

RHÉTORIQUE DES PASSIONS ET ROMANS D'ENFANCE
L'exemple de Réjean Ducharme

par

Brigitte Seyfrid

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.



Brigitte SEYFRID, 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 0-612-16464-0

Canada

Rhétorique des passions et romans d'enfance. L'exemple de Réjean Ducharme

Brigitte Seyfrid

Commentant le Livre II de la *Rhétorique* d'Aristote, Michel Meyer affirme que la passion est moment rhétorique par excellence, débat toujours ouvert, sans solution ultime, à travers lequel s'affirment à la fois l'identité et la différence du sujet. Cette rhétorique des passions, nous avons choisi d'observer son fonctionnement dans le roman contemporain et, plus particulièrement, dans le roman d'enfance, qui est très perméable à l'expression des passions. La trilogie ducharmienne de l'enfance (*L'Avalée des avalés*, *L'Océantume*, *Le Nez qui voque*) sert d'exemple pour montrer comment le *pathos*, se soumettant le *logos*, travaille le texte romanesque de part en part – sur le plan de la diégèse, du commentaire métadiscursif, de la réception et des stratégies discursives – le dotant ainsi de toute la complexité et de toute la diversité humaines.

En matière de critique et de théorie littéraires, la reprise en compte de la notion de *pathos* nous paraît essentielle car la représentation des passions ainsi que les appels pathiques dirigés vers le récepteur constituent, depuis toujours, l'un des principaux enjeux de la littérature (et de l'esthétique en général). Après une période de critique formaliste très poussée, le recours à la théorie des passions permet d'unir à nouveau la *phusis* (la nature) à la *technè* (l'art) et de déboucher ainsi sur une approche renouvelée et féconde du texte littéraire. Notre premier objectif a donc consisté à réhabiliter le rôle, crucial, que joue le *pathos* au sein des arts et de la littérature en revenant aux vues stimulantes des rhétoriciens et des poéticiens classiques et en faisant dialoguer la conception des Anciens avec celle des Modernes.

Notre second souci consistait à ne pas privilégier la théorie au détriment de la pratique du texte littéraire. Par le biais de l'analyse détaillée de nombreux fragments, épisodes ou scènes de la trilogie, nous avons graduellement fait apparaître comment les romans de l'enfance ducharmiens rompent avec la tradition littéraire du Québec, qui pratique le refoulement des passions, pour se rapprocher davantage de l'esthétique surréaliste, qui

privilégie un défolement des passions. Une telle mise en évidence systématique de toutes les composantes pathiques des romans ducharmiens n'a pas encore été tentée par les critiques. Elle s'impose pourtant si l'on veut saisir la dynamique du texte ducharmien, qui consiste à déjouer l'intellect, figeant l'être et le monde dans l'unicité, l'identité, la répétition du même, pour produire une explosion de la subjectivité et des affects, un univers mouvant et des héros éclatés, polymorphes, très fortement marqués par le multiple et l'instable, le jeu des contraires, du paradoxe et des renversements de valeurs dont se nourrissent précisément les passions.

Remerciements

Au moment de présenter cette thèse, c'est avec une profonde joie que je remercie tous ceux qui en ont permis la réalisation.

Ma vive gratitude va, tout d'abord, à monsieur Pierre-Louis Vaillancourt, qui a accepté d'en assurer la direction. La générosité de son accueil, sa faculté de susciter le dialogue, ses conseils et ses encouragements m'ont été précieux. Je tiens aussi à remercier chaleureusement monsieur François Gallays, qui m'a accordé son appui et a accepté de relire l'ensemble du travail, ainsi que madame Metka Zupančič pour son assistance technique.

Je voudrais également exprimer ici toute ma reconnaissance à monsieur Michel Murat, mon ancien directeur de maîtrise à qui je dois tant.

Au cours de ces années de recherches, une bourse d'études de l'Université d'Ottawa ainsi qu'une bourse du gouvernement fédéral du Canada, dans le cadre des échanges franco-canadiens, m'ont été accordées. Que soient remerciés tous ceux qui m'ont permis d'en bénéficier.

À mes proches, à mes parents surtout, je leur dis combien leur infailible soutien m'a réconforté. Je veux dire aussi mon amicale reconnaissance à Basil Mogridge, sa disponibilité et sa bienveillance m'ont beaucoup touchée. C'est à Claude Bommertz que je dédie cette thèse, sans son amour, son enthousiasme et son énergie, elle n'aurait jamais vu le jour.

J'aimerais, pour finir, adresser un hommage à Réjean Ducharme, qui a su me faire aimer la littérature québécoise, il fut un merveilleux et exigeant compagnon de route.

“Lieu où se joue l'identité et la différence, la passion sert à négocier l'une par l'autre, elle est moment rhétorique par excellence”

(Michel Meyer, “Aristote ou la rhétorique des passions”, dans Aristote, *Rhétorique des passions*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989, p. 156)

Introduction

La notion de passion, liée aux aspects irrationnels et sensibles de l'être humain par lesquels celui-ci communique avec la nature et le cosmos, mais aussi au paradigme de la souffrance et de la mort, est fascinante par sa grande diversité sémantique. Qu'elle soit sublimée, comme un moyen permettant le dépassement des limites du moi, ouverte aux interprétations péjoratives, qui l'assimilent à la passivité, l'obsession, le chaos ou la folie, ou encore, moralisée, c'est-à-dire confondue avec les vices et les vertus, elle constitue, par excellence, un lieu polysémique et mystérieux, difficile à définir, et lance un défi de taille à l'anthropologie (éthique, philosophie et psychologie) qui est appelée à en rendre compte. Parce que le concept de passion touche au subjectif, à l'émotif, aux mouvements profonds de l'individu, il a tendance à gêner les disciplines à prétentions rationnelles et trouve son meilleur refuge dans le secteur des arts, qui en font leur domaine de prédilection. La littérature, en tant que transposition des grands problèmes se posant à l'être humain, s'en nourrit depuis toujours, que l'on songe à la tragédie, jouant comme l'a montré Aristote¹ sur les ressorts psychologiques

¹ *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 9^e tirage, 1985, et pour des éditions plus récentes: Aristote, *La Poétique*, le texte

de la terreur et de la pitié, à la poésie lyrique, définie traditionnellement comme exaltation des sentiments, ou encore au genre romanesque, avec ses figures pathétiques comme *Tristan et Yseult*, genre indissociable des émotions, comme le souligne clairement Charles Grivel:

La fonction émotive du texte se trouve accusée, renforcée dans le roman: le roman représente de l'émotion, met en scène toute une chaîne d'actes significatifs de l'émoi, des agents confondus allant de saisissement en saisissement, s'exprimant par gestes et cris (quand ils ne sont pas stupéfaits, évanouis), se parlant sur le ton de l'emphase, de la colère, de la passion, etc.; le sentiment du destinataire est constamment tenu en éveil: le parler du roman "touche"; pris dans ce tissu émotif le lecteur "vibre²".

Notre étude propose une lecture du texte littéraire articulée autour de cette problématique des passions et notre perspective d'approche sera clairement rhétorique. Il est difficile d'évoquer la notion de rhétorique des passions sans passer par des considérations d'ordre historique. Dès son émergence dans l'Antiquité grecque, l'art rhétorique s'est annexé le domaine des

grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de T. Todorov, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1980, ainsi que *Poétique*, traduction inédite, présentation et notes de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Classique", 1990. À moins d'une indication contraire, nos citations renverront à cette dernière édition.

² *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870 - 1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye - Paris, Mouton, 1973, p. 314.

passions jusque-là réservé à la compétence des philosophes et des physiologistes. C'est surtout à Aristote que l'on doit d'avoir circonscrit, dans le Livre II de son ouvrage intitulé *Rhétorique*³, la place et le rôle des passions à l'intérieur du champ rhétorique. Selon le Stagirite, les passions font partie intégrante du discours: le locuteur, pour persuader son auditoire, recourt aussi bien à des moyens affectifs, regroupés sous les catégories du *pathos* (passion) et de l'*ethos* (caractère), qu'à des moyens rationnels désignés par le terme *logos* (discours rationnel). La conception aristotélicienne, sur laquelle nous nous appuyerons tout au long de notre étude, a l'avantage de lier les passions au récepteur du message et d'en faire ainsi un élément dynamique du discours. Elle a directement inspiré les traités latins, de Cicéron et de Quintilien notamment, qui distinguent trois fonctions du discours: *docere* doit instruire, tandis que *movere* et *placere* cherchent, respectivement, à émouvoir et à plaire, dotant ainsi l'énoncé

³ *Rhétorique*, t. I-III, texte établi et traduit par Méderic Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 3^e tirage, 1967-1989. Pour une édition plus récente, voir, *Rhétorique*, traduction de Charles-Emile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, accompagnée d'une introduction de Michel Meyer, "Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine" (p.5-70) et de commentaires de Benoît Timmermans: "À propos de la réception de *La Rhétorique* d'Aristote" (p.379-398), Paris, Le Livre de Poche, coll. "Classique", 1991. Sauf indications contraires, nous nous appuyons sur l'édition du Livre de poche. Enfin, signalons que le Livre II de la *Rhétorique* consacré aux passions a fait l'objet d'une publication séparée, sous le titre *Rhétorique des passions (Livre II, chap. 1-11)*, traduction française de Cassandre (1733), avec une postface de Michel Meyer, "Aristote ou la rhétorique des passions" (p.123-171), Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989.

d'aspects passionnels et émotifs⁴. Ces traités latins sont à leur tour réaménagés par les rhétoriciens néo-classiques occidentaux et français en particulier. À partir de la Renaissance jusqu'à l'aube du 19^e siècle, les ouvrages consacrés à l'art rhétorique se multiplient et nous aurons l'occasion d'évoquer la position de certains de ces grands traités face à la question des passions⁵.

Les préceptes de la rhétorique, discipline qui, rappelons-le, s'attache à l'origine exclusivement au fonctionnement du discours oral public, sont très vite (en fait dès l'Antiquité déjà) reversés sur la poétique, qui rend compte du texte littéraire de fiction. Si la *Poétique* d'Aristote est encore distincte de sa *Rhétorique*, tout en étant son volet complémentaire — on y retrouve notamment la théorie des passions, appliquée au discours de fiction — cette séparation s'estompera par la suite⁶. C'est ainsi que les conseils

⁴ En ce qui concerne cette période latine, nous nous appuyerons essentiellement sur l'ouvrage de Cicéron, *De l'orateur*, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966, ainsi que sur le traité de Quintilien, *Institution oratoire*, t. I-VII, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980. Signalons aussi le pseudo-Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

⁵ Là encore, il a fallu opérer un choix, nous avons donc sélectionné quelques traités consacrant une place importante aux passions, en l'occurrence, ceux de René Bary, *Rhétorique française* (1659), nouvelle éd., Amsterdam, 1664; Bernard Lamy, *L'Art de parler* (1675), Amsterdam, 4^e édition revue et corrigée, 1699; Jean-Baptiste Louis Crevier, *Rhétorique française*, Paris, Sallant, 1^{re} éd., 1765; Hugh Blair, *Leçons de rhétorique et de Belles-Lettres*, trad. de l'anglais par J.-P. Quénot, Paris, Ledentu, 2^e éd., 1830.

⁶ Des ouvrages comme *L'Art poétique* (1^{re} éd. 1674) de Boileau ou encore *Leçons de rhétorique et de Belles Lettres* (1747-1748) de Charles Batteux (repris dans *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967) montrent, parmi bien d'autres, comment la poétique néo-classique se moule sur la théorie rhétorique.

rhétoriques sur l'usage des passions envahissent le champ littéraire occidental, où ils seront exploités pendant de longs siècles tant au niveau de la production du texte qu'au niveau de sa réception critique. La problématique des passions, qui touche également les domaines artistiques connexes de la musique et de la peinture, constituera même, à partir de la Renaissance et bien au delà de la période classique, une question centrale en matière de critique littéraire. On se demande, entre autres, si les passions sont nécessaires ou s'il faut en limiter strictement l'usage, quelles sont les figures spécifiques à la passion, dans quels genres de discours elles sont primordiales. Elles suscitent de nombreux débats, ont leurs adversaires et leur partisans, et mènent parfois à des discussions très polémiques.

Au cours de notre siècle, l'intérêt pour la question des passions s'est émoussé. La notion, n'inspirant plus que méfiance et dédain, est finalement laissée dans un abandon à peu près complet. La critique de la modernité, parce qu'elle se veut une science littéraire préconisant la recherche d'objectivité, la valorisation des structures et des formes, a évacué le concept, jugé désuet et flou. Malgré un récent regain d'intérêt⁷, s'intéresser aujourd'hui à la rhétorique des passions peut encore

⁷ Voir, dans notre bibliographie, la section qui regroupe une série d'articles récents explicitement consacrés à la rhétorique des passions dans le texte littéraire. On trouvera aussi des indications précieuses dans les ouvrages (également mentionnés en bibliographie) mettant en rapport la rhétorique et la littérature. Signalons qu'outre les historiens de la rhétorique, les philosophes du langage et les "nouveaux rhétoriciens", les sémioticiens ont aussi réhabilité le concept de passion.

sembler doublement suspect. D'abord, les passions sont accusées de mener, en matière de critique littéraire, sur la voie d'un psychologisme dangereux, qu'il est d'usage de condamner. Cet écueil psychologique peut pourtant être aisément évité si l'on se limite à étudier les caractéristiques passionnelles dans et par le texte. En s'attachant avant tout aux manifestations discursives, on contourne les tentations qui consistent d'une part à concevoir l'énonciateur du texte littéraire fictif comme une entité "réelle" et, d'autre part, à raccrocher directement les éléments passionnels du texte à la personne de l'auteur ou de l'écrivain. À ce propos, Margaret Macdonald souligne d'ailleurs à juste titre que lorsqu'une oeuvre de fiction introduit directement des sentiments personnels de l'auteur, cette intrusion (réelle ou simplement soupçonnée) est néfaste à l'oeuvre et interprétée par le lecteur comme une maladresse ou un manque de finesse, et, qu'en revanche, "lorsque l'expression de sentiments est habile, elle est impersonnelle, presque anonyme⁸".

Par ailleurs, les Modernes se défient des concepts trop fluctuants et objectent que le *pathos* des Anciens diffère considérablement des passions modernes. Il est vrai qu'un renouvellement de sens s'est opéré au niveau du concept même de passion. L'époque moderne (depuis le 19^e siècle) attribue en effet au terme un sens très étroit. Il est entré aujourd'hui dans

⁸ Voir: "Le langage de la fiction", repris dans *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. "Points", 1992, p. 214-215.

l'usage de distinguer les "passions" (l'amour, la haine, l'avarice, la jalousie, etc.), définies en tant qu'attitude active et permanente marquant l'orientation d'une personnalité, des émotions (la crainte, la joie, la peur, etc.), vues comme un ébranlement plus momentané du sujet, un état affectif passager. La tradition rhétorique et philosophique, au contraire, confère au terme un sens large: le *pathos* grec, l'*affectus* latin puis le terme français de "passion" fonctionnent comme des noms génériques, pour désigner tous les aspects de la vie affective, tous les phénomènes psychologiques non rationnels, c'est-à-dire aussi bien les sentiments durables dans le temps que les émotions et les perceptions sensibles⁹. Ainsi, Aristote comprend par passion tout mouvement de l'âme "suivi de peine et de plaisir"¹⁰ et cette extension du terme passion à l'ensemble de la sphère des sentiments et des émotions prévaudra jusqu'à Descartes¹¹. Puis le concept se fait un temps hésitant comme chez Pascal, par exemple, et tout au long du 18^e siècle. Finalement, sous

⁹ Sur cette évolution du concept, voir l'article très détaillé de Jürgen Hengelbrock et Jakob Lanz. "Examen historique du concept de passion", figurant dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, ("La Passion"), n° 21, print. 1980, p. 77-91 ainsi que l'ouvrage récent de Michel Meyer: *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une théorie de la nature humaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Biblio/essais", 1991.

¹⁰ Voir *Rhétorique*, Livre II, Le Livre de poche, *op. cit.*, p. 183.

¹¹ Voir son traité *Les Passions de l'âme*, avec une introduction de M. Meyer, présentation et commentaires de B. Timmermans, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Classiques de la philosophie", 1990.

l'impulsion des philosophes, de Kant¹² surtout, qui impose la distinction *affekt/leidenschaft*, reprise par Hegel, Schopenhauer, Heidegger ainsi que par des penseurs français tels que Sartre¹³, Merleau-Ponty, Ricoeur, et sous l'impulsion de psychologues comme Ribot¹⁴, Janet, Pradines, le concept perd en extension et se fixe dans l'usage moderne. Malgré ces variations de sens, ces transformations des lieux de la passion — ainsi, pour Aristote, le calme est une passion s'opposant à la colère, ce à quoi un contemporain ne souscrirait pas spontanément — il reste que la description aristotélicienne des passions, loin d'avoir perdu sa validité, reste pour nous d'une grande modernité car elle est établie sur des principes très généraux. Aristote ne prétend nullement fournir une taxinomie élaborée mais seulement passer en revue quelques grandes passions saisies par couples antithétiques¹⁵ et relever, pour chacune d'entre elles, ses principaux traits saillants (motivation de la passion, état d'esprit du sujet qui en est atteint, personnes sur lesquelles la passion s'exerce). Ces analyses, par leur extrême généralité, acquièrent

¹² Voir *Anthropologie*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. 3.

¹³ Voir *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1968.

¹⁴ Voir *Essai sur les passions*, Paris, Alcan, 1907 et *La Logique des sentiments*, Paris, Alcan, 1912. Ribot, reprenant la position de Kant, assure en France le succès de la distinction émotion/passion.

¹⁵ La *Rhétorique* fournit une liste de quatorze passions (colère vs calme, amour vs haine, crainte vs confiance, honte vs impudence, obligeance, pitié vs indignation, envie, émulation, mépris) tandis que l'*Éthique à Nicomaque*, où les passions sont moins envisagées dans leur rapport à autrui, fournit une liste quelque peu différente, de onze passions seulement.

une portée universelle, c'est en quelque sorte leur invariance qui en fait, précisément, tout le prix, et qui permet aux Modernes de s'y appuyer avec profit.

Au delà de ces vastes et incessants glissements conceptuels, liés à des changements axiologiques ou appréciatifs, le déclin de la notion de passion dans le secteur des lettres s'explique, plus profondément, par la lente agonie du système rhétorique lui-même. Comme l'ont montré les historiens de la rhétorique, la *technè rhétorikè*, qui formait au départ un tout structuré et cohérent, a été graduellement amputée de certaines de ses parties, notamment, de l'*inventio* (qui concerne les lieux et les arguments du discours) et de l'*actio* (mise en scène du discours), parties qui contiennent précisément des considérations importantes sur les lieux et la fonction des passions dans le discours, ainsi que sur la gestuelle passionnelle. Réduite à sa partie *elocutio* (choix des mots et des figures), la machine rhétorique fonctionne mal et prête de toutes parts le flanc aux attaques. Les grandes conceptions critiques de la modernité finissent par évacuer toute référence systématique et explicite à cette discipline. Selon l'expression de Gérard Genette, on s'achemine vers une "rhétorique restreinte", limitée à des considérations sur le style et les figures. Les stylisticiens de la première génération comme Charles Bally ou Marcel Cressot témoignent bien de cette "amnésie": ils s'inspirent largement des conquêtes que font de nouvelles disciplines comme la

linguistique, mais se bornent à n'utiliser que certains éléments très ponctuels (la terminologie des figures, par exemple, ou la théorie des niveaux de langue) de l'ancienne *elocutio*. Même si la rupture entre la littérature et la tradition rhétorique ne s'est faite que graduellement et de façon plus complexe que certains manuels ne le suggèrent, il est d'usage de situer les premières grandes manifestations de cette crise aux alentours de l'époque romantique. Les commentateurs commencent alors à se forger de nouveaux outils conceptuels pour rendre compte du fait littéraire, tandis que les écrivains cherchent à s'affranchir de la rhétorique en contestant les présupposés esthétiques et normatifs qui la sous-tendent. "Prends l'éloquence et tords-lui son cou", affirme Verlaine dans une formule devenue célèbre, qui inaugure une nouvelle forme de "terreur dans les lettres"¹⁶, caractéristique de la modernité, où tout ce qui se rapporte à la tradition doit être proscrit. Mais de tels congédiements paraissent trop tranchés pour que l'on y souscrive vraiment et ne valent, somme toute, que si l'on réduit la rhétorique à l'art d'orner le discours ou à l'art de "bien dire". Or "l'empire de la rhétorique", selon l'expression de Chaïm Perelman, est beaucoup plus vaste. Plutôt que de cantonner la rhétorique — discipline qui s'est constamment et subtilement renouvelée — dans un domaine, un genre spécifique, ou encore une époque donnée, posons, avec La Bruyère, que

¹⁶ Voir Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1990.

“l'éloquence peut se trouver dans les entretiens et dans tout genre d'écrire. Elle est rarement où on la cherche, et elle est quelquefois où on ne la cherche point¹⁷”.

Tout texte possède en somme, et ce sera là le premier de nos postulats de base, à des titres divers, des qualités rhétoriques qui lui sont propres. Chaque énoncé, que ce soit consciemment ou non, fait appel aux techniques rhétoriques qu'il adapte et personnalise. Selon l'heureuse formule d'Olivier Reboul, la rhétorique, en tant que système théorique, est “un code au service d'une créativité¹⁸” et non un ensemble de préceptes normatifs figés, ce à quoi certains tentent encore de la réduire¹⁹. Elle mène à un art d'écrire mais aussi à un art de lire. C'est même sa principale vocation aux yeux des “nouveaux rhétoriciens” qui, comme Michel Charles, Gérard Genette, ou encore Roland Barthes, font apparaître tout le bénéfice que peut tirer la critique littéraire d'une approche rhétorique repensée par la modernité.

¹⁷ “Des ouvrages de l'esprit”, dans *Les Caractères*, cités ici d'après J.-P. Sermain, *Rhétorique et roman au 18^e siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, *Studies on Voltaire and the eighteenth Century*, n° 233, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985, p. 12.

¹⁸ *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p. 65.

¹⁹ Voir, par exemple, Georges Mounin, “De la stylistique à la rhétorique”, dans *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes, offerts à Charles Rostang*, Liège, 1974, p. 751-755. Cette contribution qui, à propos de la répétition, distingue un bon usage, qualifié de “stylistique” (le procédé de la répétition est alors “au service d'une pensée efficace et neuve”) et un mauvais usage, baptisé “rhétorique” (on est alors dans “l'affectation”, “le tic d'expression”, “la coquetterie de plume” ou “la fausse joliesse”), fournit un parfait exemple du point de vue péjoratif sur la rhétorique.

Notre second postulat consiste à poser que tout texte ou énoncé est traversé, à des degrés variables, par les passions. Le discours peut mobiliser les éléments affectifs (passions, émotions, sentiments) de façon ostensible et parfois très massive. Mais il peut aussi les manifester d'une façon très discrète, par le seul recours aux actes de langage (emploi de performatifs comme "je promets", d'actes illocutoires comme l'interrogation ou la requête) aux modalisateurs ("on dirait", "il semble", etc.) ainsi qu'aux éléments figuratifs qui innervent l'ensemble du discours ou de l'énoncé. Performatifs, modalisateurs, actes illocutoires et processus de figuration suffisent en effet à subjectiviser le discours et à le rattacher à un sujet passionnel, responsable de ces effets subjectifs. Entre ces deux pôles extrêmes, toutes les variations expressives sont possibles, mais, qu'elles soient visibles ou plus souterraines, les passions traversent toujours le discours ou l'énoncé de part en part, jouant le rôle d'énergie, de puissance dynamisante.

L'étude de la rhétorique des passions dans le texte littéraire est donc loin de se limiter à relever les traditionnelles "figures de la passion" (hypotypose, ellipse, doute, répétition, etc.) que les rhétoriciens concevaient comme les véhicules privilégiés et "naturels" pour exprimer les affects. Il n'y a pas non plus, selon nous, de correspondance fixée une fois pour toute entre une passion précise et une figure qui lui serait rattachée plus particulièrement, ni de corrélation entre une passion et un

style²⁰. Par ailleurs, la rhétorique des passions ne se réduit pas non plus à relever des éléments linguistiques, comme l'interjection ou l'exclamation, mimant une attitude émotionnelle non verbale. En somme, tout comme il n'existe pas une seule rhétorique, mais autant d'usages que d'individus (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle la rhétorique ne saurait être qualifiée globalement de "bonne" ou "mauvaise"), il est vain de vouloir cerner, dans le champ littéraire, une seule rhétorique des passions, pensée comme unicité. Il faut, là aussi, tenir compte de la diversité des usages, qui sont conditionnés par des paramètres historiques et sociaux et il convient plutôt de parler de "rhétoriques passionnelles" au pluriel. Ainsi, les passions chez les classiques français sont plutôt litotiques et ne s'expriment pas par les mêmes moyens que les passions du 18^e siècle, qui préfère les épanchements appuyés que l'on retrouvera, ultérieurement, dans le mélodrame ou le roman sentimental du 19^e siècle. Au Québec, la littérature de la tradition verbalise les sentiments de façon conventionnelle, tandis qu'avec l'avènement de la "Révolution tranquille", les affects ont tendance à s'exprimer par des voies paroxystiques. L'exploitation expressive des sentiments varie

²⁰ William W. Fortenbaugh, dans son article sur l'usage des émotions chez Cicéron ("*Benevolentiam conciliare and animos permovere!* Some remarks on Cicero's *De Oratore*", *Rhetorica*, vol. 6, 1988, p. 259-273), montre que, même si certains rhétoriciens comme Cicéron ont cherché à nouer des liens entre émotion et style, il n'y a pas de corrélation directe entre les deux: une émotion forte comme la colère, par exemple, peut être éveillée autrement que par un style véhément (même si la véhémence peut être une aide) et, par ailleurs, la véhémence peut manifester autre chose que la colère (un caractère courageux, par exemple).

considérablement d'une époque littéraire à une autre et permet ainsi de saisir l'esthétique d'un moment historique, d'une école ou d'un courant littéraire, voire, d'un genre. En somme, les passions (fort nombreuses et capables, en outre, de se combiner entre elles) peuvent s'exprimer par les moyens les plus variés, elles se disent sur tous les tons, s'essaient à tous les styles, savent utiliser toutes les ressources du langage, et jusqu'au silence, ce que les rhétoriciens ont fort bien montré, pour être plus éloquents ou sublimes.

Cherchant à cerner l'image du héros antique, Bakhtine relève ce "caractère relatif de l'expression générale des sentiments²¹": Achille, le héros d'Homère, n'hésite pas à pleurer et à exprimer ses sentiments bruyamment; de même, au siècle des Lumières, les hommes pleurent souvent et volontiers, ce qui est inconvenant à d'autres époques. Liés aux codes sociaux, les sentiments se prêtent en somme à "divers degrés d'extériorisation". Par ailleurs, Bakhtine souligne comment le *pathos* varie en fonction de considérations génériques. Ainsi, le *pathos* romanesque diffère considérablement du *pathos* poétique et, à l'intérieur même du genre romanesque, le pathétique du roman grec par exemple, très extraverti, est différent du pathétique baroque, qui se caractérise par la polémique et l'apologétique. Si l'on en croit Bakhtine, le fait qu'il n'y ait pas un langage unifié des affects est particulièrement

²¹ Voir *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. Olivier, préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1984, p. 281.

vrai pour le roman, qui ne possède pas par lui-même un langage des passions; l'écrivain n'a ici, selon le critique russe, que deux possibilités: soit reproduire un *pathos* conventionnel, soit emprunter les éléments "pathiques"²² à d'autres discours:

Son discours [du *pathos*] peut [...] être conventionnel, et même double, comme bivocal. Et, presque inévitablement, tel est le *pathos* dans le roman, car là il n'a, et ne peut avoir aucun étai réel, et il doit le chercher dans d'autres genres. Le *pathos* romanesque n'a pas ses mots propres, il doit emprunter ceux d'autrui²³.

Cette remarque de Bakhtine s'applique avec un bonheur tout particulier à l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme, qui fait appel à toutes sortes de genres intercalaires. Nous verrons, au cours de notre étude, comment Ducharme emprunte des éléments pathiques au récit d'enfance, au journal intime, à l'épopée et à la tragédie, et à bien d'autres univers génériques ou discursifs.

Mais pour l'heure, quelques précisions s'imposent au sujet du choix de notre corpus. Il peut paraître surprenant, à première vue, dans le cadre d'une étude rhétorique du texte, de faire appel à l'oeuvre ducharmienne. Comme l'ensemble de la nouvelle génération d'écrivains québécois issus de la Révolution tranquille

²² Nous empruntons ce néologisme commode à Greimas.

²³ *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 207-208. En ce qui concerne l'évolution non des passions en général mais, plus spécifiquement, du sentiment amoureux dans le roman, on consultera également les ouvrages de Gustave Reynier et de Philip Stewart dont les titres sont cités dans la bibliographie, ainsi que le collectif *Le Roman sentimental*, également mentionné dans la bibliographie.

des années '60. Réjean Ducharme part en guerre contre le beau langage, l'éloquence, les procédés d'écriture et les recettes banalisées par la tradition littéraire. Dans ce combat des jeunes écrivains pour la libération du langage, Ducharme se singularise même par la virulence de ses attaques. Mais c'est justement par ses constantes dénégations du fait rhétorique que son oeuvre se prête avec profit à une telle approche. Dénigrer la rhétorique, comme le fait le jeune narrateur du *Nez qui voque*, qui congédie dès l'incipit d'un ton péremptoire les "amateurs et amatrices de fleurs de rhétorique", c'est encore, d'une certaine manière, en reconnaître l'existence et l'efficacité. Ducharme poursuit, de ce point de vue, l'entreprise paradoxale de Hugo qui, en dépit de son vers-manifeste: "Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!", fournit à travers ses romans, comme le fait remarquer Bernard Leuilliot²⁴, d'assez bons exemples de "discours oratoire", visant à la fois à convaincre et à émouvoir. Tout le roman moderne se situe dans ce règne de "l'entre-deux" inauguré par Hugo, règne d'une "écriture 'mixte' qui ne se soumet aux injonctions rhétoriciennes que pour mieux s'en affranchir²⁵". Selon cette logique retorse, ignorer la rhétorique, ne pas s'en préoccuper est le meilleur moyen de ne pas en sortir. Ducharme opte, quant à lui, ici comme ailleurs, pour une attitude offensive, pour la lutte contre la rhétorique, tout en étant bien conscient qu'il est

²⁴ Voir: "'Ceci tuera cela': le roman et le paradoxe littéraire", *Littérature*, n° 36, déc. 1979, p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

impossible d'en sortir une fois pour toutes. C'est ainsi que le texte ducharmien prend souvent l'allure du plaidoyer, du débat, de l'éloge, ou encore de la diatribe, de la satire, de l'accusation, formes qui entrent dans la plus pure tradition de l'éloquence oratoire. Mais ces mouvements rhétoriques, en même temps qu'ils s'esquissent, piétinent plutôt que de tendre vers une direction: l'argumentation tourne en rond, se plaît aux sophismes et absurdités de tout genre; les personnages cherchent à convaincre de leur bonne foi et de leur mérite mais se complaisent aussi à souligner ailleurs leur lâcheté, leurs machinations ou leurs mensonges, tissant ainsi un "message" ambigu et versatile à souhait, se jouant constamment des lieux et des valeurs attendues par le lecteur. S'il subsiste une valeur dans cet univers, aux antipodes du roman à thèse, elle réside dans ce qui, précisément, n'est pas exemplaire, ce qui ne fait pas partie de la norme, ce qui est différent.

Cette différence, qui caractérise les personnages ducharmiens, s'exprime et s'explique, à notre sens, par les passions, et la rhétorique est donc particulièrement apte à en rendre compte. Comme le fait remarquer Michel Meyer²⁶ dans ses divers travaux sur la conception des passions chez Aristote, l'être humain se définit, selon le Stagirite, par la différence plus que par

²⁶ Les travaux de Michel Meyer, les seuls à notre connaissance (dans le domaine francophone) à interroger en profondeur le *pathos* aristotélicien dans ses présupposés philosophiques comme dans ses rapports avec le langage, nous seront d'un grand secours. Ses ouvrages et articles apparaissent dans la bibliographie.

l'identité, et ce sont les passions qui expriment cette différence ou distance entre les sujets: la passion est "ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements", affirme Aristote²⁷. C'est elle qui maintient l'altérité et l'alternative dans les valeurs, là où la raison fixe l'être et le monde dans l'unicité et l'identité. Loin de repousser autrui ou d'être un concept narcissique, comme certaines approximations hâtives pourraient le faire croire, elle pose les rapports, problématiques, unissant l'individu à autrui. Le héros ducharmien est fortement marqué par ce "*pathos* différentiel", qui le relègue au rang de marginal ou d'excentrique. Subjectivité, émotions, désirs, c'est-à-dire toutes ces choses qui viennent singulariser l'être et le désigner dans son individualité la plus irréductible, règnent en maître. Le texte ne cesse de se nourrir du jeu des contraires, du paradoxe et de l'ambivalence, de la démesure et des forces irrationnelles, voire magiques, qui forment le milieu naturel dans lequel baignent les passions.

La plupart des commentateurs ne s'y sont pas trompés et ont souligné le rôle des affects chez Ducharme. Cécile Cloutier²⁸, soulignant l'importance de la spontanéité, des émotions et des

²⁷ Je cite ici Aristote d'après l'article de Meyer: "les figures de l'humain: la communauté en passion", dans *La Communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, sous la direction de H. Parret, Bruxelles, P. Mardaga, coll. "Philosophie et langage", 1991, p. 169. (Cet article figure également, sous le titre "Anthropologie: les figures de l'humain", dans le collectif *L'Homme et la rhétorique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 187-206).

²⁸ Voir "La poétique de Réjean Ducharme", *Liberté*, vol. 12, nos 5-6, sept.-déc. 1970, p. 84-89.

sensations, voit l'oeuvre comme "une exclamation"; Lise Gauvin²⁹ montre comment Ducharme redonne aux mots leur valeur d'"appel", pareil à celui que se lanceraient deux amis; Michel Van Schendel³⁰ considère *L'Avalée* comme une sorte de "cérémonie chamanique de la transe", tandis qu'Yves Tachereau³¹ compare le "langage émotif" du *Nez qui voque*, à mi-chemin entre l'écrit et la parole, à l'écriture célinienne et oppose "l'univers chaleureux" de Ducharme à "la beauté froide" d'Hubert Aquin. Les remarques sur le rôle des passions, on le voit, ne manquent pas; l'oeuvre romanesque ducharmienne est vue comme gestuelle, parole, ou cri passionnels, mais aucune étude ne fait de cette question des passions une lecture systématique³², et surtout, aucune analyse ne la relie à une perspective rhétorique, pourtant particulièrement rentable puisqu'elle permet de faire apparaître comment les héros ducharmiens construisent leur univers passionnel (lieux et figures de la passion), comment ils le perçoivent et le commentent (système de valorisation des passions), et également, comment ils le négocient avec les autres

²⁹ Voir "La place du marché romanesque: le ducharmien", *Études françaises*, vol. 28, n^{os} 2-3, aut. 1992 - hiv. 1993, p. 105-120.

³⁰ Voir "Ducharme l'inquiétant", dans *Littérature canadienne-française. Conférences J. A. de Sève 1-10*, Montréal, PUM, 1969, p. 215-234.

³¹ "Le vrai *Nez qui voque*", *Études françaises*, vol. 11, n^{os} 3-4, oct. 1975, p.311-324.

³² Un bref article seulement, à notre connaissance, est consacré aux passions animant les deux scénarios ducharmiens mis en scène par Mankiewitz: Roger Chamberland: "Des passions d'amour. *Les Bons Débarras* et *Les Beaux souvenirs*", *Québec français*, n^o 52, déc. 1983, p. 42-43.

personnages ainsi qu'avec le lecteur (caractère intersubjectif des passions et effets sur le récepteur).

Au sein de l'oeuvre romanesque, ce sont les romans d'enfance, c'est-à-dire *L'Avalée des avalés* (1966), *Le Nez qui voque* (1967) et *L'Océantume* (1968)³³, qui retiendront plus particulièrement notre attention. Plusieurs motifs ont guidé ce choix. D'une part, les éléments passionnels se donnent à lire de façon hyperbolique dans cette trilogie (entièrement construite selon la perspective de l'enfant) qui, aux dires mêmes de l'auteur, a été écrite conjointement et marque son entrée en littérature, l'enfant devenant une sorte d'expédient vital pour vaincre la difficulté liée aux premières productions. D'autre part, le monde de l'enfance constitue un emblème de toute l'écriture ducharmienne. Il innerve directement cette épopée parodique en vers qu'est *La Fille de Christophe Colomb* (1969)³⁴, la pièce *Ines Pérée et Inat Tendu* (1976)³⁵, les deux scénarios de films, *Les Bons Débarras* (1979) et *Les Beaux Souvenirs* (1981), il s'immisce également, indirectement, sous forme de souvenirs ou de comportements enfantins, jusque dans les romans de l'âge adulte, représentés par *L'Hiver de force* (1973), *Les Enfantsômes* (1976)

³³ *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966; *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967; *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968. En ce qui concerne les citations, j'utiliserai désormais pour ces trois romans les abréviations suivantes: AV, NV, OC, directement suivies de la référence à la page.

³⁴ Paris, Gallimard, 1969, (abréviation: FC).

³⁵ Montréal, Leméac, 1976, (abréviation:IP).

et *Dévadé* (1990)³⁶. Enfin, dans le dernier roman paru récemment, *Va savoir* (1994)³⁷, l'enfant, s'il n'est plus comme dans la trilogie le centre focal du récit, redevient toutefois l'un des personnages principaux du roman, ce qui renvoie *Va savoir* aux premières productions ducharmiennes et fait songer à cette réflexion de Milan Kundera: "tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de *thème* (le premier roman) *avec variations*"³⁸. Au cours de notre analyse, nous tisserons des liens, ici et là, entre la trilogie de l'enfance et ces quatre romans "adultes" (*Va savoir* en particulier), dans lesquels le *pathos* s'exprime par des voies renouvelées moins explosives.

Le personnage de l'enfant, pour des raisons qui apparaissent bien à la lecture des études consacrées à la littérature de l'enfance³⁹, est particulièrement apte à créer des chocs émotionnels, des situations affectives et dramatiques, frappantes pour le lecteur adulte. Après le coup d'envoi fracassant des *Confessions* de Rousseau, l'enfant envahit le domaine littéraire et devient un support de choix dans l'expression des affects. Qu'il soit autobiographique ou fictif, le récit d'enfance (si l'on exclut les récits à visée purement instructive et pédagogique) cherche à

³⁶ *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1973; *Les Fantômes*, Paris, Gallimard, 1976; *Dévadé*, Paris, Gallimard/Lacombe, 1991. Ces romans seront désormais désignés respectivement par les sigles: HF, EF et DE.

³⁷ *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994 (abréviation: VS).

³⁸ *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 166.

³⁹ Voir la section de notre bibliographie consacrée à la problématique des récits et souvenirs d'enfance.

toucher le lecteur, mais ses stratégies passionnelles varient considérablement: il peut privilégier les sentiments tendres et nostalgiques, et on est alors dans la veine du récit poétique dont le type pourrait être fourni par *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, ou bien se prêter à un *pathos* plus violent, c'est la veine de ce que Philippe Lejeune appelle "le récit d'enfance ironique", représenté par *L'Enfant* de Jules Vallès ou *Les Mots* de Sartre, et enfin, cas plus rares, il peut plaire par l'humour et une attitude critique face au langage, et nous voyons alors se profiler *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau. Le plus souvent, à l'intérieur d'un même texte ou d'une même oeuvre, ces trois stratégies que nous nommerons suivant les suggestions de Ruth Amossy et Elisheva Rosen⁴⁰, respectivement, lyrique, argumentative/polémique et ludique, ont tendance à s'exclure mutuellement ou à entretenir entre elles un rapport hiérarchique, l'une des trois dominant nettement les autres. Chez Ducharme, et c'est là une marque spécifique de son écriture ainsi qu'une preuve de la richesse de son savoir-faire stylistique, ces trois visées passionnelles, au lieu de se repousser, s'entremêlent, coexistent et dialoguent, sans qu'aucune ne l'emporte sur les autres, d'où ces mouvements textuels contrastés et heurtés, ces brusques volte-face de tons et de styles, si caractéristiques des écrits de la première période de l'auteur.

⁴⁰ Voir *Les Discours du cliché*, Paris, CDU-SEDES, 1982.

Ces considérations nous mènent directement au plan de notre étude. Dans un premier chapitre, préliminaire et d'ordre très général, nous situerons l'enfant dans la tradition littéraire occidentale. Nous tenterons de dégager pourquoi le récit d'enfance est apte à s'ouvrir au monde des passions et comment les enfants ducharmiens, par opposition à la tradition littéraire québécoise, se caractérisent par un "défoulement" des passions. Puis nous cernerons plus concrètement, dans les chapitres suivants, les "lieux" de la passion, en montrant comment les passions s'ancrent dans le monde du texte mais aussi comment elles agissent sur le lecteur. En suivant et en approfondissant la proposition d'Aron Kibédi-Varga⁴¹, qui distingue entre les "passions représentées" dans un texte et les "passions suscitées" par ce texte, nous verrons d'abord, au cours d'un deuxième chapitre, comment les passions sont représentées dans l'intrigue, selon le jeu des alternatives et des contraires. puis un troisième chapitre fera apparaître comment les passions ont aussi tendance à être constamment théorisées par un réseau de gloses. Un quatrième chapitre viendra souligner combien le roman ducharmien mise sur la surprise, cherche à faire effet à tout prix, en suscitant des émotions contrastées, voire contradictoires chez son lecteur fictif. Cette question des passions suscitées, primordiale selon nous chez Ducharme, fournira la transition nécessaire pour passer à la

⁴¹ "La rhétorique des passions et les genres", *Rhetorik*, n° 6, 1987, p. 67-83 et "L'histoire de la rhétorique et la rhétorique des genres", *Rhetorica*, vol. 3, 1985, p. 201-221.

dernière partie, consacrée aux stratégies passionnelles décrites ci-dessus.

Nous nous attacherons d'abord à cerner la **stratégie argumentative et polémique**, en évitant de céder à la dichotomie artificielle coeur/raison, rejetée par Aristote. Nous ferons plutôt ressortir comment ces deux éléments travaillent conjointement, comment la passion raisonne, disserte et polémique, mettant en place une rhétorique du conflit, centrée, selon les termes de Jakobson⁴², sur la "fonction conative" du langage (c'est-à-dire sur le pôle du "tu"). L'étude de la **stratégie lyrique** conduira ensuite au coeur même de l'univers passionnel. Le lyrisme ouvre sur une rhétorique du sentiment centrée, toujours selon les termes de Jakobson, sur la "fonction émotive" du langage (pôle du "je" intime du locuteur). Nous verrons comment Ducharme recherche l'expression de l'affectivité et l'intensité du sentiment et nous veillerons à saisir le lyrisme ducharmien dans toute sa diversité, dans ses moments aussi bien euphoriques que dysphoriques. En guise de conclusion, nous évoquerons brièvement la **stratégie ludique**, qui met en place une rhétorique du jeu, rattachable à la "fonction poétique" de Jakobson centrée sur le message en tant que tel, c'est-à-dire sur l'intérêt pour le signifiant verbal. Le ludisme est en effet lié aux passions et il communique, chez Ducharme, avec les autres

⁴² Voir *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par N. Ruwet, Paris, Minuit, 1989, chap. 11: "Linguistique et poétique", p. 209-248.

stratégies passionnelles. Les rhétoriciens, comme Cicéron par exemple, font entrer l'humour, la plaisanterie, le jeu de mots dans une visée de séduction de l'allocutaire. Tandis que la polémique s'appuie volontiers sur des passions "violentes" comme la colère, le mépris ou l'attaque, le ludisme recherche les passions "douces", le plaisir et la détente libératrice. C'est aussi le constat de Freud, lorsqu'il étudie le fonctionnement du mot d'esprit et du comique. Le ludisme, par l'attention qu'il accorde directement au matériau verbal, par le plaisir des mots et la passion du langage qui lui sont inhérents, mène tout droit à un comportement poétique, renforçant ainsi la stratégie lyrique. Mais le ludisme ducharmien ne s'en tient pas là: une fois de plus, le jeu des ambivalences reprend le dessus, orientant le lecteur de l'humour "rose", léger et sans gravité, à "l'humour noir", qui est grave et ne fait pas rire. Ce concept d'humour noir mériterait d'être interrogé car il permettrait de mieux saisir les liens unissant polémique et ludisme. L'humour noir est en effet défi, révolte face à l'inacceptable de la mort, attitude existentielle comparable à ce que Bakhtine a nommé la "carnavalisation du monde", sorte de renversement ludique vital des valeurs officielles et "sérieuses" de la société.

Avant de clore cette présentation, il convient de souligner le double objectif, théorique et pratique, que se donne notre étude. Il s'agit, d'une part, de montrer, en nous appuyant sur divers textes théoriques allant des Anciens aux Modernes, comment le

pathos innerve le roman contemporain et, en particulier, le roman de l'enfance qui est très perméable aux éléments pathiques. Ces éléments affectifs, qui agissent à la fois sur le plan de la représentation, du commentaire et de la réception du texte, sont primordiaux pour qui s'intéresse aux modalités de fonctionnement du récit de fiction. Mais notre étude se donne aussi, par ailleurs, pour but de rendre compte de la spécificité des romans de l'enfance de Réjean Ducharme. En nous appuyant le plus souvent possible sur l'analyse de passages ou de mouvements textuels précis, nous ferons apparaître la richesse de l'écriture ducharmienne et nous montrerons comment cet écrivain québécois a su s'imposer, dans le domaine littéraire contemporain, comme le maître ou le chantre des passions sous toutes leurs formes. Notre hypothèse est que sa trilogie de l'enfance, proche de l'esthétique surréaliste, constitue une véritable débâcle de l'intellect et de la raison, une sorte d'"anti-logos" obstiné, et qu'elle met en place ce qu'on pourrait appeler, en faisant un autre emprunt à la terminologie bakhtinienne, une "polyphonie" des passions. Le *pathos* investit ici tous les lieux possibles de la fiction. En raison de ce double objectif que nous nous sommes fixé, notre travail oscillera donc constamment entre l'investissement théorique et l'interprétation du texte littéraire ducharmien. Si la théorie doit permettre à la pratique de se nuancer et de s'enrichir, inversement, la pratique du texte

ducharmien apportera de nombreux éléments de réflexion au niveau de la théorie.

I). L'enfant dans la tradition littéraire occidentale

1. L'enfant moderne: un être à part, affectif et troublant

"l'enfance s'identifie à l'expérience du bonheur élémentaire, à l'extase des premières sensations aiguës, à l'émerveillement devant le monde encore inconnu. L'enfant est la période de vie authentique, où tous les mouvements sont spontanés et viennent du coeur⁴³"

"ils (les adultes) ont oublié l'éminente dignité de l'enfance, son infini sérieux, sa gravité, sa noblesse; ils croient désormais qu'elle est l'âge des puérités, des amusettes, des futilités; ils ont oublié que, pour eux aussi, elle fut l'âge des grandes passions, des sentiments dévastateurs, de l'absolu⁴⁴"

L'enfant, en tant que personnage littéraire, est un être doublement jeune. L'intérêt pour l'enfant dans le monde occidental est, en effet, un phénomène relativement récent, comme le rappelle l'ouvrage de Philippe Ariès consacré à *L'Enfant*

⁴³ Marina Bethlenfalvay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979, p. 24.

⁴⁴ Max Primault, Henry Lhong, Jean Malrieu, *Terres de l'enfance. Le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, Paris, PUF, 1961, p. 74.

*et la vie familiale sous l'Ancien Régime*⁴⁵. Le Moyen Age n'a pas, ou du moins peu, le "sentiment de l'enfance": l'enfant est vu comme un adulte en miniature, dépourvu de véritables caractéristiques propres et n'ayant droit à aucune faveur particulière. Ce n'est qu'à travers de lents changements sociaux et démographiques et avec l'émergence de la société industrielle qu'il prend une place nouvelle. Le concept d'enfant naît alors graduellement, et avec lui celui d'éducation, de scolarisation ainsi que celui de la famille, saisie en tant que cellule nucléaire affective. L'enfant est désormais un être à part, dont on cherche à mieux comprendre le développement et les particularités psychiques. La littérature vient confirmer cette évolution des mentalités. Longtemps, la tradition littéraire a dévalué l'enfant, jugé déraisonnable, irresponsable et sans valeur. C'est encore d'une certaine manière la position de Montaigne qui, dans ses *Essais*, malgré des vues nouvelles en matière d'éducation, ignore totalement la première enfance pour ne s'adresser qu'à l'enfant plus âgé et à son esprit raisonnable, en vue d'en faire un adulte éduqué. Au 17^e siècle, chez les moralistes, l'enfant est traité de façon particulièrement désinvolte: comme en témoignent *Les Caractères* de La Bruyère, il ne mérite pas de retenir l'attention car il n'est que vices et passions mauvaises:

⁴⁵ Paris, Seuil, 1973.

Les enfants sont hautains, dédaigneux, colères, envieux, curieux, intéressés, paresseux, volages, timides, intempérants, menteurs, dissimulés; ils rient et pleurent facilement, ils ont des joies immodérées et des afflictions amères sur de très petits sujets; ils ne veulent point souffrir de mal et aiment à en faire: ils sont déjà des hommes⁴⁶.

Cette position rappelle celle, également critique et distante, des *Confessions* de saint Augustin mais elle contraste en revanche avec celle d'Aristote, plus nuancée, qui lie simplement l'enfant aux désirs et aux impulsions, annonçant par là les théories de la psychanalyse. À partir du 18^e siècle, le célèbre récit autobiographique de Rousseau, bien qu'il déclenche à sa parution une résistance de la part de la critique qui juge l'ouvrage à la fois puéril et indécent⁴⁷, parvient à renverser la tendance: *Les Confessions* (cette fois non plus religieuses et édifiantes comme chez saint Augustin mais purement profanes) donnent enfin autonomie et valeur à l'enfant, qui se taille une place dans le paysage littéraire occidental. Les Romantiques (Chateaubriand, Hugo, Nerval, George Sand), puis Baudelaire, contribuent ensuite à mettre en place un véritable culte de l'enfant; celui-ci devient un personnage et un thème littéraire obsédant, un être à part qui fascine et influence tant les "autobiographes" que les poètes et les

⁴⁶ *Les Caractères*, avec une préface de Roland Barthes, Paris, UGE, coll. "10/18", 1980, section "De l'homme", p. 224.

⁴⁷ Voir à ce sujet, C. Doroszczuk, "Le récit impudique. Réception du récit d'enfance à la fin du XVIII^e siècle", dans *Cahiers de sémiotique textuelle*, ("Le récit d'enfance en question"), n° 12, 1988, p. 9-20.

romanciers. Le 20^e siècle se caractérise par une très forte éclosion des souvenirs et des récits d'enfance de tout acabit et l'on peut dire que la légitimation de ce type d'écriture⁴⁸, qui a la particularité d'osciller entre la fiction et le "réel" (il va des souvenirs donnés comme authentiques au récit ouvertement fictif ou à la superposition des deux) et de se situer au carrefour de plusieurs grands espaces génériques (autobiographie, mémoires, journal intime, souvenirs, roman, poésie), est définitivement assurée. La valorisation de la petite enfance par Freud relance la vogue du récit d'enfance⁴⁹ qui, bien qu'il se signale par son caractère convenu et qu'il laisse à l'écrivain moins de liberté que d'autres genres plus "ouverts", fait toutefois, paradoxalement, partie d'une certaine écriture de la modernité et tente les auteurs les plus avant-gardistes, les "nouveaux romanciers" (Sarraute, Robbe-Grillet) comme la génération des "écrivains de l'absurde" (Ionesco, Adamov), les "existentialistes" (Sartre, Beauvoir), ou encore ceux qui se réclament du surréalisme ou se situent dans sa mouvance (Éluard, Leiris, Gracq).

⁴⁸ Voir notamment les articles de E. Rosen, "Littérarité et stratégies de légitimation d'un genre: l'exemple du récit d'enfance", dans *Actes du Colloque international du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval*, 1-3 nov. 1989, Québec, PUL, 1991, p. 45-58 et de J. Lecarme, "La légitimation du genre", *Cahiers de Sémiotique textuelle*, *op. cit.*, p. 21-39. Nous prenons ici, on l'aura compris, le terme récit d'enfance dans son acception la plus large, en tant que type d'écriture (faisant lui-même appel à plusieurs genres) plutôt qu'en tant que genre littéraire bien déterminé.

⁴⁹ Mais en même temps la psychanalyse transforme ses modalités d'écriture ainsi que sa réception. Sur ces influences de la psychanalyse, on consultera l'article de P. Lejeune: "L'ère du soupçon", dans *Cahiers de Sémiotique textuelle* ("Le récit d'enfance en question"), *op. cit.*, p. 41-67.

Quelles que soient les intentions explicites ou inavouées des auteurs — explorer à travers l'enfant les aspects psychologiques de la personne, s'expliquer et se faire reconnaître socialement, utiliser l'enfant comme voie d'accès à la poésie et l'imaginaire, le mettre au service d'une critique de la société, d'une quête initiatique ou mystique, ou encore d'une interrogation d'ordre métaphysique — donner la parole à l'enfant consiste toujours, en fin de compte, comme le souligne Marie-José Chombart de Lauwe, à se soustraire de l'angoisse de la mort et de la fuite du temps, à repousser le principe de réalité pour redonner aux forces désirantes l'occasion de s'exprimer: "Le langage à partir de l'enfance coïncide avec une explosion du désir dans une société où les contraintes se font trop lourdes, où les structures sociales pesantes et les normes implicites et explicites entravent l'expression de la spontanéité, codifient la vie, entraînent l'ennui⁵⁰". C'est que l'enfant, dans la mentalité collective moderne, représente l'origine et l'essence même de la vie, une poussée instinctive et vitale qui en fait, par opposition à l'adulte misant sur la rationalité et l'ordre social, un être par excellence passionnel, doté d'une émotivité, d'une sensibilité et d'une réceptivité exceptionnelles. En lui se cristallisent toutes les valeurs positives: l'enfance, c'est l'état bienheureux du Paradis terrestre, un âge authentique et libre, ignorant le poids des

⁵⁰ *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p. 422.

conventions et des habitudes, directement branché sur le rêve, la poésie et la merveille. Selon l'enseignement de Proust, recréer le pays de l'enfance consiste à retrouver cette plénitude émotionnelle des jeunes années, ces premières impressions si fortes, de plaisir, de joie, ou de douleur, qui conditionnent toute la vie affective et artistique ultérieure. De la même façon, Julien Gracq, dans un récit mi-autobiographique, mi-fictif, menant aux lieux préférés de son enfance, relie directement la vie émotionnelle de l'enfant à la création littéraire de l'adulte et insiste sur ce "flux d'énergie que libère la réanimation par la mémoire d'objets ou de paysages auxquels s'est attachée pour nous autrefois une tonalité affective violente⁵¹".

Si un pan entier de la littérature moderne contribue, à la suite des romantiques, de Baudelaire, de Proust et des surréalistes, à mythifier le petit être, un certain nombre d'écrivains, soit par un souci de réalisme, soit par un besoin de remettre en cause des simplifications excessives, refusent d'idéaliser la figure de l'enfant. Toute une veine de la littérature moderne bat ainsi en brèche le mythe du "petit ange" au coeur innocent célébré par les romantiques pour mettre à jour les impulsions troubles de l'enfant: son intérêt équivoque pour le mal, son goût pour la violence ou la cruauté gratuite. Des écrivains aussi divers par leur écriture et leurs intentions que Rousseau, Zola, Vallès, Pagnol, Gide, Sartre ou J. Renard ont tous recours au

⁵¹ *Les Eaux étroites*, Paris, Corti, 1983, p. 47.

motif obligé de la mauvaise action et des réactions émotives qu'elle provoque chez l'enfant. Richard Coe, dans sa belle étude intitulée *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*⁵², voit dans cette découverte du mal et des passions destructrices comme la haine ou le sadisme, une des expériences archétypales dominantes du récit d'enfance, les deux autres expériences fondamentales agissant en profondeur sur la vie affective de l'enfant étant celles de l'amour et de la mort.

Qu'il soit représenté par ses pulsions destructives ou plus positives, l'enfant en tant qu'être affectif est proche du primitif et de la femme, deux autres catégories d'êtres auxquels on attribue habituellement une composante passionnelle et irrationnelle.

L'enfant est souvent mis directement en corrélation avec le primitif ou décrit métaphoriquement comme un être sauvage, pré-civilisé et pré-rationnel, encore proche de la nature animale. La Bruyère, par exemple, évoque ce temps de la prime enfance "où l'on ne vit que par instinct, à la manière des animaux"⁵³. Comme l'enfant, le primitif en littérature⁵⁴, par sa remise en cause du temps présent et de la société moderne, jugée corrompue et déshumanisée, ouvre volontiers la voie à un discours critique et polémique et, comme l'enfant, il est un tremplin privilégié du

⁵² New Haven and London, Yale U. Press, 1984. Voir tout particulièrement au chapitre 5, "Portrait of the Artist Accompanied by Allegorical Figures" (p. 169-204), la section intitulée "Lucifer", p. 169-179.

⁵³ *Les Caractères, op. cit.*, p. 223.

⁵⁴ Voir le numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, "Primitivismes", n° 227, 1992-3.

lyrisme, dans la mesure où il incarne un mode de vie heureux directement lié au mythe de l'Age d'or et au mythe des origines. Cette équation entre l'enfant et le primitif, on la voit à l'oeuvre chez Ducharme à travers, notamment, les références aux "Uaikoakores", dont les jeunes héros ducharmiens cherchent à adopter les coutumes. Agir "comme des Uaikoakores" (OC, p. 121), devenir "de vrais Uaikoakores" (OC, p. 150), tel est le leitmotiv et la suprême valeur des enfants de *L'Océantume* :

Nous voulons avoir l'air de vrais Uaikoakores. D'ailleurs, pour ce propos, nous avons lissé nos cheveux avec de la glaise. La terre mêlée à nos cheveux nous fait un casque épais et lourd que nous nous montrons fiers de porter. (p. 171)

C'est aussi le voeu de certains personnages adultes ayant des affinités particulières avec le monde de l'enfance, telles Fériée et sa comparse Urseule, les deux "femmes-enfants" des *Enfantômes*:

Fériée avait lu dans un livre de Lévi-Strauss que des Indiens de l'Amazone (Uaikoakores) lissaient leurs cheveux avec de la glaise. L'idée lui avait plu. Le commerce d'Urseule lui facilitant les réalisations extravagantes, elle avait aussitôt fait ce que, quand on est sans tempérament, on se contente d'avoir lu. (p. 143)

Dans *Le Nez qui voque*, en revanche, ce sont les renvois au monde "esquimau" qui prédominent. Chateaugué, la jeune compagne de Mille Milles, "qui s'appelle Ivugivic en réalité" (NV, p. 17),

revendique des origines esquimaudes et rêve à cette langue ancestrale, aux qualités affectives, désormais perdue:

Quand j'étais toute petite, au Nouveau-Québec, à Port-Burwell, c'est la langue esquimaude que je parlais, comme tous les petits Esquimaux et toutes les petites Esquimaudes. Maintenant, j'ai oublié. Je ne connais plus qu'un mot en langue esquimaude et souvent, je pense à lui. Le mot, c'est tateka, tate. [...] Je ne sais plus ce que tateka veut dire. C'est-à-dire que je ne peux pas traduire tateka en français. Mais je sais que ça veut dire quelque chose de beau, de très beau, de très très heureux. Quand je suis triste je pense à tateka comme à quelque chose que j'ai perdu, j'appelle tateka. Quand je suis heureuse, je pense à tateka comme à quelque chose d'arrivé. Peut-être que ça veut dire soleil, peut-être feu, peut-être baleine, peut-être maman. (NV, p. 87)

À l'équation entre l'enfant et le primitif, s'ajoute une corrélation entre l'enfant et la figure de la femme. Aussi prestigieuse que l'enfant, la femme dans la mentalité moderne s'identifie elle aussi avec la nature, l'irrationnel et les facultés du cœur: selon la belle formule de Michelet, "elle a l'aile infinie du désir et du rêve⁵⁵". Par ailleurs, à l'instar de l'enfant, qui se forge son propre langage à la fois affectif et poétique, la femme parle également une langue qui lui est propre. Écoutons encore Michelet: "la femme, au-dessus du verbe de l'homme et du chant de l'oiseau, a une langue toute magique dont elle entrecoupe ce

⁵⁵ Voir Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1969, p. 147.

verbe ou ce chant: le soupir, le souffle passionné⁵⁶". Cette "transparence des émotions", selon l'expression de Barthes, dont est pourvue la femme fait comprendre pourquoi la rhétorique amoureuse est le plus souvent prise en charge par un personnage féminin. C'est ainsi que Guilleragues, l'auteur des *Lettres portugaises*, s'efface complètement devant son héroïne, que Marivaux, dans son roman épistolaire, laisse la parole à Marianne. Comme le fait remarquer Jean Michel Pelous⁵⁷, la lettre d'amour est devenue en littérature "une spécialité féminine", car on considère la femme supérieure à l'homme dans l'expression de la passion: créditée de plus de sincérité et d'authenticité que l'homme, elle parle naturellement le langage du coeur. On voit, dans ces conditions, combien le discours féminin est capable de rivaliser, sur le terrain des affects et du pathétique, avec celui de l'enfant.

Ducharme, là encore, n'hésite pas à exploiter ces recouvrements, ce qui a pour effet de surdéterminer les composantes pathiques de son oeuvre. Ses romans d'enfance composent un univers essentiellement féminin, donnent la parole à de jeunes narratrices impulsives, Bérénice dans *L'Avalée*, Iode Ssouvie dans *L'Océantume*; seul fait exception *Le Nez qui voque*,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁷ Voir l'article, "Une héroïne romanesque entre le naturel et la rhétorique: le langage des passions dans *Les Lettres portugaises*", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n^{os} 3-4, mai-août 1977, p. 554-563. Voir aussi La Bruyère, *Les Caractères*, *op. cit.*, section "Des ouvrages de l'esprit", p. 41-42.

qui présente un narrateur adolescent de sexe masculin, mais l'étude du manuscrit nous révèle, toutefois, que Mille Milles a été conçu tout d'abord par Ducharme comme une petite fille⁵⁸. Plus tard surgiront des figures analogues, Fériée, qui dans *Les Fantômes* est le type même de la femme-enfant refusant d'agir en adulte, et Fanie, la toute jeune protagoniste de *Va savoir*, qui envoûte littéralement Rémi, l'adulte en manque de rêves. Dès ses premières productions, Ducharme privilégie nettement le pôle du féminin et de la séduction contre celui du masculin et du sexe, rejoignant ainsi la tendance de la société contemporaine, qui, aux dires de Jean Baudrillard et d'autres, s'oriente, derrière l'écran trompeur de la "libération" ou "révolution sexuelle", vers une déssexualisation, une "écliptique du sexe", une "féminisation et érotisation blanche et diffuse de tous les rapports⁵⁹". Nous aurons l'occasion d'y revenir.

⁵⁸ Dans le premier jet du manuscrit consigné aux Archives de la Bibliothèque Nationale du Canada, Mille Milles est, jusqu'à la section 11 inclusivement, une enfant portant robe et jupe, au même titre que Chateaugué, et elle reçoit toutes les marques grammaticales du féminin. Ce n'est qu'à partir de la section 12 que l'on note un soudain passage au masculin pour qualifier Mille Milles. Le couple Mille Milles/ Chateaugué est donc conçu, à l'origine, comme une parfaite réplique de ces deux autres couples d'amies que sont Bérénice/ Constance Chlore d'une part, et Iode/ Asie Azothé d'autre part. Le changement de sexe semble s'opérer en même temps que les désirs sexuels de Mille Milles envers Chateaugué se précisent dans la diégèse. A titre d'illustration, on pourra consulter, ci-joint en annexe, une reproduction de la deuxième page du manuscrit, où l'on distingue nettement la première coulée de l'écriture, les ajouts, ainsi que les corrections ultérieures travestissant Mille Milles en garçon.

⁵⁹ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1988, p. 11 et ss.

Comme le récit d'enfance a partie liée avec le passionnel, il est intéressant de l'aborder, ce qui n'a pas encore été tenté à notre connaissance, à partir de la rhétorique traditionnelle des passions et de montrer comment l'*ethos* et le *pathos* jouent ici à fond. Pour ce faire, il faut bien entendu adapter ces notions rhétoriques concernant chez les Grecs l'orateur et son public au texte narratif, centré sur un personnage, en l'occurrence ici, l'enfant. Abordant cette question de la transposition des données rhétoriques au domaine des arts, Kibédi-Varga⁶⁰ souligne que le texte narratif cumule ce que la doctrine rhétorique sépare. La rhétorique situe, en effet, l'*ethos* du côté de l'orateur, qui doit se présenter sans passions, dans une parfaite maîtrise de soi; tandis que le *pathos* est localisé du côté du public, que l'on cherche à émouvoir. Le récit, par contre, réunit ces deux pôles à l'origine disjoints puisqu'il met en scène un personnage qui possède à la fois un *ethos* (caractère, moeurs) et qui incarne, par son action et son discours internes au récit, des passions diverses. Approfondissant la notion de *pathos* chez Aristote, Meyer⁶¹ montre, pour sa part, que pour le Stagirite les passions sont à la fois des "formes de conscience de soi", c'est-à-dire des modes d'être qui renvoient à un *ethos*, un caractère d'un sujet donné et des "réponses à autrui",

⁶⁰ Voir "La rhétorique des passions et les genres", *op. cit.*, p. 69.

⁶¹ "Aristote ou la rhétorique des passions", postface à l'édition *Rhétorique des passions (Livre II [de la Rhétorique] chap. 1-11)*, trad. française de Cassandre (1733), Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989. Voir en particulier la section 5 de la postface, "Les grandes passions selon Aristote", p. 156-158.

c'est-à-dire la représentation (ou jugement) qu'a le sujet d'autrui et aussi la représentation qu'autrui a de ce sujet. En somme, même si dans la rhétorique aristotélicienne l'*ethos* et le *pathos* sont étudiés séparément, la notion de *pathos* chez Aristote implique ou génère en quelque sorte par elle-même un *ethos*. Ainsi, par exemple, la colère signifie un état d'âme violent et passager du sujet (*ethos*) et en même temps elle est fondée sur une représentation subjective et émotive d'autrui (le sujet estime avoir été outragé).

Le récit d'enfance joue constamment sur ces deux niveaux pathiques commentés par Meyer. Il décrit, d'une part, le mode de fonctionnement, sensible et émotif, de la conscience enfantine, et ce faisant, il détermine l'*ethos*, le caractère de l'enfant. Cet *ethos* affectif, cette attitude existentielle spécifique à l'enfant, fondée sur les émotions et les sens, c'est même, selon R. Coe, ce qui fait la spécificité du récit d'enfance par rapport à l'autobiographie, qui reste dominée par le point de vue du narrateur adulte. Le récit d'enfance détaille, d'autre part, les relations réciproques qui s'instaurent entre l'enfant et le monde extérieur, les images que l'enfant se forge de son entourage (ses réponses émotives aux adultes, à ses pairs et aux expériences existentielles qu'il vit) ainsi que la façon dont les autres réagissent à son sujet. Le *pathos* aristotélicien permet en somme de faire coup double: de saisir l'état d'âme interne de l'enfant, où voisinent toujours selon nous deux pulsions primaires, la merveille et la terreur, ou pour

repandre des termes équivalents employés par Michel Deguy⁶², Thaumás et Phobos, et en même temps — l'un n'allant pas sans l'autre — le système d'échanges complexes qui s'instaure avec autrui. En outre, à ces éléments pathiques caractérisant le personnage de l'enfant, que l'on peut appeler "passions internes" au récit, ou selon la proposition de Kibédi-Varga, "passions représentées", il faut ajouter les "passions externes" ou "suscitées" que provoque l'enfant dans l'esprit du lecteur. Le récit d'enfance se caractérise en effet toujours par la recherche d'un contact émotif et intime avec le lecteur. Comme l'explique M. Bethlenfalvay, l'enfant cherche avant tout à toucher et émouvoir son destinataire, en l'invitant tour à tour "à l'espoir ou à la régression vers le passé, à la pitié ou à la révolte⁶³". Le récit d'enfant a ainsi en commun avec ce que Albert Halsall nomme le "récit pragmatique" le fait de mettre en place un "appel pathique", à travers lequel le lecteur "est orienté dans sa sympathie, dans ses émotions⁶⁴".

62 "La passion réduite au langage", dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 21, print. 1980, p. 182. Dans la mythologie grecque, Phobos (fils d'Arès qu'il accompagne au champ de bataille) est une personnification de la peur. Ce terme englobe pour nous toute manifestation de crainte, quelle que soit son degré d'intensité (appréhension, angoisse, terreur, Angst freudienne). Autre divinité grecque, Thaumás, fils de Pontos (la Mer) et de Gaia (la Terre), appartient au groupe des divinités marines. Par sa racine (*thauma*: merveille, objet d'admiration, étonnement) nous considérons, à la suite de Deguy, ce terme comme une allégorie de l'admiration, de la merveille.

63 *Les Visages de l'enfant...*, op. cit., p. 18.

64 Voir *L'Art de convaincre. Le Récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, chap. 5: "Le pathos narratif", p. 267.

Tout se passe comme si les grandes oeuvres fondatrices du récit d'enfance, puis les textes reproduisant ces modèles initiaux, avaient très vite fixé les contours de ces passions internes et externes et que les Modernes, aux prises avec le problème de la stéréotypie et du renouvellement du genre, n'avaient d'autre choix que d'opérer toutes sortes de variations, de transformations, voire de renversements, à partir de ces ressorts fondamentaux du récit d'enfance. En reprenant la classification de Bethlenfalvay qui distingue, en s'appuyant sur la littérature française moderne (19^e et 20^e siècles), trois grands types d'enfants — "l'enfant venu d'ailleurs" (romantique), "l'enfant victime et/ou révolté", et enfin, "l'enfant du monde" — on peut retracer certaines constantes passionnelles de l'enfant moderne. Parmi les trois types envisagés, c'est sans doute "l'enfant victime" qui est lié le plus fortement aux passions. Cet enfant, qui apparaît massivement dans la poésie lyrique et le roman du 19^e siècle, incarne en effet, au niveau des passions internes, le type même de l'enfant souffrant, accablé de malheur, incompris des parents, enfermé dans des écoles-prisons ou des institutions, abandonné de tous, subissant constamment le mal infligé par la société ou par la méchanceté des hommes. Cet enfant aliéné est certainement aussi le plus pathétique en ce qui concerne la réception et les passions externes: il éveille chez le lecteur pitié et indignation, deux ressorts passionnels violents, caractéristiques de l'univers tragique. Le phénomène d'identification du lecteur à l'enfant joue ici pleinement, comme le

note Bethlenfalvay: "l'individu qui se sent de plus en plus menacé par les forces impersonnelles de la société moderne, par la pression des ambitions, la dissolution des structures stables [...] reconnaît dans la vulnérabilité de l'enfant une image de son propre état⁶⁵".

Dans la littérature du 20^e siècle, il arrive fréquemment que l'enfant souffrant refuse de subir passivement son sort et entre en rébellion contre l'opresseur: à "l'enfant victime" se superpose alors "l'enfant révolté", qui fait ouvertement le procès de la loi sociale, de l'institution familiale et de l'adulte en général, et exalte, en contrepoint, le monde enfantin. Cette attitude est bien incarnée par des textes comme *L'Enfant* de Jules Vallès, *Le Sagouin* de François Mauriac, *Poil de carotte* de Jules Renard et par le mouvement surréaliste qui, au nom de valeurs incarnées notamment par l'enfant, se met en position de révolte permanente contre la société établie. L'enfant révolté, véritable témoin et juge lucide de la société, s'il suscite en général par la justesse de sa cause la sympathie et aussi, par sa force de caractère, l'admiration, n'est pas toujours exempt de traits cruels. Lorsque ces liens entre l'enfant et le mal sont surexploités, comme chez Lautréamont ou Rimbaud, l'enfant prend un caractère subversif et inquiétant et il secrète chez le lecteur des attitudes plus mitigées et ambivalentes.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 61.

“L'enfant venu d'ailleurs”, romantique et éthéré, sorte d'être quasi angélique, se caractérise quant à lui par des émotions douces, pures et vertueuses. On le trouve dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint- Pierre, chez la génération des romantiques, de Lamartine à Hugo et plus rarement dans des oeuvres contemporaines, comme *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier ou *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Idéalisé, cet enfant sublime et céleste ignore le mal et les passions négatives de l'ici-bas, comme la peur, la révolte ou la frustration. Ce type d'enfant, qui incarne une sorte de joie édénique, un bonheur élémentaire, une capacité d'émerveillement toujours renouvelée devant le monde, provoque l'admiration et la fascination du lecteur, mais aussi une profonde nostalgie lorsque cet idéal de vie heureuse prend brusquement fin, avec l'âge ou, plus souvent, par la mort. L'enfant romantique est, en effet, souvent lié à la mort; il est celui qui meurt jeune pour rejoindre l'au-delà dont il n'a jamais cessé de faire partie.

Antithèse parfaite de l'enfant venu d'ailleurs, “l'enfant du monde”, bien représenté dans les romans de Zola ainsi que, pour la littérature contemporaine, par la jeune Zazie de Queneau, est également fortement marqué par les passions; ce type d'enfant incarne la sensualité, la vitalité et les instincts; ses passions, terrestres, rejoignent les pulsions primaires décrites par les psychanalystes⁶⁶. Chez l'enfant du monde, les impulsions intimes,

⁶⁶ Voir notamment l'ouvrage de Mélanie Klein et Joan Rivière: *L'Amour et la haine. Le Besoin de réparation*, trad. par A. Stronck, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

non refoulées, sont données à voir; on comprend donc qu'il puisse aussi exprimer, à côté des impulsions "positives" comme la capacité d'aimer, la générosité, le courage, la volonté, la compassion, des instincts "négatifs" comme la haine, l'égoïsme, la jalousie, la cruauté et le sadisme, en somme, toutes les passions destructrices mises à jour chez l'enfant par la psychanalyse⁶⁷. On saisit aussi comment la vitalité de cet enfant peut mener vers un instinct de rébellion; comme l'enfant victime, l'enfant du monde devient alors un enfant révolté. Proche de la nature à l'instar du primitif, l'enfant du monde est souvent profondément subversif et amoral, en conflit permanent avec l'ordre établi.

De façon générale, il semble que plus on s'avance vers la période contemporaine, plus le profil passionnel de l'enfant se fait complexe, déroutant, voire inquiétant. L'enfant acquiert de multiples visages, se mue en un être polymorphe plus difficile à saisir. On reconnaît, d'une part, qu'il est précieux, que ses poussées vitales et irrationnelles sont une source d'énergie, une force motrice mais, en même temps, un phénomène de distanciation et de démystification s'impose souvent. L'enfant est aussi saisi à travers ses zones d'ombre, son côté satanique, ou encore, il se fait étrange, irréel, fantastique, être incompréhensible sur lequel on n'a plus de prise. Sartre ou Sarraute insistent en outre sur les réactions conformistes ou banales dont il est capable

⁶⁷ *L'Amour et la haine, op. cit.*, section intitulée: "La haine, le désir de possession et l'agressivité", p. 7-72.

et qui remettent en cause le mythe de la spontanéité enfantine. Bethlenfalvay voit ici l'émergence d'un nouveau type, contemporain, nommé "l'enfant des autres", qui n'a plus d'être-en-soi et se modèle entièrement sur l'adulte.

Un parcours détaillé des romans d'enfance ducharmiens, romans qu'il nous faudra d'abord replacer, pour mieux en saisir la portée, dans le contexte de la tradition littéraire québécoise, nous donnera une vue plus concrète de la complexité du visage passionnel de l'enfant contemporain. L'enfant ducharmien ne se limite, en effet, à aucun des types évoqués ci-dessus: notre étude fera apparaître qu'il emprunte à toutes les catégories dégagées par Bethlenfalvay. Nous reviendrons notamment plus particulièrement sur l'enfant victime et révolté qui entraîne directement une stratégie polémique, sur l'enfant romantique (ou, le terme est sans doute préférable, merveilleux) en corrélation directe avec la stratégie lyrique, et nous évoquerons aussi l'enfant ludique, "le puer ludens", moins développé par Bethlenfalvay que par R. Coe. Ces multiples emprunts feront voir comment l'enfant chez Ducharme représente une sorte de monstre passionnel hybride, fascinant par sa richesse et sa grande mobilité.

2. Le cas des enfants ducharmiens: vers le défoulement des passions

Pour pouvoir saisir la spécificité des enfants passionnels ducharmiens, il faut être bien conscient que la littérature

traditionnelle québécoise a longtemps privilégié les valeurs sociales et religieuses par rapport aux valeurs affectives. Comme le montre bien le roman de Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, la littérature canadienne-française, dès ses origines au 19^e siècle, laisse peu de place aux sentiments. C'est en ces termes désillusionnés qu'Angéline, ayant pour toujours renoncé à l'amour, médite sur la mer, "l'image vivante de notre coeur":

Qu'est-ce que la tempête arrache aux profondeurs de la mer? Qu'est-ce ce que la passion révèle de notre coeur?

La mer garde ses richesses, et le coeur garde ses trésors. Il ne sait pas dire la parole de la vie; il ne sait pas dire la parole de l'amour, et tous les efforts de la passion sont semblables à ceux de la tempête qui n'arrache à l'abîme, que ces faibles débris, ces algues légères que l'on perçoit sur les sables et les rochers, mêlés avec un peu d'écume⁶⁸.

Cette impossibilité à "dire la parole de l'amour", ces sentiments profondément enfouis et dissimulés, Denise Lemieux⁶⁹ y voit l'effet, d'une part, de la censure ecclésiastique inspirée par le puritanisme et, d'autre part, de l'idéologie sociale régnante, majoritairement rurale, qui mise sur la cohésion familiale, les rapports d'entraide et le sentiment religieux, plutôt que sur le

⁶⁸ Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, (1891), Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. "Littérature", 1988, p. 134.

⁶⁹ *Une culture de la nostalgie. L'Enfance dans le roman québécois des origines jusqu'à la période contemporaine*, Montréal, Boréal Express, 1984. Voir surtout le chap. 4: "Les formes de l'affectivité et leur apprentissage", p. 153-198.

libre développement de l'individu. Même constat de la part de Jacques Allard⁷⁰, qui montre comment dans le roman québécois traditionnel — d'*Angéline de Montbrun* (1881) à *Fontile* de Robert Charbonneau (1945) — l'amour se voit sacrifié sur l'autel du devoir mais aussi comment ce refoulé resurgit souvent dans l'appareil métaphorique. Michel Van Schendel⁷¹ lie plutôt, quant à lui, cette difficulté à exprimer les sentiments au colonialisme et à l'aliénation qui en a découlé: ce serait avant tout par un manque de confiance en soi que le héros romanesque québécois, jusqu'aux alentours des années 1950, se caractérise par une peur du langage amoureux et par des sentiments craintifs. L'amour de la patrie et de la terre est, par contre, très présent dans le roman traditionnel, on pourrait l'étudier dans *Menaud, maître-draveur*, par exemple, récit représentatif des romans de la terre. Qu'on nous permette ici de citer un extrait de quelque ampleur, remarquable par son lyrisme et la véhémence du ton, faisant l'apologie des colons, défricheurs, draveurs et coureurs des bois:

Ils s'étaient fait une âme semblable à l'âme des bois, farouche, jalouse, éprise de liberté; ils s'étaient taillé un amour à la mesure des grands espaces. Ils avaient tous, depuis les lointaines et prodigieuses randonnées des

⁷⁰ "Le cygne du belvédère (ou l'amour et son discours d'*Angéline de Montbrun* à *Fontile*), dans *Québec-Acadie. Modernité/ postmodernité du roman contemporain*, Actes du Colloque international de Bruxelles (27-29 nov. 1985), *Les Cahiers du département d'études littéraires*, n° 11, 1987, p. 37-52.

⁷¹ "L'amour dans la littérature canadienne-française", *Recherches sociographiques*, vol. 5, nos 1-2, janv.-août 1964, p. 153-165.

leurs, dans le passé, un orgueil de caste et comme un droit d'aïnesse sur le sédentaire des champs.

De tout cela, rien n'eût été possible sans un instinct de possession né de la vie elle-même.

C'est cet instinct qui avait poussé tant de héros jusqu'aux limites des terres de ce pays, entraîné tous les défricheurs à poser, sur les droits de découverte, le sceau du travail et du sang, mis toutes les volontés en marche de conquête, emporté toutes les énergies jusqu'aux confins du domaine.

Posséder, s'agrandir!

Pour une race, tout autre instinct était un instinct de mort.

Ennemis, les frères que cet instinct ne commandait plus; ennemis, les étrangers qu'il commandait contre nous!

Posséder, s'agrandir!

Tel était le mot d'ordre venu du sang, tel était l'appel monté de la terre, la terre qui, toute, dans la grande nuit de printemps, clamait: "Je t'appartiens! Je t'appartiens!..."⁷²

L'amour de la terre et de la race est ici clairement donné comme une priorité absolue sur toute autre forme de sentiment. La littérature québécoise, par cette prééminence accordée aux sentiments patriotiques et aux liens sociaux et par l'absence, selon la formule de Jeanne Lapointe⁷³, de "vrais romans d'amour", se démarque ainsi de la tradition française (et, plus largement, européenne) qui s'ouvre massivement, dès les Lumières (avec

⁷² Félix-Antoine Savard, *Menaud maître-draveur*, Montréal et Paris, Beauchemin, 1968, p. 71.

⁷³ "Quelques apports positifs de notre littérature", dans Gilles Marcotte (dir.), *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966, p. 103-120.

Marivaux, Diderot, Rousseau notamment), aux représentations et au langage de l'amour.

Par l'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivains aux alentours des années '50 (Gabrielle Roy publiant *Bonheur d'occasion*, André Langevin, *Évadé de la nuit*, etc.) et surtout, à partir de la "Révolution tranquille" des années '60, la littérature québécoise se transforme radicalement, en affichant une volonté d'ouverture au monde et un désir profond de se libérer du poids étouffant des traditions. Afin de saisir cet infléchissement, comparons les trois générations de femmes formant l'univers de *Bonheur d'occasion*. Madame Laplante, la vieille mère, "austère", "raidie", se contente d'assumer son rôle social, sans témoigner aucune tendresse pour les siens et envers ses enfants:

Car de la vieille femme, il n'y avait à espérer aucun aveu de tendresse.

Mme Laplante avait élevé quinze enfants. Elle s'était levée la nuit pour les soigner; elle leur avait enseigné leurs prières; elle leur avait fait répéter leur catéchisme, elle les avait vêtus en filant, tissant et cousant de ses fortes mains; elle les avait appelés à une bonne table, mais jamais elle ne s'était penchée sur aucun d'eux avec une flamme claire et joyeuse au fond de ses durs yeux gris fer. Jamais elle ne les avait pris sur ses genoux, sauf lorsqu'ils étaient au maillot. Jamais elle ne les avait embrassés, sauf, du bout des lèvres, après une longue absence: ou encore, au jour de l'an, et cela avec une sorte de gravité froide et en prononçant des souhaits usés et banals⁷⁴.

⁷⁴ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 173.

Par rapport à sa vieille mère, Rose-Anna apparaît plus humaine: elle est décrite comme une femme et une mère faisant preuve d'une grande sensibilité, mais celle-ci reste toujours contenue:

Tout en cousant, Rose-Anna jetait du côté de la jeune fille un coup d'oeil qu'elle prenait garde de prolonger. Avec ses enfants pas plus qu'avec Azarius, elle ne se livrait souvent aux épanchements. La tendresse s'abritait presque toujours chez elle sous des regards discrets et des mots d'un usage familial. Elle eût éprouvé de la gêne à l'exprimer autrement. Son coeur était plein pourtant ce soir d'affection en éveil et de subite clairvoyance⁷⁵.

Quant à Florentine, la jeune fille, qui cherche à oublier le milieu misérable dans lequel elle vit par des rêves d'amour et de vie facile, elle hésite constamment entre des sentiments contradictoires: "Puis elle sentit naître en elle une plainte sourde, un cri bas, troublé, qui demandait que Jean l'aimât encore, malgré cette haine qu'il lui inspirait et qui pesait sur son coeur. Pour être délivrée de cette haine, pour être délivrée de sa peur, il fallait qu'il l'aimât⁷⁶". Même si son amour pour Jean se solde par un échec, avec Florentine on s'achemine vers des personnages d'un genre nouveau, qui sont plus jeunes (jeunes gens, adolescents ou enfants) et plus volontaires, qui ne représentent plus des entités

⁷⁵*Ibid.*, p. 146.

⁷⁶*Ibid.*, p. 222-223.

abstraites exemplaires se conformant à un idéal placé au-dessus d'eux mais deviennent davantage des individus. Ces personnages commencent à découvrir l'amour, s'intéressent à leur aventure intérieure et font voler en éclats tous les interdits, religieux et sexuels en particulier (droit au blasphème, au désir, à l'érotisme, à la violence). Comme le fait remarquer Adrien Thério, tout se passe comme si cette jeune génération rejetait violemment le culturel et ses excès au profit du naturel, les valeurs préfabriquées ou artificielles au profit de valeurs plus authentiques:

la jeune génération, non seulement ne peut plus s'entendre avec celles qui l'ont précédée, mais semble avoir pris le parti de les humilier, de les faire souffrir, de vouloir s'en détacher complètement [...]. Elle s'en prend à l'éducation reçue, aux préjugés de classe, de religion, à l'hypocrisie des gestes rituels, à notre milieu janséniste où l'amour véritable n'a jamais tenu de place⁷⁷.

Les images parentales, ainsi que la figure du prêtre sont, en tant que représentants de l'autorité et véhicules de cette éducation sclérosée, particulièrement visées par cette entreprise de démythification, à laquelle participe pleinement Réjean Ducharme, aux côtés d'Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, Jacques Ferron et bien d'autres. Selon les vœux du héros de *Salut Galarneau!*, il s'agit désormais de "vécrire", c'est-à-dire

⁷⁷ Cité par Jacques Cotnam, "Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille", dans *Le Roman canadien-français*, Montréal, Fides, coll. "Archives des lettres canadiennes", t.III, 1964, p. 265-297.

d'unir intimement la littérature et la vie, de laisser place au sein de l'écriture aux affects et aux sentiments du sujet.

Parallèlement au procès de l'autorité et au dégel des émotions, on observe un retour aux valeurs de l'enfance. À l'instar de la thématique amoureuse, l'enfant n'a d'abord dans la littérature québécoise qu'une place restreinte et conventionnelle. Relié au goût de la nostalgie et du passé folklorique, il se diffuse d'abord dans les mémoires et souvenirs (*Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires intimes* de Louis Fréchette, *Les Rapailages* de Lionel Groulx, puis, plus tard, *Autour de la maison* de Michelle Le Normand, etc.) puis pénètre aussi peu à peu dans la poésie ainsi que dans le roman. Là, que l'enfant prenne les traits de l'enfant merveilleux, comme dans le roman du terroir par exemple, qui préconise les familles nombreuses, ou bien qu'il prenne, dans des romans plus réalistes tels que *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge⁷⁸, le visage de l'enfant victime, l'enfant reste néanmoins le plus souvent un personnage secondaire qui a peu l'occasion de s'exprimer. Ce n'est qu'avec le roman contemporain qu'il prend une figure plus complexe et nuancée, qu'il se voit doué d'une vie intérieure et promu au rang de personnage principal. Comme le souligne Jean-Charles Falardeau⁷⁹, un univers littéraire

⁷⁸ Pour des précisions supplémentaires sur ces visages traditionnels de l'enfant québécois, voir Lemieux, *op. cit.*, chap. 1: "La famille dans la littérature: 'Restons chez nous'", p. 17-57 et chap. 2: "La veillée et la revanche des berceaux: échos d'une transition démographique", p. 59-102.

⁷⁹ "L'évolution du héros dans le roman québécois", *Littérature canadienne-française. Conférences J. A. de Sève*, Montréal, PUM, 1969, p. 235-266.

différent, peuplé de jeunes héros, d'adolescents ou d'enfants, commence alors, avec les oeuvres, notamment, d'Anne Hébert, de Françoise Loranger, Marie-Claire Blais, Claude Jasmin, Jacques Renaud et d'André Major. Cette nouvelle génération d'enfants tend, par son aspect inquiétant, à inverser le mythe traditionnel de l'enfant innocent ou victime et à rompre avec toute psychologie vraisemblabilisante⁸⁰ pour cultiver la lucidité, la violence, l'exacerbation des passions, le goût du rêve et du surnaturel, ainsi qu'un farouche sentiment de différence et d'indépendance, rejoignant ainsi des tendances également observées ailleurs dans la littérature contemporaine.

Parmi les écrivains québécois, c'est, sans conteste, chez Réjean Ducharme, et dans une moindre mesure chez Marie-Claire Blais⁸¹, que la représentation de l'enfant atteint son apogée. L'enfance est, en effet, au centre de toute l'oeuvre ducharmienne: plus qu'un simple thème, elle fonctionne comme un véritable moteur du discours ducharmien. Pour Gilles Marcotte⁸², l'enfant et sa

80 Sur cette nouvelle génération d'enfants québécois, on consultera avec profit l'article de Jean Marmier, "Le sabbat des enfants dans le roman québécois contemporain", *Études canadiennes*, vol. 2, 1976, p. 25-33.

81 Plusieurs de ses romans sont organisés selon la vision de l'enfant, notamment: *Tête blanche* (1960), *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) et *Manuscrits de Pauline Archange* (1968). Ce dernier roman, qui présente de fortes similitudes avec l'écriture des romans de l'enfance ducharmiens, est d'ailleurs dédié à Réjean Ducharme, qui, de son côté, rend hommage dans *L'Océantume*: "À Marie-Claire Blais, respectueusement comme à une princesse"; c'est dire qu'une sensibilité commune relie ces deux écrivains, qui semblent se parler par livres interposés.

82 "Réjean Ducharme lecteur de Lautréamont", *Études françaises*, vol. 26, n° 1, print. 1990, p.121 et 122.

capacité de cultiver l'amitié, "le chiffre deux", représente "la force qui entraîne tout le texte⁸³". Pierre-Louis Vaillancourt⁸⁴ souligne également cette expérience centrale qu'est la "sororalité", la fusion avec une âme-soeur, et situe la source génératrice de toute la production romanesque ducharmienne dans l'enfant et la vie affective; c'est toujours l'apprentissage de l'amour et de la haine, la navette entre le désir et la loi qui se jouent dans la trilogie initiale. Celle-ci fixe l'ensemble des schèmes de l'imaginaire ducharmien, ces schèmes étant ensuite repris par répétition, conversion ou déplacements dans les romans de l'âge adulte. *L'Avalée des avalés*, en particulier est vu comme une véritable matrice de l'oeuvre dans la mesure où ce roman fait appel à la fois à l'écriture de l'enfance (développée dans *L'Océantume*), de l'adolescence (caractéristique du *Nez qui voque*) et de l'âge mûr, spécifique aux quatre derniers romans (*L'Hiver de force*, *Les Enfantômes*, *Dévadé*, *Va savoir*).

Si Ducharme privilégie la figure de l'enfant, c'est selon nous parce que l'enfant, en connivence, on l'a vu, avec les sources primitives et instinctives de la vie, représente un moyen idéal d'entrer de plain-pied dans le monde des passions, d'extérioriser

⁸³ L'index cumulatif de *L'Avalée*, du *Nez qui voque* et de *L'Océantume* que nous avons réalisé à partir des textes scannés, montre que le mot "deux" a une fréquence d'emploi tout à fait exceptionnelle: à travers les trois romans on dénote en effet 433 occurrences, ce qui vient confirmer, chiffre à l'appui, l'affirmation de Marcotte.

⁸⁴ Voir "Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, sous la direction de P.-L. Vaillancourt, Montréal, Fides, 1994, p.19 et ss.

les désirs profonds de l'être humain jusque là occultés ou refrénés dans la littérature québécoise. Par exemple, le célèbre roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, illustre parfaitement cette difficulté des personnages à vivre et à extérioriser leurs affects: il nous montre comment la jeune Maria s'éveillant au monde des émotions et des sens doit apprendre à pratiquer le refoulement de ses passions, ses désirs et rêves étant systématiquement broyés par la roue sociale. Les romans d'enfance ducharmiens mettent au contraire en place ce que l'on pourrait nommer, en empruntant un autre terme (moins fréquenté) à la psychanalyse, un "défoulement" systématique des passions⁸⁵. Ces lignes de Baudelaire sur *Les Fleurs du Mal* : "dans ce livre atroce j'ai mis tout mon coeur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine, toute ma malchance⁸⁶" pourraient aussi parfaitement convenir pour définir la trilogie ducharmienne, qui laisse libre cours à toutes les pulsions de l'être, aussi bien euphoriques (joie, plaisir, enthousiasme ...) que dysphoriques (haine, souffrance, crainte de la mort), qui laisse parler, pour

⁸⁵ Une remarque de Van Schendel (*op. cit.*, p. 165), qui fait le lien entre la subite levée des interdits dans la littérature québécoise contemporaine et l'émergence d'une écriture de l'excès, où l'amour et les sentiments réprimés se muent en frénésie, malaise, troubles sexuels, érotisme agressif, suggère aussi cette idée de défoulement passionnel, mais en insistant sur ses effets pathologiques. La névrose continuerait toujours, en somme, d'agir... Quant à nous, pour des raisons qui apparaîtront plus loin, nous préférons mettre l'accent sur l'aspect libérateur, cathartique, du défoulement ducharmien, saisi comme dépense d'énergie vitale.

⁸⁶ La citation, tirée de la correspondance de Baudelaire, est rapportée par Georges Bataille dans *La Littérature et la Mal*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1990, p. 28.

reprendre la distinction platonicienne, les passions "irascibles" comme les passions "concupiscibles" (de l'ordre du désir ou des sens).

Au sujet de l'emploi du terme "défoulement", quelques précisions sont nécessaires. D'abord, l'idée fondamentalement positive de "défoulement" des passions, c'est-à-dire d'accession à la conscience de représentations liées à des impulsions jusque là réprimées, ne signifie pas pour autant que l'oeuvre ducharmienne soit une suite de certitudes heureuses qui contrasteraient avec la douloureuse mise à l'écart des passions pratiquée dans les romans antérieurs de la tradition. La prise en compte des passions, même si elle est revendiquée avec énergie — un peu moins de paroles, un peu plus de sentiments, exigent en substance André et Nicole dans *L'Hiver de force* — conduit inévitablement à une certaine forme de vertige inconfortable; comme il est dit dans *Les Fantômes*, l'univers ducharmien est "plongeon dans l'abîme émotif" (p.12). Tout se passe comme si les personnages se laissaient submerger ou envahir par un flot passionnel aussi fascinant qu'inquiétant, car il oriente et en même temps fait vaciller les assises du sujet, qui devient "autre". Le passionnel, noeud vital de l'être où se cristallise son identité, constitue en même temps ce qui pose problème, ce qu'il faut interroger, éprouver, négocier continuellement. Nous retrouvons ici une fois de plus la position d'Aristote, ainsi commentée par Meyer: "Réponse à l'Autre, la passion est, par définition, la variation

même, ce qui au plus profond de nous-mêmes, exprime ce qui est problématique⁸⁷". Faisant apparaître combien le monde des passions reste insondable, difficile à gouverner, pétri de contradictions, Ducharme fait aussi penser à certains rhétoriciens ou moralistes du 17^e, qui évoquent les "abîmes insondables" du coeur humain⁸⁸.

D'autre part, comment situer le concept de défoulement par rapport à ce que certains critiques nomment (encore un renvoi à la psychanalyse) une "régression" vers le passé, que Ducharme serait accusé d'effectuer par le privilège qu'il accorde à l'enfance? Il n'y a pas, selon nous, d'incompatibilité entre ces deux notions, à moins de donner au terme "régression" une acception péjorative et de considérer tout intérêt ou attirance envers l'enfance comme un recul préjudiciable, une attitude réactionnaire, ce qui constitue une pétition de principe. Les psychanalystes rappellent que tout adulte garde des traces d'attitudes affectives infantiles, que la vie émotive de l'adulte a ses racines dans la petite enfance. Mélanie Klein insiste sur ce va-et-vient ininterrompu entre l'adulte et l'enfant et ne voit aucunement dans la persistance latente d'une mentalité primitive chez l'adulte un phénomène négatif qui lui nuirait. Quant aux écrivains et aux poètes, ils n'ont pas attendu les constatations de la psychanalyse pour cultiver, selon l'expression

⁸⁷ "Aristote ou la rhétorique des passions", *op. cit.*, p. 156.

⁸⁸ Voir, notamment, Paul Griscelli, "Un aspect de la crise de la rhétorique à la fin du XVII^e siècle: Le problème des passions", *XVII^e Siècle*, n° 143, avr.-juin 1984, p. 141-146.

de Bachelard, cette "enfance potentielle [qui] est en nous⁸⁹" et qui permet, par l'archétype des commencements auquel elle renvoie, de nous libérer du déroulement du temps, du compartimentage social, pour rejoindre le monde du rêve, de l'imaginaire, de la poésie. À la suite de tous les rêveurs de l'enfance, Bachelard insiste sur le pouvoir irradiant et positif de l'enfant, qui existe en tout adulte, sur cette:

permanence, dans l'âme humaine, d'un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l'histoire, cachée aux autres, déguisée en histoire quand elle est racontée, mais qui n'a d'être réel que dans ses instants d'illumination - autant dire dans les instants de son existence poétique⁹⁰.

C'est bien dans et par ce retour vital au passé, au "puits de l'être" (Bachelard) qu'est l'enfant, que le défoulement des passions a les meilleures chances d'advenir. Le "refus d'être adulte" si souvent souligné par la critique ducharmienne, loin d'incarner une forme d'aliénation, de régression négative ou d'attitude réactionnaire, consiste, plus simplement, dans notre optique en une volonté de voir le monde sous un jour différent et revivifié, qui laisse sa place aux passions dans toute leur intensité et leur diversité.

Dans l'optique de Freud qu'il est intéressant d'évoquer rapidement ici, l'oeuvre d'art a d'ailleurs toujours une fonction

⁸⁹ *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978, chap. 3: "Les rêveries vers l'enfance", p. 86.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

de défolement plus ou moins marquée, elle trouve toujours sa source dans la libido, dans le ça, réservoir de l'inconscient, et dans son pendant qu'est le surmoi. Fidèle à la pensée de Freud, Jean-François Lyotard fait remarquer qu'avec les figures de l'art ou du rêve, l'énergie libidinale, fuyant le critère réaliste, trouve à se décharger sous forme de scènes hallucinatoires; l'oeuvre d'art permet ainsi, selon l'expression même de Freud, "la levée des barrières de refoulement"⁹¹. Même constat de la part de Paule Plouvier, lorsqu'elle commente Freud et sa position sur l'art: "créer c'est toucher du désir, travailler avec de la libido"⁹². L'artiste, dont Freud a cherché à esquisser une sorte de profil psychologique, se caractérise par des charges libidinales très fortes et une difficulté à refouler les représentations interdites; il est celui qui transgresse constamment les interdits et les tabous et, en ce sens, on peut le rapprocher de la figure de l'enfant, où le ça et le surmoi jouent également à fond au détriment du moi et du principe de réalité. L'énergie créatrice dans l'optique de la psychanalyse ne consiste donc jamais en un refoulement des affects⁹³, mais plutôt en un subtil processus de sublimation, servant à "détourner une part de la libido vers des buts

91 Voir "la création littéraire et le rêve éveillé" repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, cité ici d'après Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1973, section "Freud selon Cézanne", p. 74.

92 "De l'utilisation de la notion freudienne de *sublimation* par André Breton", *Pleine marge*, n° 5, juin 1987, p. 45.

93 Il est vrai, toutefois, que certaines oeuvres laissent davantage parler le ça que d'autres.

artistiques plus élevés⁹⁴". Cette position défendue par Freud est reprise et amplifiée par Breton et les surréalistes, qui cherchent à transcender le domaine des pulsions sexuelles en art, en figure, afin que, par cette érotisation de tous les objets, y compris des mots, l'esthétique se mue en une "érotique voilée".

Nous nous proposons, précisément, d'observer dans notre prochaine partie comment s'effectue cette mise en scène des affects dans l'oeuvre ducharmienne, qui si elle est "régressive", l'est autant que le roman lui-même, ce dernier étant fondamentalement, selon Marthe Robert, "recherche du temps perdu, éducation sentimentale, années d'apprentissage et de formation⁹⁵".

94 P. Plouvier, *ibid.*, p. 44. Sur l'écriture comme activité sublimatoire, comme désir de libération, voir aussi l'article de Philippe Willemart, "Le temps de la pulsion et du désir dans l'écriture", *Texte*, n° 7, 1988, p. 103-119.

95 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1972, p. 69.

II). Les passions représentées

“La contemplation de l’homme par l’homme, le spectacle qu’il se donne à lui-même est aussi passionnant que passionné. Il *subit* son histoire en la racontant, en la faisant. L’action est déjà mise en oeuvre des passions. Celles-ci nous envoûtent et nous obnubilent, au point qu’elles se font oublier par l’histoire et comme histoire⁹⁶”

Les passions, si elles interviennent comme on vient de le dire à la source de toute production artistique, constituent aussi, tout particulièrement, l’une des principales préoccupations du roman, qui se donne comme mandat de raconter une histoire au lecteur. Or, comme le souligne Meyer, raconter une histoire, faire intervenir une suite d’actions, c’est déjà mettre en oeuvre des passions. Nous nous proposons de montrer, au cours de nos trois prochains chapitres, où et comment les passions s’incarnent dans les romans d’enfance ducharmiens, et ceci, dans le but de faire apparaître combien le “clavier passionnel” de la trilogie ducharmienne est riche et étendu. Les passions y agissent, en

⁹⁶ M. Meyer, *Le Philosophe et les passions, op. cit.*, section “Les passions racontées”, p. 279.

effet, sur tous les grands plans du récit: sur le plan de l'histoire, du faire des personnages dans l'espace/temps du roman, où elles fonctionnent comme un véritable moteur de l'intrigue, ensuite sur le plan métadiscursif du commentaire, qui amorce une réflexion théorique sur les passions, et enfin, sur le plan de la réception du récit, le texte ducharmien de l'enfance se caractérisant par une constante recherche d'effets pathiques, destinés à provoquer un ébranlement émotif, continu et varié, du lecteur.

Notre démarche consistera à parcourir successivement ces trois lieux (fiction, métadiscours, réception) où s'inscrivent les passions qui, dans le texte fonctionnent ensemble et simultanément pour former une vaste orchestration, mais que nous sommes contraints à séparer pour les besoins de l'analyse.

1. L'inscription des passions dans le récit de fiction: le point de vue de quelques théoriciens

"Les récits recèlent [...] des formes d'affects, des formes de vie⁹⁷"

On se souvient des attaques de Platon envers les "poètes⁹⁸", accusés de représenter les passions avec complaisance, d'imiter et donc de flatter la partie concupiscible et la partie irascible de l'âme au détriment de sa partie raisonnable. Le poète imitateur,

⁹⁷ Martha Nussbaum, "Histoires d'émotion: la généalogie de l'amour chez Beckett", *Littérature*, n° 71, oct. 1988, p. 41.

⁹⁸ Platon inclut dans cette catégorie des "poètes" les dramaturges aussi bien qu'Homère et ses oeuvres épiques narratives.

parce qu'il "réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine, de la sorte, l'élément raisonnable⁹⁹" reste aveugle au monde des idées et n'est donc pas admis dans la Cité idéale platonicienne. À l'encontre de son maître, Aristote ne voit pas dans la mimésis une imposture ou un mensonge mais au contraire une faculté de la nature humaine servant l'imagination créatrice et il soutient dans sa *Poétique* que les passions ont un grand rôle à jouer dans l'histoire (*mythos*) mise en place par le récit d'imagination (*diègèsis*). L'épopée — que certains tiennent pour un ancêtre du roman — ainsi que la tragédie, comportent toujours, selon Aristote, un "événement pathétique" (*pathètikos*¹⁰⁰) et sont le lieu par excellence où interviennent les passions. Celles-ci ne sont pas pour autant étalées avec complaisance mais prennent, par le biais artistique, une forme épurée et exemplaire. Comme l'explique Meyer, chez Aristote, le spectacle de la passion est censé édifier et mettre en garde le spectateur, il correspond à une leçon de lucidité, à l'instar d'une psychanalyse où l'on fait remonter à la conscience le refoulé¹⁰¹. Le Stagirite ne rejette donc pas, à l'inverse de Platon, la singularité de l'être, son côté sensible et concret, mais considère au contraire que les histoires mettant en scène les passions nous révèlent à nous-mêmes, car la

⁹⁹ *La République*, introd., trad. et notes par R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, Livre X, p. 370.

¹⁰⁰ Voir *Poétique*, *op. cit.*, fin du chapitre 11.

¹⁰¹ *Le Philosophe et les passions*, *op. cit.*, section "Y a-t-il une esthétique des passions?", p. 374-377.

condition humaine est faite de passions et charrie avec elle instincts, désirs, sensations, plaisirs et douleurs. Dans sa perspective, les passions sont volontiers envisagées du point de vue de leurs effets sur le récepteur. La *katharsis* est en effet un concept clef de sa poétique et nous reviendrons à cette notion lorsque nous évoquerons les passions suscitées par le récit de fiction.

Du côté des Modernes, la critique, qu'elle soit d'inspiration poétique, formaliste, évolutionniste, sémiotique, psychanalytique ou autre, reconnaît aussi que les passions jouent un rôle primordial dans la diégèse. Ainsi M. Macdonald souligne que, si l'émotion ne suffit pas à expliquer entièrement la spécificité du texte fictionnel par rapport aux énoncés factuels, elle en constitue toutefois un élément vital: "le langage de la fiction est en grande partie chargé émotionnellement" car il "dépeint des situations émotionnelles qui font partie de l'histoire racontée¹⁰²". Pour le formaliste russe Tomatchevski, les passions caractérisent tous les personnages du texte de fiction mais elles s'appliquent tout particulièrement au personnage principal: "Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros¹⁰³". Kibédi-Varga, qui considère le roman moderne comme un "anti-roman" parodiant la thématique du roman traditionnel, montre comment les deux sujets traditionnels

¹⁰² "Le langage de la fiction", *op. cit.*, p. 217.

¹⁰³ *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1965, p. 295.

du roman, depuis l'Antiquité, sont "la guerre et l'amour¹⁰⁴", puis il retrace les différents déplacements qu'a subi ce thème majeur de l'amour (amour perçu comme idéal dans le roman chevaleresque, comme menace dans un 17^e siècle méfiant à l'égard des élans amoureux, puis réhabilité au 19^e siècle par les romantiques). Wolfgang Kayser signale que l'attrait principal du roman moderne, dès le 18^e siècle avec le *Werther* de Goethe, se situe dans les mouvements intérieurs du héros et dans le fait qu'il nous présente le récit d'un locuteur individuel. Cette vie intérieure, faite d'un amalgame de pensées, de sensations et de sentiments, est distincte de celle de l'auteur et beaucoup plus riche: "De chaque roman bien écrit émane en effet plus que l'amour, la haine ou les passions, quels qu'ils soient, contenus dans le schéma caractériel du poète, et plus aussi que la somme de idées contenues dans son schéma du monde¹⁰⁵". Intégrant le concept freudien de pulsion dans une perspective sémiotique du roman, Wladimir Kryszynski¹⁰⁶ voit pour sa part dans le texte romanesque un très fort investissement d'énergie pulsionnelle; ces pulsions de vie et de mort affectant le sujet romanesque sont, notamment,

104 Voir l'article : "Le roman est un anti-roman", *Littérature*, n° 48, déc. 1982, p. 9.

105 "Qui raconte le roman?", dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. "Points", p. 82.

106 *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, Paris-La Haye, Mouton, 1981. Voir notamment la 1^{re} partie de l'ouvrage: "Vue(s) d'ensemble (s). Pour une sémiotique diachronique", p. 48 et ss.

représentées sémantiquement par l'inscription dans le roman de thèmes comme la libido, la mort, l'agressivité, la violence.

Chez plusieurs critiques, la prise en compte des passions débouche sur des distinctions typologiques. M. Robert¹⁰⁷, qui s'appuie sur les apports de Freud et d'Otto Rank, assigne au roman une double vocation, sentimentale et sociale: il doit décrire d'une part avec prédilection le jeu des passions et il a affaire, d'autre part, avec les catégories et la mécanique sociales. Il peut privilégier l'une ou l'autre de ces dimensions. Ainsi, si l'on prend des exemples du corpus québécois, Ducharme met l'accent sur le passionnel, tandis qu'un roman de la tradition comme *Jean Rivard*, dont Ducharme se sert d'ailleurs parodiquement dans *Les Enfantômes*, valorise presque exclusivement le social. Ou alors, le roman met ces deux composantes dominantes en corrélation; c'est le cas chez Balzac, où les émois du coeur sont en interaction directe avec les intrigues sociales¹⁰⁸. M. Robert fait appel à la notion freudienne de "roman familial" chez l'enfant¹⁰⁹ pour distinguer le roman de "l'enfant trouvé" (type: Don Quichotte,

¹⁰⁷ Voir *Roman des origines, origines du roman, op. cit.*, chap 1: "Pourquoi le roman?", p. 11-39.

¹⁰⁸ Rémi, le narrateur de *Va savoir*, relève précisément chez "Balzac et ses histoires de fric sentimental" (p. 209) ce genre de contamination du social et du passionnel.

¹⁰⁹ Rappelons que cette notion développée par Freud dans "Le roman familial des névrosés" consiste en un récit fabuleux que l'enfant se forge à propos de ses parents pour surmonter ses premières déceptions de l'idylle familiale. Par mesure compensatoire, l'enfant se considère d'abord comme un enfant trouvé ou adopté, dont la vraie famille est royale et, plus tard, s'attribue la figure du bâtard, à naissance illégitime. Sur tout ceci, voir M. Robert, *op. cit.*, section "Raconter des histoires", p. 41-78.

Robinson, les héros des contes de fées), où le héros se crée un monde à part façonné par son désir, et le roman du "bâtard" (type: les héros balzaciens et flaubertiens), où le héros mise sur sa volonté et engage le combat avec le monde; ces deux "âges" ou "tendances" du roman pouvant bien entendu alterner au sein de l'oeuvre d'un romancier. Il faut également mentionner ici la thèse de Girard, développée dans son ouvrage désormais classique *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹¹⁰, selon laquelle le roman est fondé sur un désir triangulaire, mettant en présence un Sujet (désirant), un Objet (du désir) et un Médiateur. Pour Girard, le désir peut être imposé de l'intérieur (cas de Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*) mais, le plus souvent, l'objet désiré est imposé au héros de l'extérieur, par l'Autre, et l'on est alors soit dans un roman à "médiation externe" (Don Quichotte imitant son idole Amadis; madame Bovary singeant les amours romantiques) soit dans un roman à "médiation interne" (Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*). Comme le fait remarquer Kibédi-Varga¹¹¹, on retrouve chez M. Robert comme chez Girard et également chez Lukács¹¹² une même dichotomie entre, d'un côté, "le roman de l'idéalisme qui échoue" et, de l'autre, "les romans réalistes nés de l'acceptation d'un tel échec", à quoi Kibédi-Varga ajoute une troisième catégorie plus ancienne historiquement, celle de

¹¹⁰ Paris, Grasset, 1961.

¹¹¹ "Le roman est un anti-roman", *op. cit.*, p. 14.

¹¹² *La Théorie du roman*, traduit de l'allemand par J. Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1989.

“l'idéalisme heureux”, non encore bafoué, représentée par *l'Amadis de Gaule*.

Enfin, on ne saurait clore cette brève revue théorique sur les rapports entre passions et représentation romanesque sans citer les travaux de critiques tels que Thomas Pavel et Peter Brooks, qui cherchent moins à aboutir à une typologie romanesque qu'à faire avant tout apparaître comment les passions constituent une dynamique, une énergétique du récit et de l'intrigue. Cherchant à dépasser les grammaires narratives et leurs schémas jugés trop statiques et trop abstraits, ce type d'approche s'intéresse au déroulement même de l'action, “à la physionomie des histoires, non pas à la *généralité des structures*, mais à leur *éloquence*¹¹³”. Pavel définit l'intrigue en tant que rapports entre, d'un côté, l'énergie (c'est-à-dire la force plus l'initiative) dont dispose le héros et, de l'autre, la résistance, la contre-force extérieure qu'il rencontre. Cette notion d'énergétique permet de mieux comprendre l'architecture des épisodes narratifs: l'intrigue peut présenter soit un équilibre énergétique, on a alors des histoires dites “équilibrées” menant à une fin; soit un déséquilibre, et ce sont alors des histoires “à retour”, où un même type de quête s'engage à plusieurs reprises en raison de la disparité des forces en présence. Brooks cherche lui aussi à comprendre la force qui fait avancer le texte et, en même temps, celle qui fait progresser la lecture. Il lie nettement cette dynamique du récit au désir: “I

¹¹³ T. Pavel, “Le déploiement de l'intrigue”, *Poétique*, n° 64, 1985, p. 455.

want to see the text itself as a system of internal energies and tensions, compulsions, resistances and desires¹¹⁴". Ici encore, comme chez M. Robert et R. Girard, le récit de fiction ne saurait être envisagé en dehors de ses racines psychiques. La lecture consiste dès lors pour Brooks à suivre et à ordonner, à la manière d'une cure psychanalytique, l'investissement et la circulation des désirs dans la narration¹¹⁵. Faire apparaître les liens entre le fait littéraire et la dynamique du psychisme doit permettre à la critique littéraire d'aujourd'hui, trop souvent desséchée selon Brooks par un excès de formalisme et de structuralisme, de reprendre en compte le problème de l'humain, de jeter un nouveau pont entre la littérature et la vie.

P. Brooks assigne au désir une place et une fonction très précises au sein du tissu narratif. Le désir, pris ici non au sens restreint de libido ou de désir sexuel, mais dans un sens beaucoup plus large, se profile dès l'incipit du récit: "One could no doubt analyse the opening paragraph of most novels and emerge in each case with the image of a desire taking on shape, beginning to seek its objects, beginning to develop a textual energetics¹¹⁶" et apparaît dans un état d'intensité tel qu'il appelle l'action. Si l'on

¹¹⁴ *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, préface, p. XIV.

¹¹⁵ Voir aussi l'article de Laurent Jenny, "Il n'y pas de récit cathartique", *Poétique*, n° 40 ("Le pouvoir du récit"), fév. 1980, p. 1-21. L. Jenny opère ici une comparaison entre le modèle romanesque et la cure psychanalytique et soutient que le récit n'est salubre qu'à repousser indéfiniment son point final, son "effet de sens conclusif".

¹¹⁶ *Reading for the Plot*, op. cit., ch. 1: "Narrative Desire", p. 38.

veut bien suivre le vocabulaire de la narratologie moderne, il est en somme actif dès la situation initiale (Pn1) de la macrostructure narrative et c'est lui qui déclenche toute l'action ultérieure - la complication (Pn2), l'évaluation (Pn3), la résolution (Pn4) - ainsi que la situation finale (Pn5), où le désir est soit réalisé, soit mis en échec, soit encore remis en jeu¹¹⁷. Si pour certains, la séquence narrative de base comprend cinq unités, pour d'autres théoriciens aux vues structuralistes comme Todorov, Bremond ou Greimas, elle est plutôt triadique, de type: état initial, transformation ou processus, état final¹¹⁸. Que le point de vue adopté soit ternaire ou quinaire importe peu dans notre optique, ce qui compte c'est que le récit comprend toujours une quête ou un projet faisant intervenir un désir et l'on comprend, dans ces conditions, pourquoi la sémiotique narrative s'intéresse de près depuis quelques années à la problématique des passions. Notons enfin que le schéma actantiel greimassien, qui cherche à définir les rapports entre les personnages, repose aussi sur un axe du désir (un sujet A désire un objet B) s'ajoutant à un axe de communication (destinateur, destinataire) et à un axe de participation ou pragmatique (opposant, adjuvant). L'évolution

¹¹⁷ On aura reconnu ici les vues, d'orientation linguistique et structurale, ainsi que la terminologie de J.-M. Adam, telles qu'elles apparaissent entre autres dans son article "La cohésion des séquences de propositions dans la macro-structure narrative", *Langue française*, n° 38, mai 1978, p. 101-116 et dans son ouvrage *Le Texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan-Université, 1985.

¹¹⁸ Voir notamment à ce sujet le numéro spécial de *Communications*, paru en 1966, sur "L'analyse structurale du récit".

des travaux greimassiens fait apparaître de plus en plus clairement le rôle primordial que jouent les passions dans le récit, et plus largement, dans tout système sémiotique.

Les différentes approches théoriques présentées ci-dessus permettent d'avancer que le désir détermine, pour reprendre des termes aristotéliens simples, l'unité de l'action, son début, son milieu et sa fin¹¹⁹. Sans la composante pathique, le récit perd en somme à la fois sa motivation, son unité et sa dynamique. Il est donc naturel de reprendre en compte la notion de *pathos* et d'examiner la façon dont elle intervient dans l'histoire.

2. La fable ducharmienne: la logique passionnelle des contraires et de la réversibilité

“Répulsions et attractions électives caractérisent le jeu de la vie affective¹²⁰”

“Le jeu des contraires est inscrit dans le champ passionnel, faisant de celui-ci une préoccupation privilégiée pour la

¹¹⁹ Voir *Poétique*, *op. cit.*, chap. 6, 7 et 8. L'unité de l'action, que ce soit dans la tragédie ou dans l'épopée, constitue en effet l'une des règles fondamentales de la *Poétique* et, plus tard, de la doctrine néo-classique, qui parle d'"exposition", de "noeud" et de "dénouement". Comme l'explique Claude Magnien dans son introduction à la *Poétique* (p. 42), l'oeuvre artistique est vue par Aristote comme un tout "organique", un "être vivant" à considérer dans sa totalité.

¹²⁰ Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1982, p. 71.

rhétorique, qui s'occupe des oppositions¹²¹”

Nous nous proposons à présent de montrer comment, dans les romans d'enfance ducharmiens, la force motrice de l'intrigue repose sur ce que l'on peut appeler deux “schèmes passionnels” : la juxtaposition des contraires et le processus de réversibilité. Ces deux schèmes, par excellence mobiles et dynamiques, peuvent être qualifiés de passionnels dans la mesure où ils sous-tendent et organisent toute la vie affective. Comme l'ont fait remarquer aussi bien les rhétoriciens, les philosophes et les psychanalystes que les artistes et les écrivains eux-mêmes, le monde des passions repose précisément sur des couples d'opposés, des paires contrastées, avec possibilité de renversement d'un élément du couple à l'autre. Rappelons que la grille aristotélicienne des passions, présentée dans *Rhétorique*, est fondée sur des couples d'opposés¹²² que la tradition rhétorique néo-classique reprendra à son compte. C'est que, comme l'explique Meyer, “la passion est [...] l'alternative même, et dès Aristote, elle se laisse toujours définir par des contraires car elle est ce qui nous sort de l'identique répétition du quotidien et de l'observance des règles, si chères à nos moralistes depuis l'aube de l'humanité¹²³”. Même constat du côté des

¹²¹ M. Meyer, “Aristote ou la rhétorique des passions”, *op. cit.*, p. 152.

¹²² Voir *supra*, n. 15.

¹²³ *Le Philosophe et les passions*, *op. cit.*, p. 19.

philosophes et moralistes: que ce soit chez Descartes¹²⁴ ou encore chez saint Thomas d'Aquin¹²⁵, les passions fonctionnent selon la logique des contraires. S'interrogeant sur les diverses taxinomies existantes, qu'elles soient anciennes ou modernes, Kibédi-Varga¹²⁶ souligne que les critères de classement retenus impliquent toujours une "binarité oppositionnelle": l'opposition durée/brièveté permet de séparer la haine de la colère, l'opposition intensité/absence d'intensité distingue le désespoir de la tristesse, le couple euphorie/dysphorie sépare l'espérance du désespoir, l'opposition simple/complexe fait la distinction entre le désir et l'espérance, l'envie, la crainte, etc. L'ambivalence des passions est également soulignée par les psychologues modernes ainsi que par des psychanalystes comme André Green¹²⁷ qui, commentant la *Métapsychologie* de Freud, "pièce maîtresse de toute discussion sur l'affect", note "l'existence d'une double structure de l'affect" et fait remarquer que le mécanisme de "renversement en son contraire", caractéristique de la vie pulsionnelle, se produit aussi sur cette autre scène qu'est le rêve.

¹²⁴ *Les Passions de l'âme* (*op. cit.*) présentent six passions primaires: amour/haine, joie/tristesse s'opposent, exception étant faite pour l'admiration et le désir.

¹²⁵ Voir *Somme théologique. Les Passions de l'âme*, 3 vol., traduction française par M. Corvez, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950. Saint Thomas d'Aquin distingue onze passions de base, que l'on peut regrouper en paires: amour/haine; désir/fuite; joie/tristesse; espoir/désespoir; peur/audace, colère.

¹²⁶ "La Rhétorique des passions...", *op. cit.*, p. 74-75.

¹²⁷ *Le Discours vivant. La Conception psychanalytique de l'affect*, Paris PUF, 1973, 1^{re} partie: "L'affect à travers les textes psychanalytiques", p. 55-56.

Il faut également mentionner ici la thèse de Gilbert Durand¹²⁸, qui affirme que l'imaginaire fonctionne selon un double régime, que toute image possède sa face sombre et sa face lumineuse, son "régime nocturne" et son "régime diurne". Passion, rêve et imaginaire ont donc tous trois en commun ce mécanisme dynamisant faisant communiquer les contraires.

Mais laissons le dernier mot aux artistes et aux écrivains eux-mêmes, qui ont su magistralement rendre compte de l'ambivalence des passions. Mentionnons à titre d'exemple Proust, Gracq, ou encore Breton, chez qui la vie affective, avec ses "courants d'antipathie et de sympathie¹²⁹", est constamment comparée à des phénomènes magnétiques et électriques fondés sur le principe de la bipolarité. Claude Simon évoque aussi dans *L'Acacia* "ce contradictoire magma de passions, de désirs, de contraintes, de brutalité, de tendresse, de terreurs, de fierté, de convoitises et de calculs qui constitue toute créature humaine¹³⁰". Enfin, signalons cette déclaration on ne peut plus explicite d'Hélène Cixous: "Dès que nous aimons, dès même que nous aimons réciproquement, dès que nous embrassons, quelqu'un va mourir, quelqu'un va tuer, quelqu'un va manger, quelqu'un va être avalé d'un coup ou par petites bouchées¹³¹". Avaler et être avalé, aimer et haïr, célébrer et dénigrer, telle est précisément la

¹²⁸ *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

¹²⁹ *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971, p. 17.

¹³⁰ Paris, Minuit, 1989, p. 45-46.

¹³¹ *Déluge*, Paris, Des femmes, 1992, p. 199.

dynamique de la trilogie ducharmienne, qui permet de saisir très concrètement comment la passion, selon la formule de Meyer, "est *avant tout* un état d'âme mobile, réversible, toujours susceptible d'être contrarié, inversé¹³²". Nous allons observer comment les deux schèmes passionnels que sont les oppositions binaires et le renversement s'actualisent dans la diégèse de ses romans d'enfance, comment ils déterminent non seulement l'"être" des personnages, c'est-à-dire leurs qualifications, mais aussi leur "faire", leur action dans le récit et comment cette logique des passions aboutit à un monde où dominent conflits et paradoxes.

2.1. Ange et Diable: des personnages antithétiques et clivés

Même si Ducharme s'inspire dans sa trilogie de traits propres à la pensée et au comportement de l'enfant, nous ne chercherons pas ici à cerner ses personnages comme des entités psychologiques vraisemblables renvoyant à des personnes réelles, mais bien comme des rôles inventés, des prototypes fictifs servant à illustrer les rouages et les roueries des passions. Les personnages sont pour nous des noms au départ vides, progressivement traversés par un faisceau de pensées et de passions qui leur donnent peu à peu souffle et vie. Ce sont, plus précisément, les personnages principaux qui incarnent les passions dans le récit, tandis que les personnages secondaires,

¹³² "Aristote ou la rhétorique des passions", *op. cit.*, p. 155.

moins complexes, fonctionnent en général comme des caractères fixes relevant plutôt de l'*ethos* que du *pathos*¹³³.

P. Hamon souligne que les personnages du récit de fiction se définissent toujours par un "assemblage de traits différentiels", que leur construction s'effectue graduellement par un "réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie¹³⁴". Dans la fable ducharmienne ces traits différentiels sont exacerbés, poussés en quelque sorte à leur extrême limite. Les personnages ducharmiens se constituent en effet par couples ou groupes antithétiques. Au personnage central, qui assume aussi chez Ducharme la fonction narrative, sont attribués des traits dévalorisants et démoniaques, tandis que son alter ego possède des vertus angéliques et célestes. R. Leduc-Park relève la présence de ces "adolescentes virginales" peuplant la trilogie, ces "figures féminines" angéliques servant de repoussoir au personnage principal¹³⁵". Ces amies, qui ont toutes les vertus faisant défaut au héros, viennent en quelque sorte

133 "le personnage littéraire [...], en s'interposant entre l'auteur et son public, hérite à la fois des deux procédés rhétoriques des *mœurs* et des *passions*: il doit disposer des qualités de l'un et des défauts de l'autre. Bien entendu, seuls les personnages principaux jouissent de ce statut nécessairement polyvalent: les personnages secondaires [...] relèvent de la psychologie fixiste des *caractères*", Kibédi-Varga, "La Rhétorique des passions...", *op. cit.*, p. 69.

134 "Pour un statut sémiologique du personnage", dans *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 124-125. On pourra aussi consulter, à propos de ce système sémantique binaire sur lequel repose le texte littéraire de fiction, l'article de M. Perry et de Y. Schwartz: "L'antonyme synonymique: un principe d'organisation de la 'réalité' dans les textes de fiction", *Littérature*, n° 57 ("Logiques de la représentation"), février 1985, p. 66-79.

135 Réjean Ducharme, *Nietzsche et Dionysos*, Québec, PUL, 1982, section "L'Androgynie", p. 262 et ss.

incarner son moi idéal. C'est sur cette antithèse de l'ange et du démon que se constituent tous les couples d'ami(e)s: Bérénice/ Constance Chlore dans *L'Avalée*, Iode Ssouviel/ Asie Azothe dans *L'Océantume* et Mille Milles/ Chateaugué dans *Le Nez qui voque*¹³⁶. Deux univers franchement opposés, l'un relevant pour reprendre les termes de Northrop Frye¹³⁷ du démonique (de l'Enfer), l'autre de l'apocalyptique (du Ciel), servent en somme à caractériser les personnages et trouvent à s'exprimer notamment à travers le bestiaire, le schème haut/bas, la symbolique des couleurs, des matières et des éléments. Ainsi, à la "la blanche et pure Constance Chlore" (p. 163) de *L'Avalée des avalés* s'oppose Bérénice, qui se définit comme "laide" ("je suis laide comme un cendrier", p. 16, "une laide comme moi", p. 140), "vénéneuse" (p. 10) et "diabolique" (p. 138). De même, dans *L'Océantume* Asie Azothe est, conformément à son nom, un être aérien, pur et lumineux dont la "voix est claire comme le ciel et gaie comme les oiseaux" (p. 16). Ce personnage incarne la clarté et la noblesse mêmes: "la lumière du soleil est moins pure que celle du visage d'Asie Azothe. Le diamant le plus pur a l'air impur à côté de ses

¹³⁶ Notons que dans *Le Nez qui voque*, Chateaugué combine les rôles d'ami et de "soeur", tandis que dans les deux autres romans, ces rôles sont distincts (*L'Avalée* présente, à côté de l'amie Constance Chlore, le frère Christian, *L'Océantume* fait, de même, intervenir l'amie Asie Azothe et le frère Inachos).

¹³⁷ Sur ces deux types d'images ou d'archétypes auxquels fait souvent appel la littérature, voir *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969, "Troisième essai: critique des archétypes: théorie des mythes", sections "l'imagerie apocalyptique" (p. 173-180) et "l'imagerie démonique" (p. 180-184).

yeux" (p. 158) et à son portrait s'oppose celui d'Iode qui se veut, par contraste, laide et repoussante: "comment Asie Azothe peut-elle m'aimer, moi qui suis si laide et qui pue tellement?" (p. 155). À côté de cet ange, Iode apparaît, ainsi que le soulignent les habitants du village, comme "une incarnation du diable", "une possédée", "un monstre" (p. 68). Ce même couple antithétique resurgit dans *Le Nez qui voque*, où Chateaugué est "blanche, blanche comme une colombe qui sort du sein du Créateur" (p. 37), tandis que Mille Milles dresse de lui-même le portrait inverse: "Que je suis laid! Que je suis sale! Que je me méprise! Que je suis noir!¹³⁸" (p. 37). Ces portraits antithétiques, misant sur les contrastes et comme on en trouve aussi dans les textes descriptifs classiques¹³⁹, forment un trait d'écriture typique de la trilogie, où toujours les mêmes procédés reviennent pour caractériser les personnages: observons dans le passage suivant tiré de *L'Avalée*, ces procédés d'insistance que sont la répétition et la gradation, ainsi que ces figures passionnelles que sont l'hyperbole et l'hypotypose¹⁴⁰, figures qui viennent se greffer sur les réseaux

¹³⁸ Voir aussi Chateaugué à Mille Milles : "J'ai peur de toi comme du diable" (NV, p. 244).

¹³⁹ Voir notamment dans *Les Caractères* de La Bruyère le portrait contrasté de Giton et de Phédon. Sur ces portraits en parallèle, voir entre autres les remarques de J.-M. Adam et de A. Petitjean, dans *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 125 et ss; ainsi que l'article de A. Kibédi-Varga: "Synonyme et antithèse", *Poétique*, n° 15, 1973, p. 311, qui montre le rôle de l'antithèse et de la synonymie impure dans la description classique: "C'est ce jeu d'identité et d'oppositions sémantiques qui semble être à la base des procédés descriptifs".

métaphoriques du haut et du bas, de l'ange et du monstre, du céleste et du démoniaque:

Je suis hideuse. Mes cheveux sont si raides et si enchevêtrés qu'un peigne bulldozer y tomberait en panne. Mingrélie est belle comme un jour sans fin. Des anglaises souples et lumineuses pendent en lourdes grappes au sommet de sa tête noire, roulent et dansent en profusion sur sa nuque fine comme un poignet. Je suis aussi brutale et maladroite en paroles qu'avec mes membres. Elle est gracieuse comme un papillon et polie comme une reine. Je ne suis guère sortie de l'île que pour aller à l'école. Elle a mangé dans les restaurants des plus grandes villes des cinq continents. (p. 43)

Ce portrait antithétique fait alterner d'un côté des énoncés descriptifs mélioratifs et hyperboliques qualifiant la belle cousine Mingrélie ("Mingrélie est belle comme un jour sans fin"), de l'autre des énoncés péjoratifs s'appliquant à Bérénice ("je suis hideuse"). Mais, et c'est ici que la technique descriptive de la trilogie se sépare des procédés classiques, ces distinctions tranchées et saturées d'hyperboles sont plus langagières que "réelles": si l'on adopte un point de vue référentiel, la figuration n'est en effet pas crédible, elle apparaît au contraire comme étant entièrement subordonnée aux affects de la narratrice, qui constituent le moteur même de la description. C'est par son seul dire, par la

¹⁴⁰ Nous reviendrons sur ces figures d'insistance et de la passion au cours de notre dernier chapitre, lorsque nous évoquerons les stratégies passionnelles ducharmiennes (polémique et lyrisme).

dimension performative du langage mise en jeu, que la narratrice crée les êtres qui l'entourent et qui, en dehors d'elle, n'auraient aucune consistance.

Outre les couples d'ami(e)s antithétiques, d'autres regroupements bipolaires plus vastes se forment dans la trilogie. Dans *L'Avalée* intervient un pôle de la séduction, représenté d'abord par la mère de Bérénice et par son frère Christian (puis, à mesure que Bérénice grandit, par d'autres personnages); s'y oppose le pôle de la loi répressive, incarné par le côté paternel, la lignée des Einberg, et par les représentants de la religion juive (le rabbi Schneider). Mais à l'intérieur même de ce pôle de la séduction des ambivalences apparaissent très vite. La mère de Bérénice est un bon exemple de ces personnages janusiens peuplant la fiction ducharmienne: figure angélique, papillon, oiseau, elle attire puissamment Bérénice:

je suis fascinée par ma mère comme par un oiseau [...] Je trouve ses yeux beaux, ses mains belles, sa bouche belle, ses vêtements beaux, sa façon de se verser du thé belle. Je la regarde manger comme on regarde un pélican manger. Je la regarde être assise comme on regarde une hirondelle voler. (AV, p. 23)

mais elle se voit presque aussitôt dégradée en "Chat Mort", en une bête hideuse et répugnante:

Ma mère est comme un oiseau. Mais ce n'est pas ainsi que je veux qu'elle soit. Je veux qu'elle soit comme un chat mort, comme un chat siamois noyé. J'exige qu'elle

soit une chose hideuse, repoussante au possible. Ma mère est repoussante au possible. Ma mère est hideuse et repoussante comme un chat mort que des vers dévorent. [...] Madame Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort! Chat Mort! Chat Mort! (p. 24¹⁴¹)

À travers ces portraits antithétiques de la mère, on voit une fois de plus comment le sujet passionnel invente de toutes pièces l'Autre par le langage, le façonne selon son propre désir et lui attribue des qualités versatiles à souhait. Comme l'explique Bérénice, "il n'y a de vrai que ce qu'il faut que je croie vrai, que ce qu'il m'est utile de croire vrai, que ce que j'ai besoin de croire vrai pour ne pas souffrir" (AV, p. 24-25). Rabaïsser la mère, ainsi que le fait Bérénice, fait partie du "roman familial" par lequel, nous l'avons vu, l'enfant corrige la réalité, modifie ses liens avec ses parents, se débarrasse en particulier de la mère aimée qui, par son attrait, fait souffrir, pour s'octroyer une nouvelle identité gratifiante. Les polarités dès lors s'inversent, du positif sort le négatif et vice versa: d'abord déifiées, lors de la prime enfance, les imagos parentales subissent la déchéance, tandis que l'enfant s'attribue pour compenser sa dépendance le rôle revalorisant de prince, de châtelain, de roi. Tour à tour "être sublime — reine, princesse, oiseau — et déchet — cadavre, loque¹⁴²", la mère est

¹⁴¹ Ailleurs, la mère, d'animal céleste et inoffensif, est rabaïssée au rang de bête fauve et prédatrice: "tu ne seras jamais qu'une panthère, qu'une bête égoïste et solitaire" (AV, p. 101), à quoi la mère rétorque: "tu ne seras jamais qu'une petite bête laide, grimaçante, railleuse et colère".

¹⁴² Voir l'article d'Anne-Élaine Cliche, "Réjean Ducharme: le nom de l'auteur", dans *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, sous la dir.

exemplaire de ces figures dichotomisées qui parsèment la trilogie et auxquelles Bérénice elle-même participe, en tant que petite fille, innocente par son âge mais dotée des pouvoirs surhumains, où le divin voisine avec le diabolique. Ce clivage des héros/enfants ducharmiens ressort bien de l'autoportrait que Bérénice brosse d'elle-même:

À peine un papillon est-il né qu'il essaie ses ailes. Son premier mouvement est celui qui le plonge ivre mort vers l'azur. Les papillons sont beaux. Naissant, j'ai cru avoir le choix et j'ai choisi d'être un papillon aux ailes constituées de vitraux jaune-orange. Puis, sûre de mon coup, sans plus réfléchir, je me suis élancée du haut du donjon où j'étais. Hélas! Je n'étais pas un papillon. J'étais un buffle. Pour tout dire, j'étais un rhinocéros. [...] Ce qui devait arriver est arrivé: je me suis écrasée sur un parvis. (AV, p. 143)

Tous les héros de l'enfance se donnent de la sorte comme des anges déchus. Ils se veulent des êtres royaux (Iode se dit de la lignée princière de Ssouvie, Bérénice, par son nom, est une princesse juive, Mille Milles se dit de "la race des seigneurs") mais incarnent aussi des êtres en détresse, grotesques et impuissants, tombés dans l'Enfer existentiel du monde.

Avec *L'Océantume* le pôle de la séduction est moins assumé par la mère que par le personnage nommé Faire Faire, l'éducatrice

remplaçant Ina, la mère déficiente; tandis que le pôle de la loi est incarné par les représentants des institutions scolaires et éducatives plutôt que par la figure paternelle de Van der Laine, peu présente. Dans *Le Nez qui voque*, enfin, c'est Questa, la femme d'âge mûr que Mille Milles rencontre dans un bar montréalais, qui représente la séduction, tandis que la loi se situe du côté du monde socio-professionnel. Tout comme la mère de Bérénice, Questa et Faire Faire ont deux faces, l'une attirante, l'autre repoussante en raison de leur statut d'adultes. Ceci nous conduit à une dernière dichotomie active dans toute la trilogie: la dichotomie enfant/ adulte, qui marque aussi bien *L'Avalée* (Bérénice, Christian, Constance Chlore, Constance Kloür en conflit avec les parents, les tuteurs, les professeurs) que *L'Océantume* (d'un côté le groupe des "Uaikoakores" formé par Iode, Asie Azothe et Inachos, de l'autre, le cercle des adultes représenté par les parents et les éducateurs) et que *Le Nez qui voque* (Mille Milles et sa "soeur" Chateaugué, voulant à tout prix rester des enfants, s'opposent à Questa l'adulte et aux divers personnages secondaires liés au monde économique). C'est du côté de l'enfant que se trouve la valeur, tandis que l'adulte se voit fustigé en raison de ses faiblesses, de ses compromis, de sa lâcheté.

Dans les romans de l'âge adulte, de tels contrastes aussi marqués s'estompent. Les personnages ne fonctionnent plus par couples binaires antithétiques et les traits différentiels tendent à être davantage sociaux que symboliques: Nicole et André, couple

peu différencié s'il en est, formant un "on" indistinct parlant toujours à l'unisson, s'opposent par leur simplicité au monde sophistiqué des artistes et des intellectuels; Vincent et sa soeur Fériée, autre couple parfaitement accordé, se démarquent d'Alberta l'Ontarienne; Bottom, le "rada" sans le sou, vient d'un autre monde que sa riche patronne, mais il ressemble à son ami Bruno et Juba, dont il est amoureux, personnage venant comme lui des bas-fonds, est "dans nos prix" (DE, p. 11). Enfin, *Va savoir*, premier roman de l'âge adulte qui réintroduit un personnage d'enfant dans la diégèse, n'oppose toutefois plus systématiquement l'enfant à l'adulte. Le texte insiste au contraire sur les ponts et les communications qui s'établissent entre ces deux mondes¹⁴³.

2.2. Aimer et haïr: bipolarité et renversement des actions

Comme l'ont relevé certains critiques ducharmiens, les récits composant la trilogie présentent des héros qui oscillent

¹⁴³ Ainsi, le comportement de la jeune Fanie est souvent comparé à celui des adultes, elle est aux dires du narrateur Rémi une "future Raïa", tandis que celui-ci manifeste bien des comportements enfantins, à commencer par cette façon qu'il a d'appeler sa compagne "mamie". De la trilogie à *Va savoir*, c'est un renversement complet de perspective qui s'est opéré: on est passé du point de vue *de* l'enfant, volontaire, polémique, agressif, qui raye tout ce qui n'est pas lui-même, à un point de vue *sur* l'enfant, beaucoup plus marqué par la conciliation, la résignation et la nostalgie. Après le deuil de l'enfance, qui se signale déjà à la fin du *Nez qui voque* avec la mort de Chateaugué, et qui est réitéré dans *Les Fantômes* avec la mort de Fériée, *Va savoir* nous apparaît comme un roman où le narrateur, définitivement entré dans l'âge adulte, trouve à se retourner sur le monde perdu et autre qu'est l'enfance pour l'observer et tenter de rétablir avec lui une certaine connivence.

constamment entre des passions extrêmes et qui souffrent de ces conduites émotives contradictoires que sont l'amour et la haine, la jalousie et l'indifférence, l'ivresse et l'angoisse, l'acte de foi et le dégoût, l'admiration et le mépris, l'égoïsme et la compassion...¹⁴⁴. Parmi ces comportements passionnels polarisés, l'amour et la haine représentent un couple fondamental¹⁴⁵ qui règle l'organisation et la progression même de l'intrigue. Cela est corroboré par les fréquences exceptionnellement élevées des verbes aimer et haïr¹⁴⁶. Yvan Lepage relevait déjà, dans une étude de stylistique statistique portant sur un fragment de *L'Hiver de force*, l'importance que prenait le verbe "aimer":

on est un peu plus surpris de le voir apparaître à une telle fréquence dans les premières pages de *L'hiver de force*. Et cependant, l'oeuvre de R. Ducharme n'est-elle pas traversée par la passion, où se rejoignent la haine et l'amour? Tous les personnages ducharmiens poursuivent, en dernier ressort, cette valeur fondamentale qu'est l'amour, synonyme d'enfance, de bien-être. Il n'est que de songer à ce cri désespéré qui donne son titre à cette

¹⁴⁴ Pierre-Louis Vaillancourt (*op. cit.*) évoque notamment ces aspirations contradictoires marquant les héros ducharmiens.

¹⁴⁵ Selon Girard (*op. cit.*), l'amour et la haine, comme d'ailleurs la jalousie et l'envie, appartiennent au roman de la "médiation interne", dans lequel le sujet désire l'objet sans passer par un médiateur externe. Rappelons que ce couple fondamental amour/haine marque aussi tout particulièrement les *Confessions* de Rousseau, récit qui, comme nous l'avons vu au cours de notre premier chapitre, fait officiellement entrer l'enfant dans la littérature occidentale.

¹⁴⁶ L'index cumulatif donne les chiffres suivants, qui font apparaître un certain déséquilibre au sein même du couple: "aimer": 306 occurrences, "haïr": 83 occurrences. Une recherche plus poussée devrait également tenir compte d'autres termes sémantiquement proches de ces verbes.

chanson que R. Ducharme écrit pour Robert Charlebois:
 'Je veux d'l'amour!'¹⁴⁷.

L'alternance entre, d'un côté, le surgissement du sentiment, de l'amour, de l'élan vers l'autre et, de l'autre côté, l'expression de la haine, la négation de l'amour constitue selon nous le pivot même de la narration. Le sujet, même s'il se donne au cours de la diégèse plusieurs objets de désir successifs¹⁴⁸, répète un comportement passionnel qui présente toujours les trois mêmes étapes. Une phase de séduction qui peut être plus ou moins longue, avec défi et montée des enchères a d'abord lieu, puis c'est le bref moment de l'idylle ou, en d'autres termes, de ce que Michel Deguy nomme joliment le "roucoulement"¹⁴⁹ entre les partenaires, enfin, des obstacles, soit extérieurs au sujet, soit le plus souvent suscités par le sujet lui-même, provoquent la rupture avec l'objet aimé et conduisent le héros à une réaction de haine ou d'indifférence.

¹⁴⁷ Voir "Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*", dans *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 235.

¹⁴⁸ C'est surtout le cas de *L'Avalée des avalés*, récit qui suit l'héroïne Bérénice de l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Celle-ci dirige d'abord son affection vers sa mère et son frère Christian puis, à mesure qu'elle grandit, vers d'autres personnages comme Constance Chlore, Constance Kloûr, Dick Dong, Jerry de Vignac, etc.

¹⁴⁹ Voir l'article "La passion réduite au langage", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 71, print. 1980. Deguy évoque, à propos du théâtre de Marivaux, ces "rares scènes de l'amour apaisé, amébéen, après le défi, quand le duo de rivalité, la montée des enchères, se dénouent, comme (im)prévu, et que les deux passent du même côté de l'amour [...] en roucoulement alterné" (p. 183). Rappelons qu'un récit inédit de Ducharme, consigné à la Bibliothèque nationale du Canada, porte précisément le titre, à double entente, de "Roucouleman".

Lorsque le schéma actionnel s'est renversé de la sorte, une nouvelle quête d'ordre pathique peut s'engager. Cette reprise d'un schéma passionnel triadique toujours identique dans son déroulement apparente la trilogie à ces "histoires à retours" relevées par Pavel et qui se caractérisent aux dires de ce critique par une extraordinaire dépense d'énergie et par le brutalité des échecs¹⁵⁰. En d'autres termes encore, la suite séduction, fusion, et répulsion permet l'avancée des récits d'enfance ducharmiens tout en faisant de ceux-ci des récits circulaires, répétitifs, qui reviennent toujours sur les mêmes conduites émotives. À travers ces récits ducharmiens, on peut mesurer combien l'imagination créatrice est, selon le terme de Gracq, "obsessionnelle" et tourne autour d'un nombre restreint d'images affectives primordiales: "la vraie rêverie créatrice est une rêverie pauvre, ressassante, à caractère plutôt obsessionnel. Il s'agit surtout d'avoir la faculté d'accrocher, à quelques images capables d'électriser toutes les autres, un énorme coefficient émotif¹⁵¹".

La phase de séduction consiste dans la trilogie à séduire ou à se laisser séduire par l'Autre, ce qui revient finalement au même, la séduction étant un phénomène réversible, comme le souligne Baudrillard: "être séduit est bien encore la meilleure façon de séduire. [...] Pas plus qu'il n'y a d'actif ou de passif dans la séduction, il n'y a de sujet ou d'objet, ni d'intérieur ou

¹⁵⁰ "Le déploiement de l'intrigue", *op. cit.*, p. 457.

¹⁵¹ Voir "Les yeux bien ouverts", dans *Préférences*, Paris, Corti, 1981, p. 87-88.

d'extérieur: elle joue sur les deux versants, et nulle limite ne les sépare. Nul, s'il n'est séduit, ne séduira les autres¹⁵²". En outre, cette phase de séduction repose, comme l'expliquent aussi bien Deguy que Baudrillard, non sur la pulsion sexuelle mais sur le défi¹⁵³: puissance d'effondrement du sexe et du réel en général, puissance de défi, de grâce et de violence, la passion de la séduction tire son intensité du jeu et de la surenchère entre les partenaires, surenchère qui inaugure une relation "duelle" et "folle", de "vertige" et d'"engloutissement"¹⁵⁴". La séduction met toujours en oeuvre, par ailleurs, une sorte de rapt, de prise de possession de l'Autre. Le motif du rapt intervient d'ailleurs dans chaque récit de l'enfance: il est particulièrement insistant dans *L'Océantume* qui retrace le rapt d'Iode par Faire Faire, puis celui

¹⁵² *De la séduction, op. cit.*, 1988, p. 112.

¹⁵³ Voir Baudrillard, *ibid.*, p. 112-113. Voir aussi, p. 72-73: "La séduction est plus forte que la production. Elle est plus forte que la sexualité avec laquelle il ne faut jamais la confondre. Elle n'est pas un processus interne à la sexualité, ce à quoi on la ravale généralement. Elle est un processus circulaire, réversible, de défi, de surenchère et de mort. C'est le sexuel au contraire qui en est la forme réduite", et p. 64-65: "le sexuel, dans notre culture, a triomphé de la séduction, et se l'est annexé comme forme subalterne. Notre vision instrumentale a tout inversé. Car, dans l'ordre symbolique, c'est la séduction qui est là d'abord, et le sexe n'advient que par surcroît", "la supériorité profonde des logiques rituelles de défi et de séduction sur les logiques économiques du sexe et de la production reste entière".

¹⁵⁴ Sur cette parenté entre le défi et la séduction, voir Baudrillard, *ibid.*, p. 113 et ss: "Défi ou séduction, c'est toujours rendre l'autre fou, mais d'un vertige respectif, fou de l'absence vertigineuse qui les réunit, et d'un engloutissement respectif". Sur l'importance du défi, voir aussi p. 126: "rien n'existe par nature, tout n'existe que par le défi qui lui est lancé et à quoi il est sommé de répondre. C'est par le défi qu'on suscite et ressuscite les puissances du monde, y compris les dieux, c'est par le défi qu'on les exorcise, qu'on les séduit, qu'on les capte".

d'Asie Azothé par Iode et Inachos. Cette thématique de l'enlèvement de l'objet aimé intervient aussi dans *L'Avalée*, où Bérénice devenu momentanément monitrice d'école en profite pour enlever la jeune Constance Kloür. Enfin dans *Le Nez qui voque*, Mille Milles enlève en quelque sorte Chateaugué à sa famille adoptive¹⁵⁵. Quant à la phase de fusion qui consacre l'union, elle est toujours chez Ducharme union mystique des âmes et non des corps, elle est moment sacré durant lequel le temps et la mort sont niés. Pour ce qui est de la répulsion ou dérobade qui met en oeuvre la passion de l'anti-sédution, elle consiste, selon l'optique de Deguy, en cette "folie du non passionné", quand le reniement de l'amour occupe une grande partie de l'intrigue¹⁵⁶.

Voyons comment ce schéma triadique s'actualise concrètement dans la trilogie. Dans *L'Avalée des avalés*, l'élan affectif de Bérénice envers son frère Christian (contrecarré par le père de Bérénice puis par Christian lui-même) détermine la macrostructure diégétique du récit, les deux exils forcés de Bérénice à New York, puis en Israël. *L'Océantume* se structure de

¹⁵⁵ Le motif perce aussi dans les romans de l'âge adulte: en particulier dans *L'Hiver de force*, où Nicole et André kidnappent Petit Pois, au grand dam de son ami et de sa mère, on le retrouve aussi quoique de façon beaucoup plus discrète dans *Les Enfantômes* et dans *Va savoir*.

¹⁵⁶ Baudrillard (*op. cit.*, p. 79) note que la répulsion, plus que la pulsion, caractérise la modernité: "Nous marchons aujourd'hui bien davantage à l'expulsion et à la répulsion qu'à la pulsion proprement dite. [...]. Les grandes pulsions ou impulsions positives, électives, attractives ont disparu. Nous ne désirons plus que faiblement, nos goûts sont de moins en moins déterminés. Les constellations du goût, du désir, comme celle de la volonté, se sont défaites, on ne sait par quel effet mystérieux. Par contre, celle de la mauvaise volonté, celle de la répulsion et du dégoût se sont renforcées".

la même façon, selon les séparations et les retrouvailles entre Iode et son amie Asie Azothe, les phases de ruptures étant également commandées ici par des contre-forces extérieures aux deux amies. Quant au *Nez qui voque*, c'est l'attraction qu'éprouve Mille Milles envers Chateaugué et l'auto-résistance qu'il oppose à son propre désir qui règle la diégèse. Ayant appelé d'urgence sa soeur Chateaugué afin qu'elle vienne vivre avec lui dans sa chambre de Montréal ("Viens ici. J'ai besoin de toi. Viens vite si tu ne veux pas que je meure", p. 17), Mille Milles cherche ensuite à se débarrasser de sa compagne jugée trop encombrante et déploie toute sortes d'arguments et de ruses afin de la persuader de quitter la chambre. La contre-force est ici non plus extérieure au sujet mais purement interne: ce sont les stratégies de résistance à la séduction que représente Chateaugué qui forment le noeud de l'histoire. Comme le constate Mille Milles, plus il est attendri par Chateaugué, plus il "joue au dur" (p. 111): "C'est la loi des contraires. Je n'ai plus que notre amitié, et j'attends d'avoir posé le geste banal qui la ruinera" (p. 94). Attraction et répulsion alternent ou s'entrechoquent en un heurt de passions, de sentiments et de volontés opposées: "Tout à coup, l'absence de Chateaugué m'est insupportable [...]. Tout à coup, l'absence de Chateaugué m'indiffère, m'est tout à fait égal. Tout à coup, je trouve son absence délicieuse. Tout à coup, je ris cyniquement. Tout à coup, j'ai les larmes aux yeux" (p. 167-168). Ces stratégies de résistance qui caractérisent l'attitude de Mille Milles

interviennent, à y regarder de plus près, dans tous les récits de la trilogie: Bérénice aussi fait tout pour qu'on la sépare de son frère aimé, Christian, tout comme elle oppose une contre-force à l'amour de sa mère, à l'amitié de Constance Chlore, aux avances de Dick Dong.

La trilogie ducharmienne dit en somme constamment le désir, l'élan toujours recommencé vers l'objet aimé et dans le même temps la souffrance, le doute, la perte originale. Elle oscille du meurtre à la sublimation de l'Autre. Le texte ne cesse de dire cet obscur et impossible objet du désir, l'impossible "parfaicte amyè" qui caractérise déjà toute la lyrique médiévale¹⁵⁷. Les trois romans, mais sans doute par dessus tout *Le Nez qui voque*, présentent cette recherche de l'amante-amie platonique qui ne cesse de se dérober mais dont la présence physique gêne. Comme le constate Mille Milles, ce qu'il désire, ce n'est pas la Chateaugué en chair et en os, mais celle qui est dans sa tête:

j'ai souvent l'impression de laisser la vraie Chateaugué là, de m'accrocher intentionnellement à une autre Chateaugué, une Chateaugué que la vraie Chateaugué fait éclater de toutes parts. Qui veut d'une Chateaugué passionnante, peut-être même passionnée? Plus j'y pense, plus il valait mieux qu'elle ne revienne pas: Chateaugué dans ma chambre n'arrive pas à la cheville de Chateaugué dans mon coeur, dans ma tête et dans mon passé. (p. 177)

¹⁵⁷ Voir Martine Broda, "De l'amour d'un nom aux faux noms de l'amour", *Poétique*, n° 55, sept. 1983, p. 293-302.

C'est une image intériorisée de son amie que recherche Mille Milles et qui nécessite, pour vivre, le meurtre de la Chateaugué réelle. Que Mille Milles cherche à faire coïncider son amie avec un archétype, une figure féminine céleste se marque dès le début du roman, lorsque le héros attribue à son amie un faux nom aux allures poétiques ("Chateaugué"). Il y a là un premier meurtre symbolique, qui sera suivi d'un second, lorsque Mille Milles expulsera Chateaugué de la chambre. Mille Milles devient ainsi un paradoxe, "une équivoque" vivante: d'un côté, il est puissamment attiré par Chateaugué, qui incarne par sa jeunesse et son innocence la séduction par excellence¹⁵⁸, qui éclipse toutes les autres femmes, y compris Questa, de l'autre côté, il doit constamment la tenir à distance, dénier sa puissance de séduction en la sacrifiant.

Que l'amour se nourrisse de la sorte d'obstacles, Meyer le souligne bien: la passion relève toujours d'une poussée de conquête, d'enjeux à arracher, d'obstacles à abattre: "La conscience se crée des obstacles qui la détourneront du réel objectif, pour n'éprouver que soi-même au travers de ces obstacles qui, s'ils

158 Commentant *le Journal d'un séducteur* de Kierkegaard, Baudrillard note, à propos de la jeune fille: "l'obsession de ce stade inviolé, encore insexué, qui est celui de la grâce et du charme -- parce que c'est un être de grâce il faut trouver grâce à ses yeux, comme Dieu elle détient un privilège inégalable -- elle devient donc l'enjeu féroce d'un défi: elle doit être séduite, elle doit être détruite parce que c'est elle qui *par nature est douée de toute séduction*" (*De la séduction*, op. cit., p. 136).

pouvaient être vaincus, supprimeraient la passion¹⁵⁹". Ceci ressort clairement de l'épisode central de *L'Avalée des avalés* (sections 27-32) mettant aux prises Bérénice malade, se laissant mourir de faim et de soif, et sa mère, qui la veille et cherche à la ramener à la vie. Bérénice résiste d'abord à la séduction que déploie sa mère, la met longuement à l'épreuve en se montrant totalement impassible aux avances de Chamomor:

Fidèlement, opiniâtrement, Chamomor passe ses nuits à mon chevet. J'entends ronronner le chat, et c'est comme si j'entendais de l'amour ruisseler d'une vasque. Ce qui est assis près de moi avec une bouteille de cognac entre les jambes, ce n'est pas Chamomor, c'est une bouteille pleine d'amour. Et cette bouteille, quelquefois, se lève, se penche au-dessus de moi, tend son goulot à mes lèvres. Je meurs de soif. Je ne boirai pas. Ma langue est rude comme de l'émeri. Je ne boirai pas de ton eau.

Un cri m'arrache à un cauchemar. Mes yeux s'ouvrent dans son beau visage. Mon regard entre dans le bleu limpide et frais de ses yeux. Je la sens vouloir, vouloir. Ce visage doux comme du velours qui se dresse à deux doigts de mon âme hideuse comme une pieuvre, c'est de la peau qui veut. Ce souffle qui, doux comme le parfum d'une fleur, fait frémir la roche de mon âme, c'est

¹⁵⁹ *Le Philosophe et les passions, op. cit.*, p. 110-111. Les travaux de Denis de Rougemont montrent, de la même façon, que l'amour-passion tend à susciter des obstacles, constitue une sorte de défi à la mort, à sa propre condition humaine, sans qu'une victoire finale puisse être obtenue: "passion veut dire souffrance, chose subie, prépondérance du destin sur la personne libre et responsable. Aimer l'amour plus que l'objet de l'amour, aimer la passion pour elle-même [...] c'est aimer et chercher la souffrance. Amour-passion: désir de ce qui nous blesse et nous anéantit par son triomphe. [...] Pourquoi l'homme d'Occident veut-il subir cette passion qui le blesse et que toute sa raison condamne? Pourquoi veut-il cet amour dont l'éclat ne peut être que son suicide? C'est qu'il se connaît et s'éprouve sous le coup de menaces vitales, dans la souffrance et au seuil de la mort" (*L'Amour et l'Occident.*, Paris, Plon, coll. "10/18", 1992, p. 63).

du vent qui veut. [...] Aveuglement, je me ferme. Je ferme mes bras, ferme ma bouche. Aveuglement, je me répète de me méfier. (p. 99)

Mais la situation se dénoue finalement. Bérénice se laisse gagner par l'amour de sa mère, qui déploie tous les attributs traditionnels de la séduction: séduction de la beauté, de la voix, du parfum, et des yeux, la séduction des yeux étant "la plus immédiate, la plus pure. Celle qui se passe de mots, seuls les regards s'enchevêtrent dans une sorte de duel, d'enlacement immédiat¹⁶⁰". La soudaine capitulation de Bérénice face à sa mère, le débordement incontrôlé de ses sentiments est exprimé par l'image traditionnelle du barrage qui cède sous la pression des eaux, puis par l'image du volcan en irruption:

Doucement, tièdement, par petits coups, elle souffle dans mon oreille. Tout à coup, ça y est! C'en est fait de moi. Je perds la tête. Tout à coup, en moi, c'est la rupture des écluses, l'éclatement des digues et barrages. [...] Prise d'un grand éblouissement, j'oublie tout, perds tout. Je dégringole de tous mes sommets, m'écrase. Je perds pieds, déboule. Tout me glisse entre les doigts. Tout à coup, comme mue par une détente volcanique, je me retourne, me dresse, m'élançe, me jette dans ses bras, me cramponne à son cou. (p. 104)

¹⁶⁰ Cf Baudrillard, *op. cit.*, p. 106-107. À propos de ces figures de la séduction, Baudrillard évoque l'ancienne légende de la panthère parfumée, qui ensorçèle et capture ses victimes par son parfum. Rappelons que la mère de Bérénice est précisément surnommée "panthère", sans doute en raison de son pouvoir de séduction.

Commence alors l'idylle sentimentale, un délire amoureux ("Comme je l'aime! je suis folle. Toute la nuit, je me laisserai être folle, aussi folle que je le suis", p. 108), un dialogue consensuel à deux dont la matrice est "je t'aime¹⁶¹". La passion s'exprime par un surplus de mots ("Je lui répète les mêmes mots, cent fois. Il faut que je parle. Il y a tellement de mots dans ma gorge que j'étouffe", p. 105) mais aussi et surtout par des gestes ("D'un seul geste et d'un seul mouvement, elle m'arrache au lit et me lève jusqu'au plafond. Elle m'agite au bout de ses bras, comme un trophée. Elle rit. Elle me redescend et m'entraîne dans la plus bouffonne des danses, dans la plus étourdissante des rondes", p. 105) et par des silences ("Elle m'enlace avec force, sans rien dire. De longues minutes passent. Le silence est si plein, si dru, si riche que, comme au fond de l'eau, je n'arrive plus à respirer", p. 104)¹⁶². C'est qu'au plus fort de la fusion le langage, la

¹⁶¹ Une scène exactement similaire se joue, quoique sur un mode beaucoup moins dramatique, dans *L'Océantume*, (sections 32-34), lorsque Iode, internée dans la maison de redressement de Mancieulles, résiste par une attitude méprisante et par le mutisme ("Elle attend que je réponde. Je ne te donnerai pas un mot", p. 88) à l'éducatrice Faire Faire mais se laisse, finalement, séduire par celle-ci: "Elle me tend elle-même, comme un peuplier me tendrait ses rameaux. Elle me sourit, la bouche fendue jusqu'où elle peut. Elle fait briller ses yeux tant qu'elle peut. [...] Je l'avoue: je succombe: je lui fais confiance. Je lui livre mon plus grand secret" (p. 90-91). Mais après une courte idylle, comme dans *L'Avalée*, rapidement, "la comédie est finie" (p. 102).

¹⁶² Cette même fusion sans paroles, que Mille Milles qualifie d'"épreuve d'amitié", se produit dans *Le Nez qui voque*, p. 115-117: "Avec une infinie prudence, pour ne pas qu'ils s'échappent et s'envolent, j'ai allongé ses bras le long de son corps et je les ai fixés là en étreignant toute sa personne. Elle ne bougeait plus, ne se débattait plus. Elle s'est détendue. Le long de mes bras, je sentais ses nerfs vibrer comme des guitares. Puis je les ai sentis se détendre. Sous ma main, une corde se desserait. Dans ma paume,

communication verbale n'est plus nécessaire, comme l'explique bien Marc Guillaume:

si tout est partagé, si tout est commun entre deux êtres, il n'y a plus de communication, elle s'évanouit dans une intimité trop grande. Il y a là une aporie classique: ce que vise la communication est aussi ce qui la fait disparaître. Autrement dit, toute communication repose sur ce qui lui est contraire et sur la séparation des êtres. C'est pour cela que la communication se nourrit de toutes les formes de mise à distance, d'étrangeté et donc de tous les risques d'incompréhension et de malentendus¹⁶³.

Mais cette intimité a tôt fait de se briser ("Mon idylle avec la panthère blanche aux yeux d'azur ne dure plus, n'a plus cours. Elle a vécu ce que vit toute douceur: l'espace d'un malentendu", p. 110). Très vite, en effet, Bérénice suscite à nouveau des obstacles d'ordre temporel: "cette deuxième nuit sera la dernière", "j'ai toute la nuit. Je prendrai le temps qu'il faut pour épuiser la fascination, pour briser le charme" (p. 108), "La nuit passe, aussi vite que ses trains. La nuit est finie. Mon amour rentre dans sa coquille" (p. 109), et des obstacles d'ordre psychologique, en dénonçant l'intérêt de sa mère, qui agit par vanité et amour-propre: "Elle en

cinq nerfs se relâchaient. Sous ma poitrine, un réseau entier s'affaissait, fondait. Elle a fermé les yeux. J'ai fermé les yeux, Nous nous sommes laissés aller. Nous avons tout laissé aller. Nous faisons semblant de dormir. Nous ne dormions pas".

¹⁶³ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, p. 26.

parle à tout le monde. Elle s'en vante. [...] Elle a tout saccagé. Elle a ouvert la chambre aux quatre vents. Les parfums s'en sont dissipés". (p.110). D'authentique, d'essentielle, la relation se mue en un simulacre qui ne peut durer ("Quand je ne trouverai plus drôle de faire du théâtre, je lui dirai d'aller se faire voir ailleurs", p. 111).

À de tels dialogues affectifs consensuels, à ces "fragments d'un discours amoureux" pour reprendre l'expression de Barthes, qui se disent, soit par un excès de mots, soit par une absence de mots¹⁶⁴, la trilogie oppose des scènes qui parodient cette rhétorique passionnelle. Cette contestation du discours amoureux s'affirme surtout dans *L'Avalée* qui présente sur le mode ironique trois demandes amoureuses¹⁶⁵. Ce sont tout d'abord les lettres

164 Sur cette façon d'allier l'émotion avec l'économie dans l'art, voir notamment l'ouvrage d'Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimède. L'Art de la découverte et la découverte de l'art*, traduit de l'anglais par Georges Pradier, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 278 et ss.

165 *Le Nez qui voque* présente aussi de telles demandes ironiques. Citons notamment l'épisode (section 43, p. 255-257) où Mille Milles fait, sur le mode de la simulation, des avances et une déclaration amoureuse à Chateaugué: cette scène, où le simulacre rejoint la vérité, fonctionne comme une sorte de parodie de la déclaration courtoise: "J'ai été m'asseoir sur un banc vert, en face d'elle, et je lui ai fait de l'oeil. Elle a tout de suite compris que je voulais jouer, et, sans autre préavis, nous avons joué à ne pas nous connaître, à être deux purs étrangers. Je lui roulais des yeux doux comme des ailes de papillon, doux comme des cous de pigeon. Elle levait le nez. Elle regardait ailleurs. Elle faisait semblant de trouver mon audace vulgaire et déplacée [...]"

- Belle étrangère! me suis-je exclamé, en tombant à ses pieds et en jetant ma tête sur ses genoux ronds comme des fruits. Ouvrez! Donnez asile! Accueillez-moi dans vos mystères! [...]"

- Bel insolent, vous avez des poux. Vous avez les cheveux pleins de petits animaux. Tous ces cerfs et ces serpents! On dirait une forêt!"

- Errez-y, Madame! Promenez-vous-y! Que vois-je? Votre genou! Que vous êtes-vous fait au genou? Quel coup votre genou a-t-il attrapé? Est-ce un coup de poignard?"

d'amour que Bérénice adresse à son frère Christian: "Christian! Christian! Viens me chercher, je brûle! Viens me chercher, j'éclate! Je me donne à toi de toutes mes forces! Je t'appartiens corps et âme! Viens me prendre! Viens me sauver! Mon amour!" (p. 129-130). Dans ces lettres la demande sexuelle qui s'affiche directement et les références érotiques nullement voilées fonctionnent comme une pure provocation, comme un défi lancé, à travers Christian, au père et à la loi. Il en est de même avec la demande sexuelle également tissée de provocation que Bérénice adresse plus tard, oralement, à Jerry de Vignac qui, "livide", prend aussitôt "la poudre d'escampette":

Oui, mon chéri, tout de suite. Allons-nous-en! Allons-nous-en d'ici sans perdre une seconde de plus! [...] Pourquoi tous ces détours, tous ces méandres, toutes ces périphrases, tous ces entrechats? Pourquoi nous soumettre à de telles sottises? Filons droit au but! Pourquoi attendre, jour après jour, pendant soixante ans? Voici ce que j'ai dans la tête. J'ai un peu d'argent. Nous louerons une chambre d'hôtel et là, nous ne ferons pas l'amour, mais la tendresse; et là, nous ferons la tendresse jusqu'à ce que nous soyons vidés, desséchés, délivrés, morts. J'en ai assez de tourner autour du pot. C'est un peu de tendresse et la mort... C'est tout. Il n'y a rien d'autre à attendre. Allons-y et, en une nuit, finissons-en! (p. 215-216)

Refusant le camouflage et les détours, la litote et la périphrase, cette demande, qui dénude en quelque sorte la fin du discours amoureux, fait fuir celui à qui elle est adressée. Baudrillard relève

ce type de "discours cynique, qui se veut objectif, fonctionnel, anatomique et sans nuances", où "jeu, défi, provocation passent en filigrane" et signale que "sa brutalité même est riche d'inflexions amoureuses et de complicité. C'est une nouvelle manière de séduction¹⁶⁶". Jerry de Vignac, dont le nom connote le monde de l'aristocratie et des conventions, reste insensible à cette forme de séduction directe, il ne saisit pas cette demande de complicité qui se marque notamment, dans le discours de Bérénice, à travers la référence à la "tendresse".

Ces deux demandes sexuelles très directes exprimées par Bérénice contrastent avec les avances amoureuses que Dick Dong fait à Bérénice et qui se déroulent plus prudemment, avec les formes, en suivant les lois obliques de la rhétorique, en parlant non de "sexualité" mais "d'amour": "'Quand tu voudras, Madame!' 'Toi, je t'aime!' 'Partons ensemble pour le Wyoming! Il paraît qu'il y a tellement de vaches par là qu'ils ont été obligés de construire des pâturages à plusieurs étages.' J'avoue qu'il me fait rire, que je ne le trouve pas laid" (p. 175). Mais cette rhétorique amoureuse se voit là encore démystifiée par Bérénice, qui dénonce le mensonge de Dick Dong consistant à orner les passions, les pulsions, les désirs des sens par un vocabulaire du sentiment¹⁶⁷ et

¹⁶⁶ *De la séduction, op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁷ Sur cette dénonciation de la rhétorique amoureuse, saisie comme pur effet de langage, voir aussi l'ouvrage de J.-P. Sermain, *Rhétorique et roman...*, *op. cit.*, p. 128: commentant les oeuvres de Marivaux et de Prévost, Sermain note que "la vérité générale de l'amour: c'est le plus souvent un pur effet de langage, la création d'une rhétorique prise en mauvaise part comme l'art trompeur d'orne le réel. Le coeur y serait le plus souvent la

qui note le ton de plus en plus pressant de son discours: "Il n'est plus question d'agriculture entre Dick Dong et moi. Plus du tout. Sur tous les tons, il ne me parle plus que d'amour. Il veut faire de moi son petit nécessaire de voyeur et de touche-à-tout. Il veut que je devienne sa petite Marie-déshabille-toi-là" (p. 198). Plus Bérénice répond à Dick Dong par un discours démystifiant et anti-séducteur, plus celui-ci, dont le nom, à l'opposé de celui de Jerry de Vignac, connote la vulgarité, est "accroché" par Bérénice: c'est que, comme le fait remarquer Baudrillard, "on ne se libère pas de la séduction, et le discours anti-séduction est la dernière métamorphose du discours de séduction¹⁶⁸".

Les critiques ont noté combien, chez Ducharme, la parole a toujours un côté suspect. Sur le plan affectif, il en est de même, le contenu langagier est, tout à fait insuffisant pour exprimer les sentiments. C'est ainsi que Bérénice invente le bérénicien, qui valorise l'expressivité pure au détriment de la communication:

Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais: "Agnelet laid!" Je lui criais: "Vassiveau!" La faiblesse de ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criais, mordant dans chaque syllabe: "Spétermatorinx étanglobe!" Une nouvelle langue était née: le bérénicien. (p. 250)

dupe des sens: 'c'est nous le plus souvent qui nous rendons tendres, pour orner nos passions, mais c'est la nature qui nous rend amoureux; nous tenons d'elle l'utile que nous enjolivons de l'honnête".

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 66.

La trilogie réaffirme constamment cette nécessité de dépasser le langage commun par des trouvailles personnelles, des gestes, des cris ou des silences qui sont autant de signes affectifs. Rappelons cette déclaration de Stendhal voulant "qu'en amour, tout est signe¹⁶⁹" avant d'être langage verbal. Ce langage secret tissé de signes obscurs est surtout exploité dans *Le Nez qui voque*, à travers le personnage de Chateaugué:

— Tate, je ferai ce que tu voudras, tout ce que tu voudras. Chateaugué arrête de rire, baisse la tête, cache ses yeux avec ses paupières. Soudain, d'un coup de paupières et d'un coup de tête, elle me saisit avec ses yeux, elle m'empoigne avec son regard, elle me demande quelque chose avec la couleur de ses yeux dans une langue que je ne connais pas. Elle ne m'a jamais regardé de cette façon-là. Elle m'a pris avec son regard et me tient, et serre comme si elle avait peur que je m'échappe. Que veut-elle? Que ne parle-t-elle pas? Elle cesse de me fixer, elle se cache le visage en tournant la tête, elle rit comme un enfant gêné de rire [...] Elle appuie une de ses joues contre une des miennes. Elle fait cela souvent. Quand elle fait cela, j'ai une peur bleue de rougir. Je prie le bon Dieu de m'accorder la grâce de ne pas rougir quand elle presse sa tête couverte de cheveux contre ma tête rase. (p. 86)

Cette défiance envers le langage, qui se charge facilement de mensonge, d'imposture, d'ambiguïté ou encore d'incapacité à dire les affects, elle se poursuit dans les romans de l'âge adulte. À

¹⁶⁹ Voir *De l'amour*. Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1980, p. 84.

propos de *L'Hiver de force*, Vaillancourt souligne que "généralement chargée d'instaurer la communication entre les êtres, la langue est ici accusée d'être tout à fait impropre, en raison de son aspect janusien, à traduire le sentiment, seule mesure vérifiable (mais inexprimable) de l'authenticité de l'échange¹⁷⁰" et il relève ce besoin des personnages de se fabriquer un langage autre, un "langage des fleurs" ou "des oiseaux" qui est "non médiatisé par le mot". Avec *Va savoir*, ce langage des fleurs s'intensifie, il est à l'oeuvre notamment dans l'épisode où Rémi offre des fleurs à sa voisine Jina:

J'achète un pot de Coronarium Orion et je les offre à Jina. Je suis sensible à leur jaune ocré, crémeux, plus concentré dans le bouton du coeur. C'est la couleur de l'amour fait, du blond de la lumière absorbée par la boue de la matière, et je la trouve exprimée dans son nom, ses vibrations, son équilibre. Je n'en dirai rien à Jina, je ne veux pas passer ce que je suis, un carencé qui délire en couleurs (p. 165)

On songe ici à l'un des premiers romans de Balzac encore fortement empreint de romantisme, *Le Lys dans la vallée*, où le langage de l'amour est constamment médiatisé par le langage des fleurs¹⁷¹. Comme chez Balzac, la communication florale se

170 "Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien", *op. cit.*, p. 54.

171 Sur ce langage balzacien des fleurs, on consultera le bel article de Leyla Perronne-Moisés: "Balzac et les fleurs de l'écritoire", *Poétique* n° 43, sept. 1980, p. 305-323. Tout indique que *Le Lys dans la vallée* forme l'un des grands intertextes de *Va savoir*.

substitue au langage verbal, forme un message affectif composé selon un ordre secret. Le narrateur Rémi évoque d'ailleurs explicitement ce roman balzacien au cours duquel le héros

cherche à passionner la trop honnête Henriette en lui composant un bouquet parfumé à la flouve: elle a la même odeur de coumarine (un glucoside en décomposition) que le mélilot (lotus à miel) qui peuplait les fossés que nous avons piratés en combattant les bourdons. Je suis racheté, réconcilié, si je n'ai rien laissé à Fanie que ce souvenir, cette impression dans ses muqueuses, et qu'elle l'associe, quand elle aura grandi, aux plus beaux jours de l'été, au bonheur, inconsciemment, sans savoir pourquoi. (VS, p. 264-265)

Le livre se referme sur ce bouquet dédié à Fanie et au monde de l'enfance, qui sait mieux que tout autre, comme l'a montré Proust, faire l'expérience poétique de la synesthésie, de l'analogie entre différents domaines sensoriels.

3. Conclusion: un monde de conflits et de paradoxes

Les deux schèmes passionnels de l'alliance et du renversement des contraires qui marquent, comme on vient de le voir, la diégèse ducharmienne conduisent à un monde où dominant conflits et paradoxes. Si l'on examine les "trois grandes matrices passionnelles" que sont, selon Meyer, "le soi, les choses et

autrui¹⁷²”, on s’aperçoit qu’elles entretiennent constamment entre elles des rapports conflictuels et paradoxaux. C’est que, comme le souligne Reboul, la passion est essentiellement conflit entre ces trois instances:

Toute passion est d’abord conflit entre le moi et le monde, entre l’imaginaire et le réel: on voudrait que les choses ne soient pas ce qu’elles sont, on se révolte contre l’inévitable. Elle est aussi conflit entre le moi et les autres, et nous verrons l’importance de la guerre des consciences dans la haine, l’ambition, la jalousie, l’amour. Mais d’une façon beaucoup plus fondamentale, elle est conflit de soi avec soi-même, un conflit qui met en jeu d’une part le corps, ses besoins et ses colères, d’autre part l’esprit, qui est pensée et volonté¹⁷³.

Ce triple conflit s’observe de façon exemplaire dès l’incipit de *L’Avalée des avalés*, où Bérénice décrit le triple avalement, la triple humiliation qu’elle subit, par elle-même, par le monde, et enfin par les autres:

Tout m’avale. Quand j’ai les yeux fermés, c’est par mon ventre que je suis avalée, c’est dans mon ventre que j’étouffe. Quand j’ai les yeux ouverts, c’est par ce que je vois que je suis avalée, c’est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère. (p. 7)

¹⁷² Voir M. Meyer, *Pour une critique de l’ontologie*, Bruxelles, Éd. de l’U. de Bruxelles, 1991, p. 115-116.

¹⁷³ Voir *L’Homme et ses passions d’après Alain*, t.1, Paris, PUF, 1968, p. 59.

Que la passion soit d'abord conflit intérieur, de soi à soi, les philosophes n'ont cessé de le montrer. Comme le souligne Reboul, Platon le montre "avec le mythe de l'attelage que le cocher ne peut maîtriser, ce qui provoque 'le tumulte et la lutte'", Aristote, "dans ses admirables analyses de l'*akrasia*, l'incontinence, la non-maîtrise de soi, où l'homme, incapable de dominer ses désirs et ses colères, y cède avec répugnance et fait le contraire de ce qu'il voudrait". Spinoza, avec "la *fluctuatio animi*, l'alternance douloureuse où l'âme oscille entre la joie et la tristesse, la crainte et l'espoir, la haine et l'amour¹⁷⁴". Ces conflits de soi à soi, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre prochain chapitre consacré aux passions et à leur commentaire, et ces conflits entre moi et autrui, nous aimerions ici, en guise de conclusion, les évoquer à partir du problème de l'identité et de la différence, problème fondamental dans tout processus passionnel et qui se pose de façon cruciale dans la trilogie.

Nous avons vu que les oppositions et les renversements sur lesquels reposent l'être et le faire des personnages principaux ducharmiens confèrent à ces derniers un aspect complexe, changeant et paradoxal. Entièrement assujettis au point de vue mobile du personnage/narrateur, leur caractérisation varie en fonction du niveau de conscience et des dispositions émotionnelles

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 59.

de ce dernier. Comme le signale Bérénice, l'Autre n'existe en somme que par la façon dont le moi l'appréhende, et vice versa:

Je me souviens aussi d'avoir souvent désiré, afin que je puisse l'aimer avec plus de force, que Christian soit laid, lâche, sans rien d'agréable, comme une pierre. Christian vit seul dans le pays appelé Christian, et il me voit autrement que je me vois. [...] Je vois Christian au travers de ce qui se passe en moi de hideux et de puant. J'imagine Christian comme on imagine des étoiles au fond d'un égout. [...] De même que, pour la satisfaction de nos faims respectives, Christian trouve une maman et moi Chat Mort dans la même personne, il y a de multiples Christian, autant de Christian qu'il y en a qui l'inventent. Et ça me laisse seule. (AV, p 54-55)

Sans essence ou identité fixe, Christian est un objet changeant que Bérénice engendre selon sa subjectivité, ses affects du moment. Le moi crée l'Autre et, inversement, l'Autre crée le moi: c'est ainsi que Bérénice aperçoit dans les yeux de Constance Chlore sa propre image. Par ce mouvement circulaire, l'identité devient un pur mirage. le sujet ne peut plus se saisir (et saisir l'Autre) que comme un sujet éclaté, divisé. Bérénice est sans doute exemplaire à cet égard: cette héroïne ducharmienne ne cesse de "s'auto-engendrer", de créer des images d'elle-même par la parole, par la rhétorique. À travers elle on voit clairement comment l'identité du moi est une rhétorique masquée, où entrent en jeu les passions¹⁷⁵. Comme les autres enfants/narrateurs de la trilogie,

¹⁷⁵ Voir M. Meyer, *Pour une critique de l'ontologie*, op. cit., chap.7, p. 157 et ss.

Bérénice s'attribue quantité de rôles, elle affirme notamment: "Mlle Bovary, c'est moi" (p. 244). Intervient ici le bovarysme, que M. Guillaume définit de façon large de la manière suivante: "c'est l'idée que, à partir de lui-même, un individu peut créer une fiction hybride. C'est-à-dire qu'il élabore un être fictif, à partir de lui-même [...] Le sujet apparaît alors, à partir de cet être fictif, comme un autre¹⁷⁶". Chez Ducharme, comme le signale Imbert, qui relie à juste titre le monde ducharmien au discours surréaliste, le sujet est posé comme "différence radicale", "hors de toute définition¹⁷⁷". C'est, selon nous, avant tout le jeu des passions qui menace, déstabilise cette identité du sujet ducharmien pour faire surgir, selon l'expression de M. Guillaume, "l'altérité radicale":

la passion érotique [...] fait surgir cruellement l'altérité radicale qui sépare deux êtres, en permettant de s'approcher au plus près de cette frontière, au point d'imaginer parfois la franchir. D'où la puissance de désordre de la passion amoureuse, sa dimension de part maudite¹⁷⁸.

176 J. Baudrillard et M. Guillaume, *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 68.

177 "Identité et présence du discours surréaliste chez les romanciers québécois modernes", dans *Modernité/Postmodernité du roman contemporain*, Actes du Colloque international de Bruxelles (27-29 nov. 1985), *Les Cahiers du département d'études littéraires*, n° 11, 1987, p. 171.

178 J. Baudrillard et M. Guillaume: *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 14. La thèse de Baudrillard et de M. Guillaume est que, précisément, notre monde contemporain évacue l'altérité, l'Autre, pour entrer dans "l'Enfer du Même". Éliminer l'altérité, c'est éliminer les différences, qui font le charme de l'individu, c'est aussi éliminer l'imaginaire (Voir *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, section "L'Enfer du Même", p. 119 et ss.). Les auteurs voient dans le clonage, qualifié de "nécrose narcissique" l'exemple parfait de cette recherche du Même, de la répétition pure: "le clonage -- forme limite de

Ce qui est affirmé ici à propos de la passion amoureuse peut être étendu à toute forme de passion. Comme insiste Meyer, les passions, telles que les voit Aristote, débouchent toujours sur le sentiment de la différence: "point n'est besoin d'inconscient pour y enfouir le mystère des passions. Celles-ci sont toujours déjà altérisées, parce qu'elles sont l'altérité même qui menace notre identité, mais aussi lui donne corps¹⁷⁹".

Pour illustrer ces rapports conflictuels entre moi et l'Autre, citons ce passage de *L'Océantume*, au cours duquel Iode se laisse soudainement conquérir par Asie Azothe, la haine se retourne en amitié, mais aussitôt, comme entre Bérénice et Chamomor, se pose la question de l'altérité:

Je me sens visitée: je me suis laissée entrer en communication avec quelque chose d'aussi terrible que moi-même, avec quelqu'un. Je suis vaincue, et je me laisse envahir de curiosité et de désir. On m'a brisée et j'explose. Je ne sais comment me donner à Asie Azothe: je me jette dans ses mains, comme si j'étais un jouet longtemps convoité. Je ne sais comment être prise par elle: je m'empare d'elle. (p. 17)

l'auto-séduction: du Même au Même sans passer par l'Autre". (*De la séduction, op. cit.*, p. 228).

¹⁷⁹ "Aristote et la rhétorique des passions", *op. cit.*, p.156. Voir aussi cette autre citation: "La passion exprime la différence dans le sujet, pour autant qu'elle est contingente. Cela revient à l'assimiler à ce qui, dans l'homme, dans tout homme, en exprime l'individualité. Mais du même coup, elle conduit à l'exclusive, au rejet, à la négation toujours possible de l'humanité de l'homme", *ibid.*, p. 153.

Le rapport complexe moi/autrui est envisagé comme un combat, une lutte, un affrontement où se joue la question de l'identité et de la différence du sujet. Comme l'explique Baudrillard, l'altérité est une dimension essentielle à toute passion: "De là naît tout jeu, tout enjeu, toute passion, toute séduction: de ce qui nous est complètement étranger, et qui pourtant a puissance sur nous. De ce qui est Autre, et qu'il nous faut séduire¹⁸⁰". Un autre épisode, tiré cette fois de *L'Avalée des avalés*, mérite également d'être mentionné ici. Il s'agit de l'épisode du cotre (section 16): "Nous passons deux semaines à rapiécer, calfater et gréer le vieux cotre que nous avons été chercher au cimetière des bateaux" (p.57). Durant cette activité collective, Bérénice ne se laisse pas saisir par la participation au groupe, par l'illusion groupale; elle reste à l'écart du spectacle euphorique que propose Chamomor à tous les enfants, elle résiste à la séduction de la mère, qui cherche à entraîner les enfants. À l'adhésion au groupe, Bérénice rétorque par la différence, la passion, elle veut sa mère à elle seule, veut s'en nourrir, l'intégrer, mais alors le moi se désarticule, perd son identité. Se mettre au service de la passion, c'est être avalé par l'autre. Ce système de la passion ne peut qu'engendrer la souffrance, qui devient le mode de constitution du moi. À deux reprises (sections 31-32 et section 66), la mère gagne sur le plan affectif, mais chaque fois, après l'idylle amoureuse, Bérénice

¹⁸⁰ Voir J. Baudrillard: *La Transparence du Mal*, op. cit. p. 174.

recoupe les ponts, retrouve sa singularité et sa différence. Même réaction de la part de Mille Milles, qui recherche la fusion avec Chateaugué, fusion qui s'exprime symboliquement à travers la dénomination commune de "Tate¹⁸¹", puis commence la résistance à l'amour, le rejet de l'Autre, la réaffirmation de son identité: "Il n'y plus de Tate, cesse de m'appeler Tate". La trilogie ducharmienne ne fait finalement que répéter inlassablement ce besoin d'une communauté étroite et forte avec l'Autre¹⁸² et son impossibilité, elle nous montre en définitive combien "le problème de la passion est en dernière analyse le problème de l'Autre: l'Autre en nous, l'Autre que nous sommes à nous-mêmes, et l'Autre que nous sommes pour les Autres. Notre identité est en jeu dans ce jeu, tel un miroir brisé¹⁸³".

181 Cette création onomastique produite par Chateaugué montre le rôle joué par l'imagination dans l'état passionnel: la fusion désirée mais que le réel interdit est permise par l'imaginaire, et la tension est ainsi résolue. Sur le rôle que joue l'imagination dans le monde des passions, voir les différents travaux de Meyer sur les passions. J. Gracq relève aussi le liens entre imagination et affects: "Au fond, l'imagination est un effet des sentiments", *Préférences, op. cit.*, p. 68.

182 Voir *L'Océantume*: "Je ne serai plus seule; ton âme entrera dans la mienne: une pierre fondra à la chaleur de je ne sais quel soleil et je boirai à mesure le liquide qui se répandra" (p. 116) et *L'Avalée des avalés*: "Je suis un pays. Et elle est dans ce pays que je suis comme l'île est dans l'eau" (p. 106).

183 Voir M. Meyer, *Le Philosophe et les passions, op. cit.*, section: "Les passions dans leur logique sociale: l'identité et la différence en action", p. 361.

III). Les passions et leur commentaire

“En somme, la passion est ce que l'on appellera, quelques siècles après, la conscience (de soi), puisqu'elle exprime une réaction à autrui, une image de soi comme étant vue par l'autre, une réflexivité, un spectacle, une conscience observante¹⁸⁴”

Pour Meyer, la passion est à la fois conscience sensible, irréfléchie, tournée vers les objets extérieurs, et également conscience réfléchissante, entité intellectualisable, siège même de notre identité. Ainsi que la proposition de Zola le fait apparaître, “nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions¹⁸⁵”, l'une des veines fondamentales du roman consiste précisément non seulement à incarner les passions dans des histoires mais également à opérer une mise en scène évaluative de la passionnalité. Chez Ducharme, ce volet évaluatif, très apparent, est directement pris en charge par le personnage/narrateur: la conscience des personnages se retourne sur elle-même et déclenche un mouvement de réflexion sur les passions. Qu'est-ce que l'angoisse et le désir? qu'est-ce que

¹⁸⁴ M. Meyer, *Le Philosophe et les passions, op. cit.*, p.14.

¹⁸⁵ Cité par M. Robert, *op. cit.*, p. 31.

l'amitié, l'amour, la haine? comment fonctionnent-ils? dans quelle mesure valent-ils la peine d'être vécus ou combattus? telles sont quelques-unes des questions que privilégie l'univers ducharmien, où l'enfant se fait volontiers un métaphysicien du coeur, un arpenteur des passions, afin d'en évaluer la force, les excès, les manques et les intermittences.

Comme tous les grands textes littéraires, les romans ducharmiens font progresser, selon nous, la connaissance de l'esprit et du coeur humains. Les grands romanciers apportent tous sur la question du *pathos* des éléments de réflexion aussi riches, voire plus riches, que ceux fournis par les traités de psychologie ou de philosophie consacrés aux passions. Comme le fait remarquer Marc Angenot¹⁸⁶, les romans de la vie intérieure et du journal intime se prêtent bien aux confessions, à l'introspection, et donc à un questionnement sur les passions. Comme le souligne aussi Albert Halsall¹⁸⁷, il incombe au narrateur intradiégétique non seulement de jouer un rôle dans la diégèse mais encore d'expliquer les motivations de ses actes, de ses inclinations et de ses désirs directement au lecteur, de poser un jugement sur son comportement et de le faire accepter au lecteur. Selon Flora Larsson¹⁸⁸, le roman d'apprentissage ou de formation

186 Voir "Des romans pour les femmes: un secteur du discours social en 1889", *Études littéraires* ("L'effet sentimental"), vol. 6, n° 3, déc. 1983, p. 317-350.

187 *L'Art de convaincre, op. cit.*, chap. 6: "L'éthos narratif".

188 "Approche du roman sentimental durassien", dans *Le Roman sentimental II*, Limoges, PULIM, 1991, p. 77-94.

(*Le Rouge et le Noir*, *L'Éducation sentimentale*.) ainsi que le roman psychologique (*La Princesse de Clèves*) permettent toujours l'acquisition d'un savoir sur les passions et, du même coup, d'un savoir sur l'identité du sujet et du monde, ce qui n'est pas le cas du "roman sentimental", où il n'y a pas subordination de la dimension passionnelle à une isotopie cognitive (à un savoir) ou factitive (à un pouvoir)¹⁸⁹. Que les passions débouchent sur un plan cognitif, qu'elles participent de jugements ou de croyances, cela est aussi souligné par Martha Nussbaum¹⁹⁰ qui montre comment les passions sont constamment estimées, interrogées, jugées, éprouvées. Cette démarche réflexive est clairement à l'oeuvre dans la trilogie ducharmienne, qui présente un va-et-vient ininterrompu entre l'histoire et son commentaire¹⁹¹. Les dires et les actes des personnages sont constamment évalués, mais de façon hyperbolique et contradictoire, si bien que le commentaire n'est pas en mesure d'apporter un savoir unifié sur les passions. Au contraire du commentaire classique, sorte de pivot entre le texte et son interprétation qui a traditionnellement

¹⁸⁹ Voir, par exemple, *Bel Ami*, de Maupassant, où les passions, les liens amoureux permettent au personnage principal d'acquérir un pouvoir sur autrui.

¹⁹⁰ Voir "Histoires d'émotion: la généalogie de l'amour chez Beckett", *Littérature* ("Passions/fiction"), n° 71, oct. 1988, p. 40-58.

¹⁹¹ L'abondance de telles gloses, commentaires, développements discursifs est relevée par Józef Kwaterko, qui montre comment plusieurs de ces "expansions discursives [...] favorisent l'émergence de l'écriture essayistique". "le dialogue 'd'idées' caractérisant l'essai". Voir à ce sujet: "Ducharme essayiste ou 'Sartre maghané'", dans *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 149-150.

pour fonction de créer la signification ("the function of commentary is to create meaningfulness¹⁹²"), le texte moderne manipule le sens, en cherchant soit à le dénier, soit encore à le surexploiter. L'une des tendances de la littérature moderne — c'est la stratégie adoptée par le texte roussellien par exemple — consiste à évacuer le commentaire, afin de créer un effet d'étrangeté. L'autre tendance, et c'est la stratégie du texte kafkaïen tout comme de la trilogie ducharmienne, consiste non pas en une absence mais en un surplus de commentaire destiné lui aussi à renforcer l'étrangeté du texte: le discours commentatif, les digressions de toutes sortes se mettent alors à proliférer, à enliser la progression de l'histoire et à affecter la signification de la diégèse.

Le réseau des commentaires, surtout dans le texte moderne, est donc loin d'apporter une quelconque clef du récit, il doit lui aussi être interprété et être évalué dans ses rapports avec le récit. À travers le réseau commentatif, Ducharme montre avant tout, selon nous, combien le monde des affects est complexe, contradictoire, sans solution ou synthèse ultimes. Comme l'exprime Cioran: "Qu'il y ait ou non une solution aux problèmes, cela ne trouble qu'une minorité" mais "que les sentiments n'aient point d'issue, ne débouchent sur rien, se perdent en eux-mêmes,

¹⁹² Ross Chambers, "Commentary in Literary Texts", *Critical Inquiry*, Winter 1978, p. 326-327. Comme l'explique encore Chambers, le texte classique cherche à contrôler l'interprétation, tandis que le texte moderne affirme la présence d'un sens mais refuse de guider vers ce sens.

voilà le drame inconscient de tous, *l'insoluble affectif* dont chacun souffre sans y réfléchir¹⁹³". L'oeuvre ducharmienne, qui vient constamment réaffirmer cet "insoluble affectif", s'inscrit dans la tradition mise en place par les grands moralistes de la Renaissance et du classicisme, elle poursuit le projet de Montaigne ou encore de La Rochefoucauld, qui ont exploré, comme le fait apparaître Louis van Delft¹⁹⁴, les "abîmes" du moi, ces *terrae incognitae* de la psyché humaine. Les passions forment ce résidu qui ne peut se réduire et se résoudre, elles sont véritablement dialogiques, ouvertes sur le pluriel, le multiple. C'est aussi, déjà, la position d'Aristote, que Meyer commente ainsi: "réponse à l'Autre, la passion est, par définition, la variation même, ce qui au plus profond de nous-mêmes, exprime ce qui est problématique¹⁹⁵". Ainsi que l'affirme Meyer, les passions par définition posent problème, elles sont ce dont on débat sans fin, moment rhétorique par excellence. Que la passion soit objet de débat et qu'elle soit indissolublement liée à l'art du discours, cela apparaît aussi implicitement à travers le *Phèdre* de Platon, dialogue qui présente dans une première partie une exposition sur l'Éros, puis fait suivre dans une seconde partie une recherche sur l'art du discours. Comme le souligne Léon Robin dans son étude *La*

¹⁹³ Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/Essai", 1951, p. 39.

¹⁹⁴ Voir "Littérature et anthropologie: le caractère à l'âge classique", dans *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, édités par M. Fumaroli, Genève, Droz, 1982, p. 97-115.

¹⁹⁵ "Aristote ou la rhétorique des passions", *op. cit.*, p. 156.

Théorie platonicienne de l'Amour sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir un peu plus loin. "le problème de l'Amour a été préféré à tout autre pour servir de matière à un discours vraiment philosophique¹⁹⁶".

La trilogie ducharmienne illustre cette problématique qui s'empare du monde des passions. La réflexion sur les passions s'y effectue non par un développement linéaire et bien ordonné mais par bribes, par amorces aussitôt brisées et aussitôt reprises, par touches digressives s'étoilant en plusieurs directions. La spécificité du discours ducharmien sur les passions réside dans cet éparpillement et cette pluralité. Comme nous le verrons, les commentaires sur les passions qu'esquissent les personnages sont souvent ironiques: ils sont soit démentis par la trame événementielle, qui vient s'y opposer, soit encore invalidés par les dires des personnages/narrateurs eux-mêmes, qui n'hésitent pas à infléchir ce qu'ils ont affirmé auparavant, voire à défendre des thèses franchement contraires. Nous verrons que les contradictions qui s'enchaînent sont une marque caractéristique de la trilogie. C'est que dans cet univers de l'enfance, aucune idée n'est fixe, immobile ou définitive, toute idée vaut au contraire par son dynamisme, son mouvement, sa capacité de se renverser en son contraire, comme le signale bien Mille Milles:

¹⁹⁶ *La Théorie platonicienne de l'Amour*, préface de Pierre-Maxime Schuhl, Paris, PUF, 1964, p. 156.

L'idée n'est pas aussi immobile, impuissante et docile qu'on le croit; elle agit, engendre et ordonne; elle travaille et comporte son propre dynamisme [...] à l'instant de sa conception, l'idée se dédouble; c'est-à-dire qu'aussitôt née, elle s'emploie à sa matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée. Elle tend à la fois vers les deux pôles; et si nous ne la jugeons pas, ne la freinons pas, elle nous emporte avec elle dans les deux sens. (p. 20)

Pourquoi, en plus de se mouvoir et d'émouvoir dans son sens, l'idée se meut-elle et émeut-elle aussi dans le sens contraire? Parce qu'il est de la nature de l'âme, volonté créatrice avide, de se représenter spontanément sous forme d'idées toutes les possibilités qu'offre un objet à son action et de les vouloir toutes réaliser par le fait même. (p. 20)

Mille Milles est en somme à sa façon un "dialecticien" des passions et l'on pourrait fort bien lui appliquer cette déclaration de Socrate:

Pour moi, je suis fort amoureux de ces divisions et de ces réunions. où je vois le moyen d'être capable de parler et de penser et, si je juge que quelqu'un soit à même d'apercevoir ainsi les choses sous leur unité ainsi que dans leur pluralité naturelles, cet homme, je le suis en arrière, je marche sur ses traces comme sur celles d'un dieu. Or les hommes qui sont à même de faire cela — ai-je raison, ai-je tort de les nommer ainsi, Dieu le sait —, je les appelle dialecticiens¹⁹⁷.

Trancher une question, c'est la scléroser, la figer, et cela vaut tout particulièrement en ce qui concerne les passions humaines,

¹⁹⁷ *Phèdre*, cité ici d'après L. Robin, *La Théorie platonicienne de l'Amour*, *op. cit.*, p. 38-39.

domaine mouvant et complexe par excellence. C'est donc à une réflexion dynamique sur les passions que nous convient les enfants ducharmiens, et non à des prises de positions définitives. Ce qui compte, ce sont les interrogations sur les passions, non les réponses, toujours fragmentaires, incomplètes, fragiles, contestables. Non seulement les personnages, comme nous allons le montrer dans les pages qui suivent, ont recours à plusieurs conceptions philosophiques abordant la question des passions, conceptions qui sont en concurrence les unes par rapport aux autres, mais en outre chacune de ces conceptions, platonicienne, stoïcienne, épicuriste, est questionnée, éprouvée dans ses limites et ses manques plutôt que considérée comme une vérité ultime¹⁹⁸. Cette prise de distance qu'effectue le texte ducharmien par rapport aux modèles théoriques qu'il convoque est bien mise en évidence par Józef Kwaterko qui s'attache à faire apparaître comment Ducharme mime, distord et théâtralise tout à la fois certains thèmes sartriens comme l'angoisse existentielle, le mépris, ou encore, le malaise de la chair. De façon générale, on peut avancer que le texte ducharmien ne se plie jamais à l'autorité des nombreux textes philosophiques qu'il évoque mais qu'il les problématise ou encore en fait un usage ludique et,

¹⁹⁸ On pourrait déceler dans la trilogie des emprunts à bien d'autres systèmes philosophiques faisant place aux passions (allusions aux positions de Sartre, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard pour n'en citer que quelques-uns). Nous nous contenterons d'évoquer ici le rôle de trois grandes théories philosophiques ayant marqué l'Antiquité et ayant, par la suite, fortement influencé les penseurs, philosophes et moralistes de la Renaissance, du classicisme puis de la modernité.

comme le remarque encore Kwaterko, le recours à des personnages d'enfants sert parfaitement ce dessein: "Les personnages-enfants, interposés entre l'auteur et l'objet de sa spéculation, se prêtent [...] très bien à de telles gambades de la pensée¹⁹⁹".

Soulignons que ce niveau du métadiscours ne se prive aucunement d'user de la métaphore, bien au contraire. Les personnages se débattent avec des concepts mais ils ont très souvent recours à une dénomination métaphorique pour mener leur réflexion sur les passions, il n'y a donc pas véritablement de heurt entre un plan diégétique, qui serait d'ordre factuel et concret, et un plan du commentaire, qui aurait recours à un langage "intellectuel", à une spéculation purement abstraite. La réflexion théorique est elle-même métaphorique, construction ou recherche en mouvement. Dans ce débat "intellectuel" sur les passions, dans ces élaborations spéculatives sur le monde des affects, les énoncés métaphoriques sont d'autant plus privilégiés par la trilogie qu'ils sont, comme l'explique Judith Schlanger, par leur nature même tout entier "dans le passage", le "déplacement", le "transit de sens²⁰⁰". La présence du commentaire se signale

199 "Ducharme essayiste...", *op. cit.*, p. 158.

200 Voir l'article, "Langage intellectuel, langage métaphorique", *Littérature* ("Le travail des mots"), n° 29, fév. 1978, p. 25-26. Judith Schlanger insiste sur la valeur intellectuelle et cognitive de la métaphore, qui à la fois donne à voir et donne le sentiment de comprendre. Que la métaphore soit "déplacement de sens" (p. 26), permette de "rendre visible du nouveau" (p. 25) a été souligné dès Aristote dans sa *Poétique* et dans sa *Rhétorique*.

donc moins par un lexique spécifique, par le recours à un langage abstrait que par certaines marques d'énonciation: prolifération des déictiques (je/ici/maintenant), usage d'impératifs à valeur conative, présence de phrases interrogatives et exclamatives à valeur émotive, mise en place d'un ton personnel essentiel à la rhétorique du commentaire, adresses au lecteur, sont les principaux indices signalant que le texte vire de l'histoire au commentaire²⁰¹.

1. Les élans platoniciens

Les enfants ducharmiens ont une façon d'envisager les passions qui évoque à maints égards le platonisme. Tandis que l'attitude socratique repose sur une interrogation radicale, un questionnement toujours ouvert, sans réponse — ainsi dans le *Phèdre* de Platon, Socrate prononce deux discours sur l'Amour qui sont opposés l'un à l'autre — Platon rejette selon l'expression de Meyer "l'incertitude des alternatives, l'indécidabilité liée à la multiplicité des opinions, le chaos du sensible²⁰²" pour privilégier le monde des Idées ou des Essences, où l'apodicticité (la démonstration) règne en maître. Toutefois, malgré sa volonté de lutter contre le *pathos* et de postuler la suprématie de la

²⁰¹ Sur ces marques, typiques du commentaire, voir R. Chambers, *op. cit.*, p. 330-331.

²⁰² M. Meyer, "Aristote ou la rhétorique...", *op. cit.*, p. 126.

raison²⁰³, il ne peut méconnaître le poids des passions, des désirs sensibles et il a recours dans son *Phèdre* au mythe de l'attelage ailé pour rendre compte des forces qui échappent à la raison, du rôle que jouent les passions dans l'âme humaine²⁰⁴:

Il faut donc se représenter l'âme comme une puissance composée par nature d'un attelage ailé et d'un cocher. Cela étant, chez les dieux, les chevaux et les cochers sont tous bons et de bonne race, alors que, pour le reste des vivants, il y a mélange. Chez nous — premier point — celui qui commande est le cocher d'un équipage apparié, de ces deux chevaux, — second point — l'un est beau et bon pour celui qui commande, et d'une race bonne et belle alors que l'autre est le contraire et d'une race contraire. Dès lors, dans notre cas, c'est quelque chose de difficile et d'ingrat d'être cocher.

Dans cette allégorie du chariot ailé, le cocher représente le *logos*, la partie rationnelle de l'âme tandis que les chevaux symbolisent le *pathos*, sa partie irrationnelle. Plus précisément, le mauvais cheval représente le concupiscible (*épithumia*), c'est-à-dire la

²⁰³ Comme l'explique M. Meyer (*Le Philosophe et les passions, op. cit.*, chap. I, p. 21-43), le mythe de la Caverne vient illustrer cette lutte de Platon contre les passions: l'homme, piégé par ses passions dans la Caverne des Illusions, est enraciné dans le sensible, dans un univers d'apparence et d'aveuglement, plein de contradictions, s'opposant au monde authentique qu'il appelle intelligible. Il appartient au philosophe de découvrir et de vaincre ce monde des passions pour accéder aux réalités supérieures.

²⁰⁴ Le rôle des passions n'est donc pas discuté à travers un discours rationnel, un *logos*, mais par le biais d'un discours mythique. Que Platon ait recours au mythe et non à un discours purement dialectique pour rendre compte du rôle des passions est symptomatique de cette façon qu'ont les passions de se dérober au discours rationnel. Comme le signale L. Robin (*op. cit.*, p. 43), le mythe apporte alors "une explication relativement à des choses que la science ou la dialectique ne permettent pas d'exposer sous une forme rigoureuse".

partie désirante de l'âme (qui tient du corps et est assimilée à une affection malade, pathologique) et le bon cheval l'irascible (*thumos*), c'est-à-dire sa partie agressive. Cette tripartition de l'âme se trouve précisée, un peu plus loin, de la façon suivante par Platon, qui personnalise les deux coursiers et décrit comment se fait la conquête de celui qui s'est laissé prendre à l'amour :

Le premier des deux [chevaux], celui qui tient la meilleure place, a le port droit, il est bien découplé, il a l'encolure haute, la ligne du naseau légèrement recourbée; sa robe est blanche, ses yeux sont noirs, il aime l'honneur en même temps que la sagesse et la pudeur, il est attaché à l'opinion vraie; nul besoin, pour le cocher, de le frapper pour le conduire, l'encouragement et la parole suffisent. Le second, au contraire, est de travers, massif, bâti on ne sait comment; il a l'encolure épaisse, sa nuque est courte et sa face camarde; sa couleur est noire et ses yeux gris injectés de sang, il a le goût de la démesure et de la vantardise; ses oreilles sont velues, il est sourd et c'est à peine s'il obéit au fouet garni de pointes. Lors donc que le cocher, voyant apparaître l'objet de son amour et sentant la chaleur qui s'est répandue dans toute son âme, s'est laissé envahir par le chatouillement et les aiguillons (du désir), alors celui des chevaux qui obéit au cocher, se contraint comme toujours à la pudeur et se retient de bondir sur l'aimé. Mais l'autre, qui ne se soucie plus ni de l'aiguillon du cocher ni des pointes du fouet, s'élançait d'un bond violent, donnant toutes les peines du monde à son compagnon d'attelage et à son cocher, et il les contraint à se porter vers le garçon et à lui rappeler combien sont délicieux les plaisirs d'Aphrodite. Au début, tous deux résistent, et s'indignent qu'on les oblige à faire quelque chose de terrible et qui est contraire à la loi. Mais, à la fin, quand le mal ne connaît plus de borne, ils se laissent

entraîner et consentent à faire ce qu'on leur demande
205.

L'irascible est, selon Meyer, une sorte de "gardien des passions" (rôle de la volonté), qui permet de résister aux impulsions sensibles mais qui peut aussi se ranger du côté du désir, ce qui lui donne un statut ambigu²⁰⁶. Cette psychologie de l'âme, esquissée par le biais d'un discours allégorique, ouvre chez Platon à la fois sur une morale et sur une politique (elle est, en effet, reprise dans sa *République*, qui présente une cité idéale elle aussi tripartite²⁰⁷), et elle est ainsi commentée par Geneviève Droz:

205 *Phèdre*, trad., introd. et notes par Luc Brisson, suivi de "La pharmacie de Platon" de Jacques Derrida, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 117-118 (1^{er} extrait) et p. 129 (2^e extrait).

206 M. Meyer, dans *Le Philosophe et les passions*, *op. cit.*, souligne ce statut ambigu de l'irascible platonicien et rapproche cette notion de la colère aristotélicienne. Chez Aristote toutefois, la colère ne constitue pas une partie de l'âme, et elle n'est pas non plus, selon la formule de Meyer, "la passion anti-passion, la gardienne" (p. 76). On trouvera aussi une discussion du *thumos* platonicien et de ses ambiguïtés chez Paul Ricoeur: "le troisième terme -- celui que Platon appelle *thumos* -- devient énigmatique: il n'est plus une "partie" dans une structure stratifiée, mais une puissance ambiguë qui subit la double attraction de la raison et du désir: tantôt il combat avec le désir [...] dont il est l'irritation et la fureur; tantôt il se met au service de la raison dont il est l'indignation et l'endurance. "Colère" ou "courage", le *thumos*, le coeur, est la fonction instable et fragile par excellence". (*Finitude et culpabilité. I. L'homme faillible*, Paris, Aubier, coll. "Philosophie de l'esprit", 1950, p. 28).

207 Dans sa *République*, les trois parties de l'âme correspondent en effet à trois classes sociales, celles des artisans, des soldats, et des philosophes-magistrats. Notons que l'on trouve une allusion parodique à la *République* dans *L'Avalée* (section 53, p. 180-183) lorsque Bérénice décrit sa "République de l'amour", réplique grotesque de la Cité idéale de Platon, devant reposer sur la Vérité et la sagesse.

L'âme est triple: elle désire, elle veut, elle connaît. L'âme désirante, *épitumia* ou sensualité, logée dans le ventre, "porte l'âme au bien du corps"; le *thumos* logé dans le coeur, qui ne sait pas, mais qui veut de toute la force de son enthousiasme et de sa générosité, porte l'âme vers ce qui est bon et beau; le *nous* ou l'âme raisonnante logée dans la tête, partie divine de l'homme, peut par la dialectique mener l'âme à la connaissance de l'Intelligible et à l'Idée du Bien²⁰⁸

Si nous avons insisté sur ce mythe de l'attelage ailé, c'est qu'il fait apparaître l'hétérogénéité de l'âme, formée de parties très diverses, et qu'il permet de rendre compte des forces antagonistes qui sont à l'oeuvre dans la trilogie. Bérénice, Iode et Mille Milles montrent combien l'être humain est fait de tensions opposées et combien il est difficile, dans ces conditions, de se gouverner, d'être cocher. L'un des mots d'ordre de Bérénice, et ce n'est pas selon nous un hasard, est précisément: "fouette, cocher²⁰⁹". Chez ces personnages d'enfants, la lucidité de la raison, la volonté et les désirs, ou en des termes plus métaphoriques, la tête, le coeur et le ventre s'affrontent, s'associent ou de dissocient constamment²¹⁰. En termes psychanalytiques, le cocher

²⁰⁸ *Les Mythes platoniciens*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1992, p. 66.

²⁰⁹ Voir AV, p. 32. Voir également OC, p. 95. Rappelons aussi le mot d'ordre de Rémi, dans *Va savoir*, qui est "power and control" et qui évoque aussi à sa façon le mythe de l'attelage ailé et les tensions à l'oeuvre dans la psyché humaine.

²¹⁰ Ces trois termes ont dans la trilogie des fréquences d'emploi au-dessus de 100, ce qui est particulièrement élevé: "tête": 434 occurrences dans l'ensemble de la trilogie, "coeur": 254 occurrences, "ventre": 126 occurrences. Signalons aussi la fréquence tout à fait exceptionnelle de terme "âme", qui revient pas moins de 178 fois à travers la trilogie.

correspond au moi raisonnable et les coursiers au ça passionnel, tel que le définit Freud: "Le *moi* représente ce qu'on peut nommer raison et bon sens, par opposition au *Ça* qui a pour contenu les passions²¹¹". Et le ça, comme l'attelage de Platon, est lui-même double: il comporte des pulsions haineuses et agressives (Phobos), qui sont des émotions d'affirmation de soi, ainsi que des pulsions de désir et d'admiration (Thaumas), qui sont des émotions de participation et d'auto-transcendances, ces deux types de pulsions s'affrontant les unes les autres et faisant irruption dans le discours rationnel du sujet pour le perturber. Comme nous l'avons vu plus haut, cette oscillation entre les passions agressives et les passions désirantes forme, dans la trilogie, le moteur même de la diégèse ducharmienne. Les personnages sont constamment partagés entre l'abandon au désir et le frein qu'y met la volonté.

Pour montrer combien les personnages ducharmiens sont marqués par des élans platoniciens, il suffit d'examiner certaines de leur positions concernant l'amour. Tous rejettent l'amour charnel au profit d'affections idéalisées, conformément à la théorie platonicienne, qui préconise un amour intellectualisé, libéré des entraves du sensible²¹². Les créations onomastiques opérées par les personnages sont à cet égard très claires: "Tate", nom que se donnent Mille Milles et Chateaugué, fonctionne comme recherche d'une fusion spirituelle:

²¹¹ Freud, *Essais de psychanalyse. Le Moi et le Ça*, chap. 2, cité ici d'après Meyer, *Le Philosophe et les passions*, op. cit., chap. 4, p. 285.

²¹² L. Robin, *La Théorie platonicienne de l'Amour*, op. cit., p. 158 et ss.

Nous sommes une seule et même chose, une seule et même personne. Nous avons le même âge et le même nom, la même chevelure et une seule tête sur un seul cou. Nous avons le même nom. Pourquoi deux noms pour une même chose? Nous sommes Tate. Tate. Tate. Appelle-moi Tate. Je t'appellerai Tate. Viens Tate. Oui, Tate. Allons-nous-en, Tate. Oui, Tate, allons-nous-en. Tate s'en va, main dans la main. Tate dort ensemble, fume ensemble, boit ensemble. (NV, p. 69-70)²¹³

On voit se profiler ici, par cette indifférentiation des sexes véhiculée par "Tate", le mythe de l'androgynie, tel que Platon le développe dans *Le Banquet*²¹⁴. Ce même mécanisme fusionnel revient dans *L'Océantume*, où Iode et Asie Azothe se désignent sous le nom de "Cherchell":

Cette nuit, je veux que tu comprennes que nous sommes vivantes. [...] nous ne sommes plus deux personnes, nous sommes devenues une seule personne. Prenons un nom pour cette seule personne que nous sommes maintenant, un nom ni masculin, ni féminin, ni pluriel, un nom singulier et bizarre. Ce sera notre cri de guerre!

Elle suggère Cherchell, un des mots préférés de Inachos. Sa suggestion est adoptée. Nous inventons une forme de baptême excitant le courage (p. 81-82)

²¹³ Voir aussi NV, p. 85-86: "Tate n'est pas un mais deux brillants sujets. Nous sommes deux à l'intérieur d'une seule chose. [...] Tate est quelque chose comme notre chambre, quelque chose qui nous rassemble et nous enferme, qui nous enchaîne ensemble, seuls sous le ciel".

²¹⁴ Voir le passage suivant: "En ce temps-là, en effet, existait l'androgynie, genre distinct, qui pour la forme et pour le nom tenait des deux autres, à la fois du mâle et de la femelle", "ils avaient quatre mains, le même nombre de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou parfaitement rond; leur tête, au-dessus de ces deux visages situés à l'opposé l'un de l'autre, était unique", cité ici d'après Geneviève Droz, *Les Mythes platoniciens, op. cit.*, p. 35.

L'adoption d'un nouveau nom, commun aux personnages, se présente toujours dans la trilogie comme une sorte de rituel sacré à travers lequel se crée un être nouveau. Ce baptême fusionnel évoque l'effort de rénovation que Platon lie à l'amour: à l'être ancien, l'amour fait succéder un être nouveau, il est cet effort de la nature mortelle pour se rendre éternelle et impérissable²¹⁵.

Quant à la sexualité, elle représente pour les enfants ducharmiens la déchéance, la fin de la pureté et elle est, à ce titre, rejetée ou du moins combattue. Cette opposition entre une pureté primitive et un état de déchéance marque la pensée platonicienne, qui voit en l'être humain un être déchu du monde divin et enfermé dans le sépulcre du corps, comme l'huître dans sa coquille²¹⁶. De même, Bérénice se décrit prisonnière de son corps et du monde qu'elle compare à un sépulcre: "Ma matière presse ma forme de partout. Je me croyais tombée dans un monde. Je suis tombée dans un sarcophage [...] Je suffoque. Je suis étranglée" (p. 85-86). Le corps en tant que matérialité fait problème et il n'est donc pas étonnant que dans la trilogie de l'enfance l'amour

²¹⁵ Voir L. Robin, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁶ *Phèdre*, *op. cit.*, p.124: "La beauté, elle, était resplendissante à voir, en ce temps où, mêlés à un chœur bienheureux, -- nous à la suite de Zeus et d'autres à la suite d'un autre dieu --, nous en avions une vision bienheureuse et divine. [...] cette initiation, nous la célébrions dans l'intégrité de notre nature, à l'abri de tous les maux qui nous attendaient dans les temps à venir. [...] car dans la lumière pure, nous étions purs; nous ne portions pas la marque de ce tombeau que sous le nom de 'corps' nous promenons à présent avec nous, attachés à lui comme l'huître à sa coquille."

vécu est toujours dévalorisé au profit d'un amour idéal, où ce n'est pas l'union des corps qui est recherchée mais celle des âmes. Évoquant *L'Avalée* et les deux beaux chapitres dans lesquels Bérénice s'abandonne à l'amour de sa mère, Van Schendel souligne que cet amour:

n'est pas l'amour comme état vécu, il en est même la dénonciation; il est le signe du grand départ, hors de la maladie, de la dépendance affective, vers le voyage. Dans le verre taillé que Chamomor lui présente à ce moment-là, Bérénice voit une ville portuaire, ouverte sur la mer²¹⁷.

Ce lien entre l'amour et le voyage, le grand départ, évoque la position platonicienne voulant que l'amour ranime les ailes de l'âme. L'amour serait mieux nommé *pteros* que *eros*, car il a des ailes, affirme Platon dans *Le Banquet* ²¹⁸, il fait que l'amant brûle de s'envoler, lève les yeux vers le ciel et néglige les choses terrestres. Cette forme d'enthousiasme conjugué à l'élan ascendant, typique de l'amour platonicien, caractérise la trilogie, où les élans envers l'âme-soeur conduisent les personnages vers *l'atopia*, un non-lieu situé au delà du monde terrestre. Le désir d'évasion, le désir de ne plus être retenu par des attaches terrestres, de s'élever vers les hauteurs et que l'on peut rattacher

²¹⁷ "Ducharme l'inquiétant", *op. cit.*, p. 227.

²¹⁸ Voir *Le Banquet, Phèdre*, trad., notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

au sublime, tel que le définit Longin²¹⁹, est fortement récurrent dans la trilogie et toujours relié à des moments marqués par l'amour ou l'amitié. Par ailleurs, comme chez Platon, l'amour est lié à la beauté²²⁰: à la beauté physique (voir les portraits de la mère de Bérénice dans *L'Avalée*, d'Asie Azothé dans *L'Océantume*) mais aussi à la beauté de l'âme ou la beauté intérieure, comme l'illustrent certains portraits de Chateaugué. Enfin, autre idée platonicienne, l'amour conduit à voir en l'aimé un dieu, son pouvoir est impérieux, tyrannique et son domaine relève du sacré. Ce respect devant l'aimé, cette vénération de l'autre, métamorphosé en un quasi-dieu, marque la trilogie où les personnages aimés sont comparés, comme on l'a vu plus haut, à des êtres célestes, oiseaux, fleurs ou papillons.

Cet amour idéal recherché par les enfants ducharmiens est exigeant, il se vit dans la difficulté, et ne doit pas être confondu avec un sentimentalisme facile. C'est toute la différence entre le roman, qui présente selon Angenot, un "*ethos* du rude, de l'âpre et de l'amer" et du roman sentimental, qui dessine un "*ethos* du mièvre, du touchant et du délicat²²¹". Lorsque Bérénice se prononce contre l'amour, c'est selon nous à ce sentimentalisme

²¹⁹ *Du sublime*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991. Rappelons que "sublime" traduit les termes grecs *peri hupsos*, littéralement: "de la hauteur".

²²⁰ Chez Platon, c'est, en effet, la beauté qui produit l'émotion, qui ranime les images du monde supérieur, des choses sacrées, et qui favorise le retour vers le monde divin dont les hommes sont déchus. Voir L. Robin, p. 42 et ss.

²²¹ "Des romans pour les femmes...", *op. cit.*, p. 346.

facile que véhiculent certains romans de caractère très stéréotypé, qu'elle s'attaque:

Les histoires d'amour me fatiguent. Je considère manquée, gâchée, médiocre, la vie de celui dont la vie est une belle histoire d'amour. C'est toujours pareil. Elle et lui. Ils viennent de bout et d'autre de nulle part et ils se tombent dans les bras. Ils ne se connaissent pas. Ils arrivent face à face, ils se regardent et ils sentent leurs coeurs s'enflammer, se mouiller et se gonfler. Ils s'aiment. Je te l'aime. Tu me l'aimes. Ils s'aiment et, surgies des noirceurs de la terre, des cloches par milliers sonnent. (AV, p. 30-31)

Si Bérénice joue ici à perdre l'amour, ailleurs elle le sauve et veut entièrement s'y identifier:

"Voici les fils de Hur, père d'Etam: Jezrahel, Jéséma, Jébédos; le nom de leur soeur était Asalelphuni." Et c'est tout ce que les chroniques disent d'Asalelphuni. J'ai lu en vain les trois pages qui précèdent et les trois pages qui suivent. Il n'y a rien d'autre au sujet d'Asalelphuni. Asalelphuni n'a jamais mangé, jamais bu, jamais dormi. Elle n'était ni belle, ni laide. Elle n'a jamais porté d'épée, jamais porté de cruche sur sa tête. Comme je la vois, Asalelphuni était la soeur de Jezrahel, Jéséma, Jébédos, n'était que ça, ne faisait qu'être ça [...]. Comme c'est beau! Je voudrais être comme elle, être une soeur comme une statue est une statue. Je voudrais, quand je passe, qu'on sente à fleur de vue que je suis la soeur de Christian et que je ne suis rien d'autre. (AV, p. 157)²²²

²²² Voir aussi cet autre passage, où l'amour exclusif et idéal est explicitement revendiqué: "Si Chamomor avait voulu, nous serions amis à l'heure qu'il est. Nous serions ensemble jour et nuit, heure après heure. Nous serions en train de faire un voyage sans fin. Elle serait le seul habitant de ma vie et je serais le seul habitant de sa vie" (AV, p. 92).

Si certaines idées platoniciennes trouvent à s'incarner très clairement dans la trilogie, il n'en reste pas moins que les divergences avec la vision platonicienne sont profondes, que les points de vue restent irréconciliables. Platon admet certes que les passions ont une place naturelle dans l'âme au même titre que la partie raisonnable de l'âme, mais il met toutefois cette dernière au-dessus de tout: c'est à l'Intellect, au conducteur de l'âme, et à lui seul qu'il appartient de contempler les Idées, la réalité vraie, tandis que les passions non contrôlées sont désordre, troubles de l'âme. Si l'amour est sauvé chez Platon, c'est dans la mesure où la passion n'y a pas de part²²³. La tâche du philosophe est de se délivrer des passions, l'effort de l'amour comme de la philosophie consiste à prendre autorité sur les passions, à se dégager du corps pour atteindre les réalités absolues²²⁴. Le sentiment est en quelque sorte utilisé rationnellement, comme moyen de détourner l'âme vers la connaissance. Le concupiscible et l'irascible symbolisés par les deux coursiers, c'est-à-dire les parties mortelles de l'âme, dans lesquelles Platon voit l'image de l'Autre, de la multiplicité, de la dissemblance, du désordre, doivent être soumises à l'Intellect, principe d'ordre et d'unité²²⁵. Cette

²²³ L. Robin, p. 160 et ss.

²²⁴ L. Robin, p. 140 et ss.

²²⁵ Sur ce point voir L. Robin, *op. cit.*, p. 134-135, qui propose de voir "dans les deux coursiers du Phèdre l'image de l'Autre ou de la Nécessité. L'Autre est l'essence divisible. C'est donc une multiplicité, [...], une inégalité et une dissemblance [...]. Il y a là un principe rebelle au Même, mais que le même

subordination des affects à la Raison et cette affirmation qu'il existe une vérité absolue restent tout à fait étrangères à la pensée ducharmienne. La trilogie donne, tout au contraire, l'initiative et la parole aux deux coursiers, elle privilégie constamment le principe d'altérité, de différence, qui est caractéristique des passions, au détriment de la Raison. C'est ici la subjectivité, la logique passionnelle qui règnent, comme le montre bien, entre autres, cette déclaration de Bérénice:

Je prends, de toute mon âme, des positions. J'établis, de toutes mes forces, des certitudes. C'est ce que je fais! Je donne arbitrairement une autre forme à toute chose qui, par son manque de consistance ou par son immensité, est impossible à saisir... et alors, à la faveur de cette autre forme, je saisis la chose, je la prends dans mes mains.
(AV, p. 153)

En ce sens, la trilogie se rapproche plutôt de la vision aristotélicienne qui, soucieuse de la diversité humaine, reconnaît et réhabilite, comme le montre Meyer, les passions sans les opposer à la raison. Au lieu de les nier, Aristote tente de les intégrer au sein de la dialectique, qui doit en épouser les

peut ordonner [...] cette dualité [de l'attelage] n'est pas en elle-même un danger, tant que l'inégalité reste soumise à l'ordre; elle ne le devient que dans les âmes où cette subordination est détruite, c'est-à-dire, en termes mythiques, dès que le cocher n'est plus maître de ses chevaux [...] Ainsi les deux chevaux du *Phèdre* semblent représenter très exactement l'essence de l'Autre et de la cause nécessaire, tantôt dominée par la raison, tantôt en révolte contre elle".

multiples formes. On pourrait aussi avancer, pour prendre les choses autrement, que la vision ducharmienne privilégie tout ce qui dans le platonisme se rapproche de la pensée d'Héraclite, fondée sur le devenir perpétuel, sur l'éternelle mobilité des choses²²⁶.

2. Stoïcisme et apathie

Avec l'éthique stoïcienne, on voit clairement comment la trilogie ducharmienne mobilise certaines conceptions théoriques sur les passions tout en les minant de l'intérieur. La trilogie ducharmienne de l'enfance fait en effet une place toute particulière à deux notions, l'apathie et la colère, qui ont fortement préoccupé la philosophie stoïcienne. Mais en même temps qu'elle s'en nourrit, la trilogie pervertit constamment, comme nous allons le voir, les positions de l'École stoïcienne. Dans le système stoïcien, l'apathie et la colère sont deux concepts fondamentaux qui se font face, cette bipartition apathie/ colère marque notamment les écrits de Sénèque, qui traitent aussi bien du calme que de la colère²²⁷. L'apathie ou calme, que pratique le

²²⁶ L. Robin (*op. cit.*, p. 170 et ss) souligne combien la doctrine héraclitéenne est présente dans la théorie sur l'amour de Platon: tous les développements où Platon montre dans l'amour une synthèse ou une succession de qualités opposées doivent beaucoup au souvenir de la pensée d'Héraclite. La différence entre Héraclite et Platon, c'est que Platon reconnaît, au-delà du flux perpétuel et de la multiplicité des apparences, un terme supérieur: "comme l'Ame, l'Amour [...] introduit dans le devenir mobile des phénomènes un principe de stabilité, d'ordre et d'union".

²²⁷ Voir à ce sujet les deux traités de Sénèque réunis dans l'ouvrage suivant: *L'Homme apaisé. Colère et clémence*, traduit du latin [*De Ira*] par

sage stoïcien, consiste à rechercher la tranquillité d'âme, à ne pas se laisser emporter par les passions, qui sont au nombre de quatre — tristesse et joie, désir et crainte — et qui sont considérées comme des maladies de l'âme²²⁸. Quant à la colère ou l'emportement, elle représente avec l'amour, les deux formes les plus importantes et les plus redoutables que revêt le désir²²⁹. Contrairement à la philosophie platonicienne et à la position aristotélicienne qui lui reconnaissent un rôle bénéfique et la traitent avec indulgence, elle est considérée par les Stoïciens comme une passion dangereuse, voire précisément comme le vice

Paul Chemla, Paris, Arléa, 1990. Selon Meyer, cette opposition calme/colère sous-tend déjà l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, qui fait une grande place au calme ainsi qu'à la colère, à l'emportement, les autres passions semblent en quelque sorte résulter de leur combinatoire. Voir *Le philosophe et les passions*, *op. cit.*, p. 76: " Du calme, comme de la colère, tous deux étudiées par Sénèque en détail, on a le sentiment que toutes les autres passions finalement découlent, et qu'au-delà, leur combinatoire est forcément mêlée, et toute découpe, arbitraire. L'emportement, c'est la passion dans ce qu'elle a de débridé, sinon de destructeur. C'est la passion même, à la limite: Aristote utilise d'ailleurs comme synonymes les deux termes, *thumos* (passion) et *orgè* (colère). [...] Mais tout ceci est déjà du stoïcisme et Aristote ne s'y reconnaîtrait déjà plus. Pour lui, la colère n'est pas une partie ou une fonction de l'âme, comme Platon le pensait. Ce n'est qu'une passion parmi d'autres, et non la passion anti-passion, la gardienne. À côté des emportements négatifs, combien de positifs!"

²²⁸ Comme le signale M Meyer (*Le Philosophe...*, *op. cit.*, p. 86), citant Cicéron (*Des Biens et des Maux*), ces passions ou troubles (conformément à l'origine du mot *pathos*) sont selon la classification des Stoïciens au nombre de quatre: tristesse, crainte, désir et ce que les Stoïciens nomment *hédonè*, terme que Cicéron propose de traduire par joie. Voir aussi à ce sujet les remarques de Janine Fillion-Lahille dans *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions* (Paris, Klincksieck, 1984, p. 74): "Chrisippe, empruntant au *Peri pathon* de Zénon, envisageait quatre passions fondamentales ou "génériques": le chagrin, la joie, la crainte et le désir".

²²⁹ Voir J. Fillion-Lahille, *Le De Ira...*, *op. cit.*, p. 108 et ss.

par excellence qui doit être combattu par le rationnel. Comme le signale Janine Fillion-Lahille dans son étude, les Stoïciens, par opposition au platonisme et à l'aristotélisme, se signalent par "l'intransigeance de leur rationalisme et leur rigorisme moral: la colère, comme toute passion, est un mal contre nature; c'est l'obstacle majeur à la sérénité intérieure qui assurerait le bonheur²³⁰"; le sage en est donc exempt.

Voyons tout d'abord quel traitement la trilogie réserve à la notion d'apathie, que Kant parmi bien d'autres Modernes (Montaigne, Descartes, Pascal) récupère et décrit de la façon suivante:

Du principe de l'apathie qui veut que le sage ne soit jamais ému, même de compassion, pour les malheurs de son meilleur ami, l'école stoïcienne a fait un principe moral juste et sublime: car l'émotion rend plus ou moins aveugle. La sagesse de la nature a pourtant enraciné en nous cette disposition qui doit tenir les rênes

²³⁰ *Le De Ira...*, *op. cit.*, p. 10. Citons encore cet autre passage, très clair, de J. Fillion-Lahille (p. 18): "un stoïcien traitant des passions devait nécessairement parler de la colère, celle qui, 'de toutes, est la plus odieuse et la plus enragée'. La colère se définit comme une forme du désir: c'est le désir de venger une offense. Elle entre donc dans la catégorie de l'*epithumia*, laquelle figure, on le sait, au nombre des quatre passions fondamentales selon une classification stoïcienne traditionnelle". Remarquons ici la différence de vue avec le platonisme, pour qui *thumos* et *epithumia*, partie agressive et partie désirante de l'âme, sont distinctes et ont chacune leur place dans l'âme, à côté de la raison (*logos*). Soulignons aussi la différence avec l'aristotélisme qui, prônant la théorie du juste milieu ou "métriopathie", condamne dans la *Rhétorique* et dans l'*Éthique à Nicomaque* la colère excessive mais aussi l'inaptitude à se mettre en colère, signe d'un tempérament lâche. Bien exploitée, la colère mène à la bravoure, au courage, à la justice et à la grandeur d'âme. (Voir Fillion-Lahille, *op. cit.*, p. 204-205).

provisoirement, en attendant que la raison soit parvenue à un degré de force qui convient²³¹.

Ainsi que le montre cette déclaration kantienne, l'apathie consiste à ne pas se laisser gouverner par les sentiments, cette règle est reprise par Bérénice, dès les premières pages de *L'Avalée des avalés*:

J'apprends à dédaigner ce qui d'abord me plaît. Je m'exerce à rechercher ce qui d'abord me porte à chercher ailleurs. Les choses et les personnes auxquelles on ne trouve pas de beauté ne font pas souffrir. C'est ridicule. Mais c'est moins ridicule que d'obéir sans se méfier à la voix de ses sentiments. (p. 31)

Notons le "c'est ridicule", qui vient déjà relativiser la pensée stoïcienne alors que celle-ci se met tout juste en place. Selon Leduc-Park, la morale qui se dégage des romans de l'enfance ainsi que d'autres récits ducharmiens comme *La Fille de Christophe Colomb* et *L'Hiver de force*, c'est qu'il faut se départir de tout sentiment si on veut survivre²³². Et, en effet, l'un — mais l'un seulement — des mots d'ordre des enfants ducharmiens, c'est de réactiver le cliché "être dur comme une pierre": "Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, [...] incorruptible; frais et amer comme une pomme verte, dur et solide comme roche" (NV, p. 9), affirme

²³¹ Voir *Anthropologie*, cité par M. Meyer, *Le Philosophe...*, op. cit., p. 260.

²³² Réjean Ducharme, *Nietzsche et Dionysos*, op. cit., section "la dureté", p. 183 et ss.

Mille Milles, qui fait de l'enfant un être aux antipodes du sentimentalisme, un être aux affects durs, sans compromis et sans demi-mesure. Même déclaration de la part de Bérénice, qui proclame "l'enfant est dur, l'adulte est mou" et commente ainsi ses rapports avec son frère Christian:

J'aime imaginer que nous sommes deux pierres que j'ai entrepris de greffer l'une à l'autre avec mon sang. Un dialogue sera établi entre deux pierres. [...] J'aimerai sans amour, sans souffrir, comme si j'étais quartz. Je vivrai sans que mon coeur batte, sans avoir de coeur. (p. 30)²³³

Tous les enfants ducharmiens préconisent de la sorte la maîtrise de leurs sentiments, conformément aux préceptes stoïciens mais l'on remarque très vite que les nombreuses déclarations d'inspiration stoïcienne qu'ils font se caractérisent soit par des paradoxes ("j'aimerai sans amour") soit par une outrance, par un radicalisme excessif: "Marcher, pleurer, rire et parler, c'est se mettre à genoux pour avoir quelque chose" (NV, p. 42), affirme Mille Milles, qui préconise l'apathie complète, l'absence totale de désirs, seule façon de parvenir à la liberté intérieure. Cette idée d'une apathie radicalisée s'incarne clairement dans sa "théorie de l'arbre":

L'arbre est une réussite totale, une perfection. Il est au-dessus de la satisfaction. La satisfaction naît de

²³³ De même, dès l'incipit de *L'Hiver de force*, les Ferron se déclarent durs, amers, méchants.

l'insatisfaction, et il est dépourvu d'insatisfaction: de besoin, d'aspiration. [...] L'arbre est seul et se suffit. Neige ou pluie, il ne souffre pas. Il n'a pas besoin de chaleur. Soyons tous des arbres: comme Chateaugué, qui n'a besoin de rien, qui trouve en elle-même tout ce dont elle a besoin. Chateaugué n'a pas besoin de lèvres dans son cou, de bras autour de son cou, de la chaleur d'un autre corps sur son corps. Un arbre ne sait même pas ce que c'est embrasser, étreindre, aimer. Soyons tous comme Chateaugué! L'homme est incomplet, est une créature manquée, est une créature à laquelle il manque de tout, est un parasite. On peut reconnaître les choses parfaites facilement: elles sont muettes et ne bougent pas: elles ne vous parlent pas et ne courent pas après vous pour vous haïr: vous les laissez impassibles, indifférentes. (p. 41-42)

Rester impassible, d'humeur égale, cela implique, en bonne logique stoïcienne, de dédaigner la joie comme la tristesse, qui représentent chez les Stoïciens deux passions primaires synonymes d'aveuglement et de perte²³⁴. Comme l'explique Meyer²³⁵, renoncer au monde sensible, à ses biens comme à ses maux, à son alternative "plaisir ou douleur", telle est la voie de la sagesse stoïcienne, défendue par Bérénice:

Il ne faut pas avoir vécu bien longtemps pour pouvoir tirer de justes conclusions à propos du bonheur. Je me moque, d'un rire égal et superbe, de la joie comme de la tristesse. Je sais que la joie est immanente, que, quoi que je fasse, je devrai toujours en repousser les assauts réguliers comme le tic-tac d'une horloge. Je veux

²³⁴ Voir Fillion-Lahille, *op. cit.*, p. 110-111.

²³⁵ *Le Philosophe...*, *op. cit.*, chap. 3, p. 85-86.

dire: on ne peut s'empêcher de se sentir heureux aujourd'hui et malheureux demain. Un jour on est gai. L'autre jour on est écoeuré. On ne peut rien ni pour ni contre ça. On fait l'effort de s'en fichier, quand on est sage, quand on vit sa vie [...]. On hausse les épaules et on continue. Fouette, cocher! (AV, p. 32)

Le mépris de la douleur et de la mort, développé notamment par Marc-Aurèle²³⁶, constitue aussi l'un des caractères les plus connus de la philosophie stoïcienne et ce thème s'incarne tout particulièrement dans *l'Océantume* et *L'Avalée*. Dans l'épisode du "corbeau de fer" (section 11) que Bérénice empoigne à pleines mains au plus froid de l'hiver, la narratrice de *L'Avalée des avalés* s'exhorte à supporter la douleur:

Le métal est comme bouillant de froid. Je sens mes paumes adhérer, ma peau fondre. Le coeur me manque. Ma bouche s'ouvre. Ne crie pas. Ravale ces cris infâmes. Bérénice Einberg! Je tente de retirer mes mains. L'épiderme s'arrache à la chair. Souffre mais ne crie pas! Pense au père Brébeuf. Le père Brébeuf n'a pas crié quand les Indiens lui ont passé au cou leur collier de fer chauffé à blanc. Emerveillés du courage du frêle Visage Blanc, les rudes guerriers se sont disputés son coeur. Ne perds pas la tête, Bérénice Einberg! Souffrir n'est que contre ta chair. Pousser des cris comme une poule qu'on prend par les pattes est contre toute ton âme. (p. 38)

²³⁶ Voir *Pensées pour moi-mêmes* suivies du *Manuel d'Épictète*, traduction, préface et notes par Mario Meunier, Paris, Flammarion, 1964.

L'exemple édifiant du père Brébeuf, mort en martyr, sur lequel s'arrête Bérénice évoque certaines anecdotes des Stoïciens, présentant des sages martyrisés mais morts en hommes libres. Cet apprentissage de la mort marque l'ensemble de la trilogie mais il n'entraîne nullement la sérénité attendue. La sentence stoïcienne reprise par Montaigne: "que philosopher c'est apprendre à mourir" fonctionne mal chez les héros ducharmiens. La mort, pourtant souvent frôlée de près, n'est jamais acceptée ni apprivoisée par les enfants ducharmiens.

L'apathie, enfin, confère un rôle primordial à la volonté. Cette notion, également cruciale chez les Stoïciens, est développée par Bérénice notamment, qui affirme que la volonté doit dominer toute souffrance, toute menace et conduit à la vraie liberté:

— Regarde mes bras faire! Vois comme ils m'obéissent! Vois comme ils répondent! Qui pourra jamais arrêter ces bras-là? Si je voulais scier mes bras, il me suffirait d'une scie. [...] Mes bras n'appartiennent qu'à moi et n'obéissent qu'à moi. Mes bras sont un peu de mon âme. Mes bras sont un exemple de mon âme. Rien ne peut arrêter mon âme. Je peux demander à mon âme tout ce que je veux: elle m'est docile. Elle m'obéit. Je m'obéis. (p. 194)

Ce passage est à rapprocher de l'anecdote citée par Épictète dans ses *Entretiens* et illustrant la volonté toujours libre du Stoïcien: "Que dis-tu mon ami, est-ce moi que tu menaces de mettre aux fers? Je t'en défie. Ce sont mes jambes que tu y mettras, mais pour ma volonté elle sera toujours libre, et Jupiter même ne peut

me l'ôter²³⁷". Par la volonté, l'homme reste libre, cette théorie stoïcienne s'actualisera ironiquement dans la diégèse puisque Bérénice se retrouve peu après cette déclaration de principe enfermée par son tuteur Zio dans l'armoire de la salle de bain.

Le principe de l'indifférence, de l'apathie, n'est en fin de compte qu'un vœu pieux, impossible en pratique et à ce sujet les pensées des personnages sont presque toujours en contradiction avec leurs actions. Ainsi, Mille Milles préconise l'indifférence, repousse Chateaugué alors même qu'il sent une grande affection pour elle, faisant une syllepse sur le terme "affection", il constate d'ailleurs: "Chaque être humain m'affecte; c'est l'affection: l'amitié, l'amour, la haine, l'ambition. Je suis malade d'affection. L'affection m'a rendu l'âme malade. J'ai l'âme constipée d'affection. Plus je vieillis, pire c'est" (NV, p. 31). Il en est de même pour les héroïnes ducharmiennes, qui résistent aux autres tout en étant séduites par eux. Malgré les déclarations de principe, Bérénice se laisse subjugué par sa mère, par Christian, par Constance Chlore, de même, Iode est subjuguée par Asie Azothé:

Je suis heureuse. J'attends mon petit bout de chou d'amie et cette attente est si fertile qu'elle m'a rendue comme enceinte, que je me sens déjà lourde des fruits plus doux que des vertiges que porteront tout à coup, quand mon regard s'emplira à déborder de son petit visage, ces branches d'âme où l'impatience fait fourmiller des fleurs

²³⁷ Épictète, *Entretiens*, cité ici par Jean Brun, *Le Stoïcisme*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", p. 109.

plus aigres que des cris. Mon être espère avec une telle force... (OC, p. 106)

Ici, comme en de nombreux autres passages de la trilogie, l'apathie est reniée et fait place à un désir impérieux, à un débordement intense des sentiments. À travers le réseau des commentaires, qui contraste souvent avec les actions menées dans la diégèse, la trilogie met finalement à nu les paradoxes et les déchirements qui habitent les personnages et que la pensée stoïcienne voudrait effacer: "J'aime Asie Azothe" et "souvent je la hais" (OC, p. 120) affirme conjointement Iode, consciente de ces clivages des sentiments, de ces principes d'oppositions binaires, qui ont été mis au jour par les Anciens tels que Platon et Aristote et, aussi, comme le montre Kibédi-Varga, par des classiques tels que Coeffeteau affirmant "bien souvent nous avons un désir d'une chose que nous combattons" et Senault, qui fait remarquer que "souvent un même homme désire des choses contraires²³⁸".

Par ailleurs, nombre de déclarations des personnages ducharmiens sont du point de vue de l'orthodoxie stoïcienne peu conformes, elles finissent par contredire les prémisses d'abord posées ou par les déformer. Ainsi, cette affirmation de Bérénice où l'absence de désirs d'abord préconisée se transforme peu à peu en besoin d'agressivité:

²³⁸ Voir "L'histoire de la rhétorique et la rhétorique des genres", *op. cit.*, p. 212-213.

Aimer veut dire: éprouver du goût et de l'attachement pour une personne ou pour une chose. Aimer veut dire: éprouver. Aimer veut dire subir. Je ne veux pas éprouver, mais provoquer. Je ne veux pas subir. Je veux frapper. Je ne veux pas souffrir (p. 30)

Citons encore un autre passage où le point de départ est stoïcien, mais où l'arrivée ne l'est plus du tout. Il s'agit de l'incipit de *L'Avalée* dans lequel Bérénice constate que les passions sont instables dans le temps, condamnées à s'épuiser. Cette fugacité des désirs, remarquée initialement, va dans le sens de la logique stoïcienne mais elle conduit ensuite le personnage non à la sagesse ou la sérénité attendue mais bien plutôt à l'ennui, puis à la peur:

On aimerait avoir aussi soif qu'il y a d'eau dans le fleuve. Mais on boit un verre d'eau et on a plus soif. [...] On court dans le sable. On court, on court. Puis on a moins envie de courir. On est ennuyé de courir. On s'arrête, on s'assoit et on s'enterre les jambes. On se couche et on s'enterre tout le corps. Puis on est fatigué de jouer dans le sable. On ne sait plus quoi faire. On regarde, tout autour, comme si on cherchait. On regarde, on regarde. On ne voit rien de bon. Si on fait attention quand on regarde comme ça, on s'aperçoit que ce qu'on regarde nous fait mal, qu'on est seul et qu'on a peur²³⁹. (p.8)

La crainte, l'une des passions primordiales que combat le stoïcisme n'est pas surmontée, pas plus que la colère, autre

²³⁹ Ce que nous dit ici Bérénice, Cioran le résume dans une formule lapidaire: "Tôt ou tard, chaque désir doit rencontrer sa lassitude: sa vérité..." (*Syllogismes de l'amertume, op. cit.*, p. 54).

passion particulièrement honnie, comme nous l'avons dit ci-dessus, par la pensée stoïcienne. La colère, qui présente une forte récurrence au sein de la trilogie²⁴⁰, marque plus précisément les héroïnes de *L'Avalée* et de *L'Océantume*. Il est frappant de constater que les enfants ducharmiens ne luttent jamais contre celle-ci, et en ce sens, ils se situent aux antipodes de la doctrine stoïcienne. La colère, tout au contraire, les définit, et il s'agit souvent d'une rage particulièrement violente, d'un emportement "à mort" — "je tue, quand je suis en colère" (OC, p. 15) affirme Iode — qui modèle son comportement sur la colère divine:

Je suis plus en colère que cent géants en colère. Je hais comme si j'étais mille. Qu'est-ce? Pourquoi donc? Les eaux d'aucune mer ne sont assez abondantes pour calmer cette soif qui m'étreint jusqu'aux os. Aucune hécatombe ne serait ni assez cruelle ni assez sanglante pour rassasier le dieu aztèque dix fois plus grand que moi qui s'est dressé en moi. (OC, p. 47)

Citons aussi pour montrer l'importance de la colère l'épisode de Bérénice frappant presque à mort son cousin new-yorkais (section 57, p. 198-200). L'optimisme des Stoïciens, voulant que l'homme devienne entièrement maître de lui et qu'aucune partie de sa personne ne lui échappe, est ici irrémédiablement battu en brèche. L'épisode fait aussi apparaître qu'au lieu d'apaiser leur

²⁴⁰ 51 occurrences dans la concordance cumulative, à quoi il faudrait ajouter l'utilisation d'autres termes sémantiquement proches de la colère, comme "rage" et ses dérivés (23 occ.), "haine" et ses dérivés (136 occ.), "vengeance" et ses dérivés (30 occ.).

colère, les personnages ducharmiens l'exhibent et la lient à une forme de courage ou de dignité, se conformant en cela à une vision plutôt aristotélicienne.

En conclusion, nous dirons que les jeunes personnages ducharmiens font tous apparaître combien l'idée d'apathie mène à des contradictions et combien, en pratique, l'exercice du stoïcisme est intenable: la passion ne s'extirpe pas, comme le voudraient les Stoïciens, à coup d'arguments et d'appel à la Raison²⁴¹, elle est là et s'impose, non seulement elle caractérise l'être humain et le fait souffrir mais, en outre, l'absence de sentiments est ressentie comme un vide douloureux, une forme de mort:

Je sens que notre amitié brûle, qu'elle se consume, que dans peu de temps notre amitié sera brûlée. Je ne peux pas pleurer; je n'en ai pas la faculté. J'ai peur. Mes mains ne tremblent pas, mes yeux sont secs, mais j'ai peur. Mais lorsque je ferme les yeux il me semble que je m'entends pleurer, que quelqu'un pleure à chaudes larmes. [...] Tout en moi est vide, effondré. Ma maison du rêve, vide, s'est effondrée. Ma maison de l'amitié, vide, s'est effondrée. Ma maison de la convoitise, vide, s'est effondrée. Ma maison du courage, pourrie, va s'effondrer.

²⁴¹ Sur les différentes thérapeuthiques, préventives et curatives, préconisées par les Stoïciens pour combattre les passions et, en particulier, la colère, voir l'ouvrage cité de J. Fillion-Lahille. Sur la façon dont on peut, selon les Stoïciens, modifier les passions par le jugement, se détacher du monde des désirs par les ressources de l'Intellect, voir aussi les remarques forts intéressantes de M. Meyer, *Le Philosophe...*, *op. cit.*, chap. 3: "De la maladie au péché": Meyer fait remarquer qu'avec Aristote les passions sont simplement négociables, tandis qu'avec Cicéron et les Stoïciens, elles sont guérissables par la raison, puis, qu'avec le christianisme, elle deviendront un mal radical: le péché originel et l'orgueil marque l'être humain, la notion d'apathie devient impossible sur terre.

Ma maison de la soif, de la faim et des élans, vide, s'est effondrée. Je ne veux plus rien. (NV, p. 58-59)

Cette maison effondrée, elle se matérialisera dans la diégèse, lorsque Mille Milles et Chateaugué assisteront à la démolition d'une ancienne maison, au coeur du Vieux Montréal. Dans *Va savoir*, c'est en revanche le motif inverse qui apparaît, celui de la construction de la maison, cette dernière sera, toutefois, inhabitée par le couple. De façon générale, l'opposition du trop plein et du vide, de la construction et de la déconstruction et les violents effets pathiques qui en résultent est très développée dans le roman ducharmien.

3. La tentation de l'épicurisme

Sur la question des passions, les doctrines stoïciennes et épicuriennes s'opposent formellement. Selon Épicure, le philosophe du Jardin, les passions s'inscrivent en effet dans la nature humaine et le sage n'en est donc pas exempt. Comme le signale J. Fillion-Lahille:

Pour Épicure en effet, comme pour Aristote, les passions sont des phénomènes inhérents à notre nature. Il n'est donc pas question de les condamner de façon absolue ni de prétendre de les éliminer radicalement, mais seulement, comme le voulait Aristote, de veiller à ce qu'elles ne dépassent pas les limites permises et

n'entraînent pas des inconvénients susceptibles de compromettre notre heureuse sérénité²⁴².

Deux affections prédominent dans la pensée épicurienne, que l'on qualifie souvent d'"hédonisme individualiste": le plaisir et la douleur. Si la douleur, tant physique que morale, doit être fuie, le plaisir, qui représente une règle d'action, le principe même d'une vie heureuse, doit être recherché. Il faut savoir profiter, aux yeux des Épicuriens, du moment présent dans toute sa plénitude et la joie est considérée comme un Bien suprême²⁴³. *Le Nez qui voque* fait, tout particulièrement, une large place à cette pensée épicurienne misant sur la joie de vivre²⁴⁴. Citons, pour faire apparaître l'importance de cette thématique, la leçon sur la joie que fait Mille Milles à Chateaugué:

Je suis sûr que tu seras heureuse toute ta vie, si tu sais dire à la joie, dans un élan unanime de toutes tes forces, que tu la tiens par les ouïes et ne la lâcheras pas. Tous tes combats les yeux fermés, tous ces coups que tu donnes dans le vide, tous ces cris, toutes ces larmes, toutes tes forces, donne-leur un sens, une cible, une proie: applique-les à faire triompher la joie, ta joie. La joie, tu ne l'attends pas: tu la prends, une fois pour toute. Maintenant, en ce moment même, prends-la, vole-la,

²⁴² *Le De Ira...*, op. cit., p. 224.

²⁴³ Voir ces quelques maximes présentées par Jean Brun, *Épicure et les épicuriens. Textes choisis*, Paris, PUF, 8^e éd., 1991, p. 165: "Le bien suprême et la joie sont engendrés en même temps", "Il faut rire tout en philosophant".

²⁴⁴ Sur les 123 occurrences du mot "joie" que présente la trilogie, 98 occurrences se concentrent dans la seconde moitié de ce roman.

saisis-t'en! [...] La joie est ton esclave, mais, afin qu'elle te protège, il faut qu'elle soit, aussi, ton maître. Elle ne peut pas te désobéir et tu ne dois pas lui désobéir. Sache, Chateaugué, que lorsque tu ne seras pas heureuse, ce sera parce que tu auras désobéi à la joie. (p. 212)

À cette parfaite déclaration de foi en la joie, on peut opposer cette autre tirade de Mille Milles, beaucoup plus sarcastique:

Il y a quatre jours, je découvrais la joie. Depuis cat (avez-vous vu le chat?) jours, je ne lâche pas la joie et la joie ne me lâche pas. Je ne lâcherai pas ma joie [...] J'ai perdu vingt dollars. Je me suis battu avec un aide-cuisinier. [...] De toutes ces situations, des plus faciles comme des plus honteuses, je suis sorti avec une joie intacte. Depuis quatre jours, je fais tout (même l'imbécile) et je reçois tout (même des coups de poing sur la gueule) avec joie, avec une joie invincible et impérissable. (p. 215)

En l'espace de quelques pages, le ton qu'emploie Mille Milles change radicalement, de l'enthousiasme persuasif on passe à une prise de distance ironique: la joie n'est, en effet, plus associée dans ce second passage à une possibilité d'épanouissement de l'être, à une forme de vie agréable mais elle consiste à se faire "casser la gueule" et à pouvoir en rire. Tout se passe comme si le narrateur en venait graduellement à parodier ses propres prises de positions antérieures, à les déformer pour en faire un simulacre grossier. De façon générale, la joie, l'optimisme caractéristique des

Épicuriens²⁴⁵ ne parviennent pas, dans la trilogie, à imposer durablement leur marque aux personnages: "J'ai des cris de gaieté parfois, mais je n'ai jamais vu la joie", reconnaît en fin de compte Mille Milles (p. 257), tandis que Bérénice, dont l'une des caractéristiques est la tristesse, s'exhorte en vain à la gaieté:

Je suis triste. J'ai horreur de ça. La tristesse me fait me mépriser. La tristesse me rend l'âme molle. La tristesse est un cloaque. Quand on veut resplendir, on ne laisse pas traîner son âme dans un cloaque. Ramasse-toi! La gaieté fait briller l'âme, comme le soleil! Gai, Bérénice, gai! [...] Gai, luron, gai! Je suis bouleversée. (AV, p. 45)

Ce miroir déformant dans lequel vient se prendre la pensée épicurienne s'observe aussi dans la façon qu'ont les héros ducharmiens d'envisager la mort. Les protagonistes du *Nez qui voque*, qui célèbrent le suicide, suivent à bien des égards la philosophie épicurienne. Comme le laisse entendre Leduc-Park, Mille Milles et Chateaugué se donnent pour objectif de ne plus redouter la mort; celle-ci, comprise comme accomplissement du

²⁴⁵ Voir J. Brun: "il y a à la base de tout l'épicurisme un optimisme latent, une sorte de finalité sous-jacente à tout naturalisme, incitant Épicure à soutenir que l'accès au plaisir est facile parce que la Nature tient les voies d'accès à cette expérience souveraine à la disposition de ceux qui savent les découvrir. [...] L'épicurisme et le stoïcisme prennent tous deux comme devise "vivre en accord avec la nature", mais alors que pour le stoïcisme cet accord implique une tension nous mettant en harmonie avec la tension des autres individualités, pour Épicure cet accord trouve sa solution dans une détente, qui n'est pas un relâchement paresseux impliquant quelques moeurs dissolues, mais qui est un épanouissement joyeux et quasi mystique" (*L'Épicurisme*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 9^e éd., 1991, p. 96).

sujet, se voit, dès lors, associée à la joie. Délestée de la crainte de la mort, la vie apparaît plus légère, plus agréable:

Nous avons fixé la date de notre suicide. C'est une date vague et prochaine comme celle de toute mort. Avant cette date, nous allons faire le diable. Maintenant qu'il ne nous reste plus que quelques jours à vivre, maintenant que nous sommes sûrs que nous allons mourir, nous sommes libres, nous n'existons plus, nous connaissons la volupté d'être. C'est comme si toute la vie, toute l'énergie du monde vivant, s'était concentrée dans chacun de nos coeurs. [...] Nous sommes affranchis de l'angoisse, de l'humiliation de vieillir, de pourrir, de devoir devenir plus laids et plus banaux année après année, heure après heure. [...] Nous avons traversé l'épreuve de la mort sans nous perdre; nous sommes intacts: vifs et jeunes comme avant, et pour aussi longtemps que la mort dure. (NV, p. 22)

Des deux "joyeux troubadours" (p. 25) du *Nez qui voque*, c'est Chateaugué la pure qui est spontanément la plus joyeuse, mais c'est elle aussi qui désire le plus ardemment la mort et qui relie cette dernière au rire:

Elle me dit qu'il faut que nous nous représentions, que nous allons nous tuer, qu'il faut que nous gardions nos lèvres peintes en noir jusqu'à l'heure de notre mort. [...] Et elle éclate de rire. Qu'est-ce que c'est pour son âme, la mort? Rien. Une plume. Du patinage de fantaisie [...] Chateaugué est heureuse et joyeuse de mourir comme le serait une petite fille de pouvoir prendre une montagne dans ses bras. (p. 24)

Si le stoïcisme, tout comme le platonisme, l'orphisme et le pythagorisme, préconise un apprentissage de la mort, spéculé sur la mort et sur la vie après la mort, pour les Épicuriens la mort n'est rien en elle-même, elle n'est envisagée que comme un simple fait physiologique: ce n'est pas la mort, mais seulement la crainte de la mort qui enchaîne l'être humain. Cette idée épicurienne qui consiste à ne pas se soucier du lendemain ni de la vie après la mort est, là encore, défendue par Mille Milles:

En un mot, après la mort, il n'arrive rien. Je ne dis pas cela dans le but de passer pour sérieux et subtil. Je dis cela parce que j'en ai envie. Il y en a tellement qui parlent de la mort pour faire peur aux autres, parce qu'ils veulent se faire prendre au sérieux, parce qu'ils veulent se prendre au sérieux. Si la mort est grande et sérieuse, ceux qui ont la faculté de mourir sont grands et respectables; c'est ainsi qu'ils raisonnent. [...] Si la vie est monotone et ennuyeuse, qu'est cette mort qui n'en est que le terme? La mort est la fin de la monotonie et de l'ennui, de l'attente à vide, de la platitude, de la pluvitude. La mort est la fin de rien, de rien du tout, de moins que rien. (p. 27)

Ce passage peut être mis en regard avec cette affirmation d'Épicure, citée par Jean Brun, scandant que "la mort n'est rien":

Familiarise-toi avec l'idée que la mort n'est rien pour nous, car tout bien et tout mal résident dans la sensation; or, la mort est la privation complète de cette dernière. Cette connaissance certaine que la mort n'est rien pour nous a pour conséquence que nous apprécions mieux les joies que nous offre la vie éphémère, parce qu'elle n'y ajoute pas une durée illimitée, mais nous ôte au contraire

le désir d'immortalité. [...] Ainsi, celui des maux qui fait le plus frémir n'est rien pour nous, puisque tant que nous existons la mort n'est pas, et que quand la mort est là nous ne sommes plus²⁴⁶.

Si, aux yeux de Mille Milles, la mort n'est rien, la vie n'est rien non plus et l'on voit le renversement que subit, dans l'extrait cité ci-dessus, la philosophie épicurienne, qui recommande d'aimer la vie et de bien vivre.

Le philosophe du Jardin prône, par ailleurs, le repliement sur soi, il invite à vivre caché, loin de la vie en société et de la foule: "Je n'ai jamais désiré plaire à la foule; car ce qui lui plaît, je l'ignore, et ce que je sais est loin de sa compréhension²⁴⁷". Comme le signale Jean Brun, l'épicurisme dénonce le progrès et les faux biens qu'il engendre²⁴⁸; or cette méfiance envers la vie sociale, ce besoin de régression vers le passé plutôt que de progression vers l'avenir caractérisent puissamment, ainsi que l'a montré la critique, l'univers romanesque ducharmien:

²⁴⁶ "Lettre à Ménécée sur la morale", dans Jean Brun, *Épicure et les épicuriens. Textes choisis, op. cit.*, p. 130.

²⁴⁷ Cité par Jean Brun, *ibid.*, p. 159. Là encore, l'épicurisme se démarque à la fois de la pensée platonicienne, qui veut que le sage s'engage activement dans la vie de la Cité, et de la pensée stoïcienne, marquée par le cosmopolitisme et voulant que le sage vive en sympathie avec tous les autres êtres et avec l'univers entier.

²⁴⁸ Voir *L'Épicurisme, op. cit.*, p. 106: "Nous avons plusieurs fois souligné les appels à la solitude, partagée avec quelques amis, que l'on rencontre chez Épicure, ainsi que sa méfiance à l'égard de la vie sociale et des affaires publiques; ce qu'Épicure cherche c'est à redonner à l'homme le sens de l'immédiat et de l'originel dont les opinions trompeuses et les ambitions insensées ont pu le détourner".

Qu'est-ce qu'il y dehors, qui klaxonne? Des automobiles. Des automobiles aussi utiles à ma joie que les chiens dont elles ont bu le sang. De braves automobiles. Des automobiles un peu stupides, un peu brutales, un peu emportées, un peu vampires, mais sans malice. De bonnes vieilles automobiles de la province de Québec. Des abruties! Tout peut nourrir la joie; tout, du désespoir au ridicule; tout, sauf ces abruties d'automobiles États-Unis. (NV, p. 202)

Cette dénonciation du monde moderne et du progrès se poursuit dans les romans de l'âge adulte, dans *L'Hiver de force* tout particulièrement, où le couple Nicole et André se départ progressivement de tous les objets de consommation liés à la vie moderne, de la télévision au réfrigérateur. Quant à la solitude et à ses bienfaits, thème typiquement épicurien, il est développé essentiellement dans *Le Nez qui voque* ainsi que dans *L'Avalée des avalés* :

Je trouve mes seules vraies joies dans la solitude. Ma solitude est mon palais. C'est là que j'ai ma chaise, ma table, mon lit, mon vent et mon soleil. Quand je suis assise ailleurs que dans ma solitude, je suis en exil, je suis assise en pays trompeur. Je suis fière de mon palais, j'ai à coeur de le garder chaud, doux et resplendissant, comme pour y recevoir des papillons et des oiseaux. Si j'avais plus d'orgueil, j'anéantirais par des meurtres ceux qui compromettent le bien-être de ma solitude, ceux qui font gronder de la haine dans sa cheminée, ceux qui tendent de la tristesse à ses fenêtres. (AV, p. 15)

Mais cette solitude, présentée métaphoriquement comme un palais²⁴⁹, si elle est d'abord décrite comme une source de joie, devient progressivement, par des glissements sémantiques successifs, chose crainte et se voit liée à l'angoisse, à la peur: "J'ai ma peur à vaincre. Pour vaincre la peur, il faut la voir, l'entendre, la sentir. Pour voir la peur, il faut être seul avec elle" (p. 15). Notons par ailleurs, là encore, le processus de radicalisation qui s'empare du principe de la solitude: Bérénice expulse tout le monde sans exception hors de son "palais", tandis que le Jardin d'Épicure invite certes au repli sur soi mais incite aussi à rechercher une petite communauté d'amis.

Enfin, dernier trait commun, pour les Épicuriens (contrairement aux Stoïciens, qui misent pour parvenir au bonheur sur l'acceptation du destin, des événements qu'il faut subir d'une âme égale) le bonheur naît de la capacité de se ressouvenir des félicités passées: "On peut atténuer les grands malheurs en pensant avec reconnaissance aux êtres disparus et en se pénétrant de l'idée que rien ne peut faire que ce qui est accompli ne le soit pas²⁵⁰". De même, Bérénice en Israël, lorsque le désespoir se manifeste, cherche à s'accrocher au passé, à l'enfance pour survivre:

²⁴⁹ Signalons au passage l'intertexte baudelairien qui marque cet extrait. L'on trouve en effet tous les éléments métaphoriques du poème "Causerie" (*Les Fleurs du mal*, poème LV, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. "Bibliothèque de La Pléiade", p. 56): "Mon coeur est un palais flétri par la cohue; on s'y soule, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux..."

²⁵⁰ Épicure, cité par Jean Brun, *Épicure et les épicuriens*, *op. cit.*, p. 166.

Je dois rester fidèle à Constance Exsangue et à Christian; je me le dois. Je sais que c'est important pour moi, nécessaire, capital; mais je ne comprends pas très bien pourquoi. Que je consente à les trahir, à tromper ce devoir, et je perds pied. Je dois rester à ces deux visages de mon passé [...] Si je me cramponne à ce morceau de temps pendant lequel je croyais à Constance Exsangue et à Christian, je ne serai jamais vieille que d'une heure et ne mourrai pas. Il faut s'accrocher là, dans le temps, où on a souhaité que les choses stoppent; il faut s'accrocher là, dans le passé, où on croit avoir été beau. (AV, p. 247)

Mais le remède semble fragile, et si le discours de Bérénice martèle qu'il faut "étreindre le beau dans toi et dans ta vie [...] comme un naufragé étreint sa poutre", il se clôt toutefois sur le doute: "Est-ce que je ne suis pas en train de tout échapper? 'L'échappons-nous?' se demandait ce cher Rimbaud" (p. 248).

4. Conclusion: vers une attitude sceptique: cultiver le doute sur les passions

Même sur le plan du métadiscours, l'hétérogénéité, le questionnement priment donc et il ne faut pas s'attendre à trouver là une réponse définitive aux passions, qui demeurent un problème, qui se dérobent aussitôt que l'on cherche à les maîtriser par la réflexion. Ce qui reste finalement au terme de ce parcours commentatif, c'est l'affirmation du scepticisme et du doute quant à la possibilité de théorisation des passions et de définition de l'être humain.

Par l'hypertrophie du réseau commentatif et par cette idée que l'être humain est fait de mystères et discordances, de désirs confus et mélangés, la trilogie se rapproche à bien des égards de certains écrits des moralistes français des 17^e et des 18^e siècles qui, à la recherche d'une anthropologie nouvelle, dénoncent l'idée de l'unité du moi et posent la question des *terrae incognitae* de la psyché humaine. Comme le signale Louis Van Delf, ces moralistes, qu'il s'agisse de Montaigne, de Pascal ou de La Rochefoucauld, sont des explorateurs du moi opérant "moins une percée qu'une plongée: c'est un 'abîme' qu'ils mettent en évidence, des zones souterraines et ténébreuses²⁵¹" directement branchées sur l'inconscient. La citation suivante de Louis Van Delft, à propos de l'écriture de La Rochefoucauld, s'appliquerait fort bien au réseau commentatif de la trilogie ducharmienne :

la tendance constante de La Rochefoucauld, la direction de son voyage de découverte est celle d'une *descente* toujours plus profonde. Il s'agit d'atteindre à "tous les replis du coeur" et, de façon toute naturelle, l'image qui s'offre à l'écrivain pour décrire son investigation est celle de l'"anatomie". [...] Mais ce que découvre cet explorateur de tous le plus positiviste confirme avec éclat les observations de Montaigne, Nicole ou Pascal: plus il progresse dans sa plongée, moins il rencontre de fond stable. Tout au contraire, ce qu'il décèle, au terme de son

251 "Littérature et anthropologie: le caractère à l'âge classique", dans *Le Statut de la littérature, mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1992, p. 10.

exploration, il ne peut le décrire que par cette saisissante expression: "une génération perpétuelle de passions"²⁵².

Certes, du point de vue formel, la trilogie ducharmienne ne peut être taxée *stricto sensu* d'écrit moralisant, car le moraliste comme le précise Louis Van Delft n'a jamais recours à la fiction, il préfère cultiver une écriture de la brièveté et du fragment, une esthétique de l'inachèvement²⁵³. C'est au niveau d'une certaine attitude de l'esprit que les rapprochements s'imposent. Moralistes en herbe, les enfants ducharmiens réfléchissent sur les passions humaines dans toute leur diversité et veillent à exercer un regard critique sur celles-ci, à se faire les spectateurs détachés de leur propre comportement pathique ainsi que de celui d'autrui. Il s'agit, à l'instar du moraliste que Louis Van Delft compare à un auteur satirique ou comique, de débusquer le ridicule, de savoir rire, ou du moins de savoir prendre distance de ce spectacle, de ce

252 Voir "Qu'est-ce qu'un moraliste?", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 30, mai 1978, p. 111.

253 Sur les différents traits formels caractéristiques du genre de la réflexion morale, voir Van Delft, *ibid.*, p. 114-119. Toutefois, certains rapprochements formels pourraient être esquissés entre l'écriture des moralistes et la trilogie: 1°: le goût pour une structure éclatée, "ouverte de toutes parts, toujours disponible", permettant "d'épouser la vie dans son propre mouvement, dans sa logique à elle, de capter ses caprices et d'accueillir jusqu'à ses contradictions"; 2°: une composition musicale et poétique, traversée de *leitmotive*, où "les thèmes sont repris, entrelacés, abandonnés, enrichis", où "les idées se font échos"; 3°: la part de jeu dans l'activité du moraliste, le "caractère ludique de cette manière d'écrire", qui recherche le portrait et la maxime, les tours plaisants ou neufs, ainsi qu'une "qualité poétique", le "don de suggérer", le "pouvoir d'évocation" et le "don de l'étonnement".

théâtre continu des passions²⁵⁴. Le centre des préoccupations des enfants ducharmiens, c'est de mettre en scène avec une certaine dose d'humour et de recul, les affects, les passions, la vie dans toute son épaisseur et son opacité. Selon l'expression employée par Van Delft, les enfants ducharmiens sont de ces "philosophes de la vie", dont Socrate constitue le modèle par excellence²⁵⁵.

Et de fait, les personnages ducharmiens pratiquent un scepticisme qu'il est difficile de ne pas rapprocher de l'attitude socratique, ainsi décrite par Meyer: "Socrate, lui, sait qu'il ne sait rien. Il ne prétend pas répondre aux questions qu'il pose: il sait que ces questions demeurent, comme il sait que celui qui estime les avoir résolues est un imposteur²⁵⁶". Quant à Platon, comme le note Derrida, il compare la parole socratique à une morsure pire que celle des vipères car elle s'empare de l'intériorité de l'âme et, ajoute Derrida, "quand il n'agit pas comme le venin, le sortilège pharmaceutique de Socrate provoque une sorte de narcose, il engourdit et paralyse dans l'aporie, comme la décharge de la

²⁵⁴ Voir Van Delft (*ibid.*, p.111): "La méditation séculaire sur la vie comme théâtre a, elle aussi, modelé l'attitude du moraliste. Le plus souvent, il se voudra spectateur. Comme l'auteur satirique, comme l'auteur comique, avec lesquels ses affinités sont patentes, il tend au public un miroir. La grande question est moins celle du salut que celle du ridicule. Il se met en retrait, cherche la distance critique, la perspective propre à l'ironie".

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 113-114: "Dilthey appelait les moralistes des 'philosophes de la vie'. La formule séduit -- à condition de voir dans Socrate le modèle de ces 'philosophes': c'est bien toujours de la vie que le moraliste 'suit longuement et curieusement la trace' (*Essais*, II, 1)".

²⁵⁶ "Aristote ou la rhétorique des passions", *op. cit.*, p. 125. Voir aussi L. Robin (*op. cit.*, p. 161): "son ignorance [...] est un des traits les plus saillants de l'attitude socratique".

torpille (*narkè*)”, ce que la réplique de Ménon à Socrate résume bien: “par je ne sais par quelle magie et quelles drogues, par tes incantations, tu m’as si bien ensorcelé que j’ai la tête remplie de doute²⁵⁷”. Ainsi en est-il des enfants ducharmiens, pour qui la vérité n’existe pas: “je ne sais pas où je veux en venir, mais j’y arriverai” (p. 47); “je ne crois pas un seul mot de ce que je dis” (p. 124), déclare Mille Milles en parfait sceptique. Mille Milles rejette les systèmes d’explication simplistes, fondés sur une causalité ou un déterminisme qui ne rendent pas compte de la complexité de la vie, des actions et des sentiments:

Parlons des romans policiers. [...] Je n’ai jamais pu rien comprendre aux mobiles, aux motifs, aux conséquences, aux effets, aux pourquoi, aux causes. Il y a le motif: il l’a tuée parce qu’elle l’avait trompé. Il y a le motif du motif: elle l’avait trompé parce qu’il n’avait pas su se faire aimer d’elle. Il y a le motif du motif du motif. Pourquoi ne se fichait-il pas d’elle malgré tout? Pourquoi les hommes tuent-ils les femmes qui les trompent? Qu’est-ce qui fait qu’on se met en colère? Quel est le motif du motif du motif du motif du motif? Que je l’envie, Maigret ! Que je l’envie, Sherlock Holmes, de tout comprendre, de pouvoir embrasser, d’un seul regard de son intelligence, toute l’étendue du problème. Pour comprendre tout à fait une seule chose, il faut tout comprendre. Je suis bête: je ne comprends rien. Que je l’enviais, l’auteur de mon manuel d’histoire universelle. En un paragraphe de trente lignes d’un français simple et précis, il donnait l’impression de vider la question de la chute de l’Empire romain. (NV, p. 222-223)

²⁵⁷ “La pharmacie de Platon”, *op. cit.*, p. 324.

Contre ces attitudes réductionnistes, Mille Milles préconise une théorie mettant davantage l'accent sur la complexité du devenir que sur l'étant, sur le processus dynamique que sur des états:

tout est trop ... pris ensemble. D'après moi, les abeilles, les lions et les mouches ont eu affaire à la chute de l'Empire romain. Les abeilles, les lions et les mouches ont participé à la chute de l'Empire romain, puisqu'il y avait des abeilles, des lions et des mouches dans le temps de la chute de l'Empire romain. (NV, p. 224)

Cette théorie "des abeilles, des lions et des mouches" n'est pas si absurde qu'il y paraît à première vue puisqu'on peut la rapprocher de la théorie moderne du chaos, qui soutient que chaque élément, si minime soit-il, influe sur l'ensemble²⁵⁸. Et Mille Milles de conclure, finalement: "On ne peut rien y comprendre. On peut prendre, les yeux fermés, sa bouchée de la vie: on ne peut rien d'autre. On ne peut pas comprendre. Les sciences? La chimie? Les poules en savent bien plus long que les savants au sujet des oeufs" (p. 224). Ce même doute affecte aussi les relations des personnages entre eux; ainsi, pour Mille Milles,

258 Voir James Gleick: *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, traduit de l'anglais par C. Jeanmougin, Paris, Albin Michel, 1989. Rappelons que cette théorie, toute récente, du chaos élimine l'utopie d'une prédictibilité déterministe. Elle préconise que l'ordre naît du désordre, que tout dans l'univers est lié, que le battement d'une aile de papillon à un point donné du globe peut provoquer des conséquences à un point opposé du globe. Ce phénomène a été baptisé, métaphoriquement, "l'effet papillon".

Chateaugué, sa compagne de toujours, son amie d'enfance, reste un mystère, "un sphinx au rire prompt": "Je ne sais pas ce qu'elle pense, à quoi elle pense, ce qu'elle pense de moi et de toute cette mise en scène. Elle ne dit rien. Elle ne parle pas. Elle tient ses profondeurs bien au fond d'elle-même [...] cette nuit, en revenant des cabinets, j'ai vu des filets de larmes briller sur ses joues" (p. 67).

En conclusion, disons que le point de vue ducharmien sur les passions n'est pas unitaire ou unifiant, il nous montre au contraire les passions en tant que tumulte agitant en tout sens l'être humain. Ce point de vue est, comme nous avons tenté de le montrer, particulièrement dynamique car il consiste à mélanger au moins trois conceptions sur les passions ayant marqué l'histoire de la pensée occidentale, à mêler certaines idées platoniciennes à des éléments puisés à la source du stoïcisme ou encore de l'épicurisme. Multiplier de la sorte les références théoriques sur les passions est déjà en soi une façon de relativiser ces emprunts, de les problématiser, de les faire jouer (dans tous les sens du terme) les unes par rapport aux autres. Van Schendel qualifie précisément *L'Avalée des avalés* de "livre de l'incertitude superbement affirmée", insiste sur "son indécision fondamentale" et voit dans cette irrésolution son aspect le plus fécond. Faisant apparaître les deux facettes de ce roman, son "côté jour" et son "côté nuit", son versant de vie et son versant de mort, Van Schendel affirme très justement:

les deux solutions, possession et mort, conquête et fascination, affranchissement et défaite, suppression et amour, sont toutes deux proposées, presque simultanément, avec une parfaite indifférence ou une égale passion. Elles triomphent toutes deux. Ce livre, chant de la délivrance désirée mais éloignée, chant du durable désir de délivrance et de la marche boiteuse qui le scande, est une sorte de cérémonie chamanique de la transe ou de la lévitation dans la nuit humiliée. A ce titre, il supporte toutes les solutions, sans choisir entre elles²⁵⁹.

À l'instar de Socrate, les héros de la trilogie ducharmienne savent cultiver magistralement l'ironie, qui consiste, comme l'explique Derrida, à défaire un pouvoir (ou un système), le renverser au contact d'un autre pouvoir²⁶⁰. À l'instar de Socrate, les héros ducharmiens ont cette double qualité de mordre, de piquer l'interlocuteur et de l'engourdir, de l'ensorceller tout à la fois. Citons encore Derrida:

À la fois et/ou tour à tour, le *pharmakon* socratique pétrifie et réveille, anesthésie et sensibilise, tranquillise et angoisse. Socrate est la torpille narcotique mais aussi l'animal à aiguillon: rappelons-nous l'abeille du *Phédon*;

259 "Ducharme l'inquiétant", *op. cit.*, p. 228-229.

260 "La pharmacie...", *op. cit.*, p. 325: "L'ironie ne consiste pas à dissoudre un charme sophistique, à défaire une substance ou un pouvoir occulte par l'analyse et la question. Elle ne consiste pas à démonter l'assurance charlatanesque d'un *pharmakeus* depuis l'instance obstinée d'une raison transparente et d'un *logos* innocent. L'ironie socratique précipite un *pharmakon* au contact d'un autre *pharmakon*. Plutôt, elle renverse le pouvoir et retourne la surface du *pharmakon*"

plus loin nous ouvrirons l'*Apologie* au point où Socrate se compare précisément au taon²⁶¹.

Les jeunes héros ducharmiens se définissent de manière similaire, comme des êtres durs, qui refusent la mollesse, qui décochent flèches et bombes au Titan, qui attaquent l'adversaire par la pensée: "Voici ce que je suis: un nuage de flèches qui pensent, qui voient qu'elles volent et vers quelle cible elles volent" (AV, p. 143), comme des êtres qui restent vigilants et refusent de s'endormir: "Assez de sommeil! De la veille, à tout prix!" (AV, p. 191)²⁶². Ce double mouvement de réveil et d'ensorcellement que suscitent les jeunes héros ducharmiens, nous allons le retrouver dans la partie suivante, qui s'intéresse aux passions que provoque la trilogie chez son lecteur. Nous retrouverons aussi ces notions d'éveil et d'envoûtement dans notre toute dernière partie, qui s'intéressera à deux stratégies passionnelles ducharmiennes, la stratégie polémique ainsi que la stratégie lyrique.

Terminons en soulignant que la figure hétérogène des enfants ducharmiens, tissée de qualités opposées et de discours ambivalents, nous renvoie non seulement à la nature hétérogène de l'âme humaine telle que la définit Platon dans son mythe de l'attelage ailé mais aussi à la nature hétérogène d'Éros et de Socrate, telle qu'elle est décrite dans *Le Banquet*. Comme le

²⁶¹ *Ibid.*, n. 47, p. 393.

²⁶² Voir aussi *L'Océantume* (p. 93): "À tous des fusils! À tous des flèches et des lance-roquettes!"

souligne aussi bien L. Robin que Derrida, les traits que Platon attribue à l'Amour (recherche du beau, puissance magique, coïncidence des opposés) sont aussi attribués à Socrate et au philosophe, qui représentent le parfait *erotikos*. Ces traits sont aussi, en grande partie, ceux des enfants ducharmiens. Au portrait contrasté d'Éros, "redoutable sorcier, magicien, sophiste", "individu qu'aucune 'logique' ne peut retenir dans une définition non contradictoire, individu de l'espèce démonique, ni dieu ni homme, ni immortel ni mortel, ni vif ni mort²⁶³", se superpose celui de Socrate, maître du *pharmakon*, sophiste, magicien, empoisonneur et guérisseur agissant par la morsure du *logos*, par une parole puissante à vertu cathartique, destinée, comme l'affirme Derrida, "à libérer en nous l'enfant qui a peur": "la philosophie consiste à rassurer les enfants, c'est-à-dire à les faire échapper à l'enfance, à oublier l'enfance ou, inversement, à parler pour lui, lui apprendre à parler, dialoguer en déplaçant sa peur ou son désir²⁶⁴". Cette parole comme exorcisme, comme vertu cathartique, nous nous

²⁶³ Derrida, *ibid.*, p. 322. Voir aussi sur cette identification de Socrate avec Éros, l'étude de L. Robin (*op. cit.*, p. 10 et ss.) qui retrace les principaux traits composant la figure de l'Amour (Éros), telle qu'elle est donnée dans *Le Banquet*: Éros y est défini par ses qualités opposées: fils de Pénia (la Pauvreté), il est pauvre, ni délicat ni beau mais rude et malpropre, il va nu-pieds et n'a pas de logis. Mais par son père, Poros, il est en revanche hardi, plein d'ardeur, chasseur habile, désireux de savoir et adroit à trouver les moyens d'y parvenir, habile comme charmeur, magicien et comme sophiste. Dans la même journée, il est plein de vie, puis il s'en va mourant puis renaît encore, jamais il n'est sans ressources, mais jamais non plus dans l'abondance.

²⁶⁴ "La pharmacie...". *op. cit.*, p. 329.

proposons de l'examiner lors de notre prochain chapitre, consacré aux passions suscitées par la trilogie ducharmienne.

IV). Les passions suscitées chez le lecteur

“un texte se détermine comme *littéraire* par sa mise en place *rhétorique*; ou bien: la littérature est un effet rhétorique spécifique²⁶⁵”

“Le texte romanesque est un système rhétorique destiné à produire l’émotion du lecteur; émouvoir est sa qualité, son but²⁶⁶”

L’efficacité du texte littéraire renvoie, comme le montre Michel Charles, à une rhétorique. Le processus littéraire produit une “mise en condition du lecteur”, cherche à maîtriser les effets du discours. Or la rhétorique s’occupe précisément de ce problème de la prise ou de l’emprise de l’oeuvre sur le lecteur, elle évalue l’efficacité du discours et son action sur le récepteur. Ainsi que l’affirme M. Charles, “le texte agit sur le lecteur et le lecteur sur le texte²⁶⁷”; une rhétorique de la lecture permet de circonscrire ce double mouvement, sans chercher à nommer le “sens” du texte. Une approche rhétorique est par ailleurs, comme le soulignent

²⁶⁵ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1977, p. 62.

²⁶⁶ Charles Grivel, *Production de l’intérêt romanesque*, *op. cit.*, p. 316.

²⁶⁷ *Rhétorique de la lecture*, *op. cit.*, p. 63.

tant les Anciens que les Modernes, complémentaire d'une poétique: "Il n'est pas de poétique sans rhétorique — et l'inverse est vrai", affirme encore M. Charles. Notre démarche, dans cette partie consacrée aux passions suscitées, consistera à utiliser conjointement les outils de la poétique et de la rhétorique pour faire apparaître comment l'une des principales visées du texte romanesque est d'éveiller les affects du lecteur et comment ce dernier, à son tour, donne vie au texte, le réactive.

1. Puissance affective du *logos*

"Le discours est un tyran très puissant; cet élément matériel d'une extrême petitesse et totalement invisible porte à leur plénitude les oeuvres divines: car la parole peut faire cesser la peur, dissiper le chagrin, exciter la joie, accroître la pitié²⁶⁸"

L'apport des rhéteurs et des sophistes grecs tels que Gorgias, c'est d'avoir mis en lumière le fait que la parole avait la capacité d'agir non seulement sur l'intellect mais aussi sur les affects du récepteur, et qu'il fallait savoir tirer parti de cette potentialité du langage. Comme le souligne Derrida, les sophistes attribuent au *logos* — compris ici au sens de "parole", "discours" — une très grande puissance, une sorte de charme ou de force magique: "il faudrait parler ici de l'"irrationalité" du *logos* vivant, de son

²⁶⁸ Gorgias, *Éloge d'Hélène*, dans *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 1032-1033.

pouvoir d'envoûtement, de fascination médusante, de transformation alchimique qui l'apparente à la sorcellerie et à la magie²⁶⁹". Dans son *Éloge d'Hélène*, Gorgias comparant explicitement les effets du discours aux effets qu'ont les drogues sur le corps humain, fait de la parole un redoutable *pharmakon* ambivalent, drogue et remède à la fois, aux puissants effets:

De même que certaines drogues évacuent du corps certaines humeurs, chacune la sienne, et les unes arrêtent la maladie, les autres la vie; de même certains discours affligent, certains réjouissent; les uns terrorisent, les autres enhardissent les auditeurs; d'autres par une mauvaise persuasion droguent l'âme et l'ensorcellent²⁷⁰.

Ces effets pathiques, ce "pouvoir d'effraction, d'enlèvement, de séduction intérieure, de rapt invisible²⁷¹" de la parole que les sophistes ont exploité est, en revanche, sévèrement condamné par Platon au nom de la philosophie, de la dialectique et de la Vérité. Pour Platon, le meilleur remède ou antidote pour se libérer de ces envoûtements irrationnels du langage et parvenir à la contemplation de la Vérité, c'est de cultiver la sagesse, la discussion philosophique, comme le fait Socrate dans les dialogues socratiques²⁷². Le rôle du philosophe consiste à vaincre ce qui

269 "La pharmacie...", *op. cit.*, p. 320.

270 Cité ici d'après Derrida, *ibid.*, p. 321.

271 *Ibid.*, p. 320.

272 Pourtant, et comme il en ressort de notre chapitre précédent, Socrate possède à bien des égards les attributs du Sophiste. Comme le montre

échappe à la raison, à dépasser le monde des passions pour atteindre celui des Idées²⁷³. Entre ces deux positions opposées misant, l'une sur les pouvoirs quasi magiques du langage, l'autre sur son aptitude à transmettre savoir et vérité, Aristote choisit une voie moyenne:

Aristote, qui pourtant admet les passions et ne les condamne pas *a priori* sinon par leurs excès, ne les aime pas véritablement. Comme c'est d'ailleurs le cas de la rhétorique qu'il réhabilite, mais à laquelle il préférera toujours la force apodictique du savoir scientifique. "La violence de la passion ne fait qu'accroître les états de même nature, si bien que, devenus grands et puissants, ils vont jusqu'à supplanter la raison. Aussi faut-il veiller que ces passions se maintiennent dans une juste moyenne et en limiter le nombre, en ayant soin qu'elles ne contrarient en rien la raison²⁷⁴".

Derrida. Platon rejette le discours-pharmakon des sophistes en tant qu'il "produit le jeu de l'apparence à la faveur duquel il se fait passer pour vérité" (*ibid.*, p. 306). Comme le fait encore remarquer Derrida, chez Platon, dans son *Phèdre* en particulier, le *pharmakon* rejeté est moins lié à la parole qu'au texte écrit, qu'à l'écriture: "une seule et même suspicion enveloppe, dans le même geste, le livre et la drogue, l'écriture et l'efficace occulte, ambiguë, livrée à l'empirisme et au hasard opérant selon les voies du magique et non selon les lois de la nécessité" (*ibid.*, p. 268).

²⁷³ Voir aussi, en ce qui concerne la position de Platon, les remarques de M. Meyer dans "Aristote ou la rhétorique des passions", *op. cit.*, partie 1: "Les passions dans les dialogues platoniciens", p. 123-132.

²⁷⁴ M. Meyer, *ibid.*, partie 4: "L'articulation fondamentale du *logos* propositionnel et la genèse du *pathos*", p. 150-151. La citation d'Aristote sur laquelle s'appuie Meyer est tirée de l'ouvrage *Éthique à Nicomaque*, traduction, préface et notes par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965. Livre III, chap.12, p. 90-91.

Passion et raison doivent trouver un juste équilibre dans l'optique aristotélicienne. Le rhéteur, s'il veut produire certains effets sur son public, l'orienter vers une décision, doit non seulement s'adresser à l'intellect mais aussi savoir manier et contrôler le *pathos*, lieu par excellence de l'humain et de l'alternative²⁷⁵. Comme l'explique bien Anne Cauquelin, chez Aristote:

Produisant des effets sur la réalité, la parole ne reste pas cantonnée dans le pur domaine de la nomination [...] ou de la simple communication de savoirs: elle ordonne, prie, réclame, exige, insulte, bannit. La parole, cette voix significative, creuse un passage entre l'esprit (la connaissance) et l'âme (la passion) entre intellect et souffle. Langage-action, émotionnel, spécifique de la rhétorique et de la poétique²⁷⁶.

Des quinze passions répertoriées dans *Rhétorique*, les trois passions auxquelles le rhéteur fait tout particulièrement appel sont la colère, la crainte et la pitié: "La colère est une passion qui doit être excitée chez le juge, car elle emporte en même temps que l'indignation contre le coupable, la décision de punir. Quant

²⁷⁵ De fait, il y a autant de passions (accompagnées de leurs lieux communs) que d'auditoires: à l'homme impatient, on adresse le topos du "tout vient à point qui sait attendre", à l'homme agité, on adressera plutôt celui du "rien ne sert de courir", etc. Sur tout ceci, voir M. Meyer, *op. cit.*

²⁷⁶ Voir Anne Cauquelin, *Aristote. Le Langage*, Paris, PUF, coll. "Philosophies", 1990, p. 90.

aux deux autres, elles émeuvent surtout le public et pèsent sur l'opinion²⁷⁷".

Déjà chez Aristote, qui articule poétique et rhétorique, l'appel aux passions caractérise le domaine de l'art oratoire mais aussi celui de la fiction artistique, qui énonce non plus du réel mais du possible (d'où la notion de mimésis, d'imitation par la fiction). L'oeuvre littéraire, à l'instar du discours oral adressé à un public, provoque des tensions émotives chez son récepteur. Pour Aristote, c'est l'histoire, l'enchaînement des faits, ainsi que les caractères des personnages subordonnés à l'histoire, qui provoquent chez le récepteur les passions tragiques que sont la crainte et la pitié ou encore des passions comme l'admiration²⁷⁸, plutôt associée à l'épopée. Les modernes se sont aussi intéressés à cette capacité du récit et du texte romanesque à éveiller l'activité émotive du lecteur. Pour M. Nussbaum, les émotions, qu'elle ne considère pas comme naturelles ou spontanées mais, suivant en cela Aristote, comme des constructions sociales liées à des croyances et des jugements, sont enseignées avant tout par des histoires: "l'émotion elle-même est l'acceptation d'une certaine forme de récit, le consentement à y conformer sa vie. Bref, les récits recèlent et inculquent des formes d'affects, des formes de vie²⁷⁹". M.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 97. Voir aussi p. 88-89.

²⁷⁸ Chez Aristote, l'admiration se confond avec le merveilleux, ce sont surtout les poéticiens néo-classiques (Le Bossu, Rapin) qui évoquent cette passion de l'admiration, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans notre prochaine partie consacrée à l'empathie.

²⁷⁹ Voir "Histoires d'émotion...", *op. cit.*, p. 41.

Macdonald, insistant pour sa part davantage sur l'initiative laissée au lecteur, sur ses réactions intimes face au texte, souligne aussi que l'énoncé fictionnel provoque, par rapport aux énoncés factuels, des effets émotionnels subtils: "une oeuvre de fiction, comme toute oeuvre littéraire, produit un effet émotionnel très particulier, un ajustement harmonieux de nos impulsions, une attitude personnelle, qu'on ne saurait provoquer d'aucune autre manière²⁸⁰".

Selon Wolfgang Iser, qui a contribué avec Hans Robert Jauss et l'École de Constance à l'essor de l'esthétique moderne de la réception, la question de savoir ce que signifie le texte doit être remplacée par celle de savoir ce qu'éprouve le lecteur. Pour les théoriciens de la réception, la signification est dans la lecture, est elle-même expérience vécue: "le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous²⁸¹". Jauss souligne clairement que l'accueil psychique et émotionnel fait au texte littéraire ne doit pas pour autant être réduit à des impressions purement subjectives ou impressionnistes mais qu'il s'agit d'une "perception guidée²⁸²", déterminée par des signaux émanant du texte lui-même. C'est

280 "Le langage de la fiction", *op. cit.*, p. 216.

281 W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. "Philosophie et langage", 1985, p. 51.

282 Voir *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, avec une préface de Jean Starobinski (p. 7-19), p. 50. Voir aussi cette déclaration d'Iser (*ibid.*, p. 94): "Il est vrai qu'il [le texte] mobilise des dispositions subjectives, mais non pas en vue d'inviter le lecteur au rêve éveillé, mais afin de lui faire remplir les conditions imposées par la structure du texte".

aussi l'avis de M. Charles, qui montre dans *Rhétorique de la lecture* comment les modèles de lecture d'une oeuvre sont inscrits dans le texte même. C'est justement à de tels effets (*Wirkung* dans le langage de Jauss), directement déterminés par l'oeuvre, que nous nous intéressons avant tout ici, mais cela ne nous empêchera pas d'évoquer au besoin le plan de la réception (*Rezeption*), qui dépend de tel ou tel destinataire concret jugeant le texte selon les critères esthétiques de son temps²⁸³. Enfin, signalons aussi une dernière distinction utile, celle de W. Iser, qui sépare "lecteur implicite" et "lecteur réel": entre le lecteur implicite, qui forme un rôle inscrit dans la structure même du texte, et les dispositions du lecteur réel il n'y a jamais une adéquation parfaite, même si le lecteur fait en sorte de se conformer le mieux possible à ce rôle²⁸⁴. Notre étude vise, sans pour autant mettre de côté la notion de "lecteur réel", à cerner avant tout ce qui se passe du côté des affects de ce "lecteur implicite", encodé dans le texte ducharmien.

Nous allons interroger, au cours de cette partie consacrée aux passions suscitées, plusieurs notions clefs permettant de cerner les effets émotionnels produits par le texte de fiction. Nous nous intéresserons en premier lieu à la façon dont sont produits l'attente et la surprise ainsi que l'intérêt, qui constituent des

²⁸³ H. R. Jauss, *Pour une esthétique...*, *op. cit.*, p. 246. Voir aussi, sur cette importante distinction de Jauss entre l'effet et la réception, la préface de Starobinski, p. 18.

²⁸⁴ W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, section "Le concept de lecteur implicite", p. 60-76.

attitudes psychiques primordiales que toute oeuvre littéraire réussie provoque, selon un impact et des modalités variables, chez le lecteur. En nous appuyant sur les réflexions théoriques menées aussi bien par les Anciens que par les Modernes, nous ferons apparaître que c'est toujours la navette s'instituant entre une norme attendue et son écart, entre une convention et sa transgression, qui provoque l'effet psychique de surprise chez le lecteur. Nous montrerons très concrètement comment la trilogie ducharmienne repose sur de tels mécanismes subversifs, comment, selon les termes mêmes de Jauss, elle "évoque des choses déjà lues", des codes littéraires attendus qu'elle parodie aussitôt, ceci dans le but de créer étonnement et stupeur, ainsi qu'une certaine forme de plaisir chez le lecteur. En second lieu, nous questionnerons les notions d'empathie et de *katharsis* pour faire apparaître comment la trilogie, par des processus divers de participation et d'identification au texte, "met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle²⁸⁵", lui impose des types de comportements pathiques très variés et nettement conflictuels. Outre les émotions "positives", comme la sympathie, l'admiration et l'enchantement, que suscite le texte, nous questionnerons aussi les émotions "négatives", inconfortables, déplaisantes, comme la pitié et la crainte, qui marquent fortement la trilogie ducharmienne et nous essaierons de comprendre comment ces émotions négatives peuvent être transmues en plaisir. Il s'agira

²⁸⁵ H. R. Jauss, *Pour une esthétique ...*, op. cit., p. 50.

surtout de faire ressortir combien le profil pathique du lecteur ducharmien est riche et diversifié, comment le lecteur est constamment amené à passer du malaise, de la gêne, de la répulsion à l'attraction, au plaisir, à la jouissance. Il s'agira aussi de souligner la grande tension émotionnelle qui est exigée de ce lecteur, tension provenant du fait que le héros ducharmien de l'enfance, être déchiré, ambivalent et paroxystique, à la fois ange et diable, esclave et tyran, sujet souffrant mais aussi capable de cruauté, est toujours inséré dans un univers tragique, angoissant, douloureux, où la mort est en jeu. Contrairement au mode épique et au mode comique qui marquent aussi la trilogie ducharmienne mais suscitent des passions plus douces, le mode tragique se caractérise, on le verra, par des appels pathiques au lecteur particulièrement intenses et violents.

2. Comment provoquer l'attente, la surprise, l'intérêt. Rôle des conventions, des ruptures et des transgressions.

“L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux²⁸⁶”

“[le récit] consiste à admettre une linéarité de fond qui, sitôt que le lecteur l'a repérée, doit être brisée.

²⁸⁶ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 52.

*L'histoire est déviation, c'est là son régime ordinaire*²⁸⁷

2. 1. Aperçu théorique

La question des règles auxquelles se conforme l'oeuvre littéraire ainsi que les notions corrélées d'attente et de surprise ont été abordées par les Anciens. Sur le plan de l'expression ou de l'*elocutio*, Aristote définit l'oeuvre poétique (rappelons que le terme *poïesis* est pris chez les Anciens au sens large, en tant que discours de fiction) comme écart par rapport à une norme extralittéraire²⁸⁸. Sont permis au poète les mots rares, les termes métaphoriques, les expressions altérées, ambiguës, déroutantes voire incorrectes, s'ils sont employés de façon motivée afin de démarquer l'oeuvre du langage ordinaire et de la rendre plus frappante: "Pour Aristote [...] la langue poétique est avant tout conçue comme transgression de la norme du langage quotidien; le poète doit s'arracher à la banalité de l'usage courant pour surprendre le lecteur et surtout faire surgir la beauté²⁸⁹". Le rôle de la poésie, on le voit à travers ce commentaire de M. Magnien, est de provoquer par un usage inhabituel des mots un certain saisissement du lecteur, de susciter un effet de surprise dans le but de plaire, de faire apparaître la beauté et, par ce biais,

²⁸⁷ Charles Grivel, *op. cit.*, p. 74.

²⁸⁸ Voir *Poétique*, chap. 25 notamment.

²⁸⁹ Voir l'introduction à la *Poétique* d'Aristote de M. Magnien, *op. cit.*, p. 33.

l'émotion esthétique du lecteur. Sur le plan de l'organisation des éléments composant l'oeuvre, de ce qui relève en somme, pour reprendre la terminologie rhétorique, de l'*inventio* et de la *dispositio*, le mécanisme de transgression ou de rupture de l'attendu joue également un rôle crucial. Aristote montre que tout oeuvre de fiction, par le simple fait qu'elle présente une action unifiée avec un "début", annonçant un "milieu" et une "fin", fait naître des attentes chez le lecteur et il insiste, par ailleurs, sur l'importance de l'effet de surprise amenant un événement inattendu, effet directement responsable à ses yeux des comportements émotionnels du lecteur et de l'intérêt que celui-ci prend au texte. Il signale que les deux moyens les plus aptes à ménager cet effet de surprise — et, à partir de là, les émotions — sont le recours à un récit, à une histoire bien agencée comportant un événement pathétique²⁹⁰, une péripétie²⁹¹ et une reconnaissance²⁹². Aux yeux du Stagirite, les deux meilleures situations tragiques sont celles où il y a surprise: le personnage

²⁹⁰ C'est ainsi que M. Magnien traduit le terme *pathos*, lorsque celui-ci désigne un acte violent intégré dans la fable: "l'événement pathétique, c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre" (*Poétique*, chap. 11, p. 121. Voir aussi n. 8 de M. Magnien, p. 201).

²⁹¹ La péripétie (*ibid.*, chap. 11, p. 119) est "le retournement de l'action en son contraire" (ex: le messager qui croit délivrer Œdipe de ses craintes fait tout le contraire et lui dévoile sa véritable identité).

²⁹² La reconnaissance (*ibid.*, chap. 11, p. 120) comme son nom l'indique "est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie".

accomplit l'acte terrible sans le savoir (cas de l'*Œdipe* de Sophocle) ou, mieux encore, il n'accomplit pas l'acte meurtrier car il y a eu processus de reconnaissance (*Iphigénie en Tauride*). Dans les deux cas, un passage s'effectue de l'ignorance à la reconnaissance²⁹³. Enfin, en ce qui concerne l'épopée, Aristote signale que les émotions peuvent être produites non seulement par un agencement habile du récit mais aussi, dans la mesure où l'épopée ne repose pas sur une mise en scène visuelle, par un recours à l'irrationnel, au merveilleux²⁹⁴. En résumé, on peut dire qu'Aristote codifie en quelque sorte la notion de surprise, en définissant ses règles de fonctionnement au sein de l'oeuvre littéraire de fiction: la surprise, qui éveille l'émotion, est produite

²⁹³ *Ibid.*, chap. 14, p. 126. Voir aussi M. Magnien, p. 43.

²⁹⁴ Rappelons ce passage, souvent commenté, du chap. 9 (p. 118-119) qui explique le mécanisme des passions et de la surprise dans la tragédie: "Puisque l'imitation a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin, mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié, puisque ces sentiments naissent surtout lorsque ces événements, tout en découlant les uns des autres ont lieu contre notre attente (l'étonnement sera ainsi plus fort que s'ils avaient eu lieu spontanément ou par hasard, parce que parmi les coups du hasard, paraissent les plus étonnants ceux qui semblent s'être produits comme à dessein -- tel le cas par exemple, de la statue de Mitys à Argos qui tua l'homme coupable de la mort de Mitys en tombant sur lui au moment où il regardait un spectacle: de tels événements ne semblent pas avoir lieu par hasard), il s'ensuit que les histoires de ce genre sont nécessairement les plus belles". On voit que dans l'optique d'Aristote, effet de surprise rompant l'attente, émotions tragiques et plaisir esthétique se mettent en place lorsque intervient dans l'histoire le hasard "objectif", c'est-à-dire un hasard qui n'en est pas un et qu'on peut rapprocher de la providence, de la prédestination ou encore de la fatalité. Citons aussi le passage correspondant du chap. 24 (p. 148), consacré cette fois à la surprise dans l'épopée: "Dans les tragédies, a-t-on dit, il faut produire un effet de surprise, or l'épopée admet encore bien mieux l'irrationnel -- qui est le meilleur moyen de susciter la surprise -- puisqu'on n'a pas le personnage sous les yeux [c'est-à-dire sur scène]". Sur toute cette question, voir aussi l'introduction de M. Magnien, *op. cit.*, p. 38.

à la fois par un style spécifique (*elocutio* particulière, se démarquant du style non littéraire) et par les qualités de la fable (*inventio* et *dispositio* spécifiques, avec renversement d'éléments en leur contraire, événements inattendus, événements pathétiques, recours à l'irrationnel), et enfin, ses moyens varient en fonction de considérations génériques (distinction entre la tragédie, l'épopée et la comédie).

Avec les Modernes la façon d'envisager l'oeuvre esthétique a, bien entendu, évolué²⁹⁵. Mais les anciens préceptes d'Aristote restent valables, nombre de théoriciens et de critiques modernes y recourent ou s'en inspirent (sans toujours expliciter leurs sources), ou encore, débouchent sur des conclusions qui sont parfois très proches de celles déjà dégagées par les Anciens. C'est ainsi que le sémioticien Charles Grivel dans son ouvrage intitulé

²⁹⁵ Tandis que les Anciens et à leur suite les néo-classiques du 17^e siècle considèrent les grandes oeuvres littéraires comme un trésor culturel dont il faut reproduire le style et les règles de composition (voir à ce sujet le bel article de Bernard Beugnot: "florilèges et polyanthae. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique", dans *Études françaises*, vol.13, n^{os} 1-2, avr. 1977, p.119-141, dans lequel l'auteur montre notamment comment la pratique imitative et d'autres phénomènes voisins d'ordre intertextuel, comme la citation, la paraphrase ou la traduction, jouent un rôle primordial dans l'esthétique classique), l'époque romantique rejette modèles, règles, traditions: les conventions, honnies, deviennent signes de médiocrité ou d'art inauthentique; le créateur est, comme l'explique M. Brinker ("Le 'naturel' et le 'conventionnel' dans la critique et la théorie", *Littérature*, ("Logiques de la représentation"), n^o 57, fév. 1985, p. 19): "évalué en fonction de son aptitude à transgresser toutes les conventions, et non pas en fonction de sa capacité à les réinvestir selon ses modalités propres". L'intérêt de l'oeuvre réside dans son irréductibilité, dans son originalité. Avec l'art contemporain, un nouveau reversement se produit, la convention, exhibée et réhabilitée, est à nouveau considérée comme une dimension constitutive de l'oeuvre, tandis que l'idée de "naturel" se trouve remise en cause.

significativement *La Production de l'intérêt romanesque* réactive, à propos du roman, la chaîne attente - rupture - intérêt - effet de surprise - émotion, élaborée par Aristote à propos de la tragédie. Selon Grivel, le roman produit toujours à partir d'une histoire un "intérêt", il "capte" le lecteur, qui est attiré, retenu, pris par lui. Pour que ce charme du livre opère, il faut que l'histoire développe par rapport à ses données initiales ce que Grivel nomme "l'extraordinaire", c'est-à-dire une "interruption", une "rupture", un événement imprévu provoquant la surprise:

une histoire est extraordinaire parce que c'est une histoire: il y faut heurt et déviation initiale, il y faut ce 'soudain', ce 'tout à coup', ce 'il y avait...or' par quoi elle s'amorce. En d'autres termes, il n'y a d'histoire qu'à partir du moment où un narrateur dispose des faits qu'il invente ou suppose *en forme d'interruption de la continuité*: il en use comme irrégularité²⁹⁶.

Le roman est fondamentalement art de la rupture, "activité de désordre, d'infraction". Cette mise en évidence de heurts, de ruptures, d'imprévu dans la linéarité de l'histoire entre parfaitement dans la vision aristotélicienne du *mythos* tragique, jouant sur l'attente, les renversements de l'action et les coups de théâtre. Grivel décrit d'ailleurs volontiers la syntagmatique narrative en termes suggérant ou dénotant l'univers théâtral:

²⁹⁶ *Production de l'intérêt...*, *op. cit.*, p. 73. Voir aussi, de façon plus générale, les chapitres "Position de narration" et "Production de narration".

après la "rencontre initiale", le roman offre "milles saillies provocatrices secondaires (orages, surprise, piège, quiproquo, retour, retrouvailles)" que l'on peut rapprocher de ce qu'Aristote nomme "péripétie", se met aussi en place au cours du roman "un 'noeud' de l'histoire (une impossible, inadmissible, paradoxale situation)" et enfin "un dernier coup de théâtre (le démasquage, la victoire)²⁹⁷". Par ailleurs, Grivel relie très clairement intérêt et émotions: "chaque personnage provoque *sympathie* ou *antipathie*. L'intérêt passe par ce filtre²⁹⁸". Enfin, le roman est rattaché à la notion de "scandale", à une action violente, choquante, qui émeut et touche fortement le lecteur: "il faut du scandale au roman. [...] son extraordinaire est outrancier, son 'malheur' démesuré, propre à provoquer l'indignation. La lecture se fait dans l'attente de la parution des signes du scandale. Le texte 'révolte' le lecteur et existe pour produire en lui et entretenir cette réaction²⁹⁹", ainsi qu'à la notion de "malheur": "le signe inaugural (l'extraordinaire) implique désordre, désagrément, infortune, perte, dérangement, impossibilité, inadmissibilité, etc.; il signifie, en un mot, *malheur*³⁰⁰". On reconnaît clairement ici certaines caractéristiques de "l'événement pathétique", défini par Aristote comme acte particulièrement violent (meurtres, blessures, souffrances, etc) interpellant le récepteur.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 275

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 82.

De façon générale, comme l'explique M. Brinker, les modernes insistent tout particulièrement sur la notion de convention. Ils font apparaître que toute forme d'art est nécessairement soumise à des "conventions de base" régissant à la fois la production et la compréhension de l'oeuvre (ainsi le roman repose sur "l'utilisation de propositions ordinaires de la langue excluant tout lien référentiel avec un objet extérieur") mais aussi à des "conventions secondaires", qui sont celles du genre ou celles propres à des périodes ou à des écoles³⁰¹. Parmi les théoriciens modernes expliquant les grands changements artistiques et littéraires par une transformation en profondeur de ce système de conventions secondaires, il faut mentionner les formalistes russes. Pour Tomatchevski par exemple, le besoin de renouvellement des formes et des contenus des oeuvres passe par un rejet de ce qu'il nomme les "procédés canoniques", qui sont les procédés obligatoires pour un genre donné et à une époque donnée³⁰². Se souvenant des traités de poétiques et de rhéoriques des classiques, Tomatchevski cherche à savoir comment l'auteur suscite l'intérêt de son lecteur³⁰³ (ce peut être par le pur divertissement, mais aussi surtout par le recours à des questions

301 "Le 'naturel' et le 'conventionnel' dans la critique et la théorie", *op. cit.*, p. 20.

302 Voir l'article: "Thématique", section "vie des procédés du sujet", dans *Théorie de la littérature. textes des formalistes russes, op. cit.*, p. 289-301.

303 *Ibid.*, section "Le choix du thème", p. 263-267.

d'actualité³⁰⁴ préoccupant le lecteur ou à des thèmes d'intérêt plus général comme l'amour ou la mort que l'auteur concrétise et réactualise) et il souligne, comme Grivel, que cette notion d'intérêt est vitale car c'est elle qui guide la production de l'oeuvre. Par ailleurs, comme chez Aristote, le meilleur moyen pour capter l'attention est de susciter une ou des émotions, c'est pourquoi Tomatchevski déconseille "le ton froid du rapporteur" et recommande plutôt d'insérer dans le matériau des éléments évaluatifs et émotifs, afin que le lecteur soit "orienté dans sa sympathie, dans ses émotions³⁰⁵".

Parmi les modernes les plus sensibles aux variations historiques des formes et des idées, ceux qui ont évalué l'oeuvre en fonction des codes littéraires, culturels et sociaux qui l'environnent et auxquelles elle renvoie tout en s'en démarquant plus ou moins fortement, il faut citer les théoriciens de la réception. C'est ainsi que Jauss a recours, pour saisir le qualité esthétique d'une oeuvre, au concept d'"horizon d'attente" du lecteur, ainsi commenté par Starobinski: "il faut avoir reconnu l'horizon antécédent, avec ses normes et tout son système de valeurs littéraires, morales, etc, si l'on veut évaluer les effets de surprise, de scandale, ou au contraire constater la conformité de

304 Le recours à l'actualité pour provoquer l'intérêt du lecteur est déjà mentionné par Aristote dans sa *Poétique*. Comment susciter l'intérêt de l'auditoire est aussi une préoccupation centrale, sinon première, de tout art rhétorique (pour persuader, il faut, comme condition préalable, savoir se faire écouter). La question de l'intérêt est aussi très débattue par les poéticiens, critiques littéraires et rhétoriciens néo-classiques.

305 *Ibid.*, p. 266.

l'oeuvre à l'attente du public³⁰⁶". Ici, l'effet de surprise (ou de conformité) de l'oeuvre est lié, on le voit, à des considérations non plus d'ordre synchronique, comme chez Aristote, mais d'ordre diachronique. Une dimension historique, "évolutive" de la littérature tend à se mettre en place. Comme c'est déjà le cas, mais en partie seulement, chez Tomatchevski, c'est le rapport qu'entretient l'oeuvre avec la production antérieure qui devient déterminant. Il en est de même chez Iser, qui forge le concept de "répertoire³⁰⁷". Le répertoire englobe à la fois les conventions littéraires, les normes historiques et sociales d'une époque ainsi que les traditions culturelles qui font surface dans le texte tout en étant réorganisées (la pure reproduction étant impossible, il y a toujours au moins une transformation minimale). Cette nécessaire transformation d'éléments familiers, ce rapport entre la répétition et le neuf, détermine une connivence entre le texte et le lecteur, et de ce moment intermédiaire où l'on quitte le familier pour un usage encore inconnu, surgit la valeur esthétique du texte, qui est "une sorte de grandeur négative qui apparaît dans les effets qu'elle produit".

Les effets du texte sur le lecteur peuvent aussi être évalués à partir de la notion moderne de stéréotypie, qui traverse toute la réflexion contemporaine sur la littérature. Précisons dès à présent qu'il est d'usage de réserver le mot "cliché" pour désigner

306 Voir H. R. Jauss, *Pour une esthétique ...*, p. 14.

307 *L'Acte de lecture, op. cit.*, chap. "Le répertoire du texte", en particulier p. 128-131.

le "fait de style usé³⁰⁸", le "syntagme verbal figé³⁰⁹", en somme, toute expression verbale toute faite de petite unité³¹⁰. Au cliché vient alors s'opposer le stéréotype, qui se voit réservé aux unités plus longues, le terme de stéréotypie étant utilisé généralement, par commodité, comme terme générique. Un autre trait distinctif majeur est que le stéréotype porte moins sur l'expression que sur le contenu. Contrairement au cliché, formule de nature discursive nécessairement reproduite mot à mot, le stéréotype, renvoyant à la banalité du contenu est indépendant de la formulation verbale et n'a pas besoin d'être littéralement reproduit pour être perçu. Ainsi, pour reprendre un exemple fourni par Amossy³¹¹, l'image du vieux juif cupide, Elie Magus, développée dans *Le Cousin Pons* sera traitée comme un stéréotype actualisé par Balzac, tandis que l'expression "être avare comme un juif" sera considérée en tant que cliché, figure lexicalisée consacrée par l'usage fonctionnant comme une sorte de citation anonyme et ne se prêtant à aucune transformation.

Chez d'autres théoriciens, en revanche, cette différenciation n'est pas opérante. Le cliché bénéficie d'une définition élargie et

308 Voir M. Riffaterre: "Fonction du cliché dans la prose littéraire", dans *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162-163.

309 Voir R. Amossy, "La notion de stéréotype dans le réflexion contemporaine" *Littérature*, n° 73, fév. 1989, p. 35.

310 Voir M. Murat: "Voyage en pays de connaissance ou Réflexions sur le cliché dans *Argol*", *Actes du Colloque "Julien Gracq"*, Angers, Presses de l'U. d'Angers, 1982, p. 395.

311 "Stereotypes and Representation in Fiction", *Poetics Today*, vol. 5, n° 4, 1984, p. 692.

englobe aussi bien les petites unités figées que les unités de contenu plus vastes. C'est ainsi que Laurent Jenny dégage, à propos des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, ce qu'il nomme des clichés "narratifs" et "thématiques"³¹². Les clichés thématiques (par exemple, les thèmes-clichés rousseliens du naufrage, du sauvage, du pseudo-exotisme, puisés dans la thématique traditionnelle du roman d'aventures) sont à orientation indicielle et/ou fonctionnelle, tandis que les clichés narratifs (par ex., chez Roussel, le cliché des amours illégitimes punies ou encore celui de l'idylle enfantine) forment un modèle structural figé, qui s'organise en séquences³¹³. Ces séquences tranchent sur la liberté structurelle du récit "normal" et se laissent ainsi identifier en tant qu'unité autonome au sein de la fiction. Sous le vocable "cliché" sont donc désignés, on le voit, des grands ensembles constitutifs du récit, nettement d'ordre macrotextuel, que l'on peut rapprocher des unités que Propp appelle, dans le domaine du conte folklorique, "fonctions"³¹⁴. Dans la même optique, Annie Herschberg-Pierrot parle de "clichés narratifs", relatifs à une histoire convenue, et de "clichés indiciels",

³¹² "Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique*". *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517.

³¹³ Ainsi, le cliché des amours illégitimes punies présente l'enchaînement des séquences: séduction/ruse/bonheur éphémère des amants/ruse déjouée/contrat fatal; et celui de l'idylle enfantine, les séquences: amour naissant de deux enfants/mal frappant l'amante/aggravation fatale.

³¹⁴ *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

concernant les traits des personnages³¹⁵. La notion de "clichage généralisé" est invoquée et "s'applique à l'unité de la phrase comme à celle du texte, ce qui autorise une lecture intégrative des clichés comme unités microtextuelles ou macrotextuelles³¹⁶". Tout en utilisant les acquis de ces deux théoriciens, fort précieux pour qui s'intéresse aux grandes unités textuelles nous maintiendrons, quant à nous, la distinction cliché/ stéréotype, même si les deux phénomènes sont voisins et s'appuient volontiers dans le texte l'un sur l'autre³¹⁷.

³¹⁵ "Problématiques du cliché", *Poétique*, n° 43, sept. 1980, p. 334-345. À titre d'illustration du cliché judiciaire, où les personnages sont données "d'un seul bloc", Herschberg-Pierrot cite, dans le roman du 19^e siècle, les jeunes filles pures, les valets facétieux, etc., et comme exemple de cliché narratif, elle cède la parole à Flaubert qui, dans *Bouvard et Pécuchet*, relève le caractère convenu d'un certain type de récit du 19^e siècle: "Bouvard finit par s'ennuyer de la répétition des mêmes effets. L'héroïne, ordinairement, vit à la campagne avec son père, et l'amoureux, un enfant volé, est rétabli dans ses droits et triomphe de ses rivaux". On voit ici à l'oeuvre ce que l'on pourrait appeler le cliché narratif des "amours contrariées à issue heureuse", doublé du cliché de la "reconnaissance d'identité".

³¹⁶ *Ibid.*, p. 336.

³¹⁷ Cette distinction posée, stéréotype et cliché ont en commun de soulever un même problème de repérage. À partir de quel moment, en effet, une figure tombe-t-elle au rang de cliché, de formule usée? De la même façon, en fonction de quel critère décide-t-on que telle représentation (personnage, thème, séquence narrative) fonctionne comme un schème récurrent et figé? La définition, d'ordre sémiotique, de Laurent Jenny montre bien la difficulté. Le cliché est vu comme structure sémiotique double, ayant une fonction ambivalente: il s'intègre à la narration tout en participant d'un autre texte, culturel et extérieur au récit, d'où un dédoublement du système de signification et un rapport étroit du cliché avec la connotation et le métalangage. Ce lien à la fois avec la connotation et le métalangage fait bien apparaître les problèmes d'identification, de décodage et d'interprétation que posent clichés et stéréotypes. Selon Amossy, il vaut mieux, en raison précisément de leur instabilité (propension à se glisser partout et à n'être nulle part), définir ces deux phénomènes, non de façon formelle, mais de façon plus relative, comme des effets de lecture: clichés et stéréotypes existent moins en soi, comme des

Clichés et stéréotypes s'avèrent indispensables à la communication, qu'elle soit littéraire ou extra-littéraire. Selon Amossy, ils se logent au coeur même de toute pensée³¹⁸. Pour McClelland, ils participent du phénomène de la redondance, nécessaire à toute communication, tandis que leur information est quasi nulle, le problème de la communication (littéraire comme extra-littéraire) consistant à doser selon le but recherché information et redondance³¹⁹. Imbert montre comment la manière de penser est liée à des réflexes culturels et des routines sémantiques. À la suite de Riffaterre, il souligne que les stéréotypes les plus profonds rejoignent les archétypes et des mythes quasi-universels³²⁰. Au niveau du texte littéraire, qui nous intéresse ici plus particulièrement, ils jouent un rôle important tant sur le plan de la production que sur celui de la

processus absolus, qu'en fonction d'un récepteur qui les reconnaît. Ceci qui explique pourquoi tout texte peut, à la limite, faire l'objet d'une lecture stéréotypée et qu'inversement, un stéréotype peut ne pas être reconnu comme tel.

³¹⁸ Amossy, "La notion de stéréotype...", *op. cit.*, p. 43: "Il semble que sans stéréotypes, on ne puisse ni parler, ni communiquer, ni engager une interaction quelconque, ni même penser".

³¹⁹ Voir l'article de John McClelland, "Lieu commun et poésie à la Renaissance", *Études françaises*, vol. 13, nos 1-2, avril 1977, p. 53-70. McClelland redéfinit l'intertextualité et le stéréotype en fonction du modèle jakobsonien de la communication et signale qu'ils remplissent la fonction phatique (contact) et métalinguistique (code), deux fonctions qui ne portent pas sur le message en tant que tel ni sur les partenaires de la communication mais qui ont en commun de permettre de remplir le vide qui sépare l'énonciateur et le récepteur.

³²⁰ Voir *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éd. de l'U. d'Ottawa, 1983.

réception du texte. Ils garantissent à la fois la possibilité et la lisibilité de l'oeuvre et de ses représentations. Le discours littéraire s'appuie constamment sur les expressions toutes faites, qu'il dissémine, modifie ou déconstruit en fonction de ses besoins³²¹. Le stéréotype participe aussi, pour sa part, au tissage des oeuvres, et d'autant plus qu'il touche directement aux aspects narratif, descriptif et thématique du texte. Puisqu'on ne peut pas vraiment échapper au déjà écrit et au déjà pensé — c'est le célèbre constat de Roland Barthes (*Leçon*): "je ne puis parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue" — l'oeuvre va interroger et retravailler, avec ses modalités propres, les modèles littéraires et idéologiques qui la précèdent; elle les assimile, les transforme ou les renverse, les faisant ainsi participer à la dynamique du texte³²². Les écrits de Riffaterre inscrivent le stéréotype dans le

321 Voir M. Murat, *op. cit.*, sur la fonction esthétique du cliché dans le premier roman de Gracq. Le cliché ouvre ici sur une parodie discrète des grands genres et des styles littéraires (romantisme, roman noir, style sublime) et permet ainsi à l'auteur d'amorcer une entrée en littérature "à rebours", en s'affichant tel qu'il ne sera plus dans ses oeuvres ultérieures. Citons aussi l'importante étude d'Amossy et de Rosen, *les Discours du cliché* (*op. cit.*) qui fait apparaître, concrètement, comment le cliché peut servir dans des stratégies discursives très différentes: la prose lyrique romantique, centrée sur l'expression personnelle (Musset), le roman "réaliste" du 19^e, reposant sur la notion de représentation (Balzac, Flaubert), les textes à stratégie ludique (textes parodiques de Balzac, poésies surréalistes de Desnos), les récits se réclamant de l'argumentation (Sartre, Camus). Dans notre dernière partie, nous aurons l'occasion de revenir sur ces stratégies dégagées par Amossy et Rosen, et plus particulièrement sur celles que nous nommons émotionnelles (argumentative/polémique, lyrique, ludique).

322 "C'est à travers lui [le stéréotype] qu'une oeuvre s'indexe à l'idéologie dominante ou s'en démarque; c'est en le reproduisant ou en le déconstruisant qu'elle se donne comme traditionnelle ou contestataire. Dans tous les cas, les unités préfabriquées et les idées reçues assurent le

“système descriptif” du texte et posent que chaque mot est rattaché à une mythologie, à un système de préconstruits culturels³²³. L. Jenny démontre comment les stéréotypes peuvent constituer un matériau privilégié pour l'élaboration d'une fiction³²⁴. Amossy cite le cas du roman à thèse ou celui du roman de masse, avec sa distribution actantielle bon/mauvais, où le stéréotype se glisse dans le squelette même du récit. Nous verrons, quant à nous, au cours de la section suivante que le récit d'enfance intègre, lui aussi, nombre de motifs stéréotypés.

Outre cette fonction de production du texte, stéréotypes et clichés font la jonction entre le texte et sa réception. C'est Riffaterre qui, l'un des premiers, signale que le déchiffrement du texte passe nécessairement, dans un premier temps, par la reconnaissance des formes stéréotypées et des clichés. C'est le premier stade de la lecture, d'ordre mimétique. Le deuxième stade, qui permet d'atteindre la signifiante, consiste à repérer comment le texte transforme et dépasse ses modèles pour accéder au statut de discours unique dans sa formulation et son

bon fonctionnement du discours nouveau”, R. Amossy, “La notion de stéréotype...”, *op. cit.*, p.42-43.

³²³ Voir surtout *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par J.-J. Thomas, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1983, ainsi que *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. “Poétique”, 1981.

³²⁴ *Op. cit.* Le fameux “Procédé” (jeux de mots homophoniques, associations d'idées issues du langage) invoqué par Roussel (voir *Comment j'ai écrit certains de mes livres*) pour expliquer le processus de création à l'oeuvre dans ses livres n'est pas seul responsable de l'élaboration du récit; il est relayé par des associations culturelles, des modèles préexistants, des structures de récit toutes faites qui assurent la viabilité littéraire au texte.

déroulement discursif. Rejoignant les positions de Riffaterre, Amossy souligne que clichés et stéréotypes contribuent non seulement à faciliter et à accélérer la lecture, mais aussi à établir une complicité avec le lecteur virtuel. Grâce à leur pouvoir d'“échos”, ils favorisent son identification intellectuelle et émotionnelle au texte. Par leur aptitude à emporter l'adhésion des esprits, ils possèdent une valeur argumentative implicite et contribuent à la mise en place du vraisemblable, qui est le lieu même de l'adhésion commune³²⁵. Cette fonction de motivation et de vraisemblabilisation du texte est aussi dégagée par L. Jenny. Clichés et stéréotypes confèrent au texte un “air de familiarité”, en masquant ce qu'il peut avoir d'arbitraire, en lui donnant une cohérence de surface destinée à le rendre acceptable au lecteur³²⁶. Même si ce vraisemblable est éphémère et contestable, il n'en reste pas moins que clichés et stéréotypes aident à construire l'illusion référentielle, du moins dans un premier temps de la lecture. Ils ont cette double aptitude de consolider le vraisemblable tout en le marquant du sceau de la conventionnalité. Par ces propriétés divergentes, ils peuvent mener à deux types de lecture: la première, naïve, renforce le “naturel” en confondant vraisemblable et réalité, la seconde,

³²⁵ Voir “Stereotypes and Representation”, *op. cit.*, p. 689-700. Voir aussi, cette fois sur le rôle du cliché dans l'activité de lecture, l'article d'Amossy: “The Cliché in the Reading Process”, *Substance*, vol. 11, n° 2, 1982, p. 34-45, ainsi que *Les Discours du cliché*, *op. cit.*

³²⁶ Voir “Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique*”, *op. cit.*

critique, fait apparaître la facticité du texte³²⁷. Ducharme, nous allons le voir, joue sur les deux tableaux tout en privilégiant la seconde option: il utilise les phénomènes de la stéréotypie (et, tout particulièrement, les stéréotypes de genre) non passivement mais de façon très consciente et active, sur un mode critique, afin de stimuler la réflexion du lecteur par rapport au texte.

2. 2. Plaisir, étonnement, stupeur: la trilogie ducharmienne vue comme parodie du récit d'enfance

La parodie, comme le pastiche, est souvent le fait d'écrivains en voie d'émergence, aussi n'est-il nullement surprenant que Ducharme y recoure dans sa trilogie sur l'enfance, qui marque son entrée en littérature³²⁸. Partant du postulat que toute oeuvre moderne doit prendre position sur le problème des conventions littéraires et de la stéréotypie, qui ne peut plus être ignoré, mais

³²⁷ Sur la question du vraisemblable, voir les deux numéros spéciaux: *Poétique*, n° 16, "Le discours réaliste", 1973 et *Communications*, 11, "Le vraisemblable", 1968. On se reportera aussi à l'article de M. Brinker: "Le naturel et le conventionnel dans la critique et la théorie" (*op. cit.*) qui fait un examen critique de certaines vues des théoriciens et critiques français sur l'effet de réel.

³²⁸ Notons qu'elle caractérise aussi les oeuvres environnant la trilogie: *La Fille de Christophe Colomb*, texte rimé hautement fantaisiste, paru juste après les récits de l'enfance, se présente comme une parodie de l'épopée, la pièce *Le Cid maghané* parodie la tragédie de Corneille, la pièce historique *Le Marquis qui perdit* est à teneur burlesque. Comme il est d'usage chez le parodiste, c'est aux genres nobles, aux grands genres reconnus et canoniques que Ducharme s'attaque.

tout au plus récupéré, masqué ou refoulé³²⁹, nous allons dégager, en prenant surtout appui sur le texte de *L'Avalée* mais aussi sur les deux autres romans entrant dans la trilogie, comment Ducharme emprunte et parodie certaines conventions du récit d'enfance pour provoquer chez le lecteur implicite un état d'étonnement, de stupeur et de plaisir toujours renouvelés. En déjouant certaines conventions relatives à ce genre — style, niveaux de langue, règles de composition, motifs privilégiés et autres — Ducharme met le lecteur implicite en état d'écoute maximale: placé confortablement "en pays de connaissance" par des codes esthétiques qui lui sont familiers, il est tout aussitôt restimulé dans son attention et son intérêt par de constants effets de surprise liés à la subversion des modèles attendus. De ce jeu ininterrompu entre attente et surprise découle, comme le fait remarquer Iser, une forme de plaisir: "notre plaisir est causé par des surprises, des attentes déçues", paradoxe qui se résout si l'on prend soin de distinguer la frustration, provoquant un blocage de l'activité, de la surprise, qui consiste en un simple arrêt de l'activité, qui incite à contempler et à observer plus intensément³³⁰.

Lors de la parution des premières oeuvres, la critique a souligné combien Ducharme a marqué et transformé le paysage

³²⁹ Voir R. Amossy ("La notion de stéréotype...", *op. cit.*): "celui qui entend se délivrer complètement du stéréotype est condamné à le retrouver partout".

³³⁰ Sur tout ceci, voir *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 198-199.

littéraire du Québec des années '60. Les récits de l'enfance formant la trilogie, plus que les romans ducharmiens ultérieurs, ont été qualifiés à leur parution, entre autres, d'"audacieux", de "frappant", de "scandaleux"³³¹. Que faut-il penser de ces affirmations qui ont déjà pris, entre temps, valeur de lieu commun au sein de la critique ducharmienne? Ducharme met-il vraiment en place une esthétique de la rupture? La notion de convention et de stéréotype permet de répondre au moins en partie à ces questions. Si la trilogie fait partie d'une écriture de la modernité, elle l'est moins, nous semble-t-il, par sa matière même que par le traitement et l'agencement de cette matière et par les effets spécifiques qui en résultent. Plutôt que d'y lire une création "originale" ou "révolutionnaire", nous proposons de saisir comment ces romans produisent de nouvelles connexions à partir d'anciens discours qu'ils dynamisent, exacerbent et contredisent³³². "Voici ce qu'il faudra que je fasse pour être libre: tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre: du noyau de pêche au noyau de la terre elle-même" (AV, p. 160). À travers ces propos de Bérénice, souvent commentés, se lit aussi le fonctionnement de l'écriture

³³¹ En ce qui concerne la réception de l'oeuvre ducharmienne, tant au Canada qu'en France, on consultera l'article de François Gallays: "La réception des romans de Ducharme", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 259-293.

³³² Nous rejoignons ici les positions des formalistes russes, de Roland Barthes, d'Umberto Eco (*L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979) et de bien d'autres théoriciens et critiques modernes qui soutiennent que la nouveauté en matière d'art réside moins dans les choses dites que dans le choix de l'expression.

ducharmienne, qui incorpore voracement tout en le transformant un vaste matériel culturel et littéraire préexistant. Les modèles littéraires sont nourriture, voie d'accès à l'écriture et ils jouent un rôle particulièrement actif dans la trilogie de l'enfance.

Les conventions et les stéréotypes sont des modèles littéraires en principe acceptés par tous, si bien que le lecteur a tendance à ne pas s'y arrêter, à passer outre ou à côté, pour aller là où le discours semble "nouveau". Commençons donc par énoncer ce qui dans la trilogie va de soi, par mettre au jour le "répertoire" ou "l'arrière-plan" littéraire sur lequel elle se détache. La trilogie entre, comme nous l'avons souligné, dans le genre du récit d'enfance qui s'est développé à partir du 19^e siècle et elle en exploite à la fois toutes les virtualités et tous les codes. Bien que l'introduction de l'enfant dans la littérature soit un phénomène relativement récent, le récit d'enfance — qu'il soit autobiographique, comme les *Confessions* de Rousseau; fictif, comme *La Vie devant soi* de Gary/Ajar, ou les deux simultanément, c'est le cas de *L'Enfant* de Vallès ou encore des *Eaux étroites* de Gracq — comporte un aspect stéréotypé que les chercheurs ont commencé à mettre en évidence³³³. Au niveau des grandes articulations de l'histoire, *L'Avalée* intègre fidèlement la

³³³ Voir notamment, publié sous la direction de P. Lejeune, le numéro spécial: "Le Récit d'enfance en question", *Cahiers de sémiotique textuelle*, Université de Paris X, vol. 12, 1988. Plusieurs articles de ce collectif soulignent que dans le cas du récit d'enfance l'innovation des formes est plus rare que dans d'autres genres et s'emploient à dégager les invariants de ce type de récit.

répartition en trois âges: enfance, adolescence, jeunesse: triptyque devenu canonique depuis Tolstoï³³⁴. Cette répartition admet bien entendu des variantes. Ainsi, *L'Océantume* et *Le Nez qui voque* n'exploitent qu'une seule période (l'enfance dans *L'Océantume*, l'adolescence dans *Le Nez qui voque*). La répartition en trois âges est d'autant plus accentuée et visible dans *L'Avalée* qu'elle correspond à trois lieux différents: Bérénice à l'"abbaye", Bérénice à New-York, Bérénice en Israël. Cet agencement chronologique très ample en trois époques successives bien démarquées, fait que *L'Avalée* prend aussi l'allure d'un récit d'apprentissage ou de formation³³⁵, tandis que *L'Océantume*, centrée autour de la seule enfance, s'apparente par certains de ses aspects à un récit merveilleux ou à une épopée fabuleuse³³⁶, et que *Le Nez qui voque*, resserré autour d'une courte période de l'adolescence, emprunte ses formes à l'écriture du journal intime³³⁷. Chaque

³³⁴ Voir l'article de Jacques Lecarme: "la légitimation du genre", *ibid.*, p. 21-37.

³³⁵ R. Coe (*op. cit.*) souligne l'affinité du récit d'enfance avec le *Bildungsroman* mais une ligne de partage existe toutefois. Selon Coe, le roman de formation va de la première conscience du héros à son intégration finale dans la société tandis que le récit d'enfance va de la non-conscience à la conscience totale du héros. Le récit d'enfance intègre en somme davantage ses propres standards tandis que le roman de formation subordonne le moi au jugement du monde.

³³⁶ R. Coe relève également les liens entre le récit d'enfance et le récit épique.

³³⁷ Voir, entre autres, sur l'écriture du journal intime l'article de Béatrice Didier, "Le lecteur du journal intime", dans *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims (14-16 juin 1984), publiés sous la direction de Michel Picard, Paris, Clancier-Guénéaud, 1987, p. 229-255, qui évoque quelques constantes stylistiques et compositionnelles de ce genre littéraire: écriture libre, non structurée, qui ne recherche pas la qualité esthétique, se livre

roman de la trilogie, malgré un matériel de base commun qu'est le récit d'enfance, s'ouvre sur d'autres espaces génériques et trouve ainsi à affirmer sa tonalité propre³³⁸.

Le recours aux codes du récit d'enfance forme un fil conducteur stable et vraisemblable qui permet au lecteur de comprendre, voire d'anticiper la "logique" du récit et de personnages. Mais en même temps, Ducharme brouille les pistes tendues, notamment par des choix stylistiques incongrus qui bouleversent les attentes du lecteur. Contrairement à *L'Enfance d'un chef* de Sartre, par exemple, le discours de Bérénice ne reflète pas l'évolution des âges. Bérénice enfant parle d'emblée comme une adulte ou presque, elle use d'un langage souvent sophistiqué, truffé de mots techniques ou rares sans commune mesure avec le parler enfantin. L'enfant est déjà, ici, adulte, tout en continuant à revendiquer son statut d'enfant. Le vraisemblable est ainsi désarmorcé, les attentes du lecteur vacillent, le texte se fait ambigu, la figure de Bérénice prend une valeur à la fois paradoxale, atemporelle et fictive³³⁹. L'effet de parodie tient ici à

au jeu de présence/absence de l'Autre (du lecteur) et cultive un "mécanisme de prolifération", d'engendrement sans fin de l'écriture.

³³⁸ C'est ainsi que F. Marcato-Falzoni (*Du mythe au roman: une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, Vlb éditeur, 1992) a étudié *L'Océantume* sous l'angle du mythe, *Le Nez qui voque* sous celui de l'histoire, et *L'Avalée des avalés* sous celui de la religion, des questions éthiques.

³³⁹ K. W. Meadwell corrobore nos remarques en signalant que Bérénice naît de trois images stéréotypées divergentes: son autoportrait (p. 16) réunit trois éléments (jaunisse, rougeole, boutons) que l'on associe habituellement au nouveau-né, à l'enfant et à l'adolescent. Voir "Ludisme

la disparité entre le sujet (l'enfance) et la manière de traiter ce sujet, à l'inadéquation entre le genre auquel s'indexe implicitement le texte et les choix stylistiques qu'il opère³⁴⁰. Une fois ces déphasages des registres d'écriture, ces ruptures d'isotopies reconnus, le lecteur, devenu vraiment complice du texte, en tirera un plaisir qui se caractérise non par son immédiateté mais par son aspect différé, puisqu'il passe par l'identification de codes implicites ou connotatifs parcourant souterrainement l'oeuvre. Les discordances stylistiques caractérisent également *L'Océantume*, ainsi que *Le Nez qui voque* où c'est le processus inverse qui s'observe. Ici, l'adulte naissant cherche à demeurer dans le monde de l'enfance: "J'ai seize ans mais je parle comme un enfant de huit ans" affirme Mille Milles, narrateur adolescent qui persiste à imiter le langage et la pensée de l'enfant³⁴¹. Ce récit présente notamment, comme le fait

et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme". *Voix et images*, n° 41, hiver 1989, p. 294-300.

³⁴⁰ Comme le montre Claude Abastado, la parodie, lorsqu'elle rompt "l'adéquation qu'on attend dans un texte entre l'expression et le contenu, entre la forme et les thèmes" se rapproche du burlesque et recourt implicitement aux notions d'isotopie et de hiérarchie des discours: "l'ancienne rhétorique classait les styles et les *topoi*; les poétiques se conformaient à ces classements; ces hiérarchies ont survécue au rejet des rhétoriques et des poétiques; elles fonctionnent pleinement dans la parodie". Voir "Situation de la parodie", *Cahiers du 20^e siècle*, ("La parodie"), n° 6, 1976, p. 24-25.

³⁴¹ Cette imitation est plus nette encore dans les premières sections du manuscrit autographe, où Mille Milles parle comme une petite fille adressant son journal à son "cher papa" et usant de fréquents mots d'enfants.

remarquer Bernard Dupriez³⁴², des cas fréquents de liaisons erronées entre les mots (du genre "la grève des boueurs", p. 23), phénomène qui s'observe tout particulièrement chez les jeunes enfants. Le titre même du roman est d'ailleurs issu d'un procédé de ce type, on y voit à l'oeuvre une stylisation, une recomposition esthétique du langage enfantin. Là encore, cette disparité entre le contenu et l'expression mène à une lecture parodique du texte.

En revenant sur le plan, macrotextuel, de la composition des textes, on constate par ailleurs que la trilogie, et surtout *L'Avalée* qui est exemplaire à cet égard, suit une configuration actantielle fixe, propre au récit d'enfance et proche d'une structure mythique: au cercle des parents, pôle institutionnel constituant la voix du "surmoi", s'ajoutent les médiateurs, pôle d'un savoir autre³⁴³. Au delà de ces cercles actantiels proches de l'enfant, se situent, enfin, le monde des expériences archétypales. S'y insère la découverte du mal et de la souffrance, la crainte de Thanatos (éléments très présents dans *L'Avalée*: actes de torture de Bérénice, cauchemar des "cavaliers noirs", états d'angoisse), la confrontation avec Éros (Bérénice et Mille Milles font la découverte de la sexualité), la prise de conscience du poids des interdits religieux et sociaux (Bérénice et le problème de l'inceste,

342 Voir "Ducharme et des ficelles", *Voix et Images du pays*, V, 1972, p. 165-185.

343 Sur ces constantes actantielles et les motifs récurrents du récit d'enfance, on consultera l'étude de R. Coe, mentionnée plus haut, ainsi que l'article de Francine Dugast-Portes: "Richard Coe, explorateur du récit d'enfance", dans "Le récit d'enfance en question", *op. cit.*, p. 223-236.

Bérénice l'impie), en somme, toutes sortes d'expériences fondamentales liées au monde de l'enfance.

On pourrait encore citer, pour être complet, toutes sortes de séquences ou de motifs conventionnels. En particulier, les *curiosa*, qui renvoient à des personnages originaux (le jardinier, Ann Kimberley dans *L'Avalée*) ou à des événements de l'enfance en apparence insignifiants ou anodins (jeux entre frère et soeur, pêche et observation passionnée des livies par Bérénice et Christian, etc.). Quant aux *curiosa nostalgica*, elles apparaissent surtout dans *Le Nez qui voque* où Mille Milles et Chateaugué, en passe de devenir des adultes, développent une profonde nostalgie pour l'enfance. Elles ne sont pas vraiment prédominantes dans *L'Avalée*, qui ne présente pas un narrateur en position de rémanence. Toutefois, au fur et à mesure que Bérénice grandit, on constate que des évocations nostalgiques du passé (l'île natale, la figure de la mère, de Christian et surtout de Constance Chlore morte) se mettent en place. Enfin, les *curiosa exotica*, qui présentent l'enfant déplacé, divisé entre différentes communautés et différentes moeurs, forment un leitmotiv de *L'Avalée* (Bérénice est constamment tirillée entre juifs et catholiques; entre le côté paternel et le côté maternel, son itinéraire la conduisant à être, selon ses propres termes, "exilée" à New-York, puis en Israël) et marquent *L'Océantume*, qui prend souvent l'allure d'un récit de voyage (Iode et Faire Faire visitent la France) et d'un récit

d'aventures (Odyssée, errance des "Uaikoakores" à travers la nature jusqu'au littoral³⁴⁴).

Mais, là encore, ces configurations actantielles et archétypales sont fréquemment déformées, soit par un processus d'hyperbolisation, de grossissement outrancier des traits, soit par un phénomène de renversement, de conversion négative du modèle³⁴⁵. Par ces constants détournements des *topoi* de l'enfance, la trilogie prend la forme d'une parodie très efficace du récit d'enfance traditionnel. En filigrane s'ouvre le questionnement d'un genre et s'exhibe une écriture qui ironise tant sur elle-même que sur les conventions d'arrière-plan choisies pour cible. Il faut bien voir que, comme le souligne Linda Hutcheon, la portée pragmatique du texte parodiant envers le texte ou le genre parodié incorporé en arrière-fond n'est pas forcément et exclusivement contestataire ou irrespectueuse, c'est-à-dire marquée péjorativement, comme la conception traditionnelle de la parodie a tendance à le laisser croire. La parodie peut avoir, selon la terminologie de Hutcheon, non seulement un "*ethos* contestataire" mais aussi un "*ethos*

³⁴⁴ La suite inédite de *L'Océantume*, dont les épreuves corrigées sont conservées aux archives de la Bibliothèque nationale du Canada, vire très franchement en une vaste épopée fabuleuse menant les personnages depuis le littoral canadien jusqu'à l'extrémité du continent sud-américain qu'est le Cap Horn.

³⁴⁵ Les normes d'arrière-plan, on le voit, ne sont donc niées qu'en partie, comme le fait bien remarquer Iser ("le texte de fiction ne rejette pas en bloc les normes qu'il a incorporées, il les nie partiellement") et c'est de cette négation que surgit l'attention du lecteur ("la négation aiguise l'attention du lecteur", "met en suspens les attentes éveillées par le retour du même"). *Op cit.*, p. 367.

respectueux" (dette, révérence envers le texte parodié et ses valeurs) ou encore "neutre", c'est-à-dire "ludique³⁴⁶". On peut même avancer que les parodies les plus riches sont celles où la visée pragmatique est variée, nuancée. C'est le cas de la trilogie ducharmienne qui favorise, là encore, la technique de l'amalgame, du mixage: attaque polémique, célébration et usage ludique du genre parodié vont de pair. Ducharme malmène implicitement le récit d'enfance traditionnel et ses valeurs, mais il joue aussi avec ses codes, affichant ainsi la littérarité de l'oeuvre, et enfin, il marque constamment sa dette envers le genre puisque le monde de l'enfance reste une grande valeur, sinon, la valeur suprême innervant l'ensemble de sa production, depuis *L'Avalée* jusqu'à *Va savoir*, où le personnage de l'enfant reprend une place majeure

Comme l'explique encore Hutcheon, la parodie procède par "superposition de textes", il y a "incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant", "enchâssement du vieux dans le neuf", ce dédoublement parodique ayant pour but de marquer la différence: "la parodie représente à la fois la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé³⁴⁷". Cette double structure sur laquelle repose le texte parodique favorise deux lectures: l'une "éclairée",

³⁴⁶ Voir l'article, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, n° 46, avr. 1981, p. 146-149.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

“distanciée”, selon les termes de Lucien Dällenbach³⁴⁸, maîtrise les codes auxquels fait appel le texte, l’autre, “identificatoire”, par son incorporation des conventions et des stéréotypes, fonctionne sur fond de retrouvailles, de familiarité avec le texte. Ces deux types de lecture auxquels peut mener le texte littéraire et entre lesquels la trilogie ducharmienne oscille sont aussi relevés par Jean Rousset³⁴⁹ qui parle, quant à lui, de “lecture critique” et de “lecture confiante”. Le texte ducharmien débouche ainsi sur un double plaisir: il provoque, par son recours aux conventions et stéréotypes, selon les termes de Ross Chambers³⁵⁰, un “plaisir de l’*ilinx*”, immédiat, où l’on s’abandonne à l’emprise du texte, mais aussi un “plaisir de l’*agon*”, différé, où le lecteur garde ses distances et mise sur la confrontation avec le texte (travail de déchiffrement et d’interprétation).

Une lecture rhétorique sait rendre compte de ce plaisir du texte. Comme l’affirme M. Charles: “La rhétorique, loin de faire obstacle au plaisir de lire, le permet. Elle le permet doublement: dans la mesure où elle présuppose que le livre transforme son lecteur et dans la mesure où elle règle cette transformation³⁵¹”.

348 Voir “La lecture comme suture”, dans *Problèmes actuels de la lecture*, Actes du Colloque de Cerisy, (21-31 juil. 1979), sous la direction de L. Dällenbach et J. Ricardou, Paris, Clancier-Guénéaud, 1982, p. 35-47.

349 Voir “La question du narrataire”, dans *Problèmes actuels de la lecture*, *op. cit.*, p. 23-34.

350 Voir “Le texte ‘difficile’ et son lecteur”, dans *Problèmes actuels de la lecture*, *op. cit.*, p. 89 et ss.

351 *Rhétorique de la lecture*, *op. cit.*, p. 25.

Examinons à présent plus concrètement cette subversion ducharmienne des codes du récit d'enfance et les effets qui en résultent au plan de la réception. La relation de l'enfant au pôle de la loi, devient prétexte pour glisser vers le discours polémique et la satire sociale. De la rébellion contre l'autorité parentale, simple motif obligé du récit d'enfant, on passe à un discours pamphlétaire virulent, à une satire féroce mettant en accusation les lois et les institutions sociales dans leur globalité. Le texte vire ici à ce que Hutcheon nomme la "parodie satirique", une sorte de genre mixte où parodie et satire se chevauchent et ont pour visée pragmatique le défi, la provocation. Pour mettre en place sa visée satirique, Ducharme emploie d'ailleurs certains motifs obligés liés à ce genre, comme celui du "troupeau humain" par exemple³⁵². La crédibilité des personnages s'en trouve fortement affectée. L'enfant semble n'être plus qu'un support au discours critique et satirique d'un auteur qui ne se livre pourtant jamais et se cache parfaitement derrière l'instance narrative. Par ces interférences entre deux genres discursifs ayant des contrats de lecture très différents, le lecteur, constamment ballotté entre un monde naïf enfantin auquel il est prêt à adhérer émotionnellement et celui de la critique sociale qui exige une distanciation, est mis dans une position de plus en plus inconfortable³⁵³. Selon une gradation bien

³⁵² Voir M. Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

³⁵³ *L'Enfant* de Jules Vallès, bien qu'il s'agisse d'une fiction autobiographique nous paraît en ce sens très proche de *L'Avalée*. Voir P.

orchestrée par le texte. le lecteur passe de l'étonnement à la stupeur et au vertige. Contrairement au texte stéréotypé, qui cherche à réduire au maximum la distance entre le texte et le lecteur, le texte ducharmien, devenu paradoxal, opaque, "difficile", renforce l'écart entre le texte et son récepteur³⁵⁴. Commence alors pour lui une expérience du gouffre, du vertige, sentie comme une menace car il risque, au lieu d'être confirmé dans son sentiment d'être, d'y perdre son intégrité, sa cohérence en tant que sujet.

La relation au mal, autre motif fréquemment associé au récit d'enfance tout en étant la plupart du temps euphémisé³⁵⁵, est délibérément grossie. Dans *L'Avalée*, Bérénice se plaît à cultiver un côté machiavélique qui va en s'accroissant : responsable dans sa jeunesse de la mort d'une dynastie de chats, elle devient à la fin du roman l'instigatrice de la mort de Gloria. Le roman prend par paliers successifs l'allure d'un contre-exemplum judicieusement agencé pour produire un maximum d'effet. La trilogie est constamment marquée par de tels retournements spectaculaires qui, combinés à la recherche du comble, du paroxysme, produisent de véritables effets de choc sur le lecteur. le médusent, le laissent inerte et sans voix. C'est toute l'idéologie

Lejeune: "Le récit d'enfance ironique", dans *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 10-31.

³⁵⁴ Voir R. Chambers, *op. cit.*, p. 81.

³⁵⁵ Ce motif remonte, au delà des *Confessions* de Rousseau, à saint Augustin.

du récit d'enfance, à valeur exemplaire et édifiante³⁵⁶ qui est convertie négativement et questionnée: Bérénice ne fait aucun apprentissage décisif, sinon celui de la cruauté et du mal, rejoignant en cela le héros des *Chants de Maldoror*, figure romantique négativisée et ténébreuse qui hante l'ensemble du roman³⁵⁷. Le parcours initiatique de Bérénice, comme celui d'Iode, qui devrait mener à un savoir positif ou à une révélation, échoue³⁵⁸. La laideur³⁵⁹, le non-sens et l'absence de vérité ont le dernier mot, tout comme dans *Le Nez qui voque*, qui se clôture également sur une chute vertigineuse de toutes les valeurs. Dans l'ensemble de la production ducharmienne, le récit classique, avec ses événements signifiants, ses moments pivots et ses personnages évoluant vers un but est battu en brèche et démystifié. Ducharme rejoint ainsi l'esthétique du roman contemporain, basé sur de "pseudo-aventures", sur ce que les faits

³⁵⁶ Cet aspect édifiant, *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, enseigné à des générations d'écoliers, en fournit un parfait exemple.

³⁵⁷ Voir Gilles Marcotte: "Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont", *Études françaises*, vol. 26, 1, printemps 1990, p.87-127. L'auteur souligne à juste titre que la cruauté de Bérénice, comme celle de Maldoror, en dépassant toute mesure concevable, n'est plus "naturelle" et que la psychologie ne saurait ici rien expliquer.

³⁵⁸ On pourrait de ce point de vue comparer la trilogie avec *Ce que savait Maisie* de H. James, roman de l'enfance qui se termine sur un savoir désenchanté. Voir l'étude de G. Ponnau: "*Ce que savait Maisie* : le savoir, mort de l'enfance et mot de la fin", *Littératures*, 24, printemps 1991, p. 97-104.

³⁵⁹ Dans les autoportraits de Bérénice, comme dans ceux d'Iode et de Mille Milles, la laideur physique est, de façon très classique, indice de la laideur morale.

ont d'inessentiels et d'insignifiants³⁶⁰. On voit ici à l'oeuvre ce qu'André Petitjean nomme la "transvalorisation³⁶¹", opération d'ordre axiologique, caractéristique de la parodie, qui consiste à modifier en profondeur (partiellement ou globalement) le sens du modèle initial, les valeurs attribuées à l'action, aux attitudes, aux sentiments des personnages.

Retour aux origines et récit d'enfance sont indissociables. Le personnage de l'enfant fournit généralement l'occasion de renouer avec le passé, la terre natale et la communauté d'appartenance. Là encore, Ducharme effectue un retournement spectaculaire. Bien que le texte renferme des thèmes spécifiquement québécois, comme le leitmotiv de l'arbre et des racines, renvoyant aux questions de l'origine et de l'identité nationale³⁶², les personnages se déclarent "apatride[s]", "heimatlos". La problématique de l'identité nationale, en même temps qu'elle est posée, est questionnée et remise en cause par les thèmes du nomadisme et du désancrage social. On voit ici, et Ducharme n'échappe pas à la règle, combien le parodiste est un être fondamentalement ambigu, ce que souligne bien Claude Abastado: "le parodiste semble hésiter entre plusieurs discours; il est alternativement ou à la fois un censeur, un critique, un écrivain; il joue un personnage

360 Voir U. Eco, *L'Oeuvre ouverte*, op. cit.

361 Voir "Pastiche et parodie: enjeux théoriques et pédagogiques", *Pratiques*, n° 42, juin 1984, p. 13-14.

362 Voir Patrick Imbert, "Écriture et clichés", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., ainsi que *Roman québécois contemporain et cliché*, op. cit.

délibérément ambigu³⁶³". La notion de paradoxe est aussi invoquée par Hutcheon, qui l'inscrit dans la définition même du texte parodique, vu comme "synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire afin de marquer une transgression de la *doxa* littéraire³⁶⁴".

Dernier exemple: le récit d'enfance comporte souvent une portée métaphysique et existentielle. Dans *Le Nez qui voque* et *L'Avalée*, elle atteint des sommets; en maints endroits le texte prend l'allure d'un essai philosophique falsifié, parodié en même temps qu'il s'énonce³⁶⁵. Il est commun dans le récit d'enfance de présenter un *puer ludens*³⁶⁶, qui transgresse le discours rationnel privilégié par l'adulte mais non d'en faire un *puer philosophus* maniant à l'envi des fragments de Platon, Descartes ou encore Sartre (dans *L'Avalée*, section 41) et un *puer theologicus* s'exerçant à parodier la Bible (parodie de la Genèse, section 31; de la vie du Christ: Jésus et son disciple Pierre sur le mont des Oliviers, section 25). L'excès d'argumentation et l'embranchement sur une écriture essayistique remettent en question, là encore, le modèle initial sous-jacent.

Les quelques investigations menées ci-dessus auront fait apparaître que plaisirs et surprises passent, dans la trilogie

³⁶³ *Op. cit.*, p. 15-16.

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 142.

³⁶⁵ Sur ce point, voir l'étude de Józef Kwaterko: "Ducharme essayiste ou 'Sartre maghané'", dans *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 147-166.

³⁶⁶ Nous empruntons cette notion à R. Coe.

ducharmienne, par une certaine façon d'exploiter et de pervertir les canons du récit d'enfance et d'y raccrocher d'autres espaces génériques (écriture essayistique, satire, roman de formation, journal intime, épopée, roman d'aventures). Les notions d'horizon d'attente, de stéréotypie ou de convention permettent de rattacher les romans de la trilogie à un modèle littéraire préexistant, qui innerve, tout en étant constamment subverti, l'ensemble du texte, depuis la macrostructure jusqu'aux motifs particuliers. La trilogie ducharmienne, en termes riffaterriens, développe un récit d'enfance converti négativement. En terme rhétorique, on peut y voir un contre-exemplum savamment orchestré. De ce jeu serré entre le modèle et sa négation naissent des récits aux effets intensifs, percutants, explosifs, récits qui, on le verra dans notre prochaine section consacrée à la *katharsis* et à l'empathie, savent transformer la répulsion en envoûtement et ne laissent, en tout cas, jamais le lecteur indifférent. Contrairement à nombre de ses prédécesseurs, qui pratiquent une écriture trop conventionnelle et sage, qui imitent passivement des modèles extérieurs sans en jouer ou en prendre distance, qui représentent et suscitent des sentiments convenus et frileux, Ducharme sait éviter l'ennui, le conformisme, la lassitude. En ce sens, son oeuvre marque bien au sein du paysage littéraire québécois une rupture esthétique. Désormais l'audace, l'interpellation du lecteur, voire le recours à la provocation ne sont plus interdits. Insérés dans un contexte parodique, les jeunes héros ducharmiens transforment le

personnage romanesque québécois. Aussi insaisissables que Protée et aussi dichotomiques que Janus, Bérénice, Mille Milles et Iode sont des figures ambiguës et poétiques à la fois. On échappe difficilement au mythe de l'enfant poète. Par la suite, dans les romans de l'âge adulte, le marginal, le fou, le délinquant, proches parents de l'enfant, viendront prendre le relais. Une filiation inversée qu'il serait intéressant de parcourir.

3. Éveiller et maîtriser les émotions du lecteur. Les mécanismes de la *katharsis* et de l'empathie

“Comme les schémas du roman sont ceux d'un rite d'initiation, d'un apprentissage de la maîtrise de nos émotions, de nos peurs, et de nos processus de connaissance, le roman finira, même s'il est pratiqué ironiquement, par nous bouleverser malgré nous, auteur et lecteurs, il finira par remettre en jeu tout ce que nous avons en nous et hors de nous³⁶⁷”

Si l'on accepte cette déclaration d'Italo Calvino, il ressort que le roman, en tant que phénomène d'apprentissage et de maîtrise des passions, met en jeu les notions clés de *katharsis* et d'empathie, qui traitent toutes deux des passions du point de vue

³⁶⁷ Italo Calvino, “Le roman comme spectacle”, dans *La Machine littéraire*, traduit de l'italien par M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 140.

du récepteur. Avant de montrer comment ces notions interviennent dans la trilogie ducharmienne, nous allons les présenter de façon succincte.

3.1. Présentation de ces deux notions

La notion aristotélicienne de *katharsis*, qui a suscité beaucoup de discussions et de controverses, est développée aux chapitres 6, 13 et 14 de la *Poétique* et elle concerne la façon d'éveiller les émotions dites tragiques: *phobos* (traduit selon les cas par "crainte", "frayeur" ou encore "terreur") ainsi que *eleos* (traduit par "pitié", parfois par "compassion"), tandis que le concept d'empathie, employé par les Modernes, est beaucoup plus large et vient englober tous les modes de participation émotionnelle du récepteur. Comme le note Inge Crossman Wimmers³⁶⁸, l'empathie comprend non seulement l'identification du lecteur au texte mais aussi les attitudes distanciatrices requises, par exemple, par l'ironie et l'humour.

La *katharsis* est donc une forme particulière d'empathie dont nous aimerions exposer rapidement le mécanisme car elle nous sera utile pour rendre compte de certains aspects du *pathos* ducharmien. Avant de prendre une valeur esthétique, le terme de *katharsis*, habituellement traduit par "purgation", "purification" ou encore "épuration", avait un sens médical (purgation physique de

368 "Mise en intrigue et lecture réflexive". *Littérature*, ("Passions/Fiction"), n° 71, oct. 1988, p. 67-79.

l'organisme) ainsi qu'un sens religieux (rituels de purification dans les religions archaïques grecques, purification de l'âme dans l'orphisme et le pythagorisme, existence d'une *katharsis* dionysiaque, etc.). Aristote est le premier à appliquer ce concept à l'œuvre d'art, principalement à la tragédie, mais aussi dans un passage du livre VIII de sa *Politique*, à la musique. Dans sa *Poétique*, le terme est employé pour désigner le pouvoir qu'à la parole tragique de provoquer, au moyen d'une fable bien agencée ménageant des effets de surprise et des retournements de fortune (périπέtie, reconnaissance et événement pathétique), ces émotions violentes que sont la crainte et la pitié: la représentation tragique, affirme Aristote, "par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation (*katharsis*) des émotions de genre³⁶⁹", émotions qui sont ressenties de manière quasi physique (pleurs, tremblements, pâleur) par le spectateur: "il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent³⁷⁰". Comme l'expliquent R. Dupont-Roc et J. Lallot: "le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors et que nous qualifierons

³⁶⁹ *Poétique, op. cit.*, chap. 6, p. 130.

³⁷⁰ *Ibid.*, chap. 14, p. 124.

d'esthétique s'accompagne de plaisir³⁷¹". Malgré son primat esthétique, le sens religieux et médical reste présent en filigrane dans la *katharsis* aristotélicienne: le spectacle tragique est vu comme "une institution religieuse et sociale d'un culte qui se prétend guérisseur", qui élimine "les excès de sécrétion qui compromettent la santé de l'organisme³⁷²". L'oeuvre d'art devient chez Aristote remède, guérison, médecine visant à régier les passions et les humeurs qui les provoquent plutôt qu'à les supprimer. La *katharsis* tragique, à l'instar de la *katharsis* musicale qui porte "en elle-même l'antidote des troubles pénibles qu[...]elle est capable de provoquer³⁷³", consiste à déclencher une tension émotive et en même temps à y apporter un soulagement, elle réalise une libération réglée des affects et apporte simultanément une satisfaction esthétique. Le passage suivant tiré de la *Politique*, affirmant que la *katharsis* permet "d'éprouver une sorte d'allègement accompagné d'un sentiment de plaisir³⁷⁴", le laisse clairement entendre.

371 Voir Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de T. Todorov, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1980, p. 190.

372 Voir Pierre Boyancé, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs. Étude d'histoire et de psychologie religieuse*, Paris, E. de Broccard, 1972, p. 188 et ss. Notons que la psychanalyse parle aussi de *katharsis*: chez Freud la cure psychanalytique doit avoir un effet cathartique, doit permettre au patient de guérir de sa névrose.

373 Voir. R. Dupont-Roc et J. Lallot, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 192.

374 Cité d'après l'ouvrage de P. Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin, 1975, p. 77. On se reportera à l'ensemble de la longue étude que Somville consacre à la notion de *katharsis*, p. 55 à 92.

La notion de *katharsis* est particulièrement intéressante dans la mesure où elle rend compte comment, dans le domaine des arts, des émotions négatives³⁷⁵ peuvent produire une forme de plaisir chez le lecteur. Ce n'est pas le moindre des mérites d'Aristote que d'avoir remarqué ce pouvoir étrange de la représentation artistique, capable de nous faire prendre plaisir à "des images [...] de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité³⁷⁶". Tous les commentateurs soulignent ce "paradoxe" de la *katharsis* mis en évidence par Aristote, où le plaisir résulte de la représentation de faits désagréables et ils comparent le processus cathartique à une sorte d'"alchimie" parvenant à substituer le plaisir (*hèdonè*) à la peine (*lupè*). Une telle transmutation d'émotions désagréables en sentiment agréable de plaisir ne peut s'accomplir que grâce à l'activité mimétique: "confronté au théâtre à une histoire pitoyable ou effrayante, le spectateur éprouvera ces émotions sous une forme épurée, *fruit du travail et de l'art du poète*; et ces émotions épurées, loin d'engendrer un malaise, susciteront le plaisir, fin du spectacle tragique³⁷⁷". Si le travail mimétique

³⁷⁵ Voir *Poétique*. Le Livre de Poche, *op. cit.*, chap. 13, p. 122 où Aristote définit crainte et pitié comme des émotions pénibles: la pitié "s'adresse à l'homme qui est dans le malheur", la crainte "s'adresse à notre semblable". Comme le résume bien M. Magnien dans son introduction (p. 44), la crainte fait trembler pour soi, la pitié pour autrui. L'aspect pénible de *phobos* et *eleos* ressort aussi très bien du Livre II de la *Rhétorique* (Le Livre de poche, *op. cit.*): le chap. 5 (p. 203-209) est entièrement consacré au fonctionnement de la crainte, le chap. 8 (p. 218-226) porte sur la pitié.

³⁷⁶ *Ibid.*, chap. 4, p. 106.

³⁷⁷ Voir Magnien, *op. cit.*, p. 49 (c'est moi qui souligne). Même position de la part de Pierre Somville, qui affirme que "l'exercice de la fonction cathartique est intimement lié à la constitution fictive de l'objet esthétique,

s'avère indispensable pour que se réalise cette transformation de sentiments désagréables en plaisir, c'est parce que la fiction sur laquelle repose la mimésis instaure une nécessaire distance entre le récepteur et l'objet de sa contemplation, comme l'explique bien P. Somville:

c'est en effet cet aspect d'actions, dites, représentées comme mimées, qui permet au spectateur de transgresser la réaction univoque d'accablement ou de révolte que produirait sur lui la saisie d'une situation tragique qui ne serait pas filtrée par la distance qu'instaure la fiction mimétique³⁷⁸.

Cette idée de distance, inhérente à la *katharsis*, est aussi suggérée par Dupont-Roc et Lallot, qui parlent de "l'intellection des formes de l'effrayant et du pitoyable³⁷⁹" se produisant lors de la *kartharsis* tragique. Par cette distanciation le lecteur se voit libéré des contraintes de la vie réelle, des liens qui l'enchaînent au monde pratique et peut s'identifier imaginativement au destin du héros, ressentir des affects épurés par l'expérience esthétique.

Un dernier mot, pour terminer, sur les glissements éthiques auxquels s'est prêtée la notion. Le fait qu'on passe du trouble au soulagement, que "la nocivité du mal est annulée pour faire place

sans laquelle cette rassérénante libération fictive ne pourrait avoir lieu" (*Op. cit.*, p.94).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁷⁹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 192.

à la joie³⁸⁰” a donné lieu chez les néo-classiques à des interprétations moralisatrices. La *katharsis* est alors comprise comme une purgation des passions mauvaises destinée à rendre l'être humain meilleur. Somville³⁸¹, qui passe en revue les différentes interprétations (religieuses, médicales, psychologiques, psychanalytiques) auxquelles la *katharsis* aristotélicienne a donné lieu, s'élève contre cet *ethos* moralisateur que, dès la Renaissance, on a cherché à lui attribuer. La *katharsis* ne tente pas d'abolir les passions, qui ne sont pas vues chez Aristote comme des vices, mais seulement de les épurer et d'en tirer une satisfaction, une jouissance d'ordre esthétique. C'est sur cette question de la moralité de l'art que les Anciens et les néo-classiques divergent le plus, ces derniers cherchant à tirer du principe de la *katharsis* une édification morale du spectateur. Instruire et réformer le cœur humain devient la visée principale, tandis que chercher à plaire ne représente plus du tout, comme c'était le cas chez Aristote, le but ultime mais un simple moyen permettant d'éduquer la sensibilité morale de l'être humain. C'est le cas, et l'on pourrait facilement multiplier les exemples, chez Charles Batteux³⁸² où, comme l'affirme Alain Viala, “l'extrême attention portée aux formes devient la meilleure façon d'édifier: plus le lecteur

380 R. Dupont-Roc et J. Lallot. *op. cit.*, p. 192.

381 *Op. cit.*, p. 80. Voir aussi M. Magnien, *op. cit.*, p. 48.

382 Voir *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967. Paru initialement en 1747, il s'agit d'un manuel de poétique, traitant des questions esthétiques, de la littérature en général ainsi que des différentes formes et des divers genres littéraires.

trouvera d'agréments à la mise en images et à la dramatisation, mieux il acceptera la leçon idéologique³⁸³". Derrière la délectation, l'agrément, se cache la valeur morale. La *Poétique* d'Aristote, au contraire, s'opposant en cela à Platon qui voit dans la mimésis tragique une cause de corruption, "ne se préoccupe jamais de la moralité de l'art³⁸⁴", la grandeur du héros et le ton de véhémence, caractéristiques de l'univers tragique, ne sont pas liés à des questions éthiques. Comme le montre bien Jauss³⁸⁵, c'est chaque fois que le platonisme renaît sous une forme ou une autre que la *katharsis* se voit détournée, occultée par la théorie esthétique qui met alors à l'avant-plan la dignité morale de l'oeuvre plutôt que la façon dont cette dernière affecte la conscience réceptrice. Le concept, à l'origine sans fondement éthique, doit donc garder sa finalité d'ordre esthétique et nous nous en souviendrons lorsque nous utiliserons la notion pour rendre compte du corpus ducharmien.

Quant à la notion d'empathie, qui remonte à la philosophie kantienne, elle est surtout employée dans le domaine des études littéraires par les théoriciens et les critiques soucieux de rendre compte des différents modes de participation et d'identification du lecteur au texte. À notre connaissance, ce sont surtout les

383 "L'enjeu en jeu: lecture littéraire et rhétorique du lecteur", dans *La Lecture littéraire*, op. cit. p. 29.

384 R. Dupont-Roc et J. Lallot, op. cit., p. 189.

385 "Petite apologie de l'expérience esthétique", dans *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 148 et ss.

études allemandes, comme celles de Volker Roloff et Anselm Haverkamp³⁸⁶, qui emploient le terme même d'“empathie”, mais les mécanismes que recouvre ce concept sont abordés par beaucoup d'autres théoriciens et critiques, de fait, par tous ceux qui s'intéressent au fonctionnement de la lecture et à la façon dont l'oeuvre affecte le récepteur. Nous ne nous en tiendrons donc pas exclusivement à la position de ces deux théoriciens allemands.

Nous allons commencer par exposer la position de Jauss car elle reprend les propositions d'Aristote tout en les élargissant. Les travaux de Jauss s'élèvent contre une certaine tendance moderne qu'il nomme “l'esthétique de la négativité” (représentée par Gadamer et Adorno entre autres), qui refuse toute identification du récepteur avec l'objet représenté, et qui purge le plaisir esthétique de toute identification émotionnelle pour le réduire à la réflexion esthétique. Considérée jadis comme un moyen de se connaître et de s'appropriier le monde, la question du plaisir esthétique — comme celle des passions en général — a été délaissée par les Modernes, jugée inutile ou nocive (jouir s'oppose à agir, à travailler, à connaître), vue comme une réaction

³⁸⁶ Voir de Anselm Haverkamp: “Illusion und Empathie: Die Struktur der ‘teilnehmenden Lektüre’ in den *Leiden Werthers*”, dans *Erzählforschung. Ein Symposium*, sous la dir. de E. Lämmert, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 243-268 ainsi que les articles de Volker Roloff: “Empathie und Distanz -- Überlegung zu einem Grenzproblem der Erzähl -- und Leserforschung”, *Erzählforschung, op. cit.*, p. 269-289, “Der Begriff der Lektüre in kommunikationstheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht”, *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 29, 1978. La position de ces deux théoriciens est longuement commentée par Inge Crossman Wimmers dans son article “Mise en intrigue et lecture réflexive”, *op. cit.*

bourgeoise ou un instrument de la classe dominante. Rappelons aussi la position de Bertolt Brecht, qui s'intéresse à l'efficacité du discours mais en vue de faire l'éducation de son public: il faut lutter contre sa tendance au plaisir et à l'identification pour lui faire adopter une attitude critique³⁸⁷. Selon Jauss, l'expérience esthétique doit, tout au contraire, s'ouvrir

sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire³⁸⁸.

Cette réhabilitation du plaisir esthétique, comme le signale Jauss, est aussi mise en oeuvre dans le domaine français par Roland Barthes notamment dans son ouvrage *Le Plaisir du texte*³⁸⁹. Jauss précise d'ailleurs que c'est par l'intermédiaire de ces phénomènes d'identification que se transmettent les normes d'action ou de comportement, ce que les classiques ont fort bien compris puisqu'ils ont, comme nous l'avons dit plus haut, utilisé les émotions pour transmettre des valeurs idéologiques. Comme l'explique encore Jauss, l'attitude esthétique est, en raison de sa

³⁸⁷ Sur tout ceci, voir l'article: "La jouissance esthétique", dans *Poétique*, n° 39 ("Théorie de la réception en Allemagne"), sept. 1979, p. 267 et ss.

³⁸⁸ "Petite apologie de l'expérience esthétique", *op. cit.*, p. 147.

³⁸⁹ Paris, Seuil, 1973. Barthes défend ici l'idée que l'esthétique doit tenir compte de la notion de plaisir, qui n'est pas un résidu naïf mais au contraire un élément "révolutionnaire" et "asocial".

dépendance à l'imaginaire, fondamentalement ambivalente; elle peut mener à s'identifier puissamment à un modèle (se solidariser avec un héros, ses exploits, ses souffrances), à s'engager au service d'une cause, mais elle peut aussi neutraliser ce type d'appel thétique et s'en tenir au pur étonnement et à la fascination du spectaculaire.

En prenant comme point de départ la classification aristotélicienne des caractères du héros, Jauss élabore dans sa "Petite apologie de l'expérience esthétique", une typologie des différents modèles d'identification esthétique possibles³⁹⁰. L'identification est "admirative" lorsque le héros est parfait, se donne comme un modèle ou exemple à suivre, et elle suscite chez le récepteur l'admiration, affect de la distance, tandis que l'identification par "sympathie", se produisant lorsque le héros est imparfait ou ordinaire, repose sur la pitié, affect solidarisant qui supprime au contraire la distance. À l'identification admirative et sympathique s'ajoute l'identification "cathartique", telle qu'elle a été développée par l'exégèse classique et qui est centrée sur le héros souffrant ou en difficulté. L'identification cathartique consiste comme nous l'avons vu plus haut, à provoquer la libération intérieure du récepteur, soit en lui faisant vivre les émotions tragiques de la crainte et de la pitié (on est alors en présence de la *katharsis* tragique évoquée ci-dessus), soit en produisant une détente par le rire (on est alors en présence d'une

³⁹⁰ Voir notamment, à ce sujet, le tableau synthétique très éclairant, p. 152.

katharsis comique³⁹¹). Enfin Jauss évoque l'identification "ironique", reposant sur le héros aboli ou l'anti-héros: elle joue sur les affects de l'étonnement et de la provocation et consiste à refuser au récepteur l'identification attendue avec l'objet représenté, afin de l'arracher à l'envoûtement de l'illusion, à la contemplation esthétique pour susciter une réflexion d'ordre critique³⁹².

Chez Iser aussi l'ancienne théorie des émotions refait surface pour expliquer les fonctions de la littérature et les réactions qu'elle suscite. Lorsqu'Iser, s'appuyant sur I. A. Richards aussi bien que sur la théorie psychanalytique (Normand Holland, Simon Lesser), définit l'art comme une perturbation suivie de détente, on songe au phénomène de la *katharsis* aristotélicienne: "le rythme de l'oeuvre d'art est un mouvement d'échange entre le conflit et l'apaisement. Mais ce rythme ne se déroule pas simplement devant le yeux du lecteur. Il l'entraîne et l'amène à épuiser l'excitation ainsi provoquée par le contact du texte³⁹³". Ce qu'Aristote a décrit au niveau de la tragédie, Iser l'étend en quelque sorte à l'ensemble de la littérature: celle-ci repose sur

³⁹¹ Aristote évoque brièvement l'existence de cette *katharsis* comique dans son livre I de la *Poétique*, en promettant d'y revenir plus amplement au cours du livre II consacré à la comédie. Ce second livre de la *Poétique*, probablement perdu, ne nous est malheureusement pas parvenu.

³⁹² Dans notre prochaine section il apparaîtra que ces différentes modalités d'identification répertoriées par Jauss et inspirées des travaux d'Aristote sont toutes convoquées dans les récits d'enfance ducharmiens, ce qui a pour effet de donner au lecteur implicite ducharmien un profil pathique très varié.

³⁹³ *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 89.

une alternance de trouble et de réconfort, le plaisir provenant de cet enchaînement de désordre temporaire et de détente à venir³⁹⁴. En termes psychanalytiques cette fois, le mouvement de libération provient de ce que la littérature fonctionne comme une sorte de "forum" de discussion, de ce qu'elle tient compte à la fois des demandes émanant du principe de plaisir et de celles émanant du principe de réalité, de ce qu'elle brouille la hiérarchie entre les différentes instances du psychisme en interpellant aussi bien le "surmoi", que le "moi" et le "ça". Si l'oeuvre littéraire présente toujours un conflit, l'activité du lecteur permet de surmonter ce conflit, de trouver, ou plus exactement, d'imaginer une solution. Iser insiste par ailleurs, comme déjà Aristote, sur la distanciation, "acte par lequel [le] lecteur surmonte ce qui l'implique dans le conflit mis en évidence par le texte³⁹⁵". À cette distanciation fait contrepoint un phénomène de participation faisant que le lecteur a l'impression, par la lecture, de vivre une autre vie, d'être absorbé dans un autre monde. Cette participation au texte est le fruit de l'illusion représentative³⁹⁶. La lecture

³⁹⁴ *Ibid.*, voir en particulier , p. 84 et ss.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 89. Voir aussi sur cet acte de distanciation esthétique, l'article de Jauss, "La jouissance esthétique, *op. cit.*, p. 269 et ss. Ce qui distingue la jouissance esthétique de la jouissance simple, c'est la notion kantienne de "plaisir désintéressé", de distance esthétique. Jauss corrige cette formule de Kant en "intérêt désintéressé" et définit la jouissance esthétique comme "jouissance de soi-même dans la jouissance de l'autre" car la jouissance esthétique "s'accomplit dans le balancement entre contemplation non intéressée et participation intéressée".

³⁹⁶ Voir sur cette question de l'illusion représentative les remarques de Guy Scarpetta dans son article "Les lectures impures", *La Lecture littéraire*, *op. cit.*, p. 209 et ss: L'illusion représentative mobilise les phénomènes de la

devient ainsi chez Iser "une tension qui fait osciller le lecteur entre un état d'implication totale et une distanciation latente [...] le lecteur met lui-même en branle une dialectique de formation et de destruction de l'illusion³⁹⁷".

L'apport d'Iser, c'est de faire de la lecture une expérience vécue, qui bouleverse l'expérience ancienne et apporte au lecteur une nouvelle expérience: "les sentiments, les orientations, les positions et les valeurs liés à notre expérience passée, et évoqués par ce processus, doivent se fondre dans la nouvelle expérience³⁹⁸". La compréhension du texte n'est plus alors simple acceptation passive mais une "différence vécue" (p. 241). Non seulement la fiction ôte le lecteur à sa réalité, lui fait vivre pendant la durée de la lecture une "irréalisation" (p. 253), mais plus encore, lire devient pour Iser, qui suit ici les positions de Georges Poulet, une façon de penser les idées d'autrui, d'accéder à une conscience autre, d'où un processus d'"auto-aliénation" (p. 277) se développant chez le lecteur, processus nécessaire pour que s'établisse la communication littéraire. Développant les pensées d'autrui, le lecteur se voit divisé, contraint de mettre

reconnaissance, de l'identification et de la projection. La reconnaissance concerne le "c'est bien ça" déclenché par certaines narrations ou descriptions, l'identification satisfait imaginativement le narcissisme du lecteur (jusqu'à lui faire transgresser les interdits surmoïques), enfin la projection permet au lecteur de ressentir quelque chose qui concerne son désir inconscient.

³⁹⁷ *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 231.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 240.

momentanément ses dispositions individuelles et son expérience personnelle en suspens sans que celles-ci s'effacent toutefois complètement. Il y a en somme au cours de la lecture une tension et un rapport continuel entre les pensées d'autrui et les dispositions personnelles du lecteur. C'est, paradoxalement, grâce à ce détachement du lecteur par rapport à lui-même que celui-ci parvient à se reformuler, à mieux se comprendre, à découvrir des aspects jusque là cachés à sa conscience.

Iser comme Jauss partagent avec Haverkamp et Roloff l'idée que la lecture est une interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Cette notion de lecture dynamique fait d'ailleurs partie des conceptions modernes du texte littéraire, on la retrouve notamment dans le domaine français chez M. Charles qui signale le pouvoir exorbitant de la lecture, qui constitue le texte comme littéraire. M. Charles insiste, comme Iser, sur le fait que le texte "ordonne" sa lecture, qui y est en quelque sorte inscrite implicitement³⁹⁹. Il cherche à voir comment s'opère la construction de stratégies textuelles, à cerner cette capacité qu'à le texte de programmer la lecture, d'agir sur le récepteur. Le travail du lecteur est comparé au travail du comédien: le lecteur "joue [le] texte, il l'interprète comme un acteur interprète son rôle" (p. 58), métaphore qui montre bien qu'il reste, tout de

³⁹⁹ Voir *Rhétorique de la lecture, op. cit.*, "Avant-propos", p. 9-10. Voir aussi cette déclaration: "Si ce qui fait d'un texte un texte littéraire, c'est la lecture que nous en faisons, cette lecture est 'marquée en creux' dans le texte et, comme telle, repérable" (p. 62).

même, du "jeu", une certaine précarité ou variabilité dans l'acte de lecture.

Par rapport à M. Charles et à Iser qui conçoivent le lecteur implicite comme un rôle prévu par le texte, Haverkamp et Roloff insistent davantage sur la liberté qu'a le lecteur face au texte, sur son initiative personnelle. Comme l'explique bien Crossman Wimmers, qui résume les positions de ces deux théoriciens, Roloff invoque la notion de jeu pour rendre compte des diverses modalités de participation du lecteur au texte. Le lecteur peut selon lui non seulement accepter mais aussi rejeter ou changer le rôle inscrit pour lui, il est libre de jouer des rôles imaginaires comme l'identification, la projection, la sympathie ou l'antipathie. La position adoptée par le lecteur dépend de son expérience, de ses préférences, de son environnement socio-historique. L'empathie est ici plus qu'une simple identification au texte ou une contemplation passive, il s'agit d'un processus beaucoup plus vaste et complexe. Comme chez Sartre, qui dans *L'Idiot de la famille* définit l'empathie à la fois comme identification et comme distance critique, l'empathie englobe des réactions aussi variées que la sympathie, la connivence, l'antipathie, en somme, toutes les modalités possibles de participation du lecteur au texte. Haverkamp parle quant à lui de "rhétorique de l'empathie" car la lecture empathique touche à la constitution du moi, elle apprend

au lecteur à "se voir lui-même dans la situation d'un autre"⁴⁰⁰. Une fonction herméneutique est attribuée à la lecture, qui est envisagée en tant que "travail rhétorique", exactement comme chez M. Charles ou encore chez P. Brooks, lequel spécifie clairement que

la critique littéraire travaille toujours à partir d'une tautologie très proche de celle de la psychanalyse: que le texte — tout comme l'analysé — "sait" tout, contient tout ce qui est nécessaire à la solution de son cas. Son travail est donc un travail rhétorique: comment mettre en ordre ce savoir? Comment construire une solution?⁴⁰¹

En résumé, la lecture dite "empathique" ou encore "réflexive" développée par les critiques allemands, beaucoup plus flexible que la lecture normative, basée sur des rôles stables, est travail rhétorique et a une fonction herméneutique. Elle fait jouer un double rôle de participant et d'observateur au lecteur, doit mener ce dernier à mieux se comprendre, grâce à la nouvelle expérience offerte par le texte. Enfin, elle mobilise le désir, affecte le sujet, et on retrouve ici la position d'Iser, pour qui la lecture stimule les désirs du lecteur plutôt que de les satisfaire⁴⁰², et elle fait intervenir la créativité, comme l'affirme encore Iser: "la lecture ne

⁴⁰⁰ A. Haverkamp. *op. cit.*, p. 251, cité ici d'après Inge Crossman. *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰¹ Voir P. Brooks: "Constructions psychanalytiques et narratives", *op. cit.*, p. 72, cité ici d'après Inge Crossman. *op. cit.*, p. 71.

⁴⁰² Voir aussi cette déclaration de G. Scarpetta, *op. cit.*, p. 210: "la lecture n'est pas seulement ce qui 'satisfait' fantasmatiquement un désir déjà là, -- elle peut aussi être ce qui l'oriente, le structure".

devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve⁴⁰³.

Pour nous, intéressée à faire dialoguer Anciens et Modernes, nous voyons l'empathie comme un double élargissement de la notion aristotélicienne de *katharsis*. D'une part, l'empathie permet au récepteur d'accéder par l'imagination non seulement à la terreur et à la pitié mais à toutes les formes de passions et de les transcender, de les surmonter sans les vivre véritablement. Comme l'affirme O. Reboul, commentant Alain:

il faut élargir la théorie d'Aristote: le spectateur, parce qu'il n'est plus tenu par la terreur et la pitié, mais parce qu'il les *tient*, se trouve alors capable d'imiter toutes les passions représentées sur la scène: ambition, amour, haine jalousie, envie... et il apprend ainsi à les éprouver sans en être victime, à les jouer sans les vivre⁴⁰⁴.

L'empathie en tant que *katharsis* élargie englobe toutes les formes d'émotions que le lecteur peut ressentir. D'autre part, l'empathie est une forme cathartique s'appliquant à tout art et non plus seulement au seul théâtre. Aristote suggère cet élargissement puisqu'il applique la notion de *katharsis* au théâtre, mais aussi à la musique et, brièvement aussi dans *Poétique*, à la

⁴⁰³ *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 198-199. Selon Iser, cette créativité trouve une limite lorsque le texte dit les choses trop clairement ou pas assez précisément: "l'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu".

⁴⁰⁴ O. Reboul: *L'Homme et ses passions d'après Alain, op. cit.*, t 2, p. 83 (section: "L'art et la passion").

peinture. Comme l'affirme encore Reboul: "l'art est *catharsis* — et non pas seulement le théâtre":

tout art est à sa manière *catharsis*; et à tout artiste s'applique assez bien le "paradoxe du comédien" de Diderot, puisque le fait même de représenter une passion de façon esthétique, de la sculpter, de la chanter, de la décrire, signifie qu'on l'a surmontée⁴⁰⁵.

Ce qui est affirmé ici sur le plan de la production — *katharsis* de l'artiste — vaut tout également, comme on a tenté de le montrer au cours de la présente partie, sur celui de réception.

3.2. Profil et comportements pathiques du lecteur implicite ducharmien

"Tiré à hue et à dia, lancé hors de lui, coincé dans un système violemment heurté de refus et d'adhésions, d'identifications successives qui se résolvent par leur suppression, il [le lecteur ducharmien] est inexorablement renvoyé à lui-même, hors de souffle, bousculé entre le rire et l'angoisse⁴⁰⁶"

Ducharme sait provoquer chez son lecteur implicite une palette d'émotions très diversifiées, voire antinomiques, exerçant ainsi, comme le remarque très justement Van Schendel, un

⁴⁰⁵ *Ibid.*, respectivement p. 83 et p. 85.

⁴⁰⁶ M. Van Schendel: "Ducharme l'inquiétant", *op. cit.*, p. 219.

“terrorisme de l'éveil”, une “esthétique du vertige [...] braquée sur le lecteur pris à découvert⁴⁰⁷”. Sa trilogie offre un véritable condensé des différentes attitudes émotionnelles que le texte littéraire est capable d'éveiller chez le lecteur. Cette capacité de provoquer une telle variété d'émotions s'explique, selon nous, par le fait que la trilogie intègre les trois grands espaces génériques décrits par Aristote — le tragique, l'épique et le comique — et que chacune de ces branches du littéraire, comme le suggérait également déjà le Stagirite, s'adresse à des passions très différentes. Si la tragédie privilégie, comme on vient de le voir, terreur et pitié, l'épopée quant à elle valorise principalement la passion de l'admiration, tandis que la comédie, qui déclenche une *katharsis* par le rire, suscite à la fois sympathie et ridicule. À la suite d'Aristote, N. Frye, dans *Anatomie de la critique*, fait remarquer que “de même qu'il existe une catharsis de la pitié et de la peur dans le mode tragique, on trouve, dans la comédie ancienne, une catharsis des sentiments comiques de la sympathie et du ridicule⁴⁰⁸”. Kibédi-Varga montre aussi de façon très éclairante comment chez les Anciens puis chez les néo-classiques les genres sont distingués en fonction des passions qu'ils sont censés susciter chez le lecteur. Il commente notamment les travaux du Père Le Bossu, qui dans son *Traité du poème épique*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 60.

relie les genres aux passions et fait de l'admiration une passion essentiellement épique:

Les Passions sont nécessaires aux grands Poèmes: mais toutes ne sont pas également nécessaires ou convenables à tous. La Comédie a la joie & les surprises agréables pour sa part. La Tragédie au contraire, a la terreur & la compassion. Le Poème Epique tient comme un milieu qui embrasse toutes ces Passions, comme on le voit dans la tristesse du quatrième livre de l'Enéide, & dans les jeux & divertissemens du cinquième. La passion propre à cette espèce de Poème est l'admiration⁴⁰⁹.

Selon les néo-classiques, chaque épopée présente, en plus de ce ressort pathétique de l'admiration, une ou des passions secondaires, liées au caractère du héros:

Outre l'admiration qui distingue en général le Poème Epique d'avec les Dramatiques: chaque Epopée a encore quelque passion propre, qui la distingue en particulier d'avec les autres Epopées, & qui met une différence singulière & individuelle entre ces Poèmes d'une même espèce. Ces Passions singulières suivent le caractère du Héros. La Colère & la Terreur regnent dans l'Iliade, parce qu'Achille est colére, & qu'il est le plus terrible de tous les hommes. L'Enéide est toutes dans les Passions tendres & douces, parce que c'est le caractère d'Enée. La prudence d'Ulysse, la sagesse, & la confiance, ne lui permettant point ces excès, le Poète n'en fait régner

⁴⁰⁹ Le Bossu: *Traité du poème épique*, réimpression de l'édition de 1714, avec une introduction de Volker Kapp, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1981, p. 260. Sur ces liens entre genres et passions suscitées, on consultera les deux articles de A. Kibédi-Varga: "L'histoire de la rhétorique..." ainsi que "La rhétorique des passions...", *op. cit.*

aucun dans l'Odyssée. Il se retranche dans l'admiration, qu'il pousse plus loin que dans L'Iliade⁴¹⁰.

Ces remarques sur les passions secondaires dans l'épopée sont éclairantes en ce qui concerne *L'Océantume*. Nous verrons que dans ce récit, Iode, outre l'admiration qu'elle provoque par ses exploits, est portée comme l'Achille de *L'Iliade* à la colère et suscite ce faisant un sentiment de terreur autour d'elle, mais elle se définit aussi par la tristesse, plutôt liée au caractère d'Énée, tristesse qui appelle un sentiment de pitié. Si le genre, comme on vient de le dire, commande, dans la vision classique, non seulement le choix de la langue, du style et des lieux à traiter, mais aussi le choix des passions, Ducharme, quant à lui, en tant qu'écrivain moderne, ne choisit pas: sa trilogie, conforme en cela aux caractéristiques du roman contemporain, mêle les espaces génériques, absorbe, tel un vaste trou noir, tous les genres, tous les styles et attribue, ce faisant, au lecteur implicite un spectre d'émotions d'autant plus large et varié.

Voyons cela de plus près. Bien qu'elle s'insère dans le genre du roman, la trilogie comporte une dimension tragique suscitant chez le lecteur les passions violentes et dysphoriques de la crainte et de la pitié. Le mode tragique caractérise surtout, selon nous, *L'Avalée des avalées*, roman centré sur les souffrances, la "passion" de Bérénice, mais il se profile aussi, comme nous le

⁴¹⁰ *Traité du poème épique, op. cit.*, p. 261.

ferons apparaître plus loin dans *L'Océantume* et surtout dans *Le Nez qui voque*. La trilogie comporte, par ailleurs, une dimension épique et suscite de ce fait chez le lecteur la passion, euphorique, de l'admiration. Ce mode épique est dominant, selon nous, dans le récit de *L'Océantume*, sorte d'Odyssée retraçant les exploits, les voyages et les aventures merveilleuses de la jeune héroïne Iode, issue d'une lignée princière, la dynastie des Ssouvie. La veine épique caractérise également, mais de façon plus discrète, les deux autres récits. Enfin, la trilogie intègre des éléments du mode comique, cela est surtout évident dans *Le Nez qui voque*, qui présente les obsessions, les travers, les dégoûts de Mille Milles, sorte de jeune Alceste se définissant lui-même comme un "hostie de comique". Là encore, le mode comique et le rire qui l'accompagne caractérisent aussi, secondairement, les deux autres romans formant la trilogie⁴¹¹.

⁴¹¹ Ces dominantes génériques attribuables à chaque récit recourent les conclusions de F. Marcato-Falzone qui, dans son approche mythocritique de la trilogie, place *L'Océantume* du côté du mythe, *L'Avalée des avalés* du côté de la religion et *Le Nez qui voque* du côté de l'histoire. L'épopée est, en effet, par définition récit mythique, histoire fabuleuse traitant des dieux et des héros, l'essence même de la tragédie consiste à traiter de questions éthiques telles que le bien et le mal, enfin, l'histoire est la matière dont s'inspire la comédie qui, contrairement aux genres nobles, épique et tragique, traite de l'humanité ordinaire, du monde du "quotidien". De telles dominantes propres à chaque récit doivent toutefois, selon nous, être grandement relativisées: ce qu'il importe de bien voir, comme nous allons le faire apparaître plus loin, c'est que chaque roman constitue un alliage spécifique de différents discours, représente une forme hybride où tragique, épique et comique coexistent. Chez Ducharme, c'est toujours le mélange des genres et des discours qui compte, c'est toujours le pluriel qui l'emporte sur le singulier.

Avec la tragédie et l'épopée, nous sommes dans ce que Frye appelle le "mode de la mimésis supérieure", où le héros est supérieur aux autres hommes et domine son milieu, tandis qu'avec la comédie, nous descendons d'un cran, vers le "mode de la mimésis inférieure", où le héros devient un *alter ego*, un personnage comique ou réaliste se situant au niveau de l'humanité commune. À ces deux grandes veines créatrices, l'une noble (y entrent l'épopée et la tragédie mais aussi les récits légendaires, les *Märchen*, la geste chevaleresque, etc.), l'autre comique ou naturaliste, Frye ajoute, complétant ainsi la typologie d'Aristote, le "mode de l'ironie et de la satire" où le héros est inférieur en force et en intelligence à l'ordinaire nature humaine: "nous avons alors l'impression de regarder de haut un spectacle dont les protagonistes se laissent berner, dominer ou se comportent de façon absurde⁴¹²". Ce mode ironique qui marque selon Frye toutes les oeuvres contemporaines importantes⁴¹³ est

⁴¹² Voir *Anatomie de la critique, op. cit.*, p. 49. Sur cette question des modes, voir en particulier le premier essai intitulé: "Critique historique: théorie des modes", p. 47-88. Rappelons le passage d'Aristote qui a inspiré Frye, Jauss et d'autres: l'art poétique représente des gens qui sont "nécessairement nobles ou bas [...] et en vérité sont meilleurs, soit pires, soit pareils que nous"; les gens nobles sont imités dans l'épopée (modèle: Homère) et la tragédie (Sophocle), les gens bas dans la comédie (Aristophane). Voir *Poétique, op. cit.*, chap. 2, p. 103-104. Rappelons aussi, comme le souligne Frye (p. 47) qu'à la base de cette typologie aristotélicienne du héros et des oeuvres, ce sont moins des critères d'ordre moral qui prévalent que les aptitudes, les capacités du héros qui sont comparées aux nôtres.

⁴¹³ Selon N. Frye, "la littérature européenne de fiction des quinze derniers siècles [...] par une gradation continue [...] n'a cessé de tendre vers les catégories définies en bas du tableau", c'est-à-dire vers les modes de la mimésis inférieure, en outre "de plus en plus, au cours des cent dernières

aussi relevé par Jauss dans sa classification des différents mode d'identification du lecteur au texte que nous avons évoquée plus haut: l'identification ironique s'ajoute, comme nous l'avons vu, à l'identification admirative (épique) et à l'identification cathartique (tragique et comique), elle concerne selon Jauss l'anti-héros et joue sur les sentiments d'étonnement et de provocation. Ce mode ironique, sur lequel insistent tous les théoriciens et critiques de notre siècle car il est caractéristique de l'écriture de la modernité, affecte l'ensemble de la trilogie. Nous avons mis en évidence, plus haut, la coloration parodique des récits d'enfance ducharmiens, qui ironisent sur la figure traditionnelle de l'enfant, cherchent à susciter étonnement et stupeur, misent volontiers sur la provocation et jouent constamment sur un double niveau de lecture, l'un où l'identification joue à fond, l'autre beaucoup plus distancié.

Un tableau schématique résumant les différentes données que nous venons d'introduire est, sans doute, à ce stade de l'analyse, nécessaire:

années, les oeuvres littéraires importantes porteront la marque du mode ironique" (*op cit.*, p. 49).

Trilogie	passions suscitées	Mode dominant	caractère du héros
AV	terreur et pitié	tragique	supérieur à nous
OC	admiration	épique	supérieur à nous
NV	sympathie et ridicule	comique	<i>alter ego</i>
AV, OC, NV	étonnement, provocation	ironique	inférieur (anti-héros)

Il faut bien voir ici, à propos de ce tableau, que faire simplement correspondre à chaque récit son mode dominant et sa ou ses passions dominantes est insuffisant. Cela conduirait à des simplifications excessives — AV -> récit d'enfance tragique/ OC -> récit d'enfance épique/ NV -> récit d'enfance comique — qui ne rendraient pas justice à la richesse, à la complexité et à la profondeur de chacun des textes ducharmiens. Il faut au contraire lire notre tableau de façon dynamique: ce qui importe, c'est de se représenter et d'évaluer les contaminations modales, les combinaisons qui s'établissent entre le mode dominant de chaque récit et les autres modes, qui sont alors en position mineure ou secondaire mais qui jouent néanmoins un rôle primordial dans la mesure où ils viennent se greffer sur le mode majeur et l'altérer. Ainsi, *L'Avalée*, s'il s'agit avant tout d'un récit d'enfance tragique, intègre des éléments épiques et comiques modifiant la portée tragique de ce roman. De plus, il ne faut pas oublier que les trois récits, outre leur mode dominant, sont tous affectés, pourrait-t-on

dire, du quotient "ironie", qui rabaisse les personnages. Ce sont ces interférences se produisant entre tous les modes (et toutes les passions), mais selon une hiérarchie combinatoire à chaque fois unique, qui fournissent à chaque récit de l'enfance sa tonalité propre⁴¹⁴. Frye insiste bien sur ce point: "L'impression de finesse ou de subtilité que nous éprouvons au contact des grandes oeuvres de la littérature provient, pour une bonne part, de ces contrepoints et interférences⁴¹⁵". Et de citer l'exemple d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, oeuvre pourtant classique mais qui se laisse lire tant sur le mode de la mimésis supérieure (chute d'un grand de ce monde) que sur le mode ironique (l'homme esclave de ses passions) et même sur le mode comique (si l'on considère qu'il y a entre Antoine et nous nombre de traits communs). Comme le montre également Bakhtine, le texte littéraire — et tout particulièrement le roman moderne, genre

⁴¹⁴ Ces interférences modales expliquent que Van Schendel (*op. cit.*, p. 233-234) hésite à conférer à *L'Avalée* une portée tragique. À notre avis le tragique n'est pas "esquivé" -- terme qu'emploie Van Schendel -- mais plutôt influencé, et donc altéré, par les modes comique et ironique. Comme le signale d'ailleurs Van Schendel lui-même, "les objets de tragédie sont pour lui (Ducharme) des objets de dérision" (p. 234), mais il faut également signaler que l'inverse est tout aussi vrai, que derrière la dérision et l'ironie, le tragique trouvent à s'embusquer chez Ducharme. Nous aurons l'occasion de le montrer concrètement lorsque nous étudierons la clause du *Nez qui voque*. Signalons que les mêmes hésitations à propos du tragique resurgissent aussi chez Marcotte ("Réjean Ducharme, lecteur de Lautrémont", *op. cit.*, p. 105): l'oeuvre ducharmienne est vue comme un défi à la normalité du Québec contemporain, qui "prétend faire l'économie de la souffrance, de la mort, du tragique", mais en même temps Marcotte affirme que "le tragique ducharmien est 'faux', comme celui de Lautrémont". Pour nous, ce tragique est faux et vrai à la fois, défait et tout aussitôt refait.

⁴¹⁵ *Op. cit.*, p. 69.

polymorphe par excellence — est amalgame, alliage hybride de voix, de genres, de discours, et aussi, ajouterons-nous, de passions. La trilogie ducharmienne que l'on peut lire comme un mixage des grands modes littéraires est, à cet égard, particulièrement représentative.

En nous appuyant en grande partie sur *L'Avalée des avalés*, nous allons mettre au jour la dimension tragique de l'oeuvre ducharmienne. Puis, afin de mieux définir la "tonalité" particulière de chaque roman de l'enfance et de préciser davantage les effets émotionnels produits sur le lecteur, nous montrerons comment fonctionnent les interférences entre les différents modes dans chacun des trois récits de la trilogie. Nous porterons au cours de cette analyse une attention particulière à la clause des romans, lieu par définition marqué et qui se prête particulièrement bien à mesurer l'impact émotionnel recherché sur le lecteur.

La Chute et la Passion, deux moments tragiques par excellence, caractérisent selon nous l'ensemble de l'oeuvre ducharmienne. Le récit de la Chute, où le héros est victime de son *hybris* et dont Œdipe ou encore Adam chassé du paradis offrent des exemples-types, ainsi que le récit de la Passion, dont le Christ souffrant, bafoué et sacrifié, représente le modèle, sont les deux grandes matrices tragiques dont s'inspirent les textes ducharmiens⁴¹⁶. Tous les jeunes héros ducharmiens se

⁴¹⁶ Signalons que Frye, qui distingue toute une gamme de tragédies, allant du plus héroïque (type *Iphigénie*: une grande dignité est alors conférée aux protagonistes, qui incarnent innocence et courage) au plus ironique

caractérisent par leurs souffrances, sont marqués par la Passion au sens étymologique du terme, et se signalent aussi par un rapport très puissant au mal. Ce sont des victimes à la fois innocentes et coupables, à la manière d'Œdipe ou encore de Phèdre dans lesquels on a vu les modèles mêmes de la tragédie. Selon Etienne Borne, le *pharmakos*, compris ici au sens de bouc émissaire, d'individu à la fois innocent et coupable, est le sujet même de la tragédie⁴¹⁷ et c'est ce spectacle du *pharmakos* qui produit les émotions tragiques, terreur et pitié, elles-mêmes transformées par le biais de l'art en jouissance. Les enfants ducharmiens sont aussi, par ailleurs, des personnages marqués par la Chute, qui sont dans la situation d'Adam chassé du paradis, qui ont la révélation de la douloureuse loi naturelle et la nostalgie d'un monde meilleur perdu. Selon l'expression de Frye, le héros tragique de la chute "trébuche en passant du domaine de l'innocence à celui de l'expérience⁴¹⁸", ce drame est exactement celui que retracent les romans de l'enfance: les protagonistes y ont tous cette intuition ou, si l'on suit Platon, cette "réminiscence" d'un paradis, qui vient se heurter à leur condition terrestre infernale.

(type: *Œdipe roi*, *Prométhée enchaîné*, *L'Enfer* de Dante: le héros subit alors des souffrances et des humiliations trop fortes pour conserver le prestige de la pose héroïque), place les récits de la Chute et les récits de la Passion dans la phase ironique de la tragédie (voir *Anatomie...*, *op. cit.*, p. 267-271). Que Ducharme fasse appel au récit de Chute et au récit de la Passion montre déjà combien le mode tragique est inséparable de l'ironie, qui occupe une place primordiale dans l'univers ducharmien.

⁴¹⁷ Voir *Le Problème du mal*, Paris, PUF, 1967, p. 52.

⁴¹⁸ *Anatomie...*, *op. cit.*, p. 269.

Ces composantes tragiques de la déchéance et de la souffrance touchent aussi les romans de l'âge adulte: songeons par exemple à l'incipit de *Débadé*, où le narrateur Bottom, sorte de personnage damné, de Faust moderne ayant partie liée avec les puissances infernales, nous convie à une brusque plongée en Enfer, à une de ses virées de nuit, à tombeau ouvert, vers Montréal:

Il y avait du requin, de l'épaulard dans le capot noir qui luisait, dans la plongée horizontale de l'Oldsmobile qui défonçait le luxe de la neige transfigurée par la lumière orangée des lampadaires. Il n'y avait pas d'enfer assez assuré pour m'empêcher de descendre à Montréal. Le pire n'était plus à craindre puisque je le faisais, à quatre-vingts milles à l'heure sur l'autoroute glacée. (p.9-10)

Cette chute dramatique de l'homme dans le maelström infernal de la vie, qui évoque la descente dans le monde inférieur des morts, la catabase de *L'Odyssee*, de *L'Enéide* ou encore du *Second Faust* et de la *Divine comédie*, s'inscrit aussi dans l'incipit de *Va savoir*:

On planait: c'est un état où on a beau n'avoir pas d'ailes on ne se sent pas son poids d'enclume. On tenait à un fil. On ne tiendra plus à rien, c'est promis. Blottis dans le trou qu'on a creusé en s'écrasant, on a compris. On est plus doués pour s'ancrer. On ne risque rien à s'enfoncer un peu mieux en se serrant plus fort dans le lit du courant. Ça peut toujours s'emballer, en crue, en débâcle, on ne se fera pas avoir, ça ne nous en fera pas accroire. (p.9)

C'est ici tout le mythe platonicien de l'homme déchu, ayant perdu ses ailes, sa nature divine, qui se profile à travers l'appareil métaphorique mis en place par le narrateur Rémi. Ce thème de la chute de l'homme, omniprésent chez Ducharme, est éminemment tragique. Comme le souligne Frye, si la plupart des théories se réfèrent au modèle d'Œdipe pour définir les normes du tragique, on peut aussi voir, ainsi que le fait Milton par exemple, dans les récits de la chute (mythologiques comme bibliques) l'archétype de toute la tragédie de l'humanité: "toute nouvelle naissance appelle le retour vengeur de la mort. La conscience de cette réalité, de nature ironique, l'*Angst* dans la terminologie moderne, prend un caractère tragique quand vient s'y joindre le sentiment qu'une condition originaire plus haute est irrémédiablement perdue⁴¹⁹".

Que le roman puisse, comme chez Réjean Ducharme, avoir une tonalité tragique et fonctionner selon les lois de la *katharsis* aristotélicienne, la critique moderne l'a bien mis en évidence. Jean-Marie Domenach montre, dans son essai intitulé *Le Retour du tragique*⁴²⁰, qu'au cours de la modernité l'essence tragique a déserté la tragédie proprement dite pour s'infiltrer dans d'autres types de pratiques théâtrales comme le théâtre dit "existentiel" (Camus, Sartre) et le théâtre "de l'absurde" (Ionesco, Beckett). Le mode tragique s'est même glissé jusque dans la farce et la parodie

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 259. Frye précise la situation paradoxale d'Adam: du fait de sa chute, Adam accède à une vie qu'il s'est lui-même préparée: "d'une part le héros tragique demeure libre de son choix, d'autre part ce choix a pour conséquence la perte de sa liberté de choisir".

⁴²⁰ Paris, Seuil, 1967.

telle que la pratiquait, par exemple, Jarry dans *Ubu Roi*. Le tragique marque aussi le roman: il y a une dimension tragique dans les romans de Dostoïevski et Faulkner, de Kafka et de Malraux, et plus près de nous encore, dans les romans de Beckett. Rien n'indique donc qu'il faille limiter les mécanismes du tragique à la tragédie canonique, telle qu'elle s'est affirmée durant l'Antiquité grecque (Sophocle, Eschyle, Euripide) puis à la Renaissance et chez les classiques (Shakespeare, Corneille, Racine). Bien au contraire, au cours de la modernité, le frisson tragique se refait sentir dans les oeuvres où l'on s'y attend le moins, nous l'éprouvons "devant les minables, les éclopés, les paralysés, les anonymes et les impondérables de Ionesco et de Beckett. Certitude de notre malheur, révélation de notre destin, qui nous terrifient et nous libèrent à la fois⁴²¹". Frye, pour sa part, signale que le roman peut se rapprocher tant de la comédie que de la tragédie. Il évoque la conception de Fielding, "pour qui le roman devrait être une sorte d'épopée comique en prose" et cite à titre d'illustration caractéristique l'oeuvre de Jane Austin chez qui "l'intrigue et le dialogue ont de grandes analogies avec les conventions de la comédie de moeurs", tandis que les conventions des *Hauts de Hurlevent*, qui "semblent présenter plus d'affinités avec la tragédie", intègrent "les émotions tragiques de l'emportement et de la passion". Frye propose d'appeler cette

421 J.-M. Domenach, *Le Retour du tragique, op. cit.*, section "L'infra-
tragédie", p. 259.

dernière forme de fiction en prose le "romanesque". Par opposition au "roman", qui nous présente des masques sociaux et se développe dans le sens d'une reconstitution historique fictive, le "romanesque" représente des "archétypes psychologiques", "des caractères sans support réel". Sorte de projection du monde intérieur, on y trouve les catégories des psychanalystes comme la libido ou l'*anima* de Jung. Les ouvrages de fiction sont en général mélangés, la forme romanesque se mêlant au cadre du roman. Parfois, signale aussi Frye, les deux formes mêlées constituent une sorte de composé ironique, comme dans *Madame Bovary*⁴²². La trilogie ducharmienne représente à nos yeux un tel mixte ironique entre le roman, à teneur comique, et le "romanesque" au sens de Frye, proche du mythe, du conte et du tragique.

Si l'on suit la proposition de Frye, affirmant que "la tragédie est avant tout une vision de la domination de l'événement ou *mythos* sur la volonté humaine⁴²³", Bérénice, comme son prénom l'indique ainsi que le surnom qu'elle se donne — "je suis l'avalée" — est tout particulièrement un personnage tragique, jouet du destin et enfermé dans une situation sans issue. Témoin des querelles familiales, traitée comme un objet par ses parents qui se disputent sa possession, séparée de son frère Christian puis de son

⁴²² *Anatomie...*, *op. cit.*, partie "Critique rhétorique: Théorie des genres", section "Formes continues particulières de la fiction en prose", p. 370 et ss. Plus ancien que le roman, fondé sur l'idéal de l'héroïsme et de la pureté, "le romanesque, qui met en scène des héros, est une forme intermédiaire entre le roman, qui nous présente des hommes, et le mythe, dont les personnages sont des dieux" (p. 371).

⁴²³ *Ibid.*, p. 346.

amie Constance Chlore. Bérénice est bousculée par des événements qu'elle ne maîtrise pas. Son *hybris*, c'est-à-dire son orgueil, sa démesure, va de pair avec son impuissance et son aliénation. Ce n'est pas un hasard si l'héroïne de *L'Avalée des avalés* est présentée comme une juive: plus que toute autre, la conscience juive a connu l'expérience du malheur, du péché et de l'angoisse du mal. Ainsi que l'explique, parmi d'autres, E. Borne:

le peuple juif est le peuple de la passion dans les deux sens du mot car il est animé par une puissante passion de vivre et son existence est une passion continuée, peuple qui est signe de contradiction, peuple du sentier resserré et qui s'est juré d'empêcher l'humanité de dormir⁴²⁴.

On reconnaît ici le portrait même de Bérénice, personnage pétri de contradictions, en qui s'entrechoquent des passions et des valeurs opposées, en qui la souffrance s'allie au mal, la force et la démesure de l'*hybris* à une forme de vulnérabilité et de faiblesse. Comme le souligne Vaillancourt, l'une des particularités de *L'Avalée*, c'est d'être structuré par le "chronotope" de la Bible: l'espace-temps que présente l'histoire est, en effet, calqué sur le périple du peuple juif, en exil et en attente de la Terre promise⁴²⁵. La passion du peuple juif est par ailleurs réactualisée dans le roman à travers le personnage de Gloria, dont on apprend que la

⁴²⁴ *Le Problème du mal, op. cit.*, p. 63.

⁴²⁵ Voir "Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien", *op. cit.*, p. 26-28.

famille entière a été décimée dans les camps d'extermination nazis. La longue et douloureuse passion qu'endure "l'avalée" évoque également celle, mythique, de Dionysos qui fut dans la théogonie grecque, on s'en souvient, alors qu'il était enfant, attiré par une ruse séductrice, puis égorgé, dépecé et dévoré par les Titans⁴²⁶. À l'instar de l'enfant-dieu Dionysos, Bérénice est aux prises avec le monstrueux "titan dévorant" qui cherche à la tromper et à la séduire pour mieux l'assimiler, briser son être, morceler son identité. Dans le mythe dionysiaque, les Titans sont les ancêtres de toute l'espèce humaine puisque de leurs cendres naissent les hommes. De même, le Titan auquel Bérénice a affaire, c'est toute l'humanité, les hommes pris dans leur ensemble: "le

⁴²⁶ Dans son ouvrage consacré à *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos* (*op. cit.*), R. Leduc-Park relève certains aspects dionysiaques de l'oeuvre ducharmienne mais ne s'attarde pas à ce récit mythique de la passion de Dionysos, ni aux associations qui se tissent entre ce mythe et la passion de Bérénice. Pour plus de détails sur les épisodes mythiques composant la mise à mort de Dionysos, on consultera notamment l'ouvrage de Marcel Detienne: *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. "Les Essais", 1977. Le mythe présente trois temps forts: la séduction puis la mise à mort de l'enfant par les Titans, c'est-à-dire le sacrifice, puis le repas cannibale, Dionysos dévoré par ses ennemis, après avoir été bouilli puis rôti, enfin, le châtement des coupables (de leur cendres naîtront les hommes) et la renaissance du dieu, sous forme de "jeune et nouveau roi du monde et des dieux" (Detienne, p. 196). Comme le précise Detienne, cet ancien mythe du sacrifice et de la renaissance de Dionysos n'est pas sans évoquer la passion/résurrection du Christ, telle qu'elle sera affirmée plus tard dans le christianisme. Nous ne suivons donc pas ici R. Leduc-Park, qui place le Crucifié, le Christ à l'opposé de Dionysos: par leur passion commune du moins, ces deux figures se rejoignent. Nous verrons au cours de notre dernière partie que la passion de Bérénice peut justement aussi se lire comme une reprise parodique de la passion du Christ. Comme Dionysos, le dieu chrétien est une autre figure prestigieuse et tragique que s'annexe Bérénice.

seul combat logique est un combat contre tous. C'est mon combat" (p. 245) affirme "l'avalée".

Bérénice rappelle à bien des égards la figure de Dionysos. Dionysos est l'enfant par excellence et il se caractérise par un polymorphisme poussé: "multiple et polymorphe. Dionysos l'est plus que toute autre puissance du panthéon", chez lui s'efface "toute différence entre animalité, divinité et humanité⁴²⁷". À ce polymorphisme dionysiaque correspond l'aspect protéiforme et insaisissable de Bérénice, qui se situe volontiers, on l'a vu au cours de la partie précédente, du côté de l'animal, du monstre mais qui n'hésite pas non plus à s'annexer les figures les plus prestigieuses, rois, demi-dieux ou dieux. Les deux figures ont par ailleurs en commun le fait d'être tissées de contradictions. Dionysos joue en effet, comme on vient de le voir, le rôle de victime égorgée mais il est aussi dieu sacrificateur: s'il est assassiné et livré à la dévoration, c'est lui aussi qui se repaît du sang de victimes humaines ou animales, il est à la fois le "sacrificateur déchaînant la violence des Bacchantes" et "le sacrifié victime de la troupe déchaînée des Titans"; "souverain de l'Unité retrouvée", "de l'âge d'or" mais aussi "dieu de l'omophagie, Prince de la bestialité", oscillant constamment entre "les pôles alternant de la Sauvagerie et du Paradis perdus⁴²⁸". De la même façon, Bérénice s'attribue

⁴²⁷ M. Detienne, *op. cit.*, p. 200.

⁴²⁸ Sur tout ceci, voir M. Detienne, *ibid.*, p. 171 et 204. Comme l'explique bien l'auteur, Dionysos est une puissance divine liée à l'âge d'or, aux origines du monde (et l'on comprend dès lors sa continuelle résurgence dans l'oeuvre ducharmienne toujours en quête d'un paradis perdu): "Sa

des valeurs habituellement irréconciliables. Elle se présente d'une part comme une suppliciée, le récit réactivant constamment à son sujet le système descriptif du martyr et de la souffrance⁴²⁹. Que l'on songe au passage dans lequel elle se décrit enfermée à l'intérieur du Taureau de Phalaris : "je rôtis, moitié vivante moitié morte, dans un taureau d'airain" (p. 173), qui n'est pas sans rappeler le chaudron dans lequel les membres de Dionysos sont jetés pour être bouillis. Ailleurs, le fantasme de l'autolacération se surajoute au supplice, Bérénice ayant envie d'ouvrir son propre "ventre que des fourmis rouges rongent et que des hippopotames blancs piétinent" (p. 254).

Mais "l'avalée", victime du Titan, est aussi la sacrificatrice possédée, "ménade en transe" (p. 254) laissant parler ses impulsions les plus brutales, ses instincts primaires dans toute leur cruauté. Comme le souligne Marcotte⁴³⁰, *L'Avalée des avalés* est l'histoire d'une "guerre à mort" menée par Bérénice: le roman présente trois mouvements, contenant chaque fois une mise à mort: à l'abbaye, Bérénice, à travers l'épisode de la mort du chat,

renaissance [de Dionysos] ferme le cycle des générations divines comme sa mise à mort par les Titans vient ouvrir pour l'espèce humaine le cycle des naissances et de la génération" (p. 196). D'abord dépecé, morcelé, il recrée ensuite par sa renaissance l'unité, "réunit les éléments et les formes les plus diverses, par intégration des différences affirmées" (p. 204).

⁴²⁹ Voir notre article: "Rhétorique et argumentation: les polémiques béréniennes", *Voix et images*, vol. 18, n° 2, hiv. 1993, p. 334-350.

⁴³⁰ Voir "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", *Études françaises*, vol. 11, nos 3-4, oct. 1975, p. 271-273.

tue symboliquement la mère, à New-York, c'est l'amie Constance Chlore qui disparaît, en Israël enfin, le meurtre de Gloria vient couronner cette série de mises à mort, le roman se refermant sur le paradoxe de l'héroïne lâche, de la fausse héroïne sur lequel nous reviendrons plus loin. La mise à mort est, on le voit, un thème obsessionnel qui hante constamment Bérénice:

Il est l'heure que je me mette à tuer des hommes blancs, des femmes blanches et des enfants blancs avec un tisonnier. Demain, il sera trop tard. L'heure de broyer des mains et des pieds avec des étaux lents et de recueillir le sang exprimé dans une choppe sonne. Boire du sang. C'est si chaud du sang (AV, p. 219)

Dans ces fréquentes scènes au cours desquelles Bérénice la sacrificatrice fabule sur les thèmes de la mise à mort et de la dévoration, la mention insistante à la blancheur de la victime évoque "le détail du gypse", "terre blanchâtre et associée à la chaux⁴³¹" dont les Titans se recouvrent lors du meurtre de Dionysos. La référence à la dévoration d'enfants fait aussi songer à une autre figure tragique et terrible entre toutes, celle de Médée dévorant ses enfants. Citons encore un autre passage caractéristique, dans lequel Bérénice s'identifie à l'empereur Caligula, célèbre pour sa folie et sa cruauté:

Je me ferai appeler Caligula, comme celui qui déploya ses soldats face à la mer et leur ordonna de charger. Tenant

⁴³¹ Sur ce point, voir M. Detienne, *op. cit.*, p. 30, 165, 183 et 186.

l'humanité en joue avec la seule arme à feu qui restera. je pourrai enfin m'adonner à l'aise à ma passion pour les jéjunums frais. Je serai assise sur un trône, ou encore sous un trône. Une chaîne sans fin d'enfants, de femmes et d'hommes se déroulera devant moi. Deux grands vizirs au doigté impeccable palperont les ventres. Ils mettent de côté pour moi, à un rythme de un par mille, l'être humain qui a le ventre le plus prometteur. J'ouvre, avec une lame au fil de diamant, un châssis dans les ventres les plus prometteurs. Pour donner à l'eau le temps de me venir à la bouche, j'admire, avant d'en extraire le précieux jéjunum, la fressure mise au jour. (p. 248-249)

Manger les autres ou être mangé par eux, le thème du cannibalisme et de l'omophagie, typiquement dionysien, est omniprésent dans *L'Avalée*. À l'épisode mythique faisant renaître Dionysos à partir de son coeur, seule partie épargnée lors du festin cannibale des Titans⁴³², fait écho le passage où la mère de Bérénice recommande à sa fille de partager son coeur entre tous ses cousins:

Chat Mort aussi me fait un petit sermon. Elle me dit que mon coeur est à tous, qu'il faut que je le divise en parties égales et en donne un morceau à chacun. Elle parle de mon coeur comme d'une tarte qui mettrait l'eau à la bouche de tous mes cousins. (p. 56)

Peuvent aussi se lire par rapport au récit dionysiaque de la passion, les fantasmes d'auto-engendrement de Bérénice. Comme

⁴³² Voir M. Detienne, *op. cit.*, p. 196: "si le coeur est la seule partie de Dionysos qui échappe à la destruction, c'est que la conservation de cet organe, le plus vivant en tout être animé, permet à ce dieu de renaître, même après avoir été consommé".

Dionysos qui renaît à partir d'un de ses propres organes. Bérénice rêve de se réinventer ("À partir du peu d'orgueil que j'ai, je me réinventerai", p. 32) et de s'engendrer elle-même ("Au fond, personne n'a de mère. Au fond, je suis ma propre enfant", p. 21).

Si nous nous sommes attardée ici sur cette figure de Dionysos souffrant, mis en pièces et dévoré par les Titans, c'est qu'elle forme précisément, selon Nietzsche, le sujet même de la tragédie:

Une tradition incontestable veut que la tragédie grecque dans sa forme la plus ancienne n'ait eu pour unique sujet que les souffrances de Dionysos, et que pendant une longue période le seul héros présent sur la scène ait été justement Dionysos. Mais on peut affirmer avec tout autant de certitude que, jusqu'à Euripide, Dionysos n'a jamais cessé d'être le héros de la tragédie et que toutes les figures illustres de la scène antique, Prométhée, Œdipe, etc..., ne sont que les masques de ce héros primitif⁴³³.

Sous le masque de Bérénice, héroïne tragique retraçant parallèlement à ses actes de cruauté sa passion et ses souffrances, apparaît le Dionysos tragique, dieu nocturne situé tout entier du côté du *pathos*, de la vie primitive, des impulsions primaires et obscures, par opposition à Apollon le diurne, dieu de l'ordre et de sagesse. Mais rappelons que pour Nietzsche, qui se souvient de la *katharsis* d'Aristote, ce tragique, même s'il fait appel à des sentiments dysphoriques, doit avant tout consoler. La tragédie, et

⁴³³ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1985, p. 72.

l'art dionysiaque qui la sous-tend, est vue, contrairement à Kant et à Schopenhauer chez qui se développe un pessimisme tragique, comme un acte de foi dans la vie, elle nous force à

reconnaître que tout ce qui naît doit se préparer à périr dans la douleur, nous sommes contraints de plonger le regard dans les terreurs de l'existence individuelle, sans en être figés d'horreur; une consolation métaphysique nous arrache momentanément au tourbillon des formes changeantes. Nous nous identifions vraiment, pour de brefs instants, à l'être originel dont nous éprouvons la soif d'exister. La lutte, le tourment, la destruction des phénomènes nous paraissent à présent nécessaires. [...] En dépit de la terreur et de la pitié nous goûtons le bonheur de vivre, non comme des individus, mais comme participant à la substance vivante unique qui nous englobe tous dans sa volupté d'où naît la vie⁴³⁴.

Si nous citons ce long fragment de Nietzsche, c'est qu'il éclaire admirablement ce qui se joue non seulement dans *L'Avalée* mais dans l'ensemble de l'oeuvre ducharmienne; il permet aussi de comprendre le cheminement difficile, mais en en fin de compte vitaliste, qui est exigé du lecteur implicite ducharmien. Phobos (peur) sublimé en Thaumás (admiration) conformément à la *katharsis* tragique, tel est selon nous l'un des mécanismes pathiques majeurs que suscite la trilogie ducharmienne chez son lecteur.

Toutefois, le mode tragique, qui est celui qui sait le mieux susciter les passions, est contaminé par des éléments ironiques et

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

comiques qui altèrent les émotions tragiques et orientent le lecteur vers d'autres émotions. La clause de *L'Avalée des avalés* est à cet égard très édifiante. Comme en maints autres lieux du récit, mais de façon beaucoup plus spectaculaire ici, la portée tragique des événements prend une tonalité ironique, vire à une comédie macabre de mauvais goût, marquée par la profanation des valeurs les plus élémentaires et par le mensonge. Envoyée sur le front en Israël, Bérénice livre en effet sa compagne Gloria à la mort en s'en servant comme bouclier humain face au tir de l'ennemi. Par ce geste final choquant, elle s'affiche ici clairement comme une anti-héroïne, qui immole, sacrifie son amie afin de sauver sa propre vie. Tout de passe comme si, par une brusque volte-face, Bérénice se rangeait soudainement du côté du Titan abhorré, faisant endosser à Gloria le rôle de *pharmakos*, de bouc-émissaire, de victime expiatoire qu'elle tenait jusqu'ici:

Seule Gloria peut me sauver. Je laisse tomber la mitraillette, happe Gloria par derrière et l'étreins de toutes mes forces pour la maintenir entre les balles et moi. Elle se débat et crie comme une possédée. Je réussis à la maintenir; la terreur et la folie me donnent de la toute-puissance. Je la tiens rivée contre moi, face au feu. Je sens, en contrecoup, chaque balle la pénétrer, la secouer, la fouetter. Elle s'amollit, se disloque. (p. 281)

Le texte se rapproche de ce que Frye nomme la "comédie ironique", qui a pour thème central le sacrifice humain et "débouche sur le rituel du bouc-émissaire et une imagerie de

cauchemar, représentation symbolique de nos terreurs et de haines⁴³⁵". Comme le note encore Frye⁴³⁶, plus l'ironie est marquée dans la tragédie, plus le héros perd son héroïsme et prend un caractère humain. En même temps, le sentiment inexorable de la fatalité de l'événement s'estompe, tandis que les causes du désastre sont analysées de façon plus précise (présentées comme absurdes ou arbitraires, ou bien motivées par des facteurs psychologiques ou sociaux). La clausule de *L'Avalée* présente toutes ces caractéristiques de la tragédie à valeur ironique: elle nous entraîne, à travers Bérénice dominée par la panique, la colère et la frustration, dans ce "monde de la chute, celui de la simple humanité", nous met en contact avec cette "révélation des réalités cachées" et ce "refus des superstructures mythiques" propres à la tragédie qui incline vers l'ironie. L'épilogue, dans lequel Bérénice justifie son acte de façon très cynique, achève ce processus d'ironisation:

Gloria est enterrée mardi. Je m'en tire avec le bras en écharpe. Je leur ai menti. Je leur ai raconté que Gloria s'était d'elle-même constituée mon bouclier vivant. Si vous ne me croyez pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. Ils m'ont crue. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes. (p. 282).

⁴³⁵ *Anatomie.... op. cit.*, section "les modes comiques de la fiction", p. 62.

⁴³⁶ *Ibid.*, partie "Critique rhétorique: théorie des genres", section: "Formes spécifiques de l'expression théâtrale", p. 346 et ss.

Le roman se referme sur cette affirmation ambiguë, où la vérité a des airs de mensonge et le mensonge a des allures de vérité. Belle provocation au lecteur que ce paradoxe du menteur (en avouant qu'elle ment, Bérénice dit la vérité) qui clôture *L'Avalée*. Vrai et faux, bien et mal, héroïsme et lâcheté s'entrelacent ici, faisant place au règne de l'indécidable. Le lecteur, interpellé et confondu, est laissé désorienté, pris au piège de valeurs ambiguës et réversibles, déchiré entre des émotions conflictuelles, entre terreur et pitié tragiques, et les émotions distanciatrices de la mimésis inférieure telles que le dégoût, la déception, le ridicule.

Si *L'Avalée*, centrée sur les souffrances de Bérénice, terrifie le lecteur et représente selon la formule de Van Schendel un livre "véritablement apeurant⁴³⁷", *L'Océantume*, qui se concentre sur les exploits de la jeune Iode Ssouvie et de son amie Asie Azothe, enchante avant tout le lecteur et provoque son admiration. Ce roman, comme son titre le suggère, tourne autour des thèmes du voyage, de l'évasion, de l'aventure et se lit, à l'instar de *La Fille de Christophe Colomb*, comme un récit épique où règne le merveilleux. Ainsi que le signale Marcotte: "Nous ne sommes pas, lisant *L'Océantume*, parmi le monde ordinaire; ce qui vient du manoir des Azothe, comme du bateau échoué qu'habitent les Ssouvie après avoir été chassés de leur château par les rats, ne saurait être qu'extraordinaire⁴³⁸". Par ses colères ainsi que par sa

437 "Ducharme l'inquiétant", *op. cit.*, p. 218.

438 "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", *op. cit.*, p. 251-252.

tristesse, que l'on peut considérer comme des passions secondaires propres à *L'Océantume* et venant se surajouter à la passion épique centrale qu'est l'admiration⁴³⁹. Iode est, certes, la soeur jumelle de Bérénice. Elle mène le même combat acharné et les mêmes invectives que cette dernière contre ce qu'elle appelle "la Milliarde" (p. 50), en tout point comparable au Titan de Bérénice. À Bérénice qui affirme: "je veux être avalée par tout, ne serait-ce que pour en sortir. Je veux être attaquée par tout ce qui a des armes", Iode répond sur un ton d'hostilité similaire: "Je veux une Milliarde, un monde offensif, agressif, méchant: je rendrai le monde tel s'il ne l'est pas. Je ne veux pas d'une ambiance où je m'étiolerais de facilité, de tiédeur, d'ennui" (p. 78). Les héroïnes ducharmiennes appliquent la loi du Talion, répondent à l'agression par l'agression. Un même rapport au mal, caractéristique selon Jean Nabert de la tragédie⁴⁴⁰ et selon Etienne Borne de la *katharsis* tragique⁴⁴¹ réunit donc Bérénice et Iode, tout comme une même tristesse les habite, une même déconvenue face à un monde décevant. Comme le signale encore Marcotte⁴⁴², la méchanceté des héroïnes ducharmiennes est présentée comme une fatalité, une malédiction: c'est dès la naissance que la passion

⁴³⁹ Voir *supra*, nos remarques sur les passions dans l'épopée.

⁴⁴⁰ Voir *Essai sur le mal*, Paris, Aubier, 1970, p. 43: "la tragédie nous met dans le voisinage du mal qui ne trouve pas à être surmonté".

⁴⁴¹ "la beauté tragique est fondamentalement purification d'une passion originelle, l'angoisse du mal, ce tourment qui ne cesse de nourrir et d'apaiser les grandes figures tragiques", *op. cit.*, p. 52.

⁴⁴² "Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont", *op. cit.*, p. 101.

de la destruction se manifeste: "quand on a été fait indifférent, méchant et dur, on ne peut être sensible, charitable et doux [...] On peut résister à sa méchanceté mais on reste méchant. On peut tendre vers la douceur mais la pierre reste dure" (p. 142). À cette déclaration de Bérénice font écho les interrogations d'Iode: "Pourquoi faut-il que je haisse tant? Pourquoi ces envies de vengeance, de faire mal, que j'ai? De qui, de quoi, de quel crime faut-il que je me venge s'il faut pour ne pas devenir folle que je me venge?" (p. 47), passage qui se donne comme un pastiche du style noble de la tragédie et qui évoque à la fois *Le Cid* et *Phèdre*. Mais par rapport à Bérénice, souvent isolée et dominée par les autres, Iode se montre plus agissante, plus forte et plus indépendante. Si Bérénice se contente le plus souvent de résister à son entourage, Iode parvient à entraîner tous ses proches dans son sillage, dans des aventures merveilleuses évoquant le conte, l'épopée, ou encore le roman de chevalerie. C'est elle qui forme le clan des Uaikoakores dont elle est le chef, elle aussi qui influence les adultes autour d'elle: sa mère, Ina, ainsi que Faire Faire, l'éducatrice, qu'elle réussit à entraîner jusqu'au littoral et à faire participer à son projet de voyage.

On se souvient qu'Aristote admet l'irrationnel dans l'épopée si le poète sait le rendre vraisemblable⁴⁴³. Comme dans le conte et

⁴⁴³ Voir *Poétique*, *op. cit.*, chap. 24, p. 148-149: Évoquant les passages non rationnels de *L'Odyssée*, Aristote affirme: "il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction", "si cela a une apparence plus rationnelle, même l'absurde pourra être accepté" (Voir aussi le chap. 25, p. 154-155). Rappelons que

l'épopée, Ducharme ne se prive pas d'y recourir, les actes des Uaikoakores baignent constamment dans un monde où domine l'irrationnel. Voici un passage où Iode se sert du sentiment de la peur pour accéder au monde, tant désiré, du mystère et de la merveille:

Maintenant nous marchons dans la nuit. Chaque arbre, pour peu que nous y fixions un instant notre attention, prend la forme d'un animal en train de bondir. Il y a terriblement de lucioles dans l'air et chacune est terrible. Tout à l'heure, l'une d'elles s'est allumée dans un de mes yeux! Je les ai, mes crocodiles et mes caïmans. Des hiboux ululent plein l'air. Nous butons sur des racines allongées à travers le chemin comme sur des serpents à sonnettes, des serpents à lunettes et des queues de tigres. Pour donner la frousse à ma frousse, je parle à tue-tête. (OC, p. 163)

pour Aristote il y a une étroite parenté entre l'épopée et la tragédie, au niveau de la qualité de l'expression, des caractères des personnages et de l'histoire (mêmes parties, avec péripétie, reconnaissance, événement pathétique). Ce qui est particulier à l'épopée, c'est précisément ce recours possible à l'irrationnel ou au merveilleux, ce qui permet de ménager des effets de surprise et de produire des émotions non pénibles mais euphoriques, c'est aussi la possibilité de décrire des actions simultanées ce qui apporte au lecteur un plaisir du changement ainsi que de l'ampleur au récit (voir chap. 24, p. 147). Selon Aristote, l'épopée a un problème fondamental qui est celui de la longueur: l'auteur doit avoir recours aux épisodes pour donner à son oeuvre une longueur convenable, mais ceci entre en conflit avec la nécessaire unicité de l'histoire. Par rapport à la tragédie, "oeuvre plus dense", où l'action reste une, l'épopée est une "oeuvre dispersée", qui "a moins d'unité" (voir chap. 26, p. 156). Ce problème de la longueur, de la multiplication des épisodes, s'est effectivement posé dans le cas de *L'Océantume*, qui présente comme on l'a dit une longue suite, inédite, que Ducharme a, au dernier moment, -- les épreuves étaient déjà tirées par Gallimard et même entièrement corrigées par l'auteur -- renoncé à publier.

Si la peur ouvre la voie au mystère et au surnaturel, c'est que, comme l'explique bien O. Reboul, : "l'objet de la peur est un objet caché, qui n'est jamais ce qu'on voit et ce qu'on touche; elle crée, comme aurait dit Nietzsche, un arrière-monde, avec des puissances invisibles et indicibles. Parce qu'elle tourne le dos au danger réel, la peur imagine le mystère et fait paraître les dieux⁴⁴⁴". Passion ou pulsion élémentaire, manifestation de Phobos, la peur permet ici à l'imagination de se déployer, et d'accéder à Thaumás, l'autre passion primaire⁴⁴⁵, caractéristique de la vie de l'enfant et directement liée par les rhétoriciens et poéticiens à l'épopée. Phobos, comme Thaumás, font partie de cette "conduite magique", dont Reboul, commentant les travaux d'Alain et de Sartre, décrit les principales manifestations: abolition d'une vision objective du temps, de l'espace et de la causalité, instauration de zones hostiles ou sacrées, d'actions à distance, etc. Crier lorsque se manifeste la peur, gifler un adversaire sont autant de pratiques magiques qui doivent être directement reliées au monde des passions et au monde de l'enfance: "l'homme ému qui crie ou qui prie [...], ne répète-t-il pas ces conduites magiques qui furent pourtant efficaces pendant toute son enfance?", "le

⁴⁴⁴ *L'Homme et ses passions...*, *op. cit.*, t. 1, p. 199.

⁴⁴⁵ Contrairement à d'autres tentatives de classement, Descartes met l'admiration parmi l'une des six passions "primitives" et la définit comme "une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares ou extraordinaires". Cité ici d'après Kibédi-Varga, "L'histoire de la rhétorique..."; *op. cit.*, p. 217, qui signale que l'admiration chez Descartes, en tant que passion primitive, ressemble à une sorte de fascination et ne comporte aucun élément moral.

monde du passionné, avec ses talismans, ses présages, ses idoles. n'est-il pas un monde où le signe peut tout, un monde d'enfant?⁴⁴⁶ On comprend que ce monde magique se profile prioritairement dans *L'Océatume*, récit tout entier centré sur l'enfance merveilleuse d'Iode⁴⁴⁷.

Il y a des connotations fabuleuses dans l'ensemble de la trilogie, comme le montre Marcato-Falzoni, et elles sont particulièrement denses au début de chaque roman, qui présente des personnages ayant foi en l'idéal, croyant au merveilleux. Le fait que la trilogie valorise les personnages d'enfants prédispose à la mise en place d'un tel monde merveilleux, où l'aventure est possible et où tout ce qui relève du quotidien ou de l'habitude tend à être gommé. Iode, par sa naissance extraordinaire, par ses origines familiales ainsi que ses actes, représente le type même du personnage de la mimésis supérieure, tout à fait exceptionnel en comparaison avec le commun des mortels. Dès les premiers chapitres, elle se place au centre d'un univers surnaturel: elle se dit issue par sa mère d'une fabuleuse lignée royale, la dynastie des Ssouvie, elle évoque aussi, significativement, ses origines

⁴⁴⁶ *L'Homme et ses passions...*, op. cit., p.143.

⁴⁴⁷ Ce type de conduite magique est toutefois aussi présent ailleurs dans la trilogie. Diane Pavlovic la repère dans *Le Nez qui voque*, au niveau de la nomination: "Pour se donner prise sur le réel, on répète le nom. Il y a plusieurs formes d'incantation dans NV. Le 'Chateaugué ma soeur' revient à la manière d'une formule plus ou moins rituelle. Autres exemples: 'Nous sommes Tate. Tate. Tate' (70) ou encore 'Questa. Questa! Je m'appelle Questa [...]. Appelle-moi Questa' (146). L'invocation rassure". Voir "Ducharme et l'autre versant du réel: onomastique d'une équivoque". *L'Esprit Créateur*, vol. 23, n° 3, Fall 1983, p. 83.

crétoises, la Crète étant le berceau de Zeus, la patrie du père des dieux. Ses exploits à travers lesquels se manifestent son ambition et son courage, son esprit rusé et ses colères, ressortent bien dans l'épisode des Gours (sections 27-31), où Iode accomplit par son intelligence et sa ruse la tâche quasi herculéenne consistant à diriger et à nourrir tout un troupeau de taureaux en plein hiver. Ses dons, ses qualités supérieures s'affirment aussi dans l'épisode de la montgolfière (section 11), qui présente une autre action d'éclat sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre dernière partie, lorsque nous évoquerons le sublime ducharmien. Entre aussi dans ce monde fabuleux digne d'admiration Asie Azothe, l'amie qui sort tout droit d'un conte de fées, qui a tous les attributs et les dons d'une princesse, ainsi que le frère d'Iode, qui devient champion à la course à pied et qui est nommé, à l'instar du dieu-fleuve, Inachos⁴⁴⁸. Comme le signale Diane Pavlovic: "les noms ducharmiens jouent avec la légende, l'héroïsme, la lignée surnaturelle (Ina Ssouvie 38) et le merveilleux; les créatures qu'ils désignent en sont par le fait même divinisées⁴⁴⁹".

⁴⁴⁸ Dans la mythologie grecque, Inachos, fils d'Océan et de Thétys, est un dieu-fleuve d'Argolide; on lui attribue la paternité d'Io, aimée de Zeus et transformée par ce dernier en génisse afin d'éviter la jalousie d'Héra. L'histoire d'Inachos, pleurant sur les malheurs de sa fille, est retracée dans les *Métamorphoses* d'Ovide, livre dont on sait qu'il figure dans la bibliothèque de Réjean Ducharme.

⁴⁴⁹ Voir "Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne", *Études françaises*, vol. 23, n° 3, hiv. 1988, p. 93.

Divinisés par leurs origines et par leurs noms, les Uaikoakores prennent par ailleurs pour modèles soit des personnages héroïques de l'histoire de la Nouvelle France, soit des héros de l'épopée antique tels qu'Achille, Hercule ou encore Énée:

Étienne Brûlé descendit la Susquehanna, seul, en canot, jusqu'à la baie où il fonda Yorktown. A Stymphale, Héraclès extermina, seul, avec ses mains, une race entière d'oiseaux gigantesques à bec et ailes de fer. De tels exemples stimulent l'instinct d'émulation, fouettent l'orgueil, fortifient. Sur les trois pointes du cap Horn, nous fonderons Inachopolis, Asie Azothville et Iode City. (p. 173-174)

Par la référence à Héraclès, l'idée nietzschéenne de surhomme, qui entre parfaitement dans l'optique du récit épique, se profile ici clairement, comme en maints autres endroits du roman. L'allusion à la construction de cités nouvelles évoque, sur le plan historique, la première colonisation et les héros qui y sont associés et, sur le plan mythique, l'action de *L'Énéide*, épopée qui repose précisément sur le thème de la renaissance, de la fondation d'une nouvelle Troie. Ce thème de la conquête héroïque est toujours associé dans la trilogie ducharmienne à celui du voyage, du grand départ. Le voyage fabuleux est un thème lancinant de *L'Avalée*, comme le montre bien Van Schendel⁴⁵⁰ et surtout de *L'Océantume*, que Marcato-Falzone place à juste titre sous le signe de la quête mythique. Dans ce dernier récit, le grandiose projet de

⁴⁵⁰ "Ducharme l'inquiétant", *op. cit.*, p. 224 et ss.

voyage formulé par Iode de longer le littoral jusqu'à la pointe du cap Horn ne sera pas réalisé puisque le roman s'achève, juste avant le grand départ, lorsque les personnages parviennent au littoral canadien. Ce voyage projeté, qui tient du sublime, oriente toutefois les actions des Uaikoakores (regroupement du clan, resserrement de leurs liens, préparatifs), et surtout, leurs rêves:

Cet hiver est le dernier à nous retenir prisonniers. Quand la neige sera fondue, nous nous en irons. Nous ne partirons vraiment que de Saint-Jean du Nouveau-Brunswick, où nous nous serons rendus en train pour éviter d'avoir des ennuis avec la police. Nous marcherons sur le bord de l'océan, vers le sud. Nous suivrons le littoral, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus. [...]. Nous marcherons, tout le long, sans chaussures, dans du sable blanc comme du sel et chaud comme du sang. Nous passerons sur des arcs de roc grands et minces comme des arcs-en-ciel. Nous ne fermerons pas l'oeil. Ce sera si délicieux que de peur d'en perdre nous ne dormirons pas. Ce sera un jour sans fin, un seul jour. Nous ne mangerons pas: nous n'aurons pas faim. Des caravelles blanches nous accompagnerons de loin, des caravelles autour desquelles tellement de mouettes tourneront que nous ne les verrons pas. Au sortir des villes nos traces dans le sable seront ensanglantées. (p. 55-56)

La passion des voyages, conjuguée à un contexte marin et à l'élément aquatique, matrice primordiale s'affirmant jusque dans le titre même du roman, renvoie aux voyages de Christophe Colomb parti à la découverte du Nouveau Monde. Comme l'a bien souligné Marcotte, c'est dans l'histoire la plus ancienne, celle qui touche à la légende ou à des époques très reculées considérées comme particulièrement glorieuses que Ducharme puise son

inspiration⁴⁵¹. Mais contrairement à l'objectif très pragmatique de Colomb, la quête des enfants ducharmiens reste une aventure de l'esprit, entièrement imaginaire; lorsqu'elle cherche à se réaliser dans le réel, elle échoue toujours. *L'Océantume* fait songer aussi tout particulièrement au vaste monde de *L'Odyssée*, qui retrace le long périple maritime d'Ulysse à la recherche de son île natale d'Ithaque. Là encore, les deux quêtes présentent des divergences. Dans *L'Océantume*, ce n'est pas le retour à l'île natale qui est désiré mais au contraire l'approche du large, des eaux primordiales: c'est là où finit le littoral que commence le rêve. Contrairement à *L'Odyssée*, qui traite du thème du *nostos*, du retour au foyer⁴⁵², *L'Océantume* mène toujours davantage vers l'inconnu, là où la terre cesse. Que le voyage désiré soit avant tout imaginaire, la meilleure preuve c'est que Ducharme l'élude au moment précis où il doit commencer à s'incarner. En interdisant de publication et de consultation la suite de *L'Océantume*, qui retrace pour de bon le périple d'Iode et de ses compagnons le long du littoral jusqu'au cap Horn, Ducharme a voulu préserver l'aspect imaginaire et mythique du voyage, le laisser agir au niveau

⁴⁵¹ Voir, entre autres, son article "La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme", *Voix et images*, vol. 6, n° 1, 1980, p. 63-73.

⁴⁵² Voir Frye (*op. cit.*, p. 388) évoque les trois grands types d'épopées: 1) *L'Iliade* privilégie le thème de la destruction de la cité et de la captivité 2) *L'Odyssée*, traite du thème du *nostos*, du retour au foyer 3) *L'Énéide*, centré sur le thème de la construction de la cité nouvelle.

fantasmagique du rêve plutôt que de l'incarner dans le "réel"⁴⁵³. Remarquons enfin que le passage cité se referme sur une allusion au thème de la cité détruite ("Au sortir des villes nos traces dans le sable seront ensanglantées"), thème caractéristique de *L'Illiade*, placé sous le signe de la colère d'Achille. Dans la trilogie, ce thème de la destruction va toujours de pair avec celui du voyage et de la conquête. Signalons encore que les marches incessantes de Uaikoakores se rapprochent aussi des expéditions des héros de la chevalerie, partis à la recherche d'un Graal qui se dérobe toujours mais dont l'intuition apporte des moments d'extase fulgurants. De nombreux épisodes de *L'Océantume*, au cours desquels les protagonistes sont tantôt découragés par leur quête, tantôt exaltés et enchantés, pourraient sans doute se lire comme des échos de la geste chevaleresque.

Mais une fois de plus, le mode épique ne reste pas pur, il se mêle au mode comique et au mode ironique, qui viennent l'altérer. Ainsi que le dit Marcotte, Iode peut être vue comme une réincarnation des héros les plus nobles tels que Lancelot, mais aussi, comme un double de Don Quichotte, l'anti-héros par excellence, tandis qu'"Asie Azothe est, au choix, l'écuyer, le Sancho Pança de ce Don Quichotte en jupons, liée à elle par le plus solennel des serments: 'Cochon qui s'en dédit'; ou sa dame, celle

⁴⁵³ Le seul fragment inédit de *L'Océantume* accessible au public a été publié dans *Études françaises* ("Avez-vous relu Ducharme?"), vol. 11, n^{os} 3/4, p. 227-246.

par qui les miracles arrivent⁴⁵⁴". Passer ainsi de la figure de Lancelot ou de Perceval à celle de Don Quichotte, c'est passer du monde noble de l'épopée à l'univers comique et ironique du roman, qui traite de la vie quotidienne et que Lukács qualifie, on s'en souvient, d'"épopée d'un monde sans dieux⁴⁵⁵". C'est dès l'incipit que la dégradation des connotations fabuleuses se met en place: la mère fabuleuse Ina est une ivrognesse, Iode une jeune délinquante, Inachos un infirme, l'ancien château où vivait la famille, infesté par les rats et devenu inhabitable, a fait place à un vieux steamer lugubre nommé "Mange-de-la-merde": "ils l'ont cimenté dans le sol, un peu comme une pierre tombale, mais ils ne l'ont pas cimenté tout à fait droit: je souhaite qu'il chavire" (p. 9). Ce bateau définitivement amarré à son quai, tout comme le titre même du récit qui comporte une connotation émotive et déceptive, annonce déjà la fin dysphorique mise en place dans la clause: le voyage merveilleux projeté le long du littoral vire soudain à la déception, au désespoir le plus profond:

je suis frappée comme par une révélation par la présence à nos côtés de Faire Faire et Ina. Que font-elles ici? Qui les a laissées s'introduire dans nos secrets d'enfants? L'ombre qu'elles projettent déjà sur le littoral détruit toute l'envie que j'en avais et fait pousser à sa place un mépris et un désespoir tels que je n'en ai jamais connus. (p. 190)

⁴⁵⁴ "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", *op. cit.*, p. 252.

⁴⁵⁵ Voir *La Théorie du roman, op. cit.*, p. 84.

La quête de l'océan mythique, le voyage aux eaux primordiales n'aboutit pas: "Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt. — Nous y sommes. Soyons-y!" (p. 190). Par cet océan converti négativement, qui alternativement rejette et absorbe déchets et pourriture et qui évoque le Vieil Océan ambivalent des *Chants de Maldoror*, la quête héroïque, le voyage triomphal se mue en une situation aussi dérisoire que grotesque, caractéristique des modes comiques et ironiques. La clausule ramène le lecteur à l'incipit, comme si Iode était toujours devant son quai, comme si rien n'avait été accompli et que toute la quête était à refaire. La seule chose qui ait changé, c'est que, comme le note Vaillancourt, la clausule intensifie "un sentiment éprouvé au départ comme simple amertume⁴⁵⁶". Cette idée d'un retour au point de départ est aussi évoquée par Marcotte: "l'ordre revient [...] l'ordre, c'est-à-dire le recommencement perpétuel, vague après vague, qui est la négation même de l'aventure. L'absurde impératif du verbe être remplace le commandement du départ, et qu'est-ce qu'un chevalier qui ne part pas?⁴⁵⁷". Frye note précisément que "l'épopée ironique ou satirique prendra cette forme du cycle, où la

456 "Permanence et évolution....", *op. cit.*, p. 32.

457 "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", *op. cit.*, p. 256.

quête, quelles que soient ses péripéties héroïques ou sa réussite finale, devra tôt ou tard être recommencée⁴⁵⁸”.

Dans ce dénouement, qui tourne sans prévenir à la déception, le lecteur est, comme dans les autres clausules de la trilogie, saisi par l'incertitude — quel sens donner à cette soudaine amertume d'Iode, est-ce provocation gratuite ou, au contraire, désespoir légitime auquel le lecteur peut adhérer émotionnellement? Les avis émis par la critique sont partagés⁴⁵⁹, ce qui montre combien le lecteur ducharmien est balloté entre des interprétations et des émotions contradictoires. Il peut, certes, trancher de façon péremptoire, imposer sa solution, mais c'est vraiment cette hésitation qui ne trouve pas sa résolution, cette pluralité des attitudes de lecture, qui fait tout le prix du récit ducharmien, comme l'a justement relevé Van Schendel: “l'indécision, qui prend l'aspect d'un va-et-vient continu entre l'adhésion et l'isolement [...] est le lieu authentique du récit de Réjean Ducharme⁴⁶⁰”. Cette indécision, renforcée par le contraste entre le flou de la situation et le ton décidé que prend la narratrice (“Adieu salut! Adieu rédemption! /Je marche derrière eux vers l'océan, souffrant comme Léda quand le cygne a introduit

⁴⁵⁸ *Anatomie...*, *op. cit.*, p. 391.

⁴⁵⁹ R. Leduc-Park y voit une fausse amertume: Iode a gagné sa quête, l'amertume qu'elle affiche ne faisant que masquer sa volonté de puissance. F. Marcato-Falzone y voit au contraire, comme dans la clausule du *Nez qui voque*, le passage de l'enfance à la maturité et l'affirmation de l'impossibilité d'ancrer le mythe dans le présent.

⁴⁶⁰ “Ducharme l'inquiétant”, *op. cit.*, p. 230-231.

en elle son long bec emmanché d'un long cou, étant sûre de me tromper, ayant la certitude de marcher à ma perte". p. 189) provoque chez le lecteur un état émotionnel ambigu et tendu, tissé de confusion et d'inquiétude. De cette grève tendue d'ombre, de ce "littoral détruit", de cette "atmosphère de doute et de trouble" (p. 189) surgit le malaise. Ducharme en cela fait concurrence à Lautréamont, autre maître sachant placer le lecteur au centre de son écriture pour mieux abolir en lui tout sentiment de sécurité, le manipuler jusqu'à ce qu'il éprouve ce vertige aussi inconfortable que fascinant, où le sens et les certitudes vacillent. Le lecteur ducharmien, comme le lecteur de Lautréamont, est constamment en position de survie⁴⁶¹, profondément engagé dans un discours qui l'interpelle et le prend à partie pour lui délivrer, en fin de compte, un message versatile qui l'égare à souhait. Lorsqu'il a la tentation de refermer le livre, il est déjà trop tard, il est déjà un participant trop compromis émotionnellement dans la fiction⁴⁶².

Comme les deux autres romans de la trilogie, *Le Nez qui voque* comporte aussi une facette épique. Mille Milles se veut "de la race des seigneurs" (p. 19) et sa compagne Chateaugué, qui porte significativement le nom d'un des frères d'Iberville (p. 16),

⁴⁶¹ Sur tout ceci, et en particulier sur ces notions de risque et de survie intervenant chez le lecteur ducassien, voir notamment l'article de Robin Lydenberg, "Surviving Lautréamont: The Reader in *Les Chants de Maldoror*", *L'Esprit créateur*, vol. 17, n° 3, Fall 1977, p. 211-227.

⁴⁶² Toujours à propos de la réception des *Chants de Maldoror*, voir aussi de Roger Borderie, "Une lecture compromettante", *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 5-9.

a gardé cette capacité d'étonnement propre au monde épique de l'enfance. Se souvenant de leur passé commun, Mille Milles constate:

Au fond, j'aimais mieux jouer avec elle qu'avec les gars. Ce que j'aimais le plus en elle, c'était son étonnement. Tout ce que je disais l'étonnait. Ce qui ne faisait pas rire les gars la faisait rire aux larmes. Ce que ne croyaient pas les gars, elle le croyait, elle l'écoutait en s'arrondissant les yeux. Ce que j'aimais le plus, c'était son drôle d'air. Elle avait les yeux d'une marmotte qui s'aventure hors de son trou. Avec elle tout était terrible (p. 139)

Notons que ce portrait de Chateaugué, saisie par Thaumás, annonce celui, esquissé quelque vingt-cinq ans plus tard, de la jeune Fanie de *Va savoir*, qui a aussi cette capacité d'être constamment "épatée", "bouche bée" (p. 15) devant les objets qui l'entourent ou les propos qu'on lui adresse.

F. Marcato-Falzone relève dans *Le Nez qui voque*, notamment par le biais d'allusions aux poèmes homériques et à la légende des Niebelungen, cette présence de l'épopée: "Que l'épos, en tant que genre, soit intensément présent dans l'imagination du narrateur et que le texte y renvoie à sa façon, voilà ce que confirment les références à des héros et à des auteurs de l'épopée classique, celle précisément qui rend compte de mondes disparus⁴⁶³". Mais outre sa dimension épique, Mille Milles, "le roi de la bêtise" (p. 105), le

⁴⁶³ *Du mythe au roman, op. cit.*, voir la section "Le conte merveilleux", p. 212 et ss.

“joyeux luron” (p. 199) du *Nez qui voque* représente, comme nous allons le voir, un personnage tragi-comique alliant la conscience tragique à la farce et à la pochade⁴⁶⁴.

Tragédie et comédie, qu'on nous présente habituellement comme des genres situés aux antipodes l'un de l'autre, ne sont pas aussi irréconciliables qu'il y paraît à première vue. Nietzsche nous rappelle que la tragédie trouve ses origines dans le personnage du satyre, faisant partie du chœur dionysiaque⁴⁶⁵. Quant à Aristote, il souligne qu'une origine commune relie la tragédie à la comédie: le Stagirite fait remonter la tragédie au dithyrambe, qui est à l'origine chant sacré puis poème lyrique dédié à Dionysos, et la comédie aux *phallika*, suite de chants et danses sacrées également exécutées en l'honneur de Dionysos⁴⁶⁶. Par le biais de la figure de

464 Notons que le terme de “tragédie” est explicitement prononcé par Mille Milles, dans un passage où il disserte sur l'importance relative des mots: “Les mots se donnent de l'importance et nous donnent des ordres, quand on a le malheur de les faire sortir de leur trou. Les mots se donnent des airs et nous donnent des airs. Souvent, en plus d'être faux, ces airs sont tragiques” (p. 175).

465 Naissance..., *op. cit.*, p. 55 et 57. Rappelons que le satyre est traditionnellement un personnage peu recommandable, être inférieur à pieds de bouc.

466 Voir à ce sujet *Poétique*, *op. cit.*, chap. 4, p. 107: “la première [la tragédie] remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe, la seconde [la comédie] à ceux qui conduisaient les chants phalliques”. Michel Magnien apporte des renseignements intéressants sur ces deux types de processions sacrées (n. 7, p. 189-190), “Les *phallika* sont comme le dithyrambe, des chants associés au culte de Dionysos, entonnés au cours de la procession du phallus (symbole sexuel masculin, souvent taillé dans un bâton de figuier) [...] l'essentiel est la présence dans les deux cas (dithyrambe et chants phalliques) d'un meneur, qui improvise plus ou moins et d'un chœur qui lui répond; l'évolution n'a cependant pas été la même: alors que le dithyrambe était cultivé par des auteurs et devenait un genre littéraire, les *phallika* sont demeurés des pièces populaires, emplies de gaudrioles; où l'on retrouve la partition esquissée [...] entre les inspirations nobles ou basses”.

Dionysos, nous remontons donc tant aux origines de la tragédie qu'à celles de la comédie. Beaucoup plus près de nous, Domenach nous rappelle que la tragédie refait surface au 20^e siècle par le biais de la comédie: "La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait [...] mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique: la farce, la parodie. L'acte de naissance de la tragédie contemporaine, c'est la guignolade du lycéen Jarry⁴⁶⁷".

Cet univers jarryesque marqué par le monde du bas, la rupture de la tradition, la profanation d'adolescent, mais qui parvient, sur les ruines d'un univers décomposé, à délivrer une vérité d'ordre tragique, c'est aussi l'univers du *Nez qui voque*, qui présente un héros-bouffon, oscillant entre le désespoir et la conscience du ridicule. Nous sommes ici, à la suite de Jarry, d'Ionesco et de Beckett, en pleine farce métaphysique: dans un Montréal mi-évanescent, mi-tentaculaire, en présence d'un anti-héros nommé Mille Milles ayant, comme Ubu, un "nom déformé [...], multiple ou insignifiant⁴⁶⁸" et qui, avec sa compagne Chateaugué, piétine, tourne en rond, vivant sa petite histoire bien loin de la grande Histoire. Par rapport aux actions héroïques de Iode, les faits et gestes de Mille Milles entrent dans le monde du quotidien, ses actes sont vides de gloire, malgré son nom, à

⁴⁶⁷ *Le Retour du tragique, op. cit.*, p. 260.

⁴⁶⁸ J.-M. Domenach, *ibid.*, p. 262.

fonction ironique, Mille Milles ne quitte pas Montréal, ni même, en parfait misanthrope, sa chambre, le monde extérieur qui l'environne ne méritant pas son attention. Lorsqu'il accepte enfin de se mêler à la société, il s'acharne à la noircir et à la railler. On peut voir en Mille Milles, en particulier dans la première moitié du récit, le personnage du mélancolique, du grincheux, sorte d'Alceste obsédé par la pureté de soi et le dégoût du monde, dominé par une humeur, une passion qui le ronge⁴⁶⁹. *Le Nez qui voque* s'apparente assez bien, par ailleurs, dans sa seconde moitié, à ce que Frye nomme "la comédie de mœurs", qui met en scène "une société jacassante et ridicule", ainsi que "des personnages qui s'opposent à la société ou en sont exclus, (et qui) ont la sympathie du public". Ce type de personnage "qui refuse de s'accommoder d'une certaine forme de société, jusqu'à se mettre délibérément hors-la-loi, devenant ainsi une sorte de *pharmakos* volontaire⁴⁷⁰" correspond assez bien au profil de Mille Milles et de Chateaugué, qui se retranchent volontairement dans un monde qui leur est propre. Pourtant, tous les éléments de la tragédie sont présents en filigrane, mais noyés sous des épisodes et des tirades comiques dans lesquelles Mille Milles se plaît à faire de l'esprit, à produire des cocasseries bouffonnes, à amuser la galerie par sa faconde et ses vantardises⁴⁷¹. Mais sous cette nappe comique à laquelle se

469 Voir Frye, *Anatomie...*, *op. cit.*, section "Mythos du printemps: la comédie", p. 205.

470 *Ibid.*, section "Les modes comiques de la fiction", p. 66.

471 *Ibid.*, section "Mythos du printemps: la comédie", p. 202.

laisse prendre le lecteur, mi-amusé, mi-agacé par les fanfaronnades et l'univers fantaisiste de Mille Milles, la prégnance de la mort, de la cruauté et de la souffrance se renforce.

Le pacte conclu entre Mille Milles et Chateaugué de se suicider ensemble dans leur pleine jeunesse parce que le monde qui les environne est trop laid, trop dur et trop cruel, semble n'être qu'un jeu, destiné à l'oubli à mesure que les jours passent. Le temps n'arrange rien cependant, il est au contraire supplice toujours renouvelé, durée insupportable. Le jeu avec la mort — qui est aussi un jeu avec l'amour — devient sérieux et finit par triompher des personnages. Il mène au suicide spectaculaire et horrible de Chateaugué, poignardée, baignant dans son sang. Contrairement à *L'Avalée*, dont la clause est ironique, celle du *Nez qui voque*, particulièrement insoutenable, est tragique. On est ici à l'opposé de la comédie, dont l'action se termine généralement par un heureux dénouement. La farce se retourne brusquement en moment tragique, sans ménager le lecteur écrasé par la sordide révélation finale. Mais l'émotion tragique ne peut se libérer pleinement car la mort de Chateaugué allie le sublime, propre au tragique et aux genres nobles, à l'inutile et au dérisoire, propres au comique:

Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle! Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle s'est tuée pour rien, elle a manqué son coup. Je m'en fiche! J'ai failli m'évanouir quand j'ai ouvert la porte, mais maintenant je ne sens plus rien. J'ai comme envie de rire [...] Elle s'est tuée avec

les deux poignards que nous avons volés, que nous avons volés pour jouer un tour au pharmacien, que nous avons volés pour rire. Elle se les est plantés dans le cou, où c'est mou, où il n'y a pas d'os. Elle était laide. Elle avait l'air stupide et médiocre dans sa robe trois fois trop grande, dans le lit défait, dans la chambre en désordre. L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique (p. 274-275)

On voit ici comment *Le Nez qui voque* unit intimement ce que Nietzsche nomme "le sublime, qui est la domestication de l'horrible par l'art, et le comique, par lequel l'art nous soulage du dégoût causé par l'absurdité de l'existence"⁴⁷². Le rire de Mille Milles fonctionne, ainsi que l'affirme Baudrillard, comme une "abréaction vitale au dégoût que nous inspire une situation"⁴⁷³. Comme l'affirme également Frye, le rire est délivrance: "dans l'éclat de rire, l'impression de délivrance de tout ce qui est déplaisant, horrible même, apparaît comme un élément particulièrement important". Le fait que le sublime s'allie au comique et à l'ironie fait que le roman se clôt par cette absence de valeurs et de sens marquant l'anti-tragédie contemporaine, qui "prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie: caractère, transcendance, affirmation. [...]". L'interrogation qu'elle suggère n'est pas: quel sens, quelle faute,

⁴⁷² *La Naissance...*, op. cit., p. 57.

⁴⁷³ Voir *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, section "Pulsion et Répulsion", p. 81.

quelle action? — mais comment peut-il y avoir sens, faute, action?⁴⁷⁴”.

C'est donc, de façon paradoxale, dans le récit à dominante comique que le tragique trouve le mieux à se faire entendre, mais il s'agit d'un tragique très altéré par rapport à celui qu'envisageait Aristote, car il est empreint d'absurde et de dérision, l'homme n'y est plus la proie des dieux mais sa propre proie, dans un monde vide dont les fins dernières lui échappent. Si Chateaugué, par son geste final, par sa mort spectaculaire qui scelle son destin, a encore un lien de parenté avec les grandes figures de la tragédie ancienne et provoque chez le lecteur les émotions tragiques attendues, *phobos* et *éleos*⁴⁷⁵, Mille Milles, le lâche, qui ne parvient pas à mourir, nous paraît entrer dans la lignée des personnages tragiques beckettians, ainsi définis par Domenach: “chez Beckett: l'homme [...] est non seulement incapable de vivre, mais de mourir. S'il est permis de parler encore de tragédie, il faut la concevoir dépourvue d'action, comme un conflit larvé entre la nécessité de vivre et la panique de vivre, une sorte d'agonie du commencement, un accouchement interminable à l'existence⁴⁷⁶”. Cette agonie sans fin est celle de Mille Milles: “Pourquoi est-ce que je ne me tue pas? Ai-je le droit de vivre? Est-ce qu'il est permis à une loque de mon espèce de vivre? Est-ce que quelqu'un qui se

⁴⁷⁴ J.-M. Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 265.

⁴⁷⁵ Voir aussi l'épisode, particulièrement émouvant, où Chateaugué fait son testament (p. 136-137).

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 269.

sait irrémédiablement immonde a le droit de se laisser vivre?" (p. 247), personnage qui annonce les héros masculins des romans de l'âge adulte — Vincent, Bottom, Rémi — bouffons tragiques qui ne se suicident pas, résistent à l'intolérable par l'humour, tandis que Chateaugué préfigure une lignée d'héroïnes tragiques — Fériée et Mamie — qui reproduisent un geste désespéré analogue à celui de Chateaugué.

Si l'on compare les trois clauses, on constate certains procédés ou traits récurrents. Chaque clause fonctionne comme un coup de théâtre, un retournement de l'action menant à une situation inattendue et dysphorique. Les clauses ducharmiennes fonctionnent comme une catastrophe aux deux sens du terme, au sens technique puisqu'elles apportent un dénouement au récit, comme au sens courant dans la mesure où elles présentent un brusque bouleversement, un désastre, un drame. Ce qui fait la force des clauses ducharmiennes, c'est que la nouvelle situation qu'entraîne le dénouement consiste toujours en un acte ou un sentiment ambigus: le suicide de Chateaugué, le meurtre de Bérénice, l'amertume d'Iode sont en effet autant d'événements ou d'états que l'on peut interpréter diversement. Dans la clause ducharmienne, il y a toujours irrésolution d'un problème d'ordre pathique, d'où un état d'inconfort chez le lecteur. Chaque clause représente, par ailleurs, un "événement pathétique" au sens aristotélicien, une action particulièrement violente affectant vivement le récepteur: description détaillée de Chateaugué morte

baignant dans son sang, narration de l'agonie de Gloria, description de la souffrance d'Iode comparée à celle de Léda. Un tel recours simultané au coup de théâtre et au *pathos* fait que le lecteur est extrêmement sollicité sur le plan émotionnel dans la clause. Cheminant d'émotion en émotion, il est tiraillé entre des affects contradictoires, relevant tantôt de la mimésis supérieure, du tragique, tantôt de la mimésis inférieure, c'est-à-dire du comique et de l'ironie. Le fait que les modes comique et ironique se surajoutent aux modes nobles, épique et tragique, a pour résultat que l'identification du lecteur au héros, à la fois favorisée et ébranlée, hésite et reste intermittente. Comme le constate Van Schendel à propos de *L'Avalée*, qu'il voit comme un "récit de l'identification combattue", l'identification au récit "s'opère malgré moi"⁴⁷⁷. Toujours, à côté des émotions propres à l'épopée et à la tragédie qui conduisent le lecteur à s'attendrir, à laisser libre cours à ses sentiments, s'ajoute un élément qui scandalise et distancie, propre aux modes comique et ironique: mépris de Mille Milles face à la mort de Chateaugué, trahison de Bérénice, rage d'Iode, qui ramènent brusquement le lecteur sur le plan de la dérision et de la provocation. Ces interférences laissent le lecteur stupéfait, saisi, indécis au milieu de ce tumulte passionnel, de cette polyphonie des passions, sans qu'il puisse opérer un choix entre les différents courants pathiques qui le traversent. Pour dire les choses autrement encore, le lecteur implicite ducharmien,

⁴⁷⁷ "Ducharme l'inquiétant". *op. cit.*, p. 221.

en qui se mélangent des forces émotionnelles conflictuelles, est un hybride pathique et rejoint en cela Éros, l'hybride par excellence selon Paul Ricoeur⁴⁷⁸. Par ses clausules dans lesquelles les passions suscitées sont toujours polyphoniques, plurielles, conflictuelles, Ducharme nous laisse entrevoir que bouleverser, émouvoir, toucher, c'est toujours agir sur plusieurs émotions à la fois, les superposer en une nécessaire tension. La trilogie ducharmienne nous fait aussi pressentir que rien ne tue tant les passions authentiques que le mélodrame. Les clausules ducharmiennes, du fait de leur tendance à tourner les événements au scandale, au ridicule ou à la raillerie, sont à l'opposé de l'esprit du mélodrame, qui fait montre de beaux sentiments, de sérieux et de valeurs morales que le lecteur ne peut pas s'approprier car elles sont outrées et univoques. Comme l'explique encore Frye:

Le mélodrame qui se veut sérieux se prend au piège de ses sollicitations de la pitié et de la terreur, et plus il est sérieux, plus le lecteur a tendance à le regarder avec ironie. Ses appels à la pitié passent pour radotage sentimental et la terreur n'est qu'un artifice de mauvais goût⁴⁷⁹.

Plus que tout, la trilogie ducharmienne évite ce genre de situations et de sentiments mélodramatiques, en les déconstruisant de façon systématique par l'ironie ou le comique.

⁴⁷⁸ Voir *Finitude et culpabilité. I. L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1950, section "Le pathétique de la misère", p. 29.

⁴⁷⁹ *Anatomie, op. cit.*, p. 64-65.

4. Conclusion: les enfants ducharmiens et la lecture empathique

En guise de conclusion à cette partie sur les passions suscitées, voyons les rapports que les enfants ducharmiens entretiennent avec le texte littéraire. Comment ces enfants se comportent-ils en tant que lecteurs? Quels affects sont sollicités chez eux lors de l'acte de lecture? S'il n'y a pas une homologie exacte entre ces lecteurs représentés à l'intérieur du récit et le lecteur implicite ducharmien dont nous venons d'esquisser le portrait et le comportement, des points communs pourront toutefois être dégagés. Nous avons vu que le texte ducharmien explorait différents types d'identification du lecteur au texte, qu'il favorisait chez le lecteur implicite un comportement cathartique et, plus largement, ce que nous avons appelé, à la suite des théoriciens allemands, une attitude empathique. Ceci s'applique aussi aux jeunes lecteurs représentés au sein de la trilogie, qui recherchent avant tout un contact, un rapport émotionnel intense avec le texte littéraire. Les lecteurs représentés reproduisent en somme, comme nous allons le faire apparaître, certains comportements pathiques du lecteur implicite et à travers eux c'est donc un modèle de lecture qui trouve à s'inscrire dans la trilogie.

De façon générale, qu'il s'agisse de *L'Avalée des avalés*, du *Nez qui voque* ou de *L'Océantume*, la bibliothèque des lecteurs

représentés est toujours, à peu de choses près, la même. Les lecteurs ducharmiens s'intéressent par dessus tout à des textes de la mimésis supérieure, soit à des textes épiques centrés sur de valeureux héros, soit encore à des textes que l'on peut qualifier de "lyrico-tragiques" et qui sont représentés par les poésies d'Émile Nelligan. Tous les jeunes lecteurs de la trilogie, qu'il s'agisse de Mille Mille, de Bérénice ou de Constance Chlore, et même d'Iode, vouent un véritable culte à Nelligan⁴⁸⁰. Lorsqu'elle n'est pas desséchée par l'apprentissage scolaire, lorsque sa lecture est non pas obligatoire mais spontanée et désirée, la poésie de Nelligan apporte une émotion profonde et vraie:

Ces poèmes qu'elle [Constance Chlore] me lit comme à une reine, ce sont les mêmes que dame Ruby me faisait apprendre par coeur [...]. Quand je me lisais *Rêve enclos* et *Hiver sentimental*, ils avaient l'odeur aigre de mon haleine, et ils m'écoeurèrent. Venant de sa bouche, ils goûtent l'eau d'érable, le sucre d'orge: mes cils se mouillent, j'ai la chair de poule. [...]

— C'est beau, Constance Chlore. C'est si beau. Dis encore: "Nous ne serons pas vieux mais déjà las de vivre."
(p. 151)

Cette poésie lyrico-tragique de Nelligan suscite l'effet cathartique décrit par Aristote: "mes cils se mouillent, j'ai la chair de poule"

⁴⁸⁰ Sur ces rapports entre Ducharme et Nelligan, on consultera l'étude de Nicole Bourbonnais, "Ducharme et Nelligan: l'intertexte et l'archétype", dans *Paysages...*, *op. cit.*, p. 167-197. N. Bourbonnais fait remarquer que le texte ducharmien "s'écrit dans la passion nelliganienne, avec le double mouvement qui anime sa poésie et la même voix exaltée, angoissée qui la caractérise", p. 173.

affirme Bérénice, avant de constater, émerveillée: "c'est beau". Nelligan s'apparente, selon la belle expression de R. Borderie, à ces "sorciers" de la littérature qui, par les mots, présentent des événements qui nous concernent, nous impliquent et provoquent toutes sortes d'émotions beaucoup plus profondes que le simple plaisir du divertissement. Le lecteur n'est plus alors un simple spectateur mais un "pratiquant", lisant un texte magique ou sacré⁴⁸¹. À travers l'exemple de Nelligan, on voit comment les lecteurs représentés dans la trilogie reproduisent, à leur échelle, l'attitude empathique que le texte ducharmien favorise chez son lecteur implicite. Cette empathie, elle se produit aussi dans le cas de la lecture des textes épiques. Si Bérénice se passionne pour les aventures de Marco Polo, Mille Milles se montre friand de textes ayant rapport à l'époque héroïque du Canada français. C'est la relation d'Iberville ("le quatrième, mon frère Chateaugué...") qui lui donne l'idée de baptiser sa soeur "Chateaugué".

À cet attrait pour la voix lyrico-tragique nelliganienne tirillée, comme les personnages ducharmiens eux-mêmes, "entre la douceur et la violence⁴⁸²", et à la fascination des personnages pour les textes épiques nobles, qui favorisent le rêve, les passions de l'admiration et de l'exaltation, s'ajoute chaque fois la lecture de textes de la mimésis inférieure: Bérénice adolescente se découvre un "furieux goût pour les mauvais livres" (p. 170) et se met à

⁴⁸¹ *Op. cit.*, p. 5-6.

⁴⁸² Voir N. Bourbonnais, *op. cit.*, p. 173.

consommer de la "littérature pornographique" moins, il est vrai, par un attrait profond pour ce type de littérature que parce qu'il s'agit de lectures défendues. Contrairement aux genres nobles, qui fascinent et suscitent un sentiment de plaisir et de liberté, ces romans "pornographiques" de bas étage éveillent moins d'attraction que de dégoût et ne parviennent pas à produire l'effet cathartique de libération: Pour Mille Milles, la lecture du "livre sexuel" n'apporte que des émotions dysphoriques: "Mille Milles n'en a plus pour longtemps. Il est brûlé. Il est fini. Il vient de terminer la lecture du livre sexuel et il se sent plus fini, plus brûlé que jamais" (p. 13).

La lecture des genres élevés provoque au contraire une libération bénéfique, elle est avant tout voyage, exploration euphorique, ainsi qu'en témoigne le passage suivant dans lequel Bérénice fait état de ses expériences de lecture:

Un livre est un monde, un monde fait, un monde avec un commencement et une fin. Chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure. Mes yeux parcourent la rue, ouvrant chaque porte, pénétrant dans chaque demeure. Dans la maison dont la forme est: chameau, il y a un chameau. Dans la cabane: oie, une oie m'attend [...] Je raffole des récits de voyage. J'ai passé la nuit dans *Le livre de Marco Polo*. J'y ai vécu les plus belles aventures, mais je ne sais plus lesquelles. Je ne cherche pas à me souvenir de ce qui se passe dans un livre. Ce matin, en sortant de mon livre, j'éprouvais une délicieuse sensation d'ébriété et d'espace, une grande impatience, un magnifique désir. Tout ce que je demande à un livre, c'est de m'inspirer ainsi de l'énergie et du courage, de me dire ainsi qu'il y a plus de

vie que je ne peux en prendre, de me rappeler ainsi l'urgence d'agir. (AV, p. 80)

Ce passage, que nous allons commenter et garder comme fil directeur, est essentiel car il résume en peu de mots plusieurs points que nous avons développés au cours de notre partie consacrée à la *katharsis*, à l'empathie et au lecteur implicite. Le livre y est présenté comme un monde clos mais aussi vaste que la terre entière, dans lequel le lecteur chemine de découverte en découverte, de merveille en merveille. Ce qui compte durant ce parcours de lecture, c'est moins le contenu événementiel en soi que l'effet émotionnel suscité par les événements narrés. Dans l'optique de Bérénice, le livre est avant tout éveil des affects, appel au désir et à la vie: terreau, humus, substance de vie, il permet d'éprouver "une grande impatience, un magnifique désir", il inspire "de l'énergie et du courage". Il en est de même au niveau du texte ducharmien lui-même: sa lecture ne propose-t-elle pas avant tout au lecteur, ainsi que le souligne Alain Viala⁴⁸³, un plaisir, une jouissance et cette émotion euphorisante n'est-elle pas sa principale raison d'être?

La lecture empathique, telle que la pratique Bérénice et tous les jeunes lecteurs ducharmiens, permet un double mouvement, elle mène d'une part à l'oubli de soi et d'autre part à l'acquisition d'une nouvelle expérience permettant de mieux se redécouvrir. Le

⁴⁸³ Voir "L'enjeu en jeu: lecture littéraire et rhétorique du lecteur", dans *La Lecture littéraire, op. cit.*, p. 15.

Livre de Marco Polo permet à Bérénice de se détacher de soi, du présent et de la réalité environnante, d'éprouver une ivresse libératrice atemporelle, "une délicieuse sensation d'ébriété et d'espace" rappelant ce que Nietzsche nomme "l'extase dionysiaque, qui abolit les barrières et les frontières habituelles de la vie, contient, tant qu'elle dure, un élément *léthargique* où s'enfonce tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé⁴⁸⁴". On songe aussi, dans *Les Fantômes*, à la lecture de la Bible faite par le couple Vincent/Alberta, lecture qui apporte là encore une ivresse que Leduc-Park compare aux transports dionysiaques des Anciens. Le rôle édifiant de la Bible est nié au profit d'une fonction de divertissement: la Bible fournit au couple de belles histoires, fonctionne comme un spectacle grandiose qu'ils consomment puis jettent. Outre l'ivresse, la lecture empathique apporte aussi une nouvelle expérience et permet d'entrer dans la vision d'autrui. Elle est non seulement délivrance de soi mais aussi ouverture sur une autre identité et, par là même, redécouverte de soi, retour à une cohérence perdue, comme l'explique magistralement Proust: "Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre⁴⁸⁵". La lecture est ce voyage, ce bain de Jouvence qui sauve: par elle, le lecteur se sent à nouveau au monde, chez lui (c'est

⁴⁸⁴ *La Naissance...*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁸⁵ À *La Recherche du temps perdu*, cité ici selon I. Crossman, *op. cit.*, p. 78.

l'expérience esthétique de la *poesis*, décrite par Jauss): par elle la perception des choses, ternie par les habitudes et les routines de pensées, est renouvelée (expérience de l'*aisthesis* dans l'optique de Jauss), et enfin, par elle l'homme se dégage de tout ce qui l'enchaîne à la vie pratique (expérience de la *katharsis*⁴⁸⁶).

Dans cette joie qu'éprouve Bérénice, dans cette "délicieuse sensation d'ébriété et d'espace" que lui procure la lecture, c'est la joie même de l'enfance que Bérénice et les jeunes lecteurs ducharmiens redécouvrent. Comme l'explique Jauss, commentant Freud, le plaisir esthétique est dû non seulement au phénomène de l'empathie, de l'identification émotionnelle, mais aussi au fait qu'il y a retour du refoulé, fournissant une "prime de séduction", c'est-à-dire un plaisir plus grand encore, plus profond encore. Jauss commente ainsi la position freudienne concernant la jouissance esthétique: "On retrouve les attentes et les souhaits éprouvés dans les jeux de l'enfance; on reconnaît [...] dans la joie des expériences oubliées et du temps perdu⁴⁸⁷". Et de citer l'oeuvre proustienne, qui montre de façon exemplaire comment le plaisir esthétique est travail de ressouvenir, d'anamnèse. Ce détour par Freud, même s'il nous gêne par la notion de refoulement qu'il met au premier plan, a toutefois le grand mérite d'expliquer pourquoi tous les héros ducharmiens sont aussi par

⁴⁸⁶ Sur ces trois notions empruntées aux Anciens -- *poesis*, *aisthesis*, *katharsis* -- liées à l'expérience esthétique, voir le travail de Jauss, commenté plus haut: "Petite apologie...", *op. cit.*, p. 130 et ss.

⁴⁸⁷ "La jouissance esthétique", *op. cit.*, p. 271-272.

excellence de grands lecteurs. Se livrer à la lecture, c'est en effet réaccéder au pays de l'enfance. Comme l'explique Grivel, seule la lecture permet de se brancher sur le temps et l'espace de l'enfance: "s'adonner au texte [...] c'est faire le rêve d'une capacité antérieure, d'une fraîcheur disparue, d'un emportement de l'imaginaire dont l'idée s'est fixée tout au début de la vie consciente⁴⁸⁸". Le lecteur, continue-t-il, est toujours un enfant, redevient enfant, par la foi, le crédit qu'il accorde au livre qu'il fait revivre. Cet acte de foi est celui de Bérénice, pour qui le livre ne ment pas: "Dans la maison dont la forme est: chameau, il y a un chameau. Dans la cabane: oie, une oie m'attend". C'est dans la fiction, dans ce "monde d'affects, chambre close aussi vaste que le monde où tout [...] arrive vraiment⁴⁸⁹". Cette foi est celle de tous les enfants-lecteurs ducharmiens, qui croient en la fiction, en l'imaginaire; seul le réel est décevant pour eux. Il y a cette complicité profonde entre l'enfant et la fiction, et cette nature essentiellement romanesque de l'enfance explique pourquoi Ducharme revient toujours dans ses écrits à ce premier âge, comme à un lieu obsédant, une matrice nourricière. Cette foi que les lecteurs ducharmiens manifestent face au livre, au texte de fiction, est bien soulignée par Marcotte, qui montre que le contrat de lecture du texte ducharmien est fondé "sur la *foi*, sur l'amitié

⁴⁸⁸ Voir "Les premières lectures", dans *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims (14 - 16 juin 1984), Paris, Clancier-Guénaud, 1987, p. 143.

⁴⁸⁹ C. Grivel, *ibid.*, p. 148.

du lecteur", au lecteur "est demandé de croire — à l'infini⁴⁹⁰", et Marcotte d'ajouter que cette foi n'est pas celle du roman, qui fait croire qu'il dit le réel. Nous ne suivrons pas ici entièrement Marcotte: selon nous ce n'est pas le roman en tant que tel que les lecteurs ducharmiens dénoncent, mais un certain roman, celui qui mise entièrement sur une stratégie représentative et qui masque continuellement sa fictionnalité. C'est le cas des "romans pornographiques", qui attirent Bérénice adolescente, à la recherche de lecture défendues et excitantes. Ces "lectures impures" pour reprendre les termes de Scarpetta, parce qu'elles sont exclusivement utilitaires, centrées sur le sexe qu'elles doivent révéler, mènent très vite à l'ennui. C'est le cas aussi des romans du "pornographe" Blasey Blasey, l'écrivain new-yorkais à la mode à qui Bérénice va rendre visite. Blasey Blasey connote par son nom même l'ennui, passion négative que les enfants ducharmiens cherchent justement par-dessus tout à éviter. Il se présente comme un bourgeois conformiste s'exprimant en purs clichés. Selon Marcotte, Blasey Blasey opère un double mensonge: d'une part il mystifie le lecteur en faisant croire que ses romans racontent la vraie vie, par ailleurs, en dissociant sa personne de ses livres, il montre qu'il n'a pas foi dans les passions qu'il décrit. Ce n'est pas le cas des romans de Ducharme, plus proches du "romanesque" au sens de Frye que du roman réaliste, à visée représentative. Entrer dans l'univers ducharmien, c'est accepter

⁴⁹⁰ "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", *op. cit.*, p. 254.

ces sortilèges, bénéfiques comme maléfiques, liés à la figure de l'enfant, c'est retrouver l'enfance, qui est toujours déjà perdue et que seule la lecture peut encore ressusciter.

V). Les stratégies passionnelles

Les personnages d'enfants ducharmiens, comme nous venons de le voir, savent tout à la fois provoquer le lecteur et le toucher, l'enchanter (Iode), le terrifier (Bérénice) et susciter, à côté de l'anxiété, le sourire (Mille Milles). Nous avons montré comment cette diversité des affects éveillés chez le lecteur ducharmien est due à une intrication des grands modes littéraires, qui entraînent chacun un contrat de lecture différent. Selon M. Charles, le plaisir du texte provient justement du fait qu'il hésite entre plusieurs modèles de lecture: "la concurrence de différents modèles ou différentes catégories contribue [...] à ce que j'appelais plus haut 'l'effet littérature': *entretien du désir de lire*⁴⁹¹". La trilogie ducharmienne est à cet égard exemplaire, elle est le lieu par excellence de la surprise, du multiple, de l'ouverture. Nous nous proposons, pour clôturer cette étude, d'établir qu'elle recourt à trois grandes stratégies textuelles — argumentative/polémique, lyrique et ludique — qui opèrent simultanément dans le texte⁴⁹².

⁴⁹¹ *Rhétorique de la lecture, op. cit.*, p. 62.

⁴⁹² R. Amossy et E. Rosen rappellent, dans leur ouvrage *Les Discours du cliché (op. cit.)* que la stratégie du texte, indépendante des frontières génériques, est conçue en fonction d'un destinataire que le texte construit virtuellement, ces stratégies sont nombreuses mais on peut les regrouper en quatre grandes classes: 1) stratégie argumentative (entraînant l'adhésion des esprits) 2) stratégie lyrique (appelant l'expression spontanée du moi et l'identification affective) 3) stratégie ludique (qui

Par rapport à la stratégie réaliste qui se réclame d'une représentation vraisemblable et que Ducharme ne privilégie pas dans sa trilogie, ces trois stratégies peuvent être qualifiées de "passionnelles" car elles ont en commun de faire appel d'une façon ou d'une autre aux passions: la visée argumentative/polémique cherche à entraîner (rationnellement et émotionnellement) l'adhésion des esprits, la visée lyrique sollicite l'élan passionnel du locuteur et la visée ludique joue sur la surprise, la détente ou le rire. Entre ces trois grandes stratégies passionnelles et les quatre modes littéraires que nous avons évoqués au chapitre précédent, des recouplements peuvent être tentés: le mode tragique contribue, en effet, à la stratégie argumentative/ polémique, le mode épique à la stratégie lyrique, et enfin, les modes comiques et ironiques s'insèrent dans une visée ludique du texte. Du point de vue des effets pathiques obtenus, stratégies et modes se confortent. Par ailleurs, à chacune de ces stratégies textuelles correspond une figure littéraire de l'enfant. Ainsi, l'enfant victime et révolté, qui sait et qui juge le monde autour de lui, est un tremplin vers la stratégie argumentative/polémique, tandis que l'enfant romantique et merveilleux, qui enchante, favorise la visée lyrique du texte, le *puer ludens*, enfin, contribue à une mise en

s'élabore à travers un jeu sur le langage) 4) stratégie réaliste (exigeant la construction d'une illusion référentielle).

place de la stratégie ludique. Ces données peuvent être résumées de la façon suivante:

<i>Pathos</i> et formes littéraires Stratégies	Mécanismes psychiques primaires	Représentation conventionnelle de l'enfant /Prototype	Genre littéraire (et ressort psychologique)/ Personnages-types
ARGUMENTATIVE /POLEMIQUE Fonction conative (TU) <u>Rhétorique de la négociation et du conflit</u>	Pulsion de savoir, pulsion haineuse et destructrice (Phobos)	<u>L'enfant victime et révolté</u> (qui sait, juge et accuse) *Vallès: <i>L'Enfant</i> *Ducharme: <i>L'Avale des avalés</i>	Tragédie (Terreur et pitié) *Œdipe, Phèdre, Iphigénie
LYRIQUE Fonction émotive (JE) <u>Rhétorique du sentiment</u>	Pulsion d'admiration et d'étonnement, sublimation (Thaumas)	<u>L'enfant romantique et merveilleux</u> (qui enchante) *Fournier: <i>Le Grand Meaulnes</i> *Ducharme: <i>L'Océantume</i>	Épopée, geste chevaleresque, conte (Admiration) *Ulysse, Perceval
LUDIQUE Fonction poétique (signifiant, message en tant que tel) <u>Rhétorique du jeu</u>	Pulsion de compensation et de défense	<u>Puer ludens</u> (qui crée un autre monde) *Queneau: <i>Zazie</i> *Ducharme: <i>Le Nez qui voque</i>	Comédie, parodie, satire (Détente et rire) *Alceste, Don Qui-chotte, Ubu

Les parallélismes esquissés dans ce schéma entre stratégies textuelles, modes rhétoriques, pulsions primaires du sujet et conventions littéraires doivent conserver leur caractère de généralité sous peine de devenir inopérants. Le tableau récapitulatif présenté ici n'a en effet d'autre but que de faire apparaître comment chez Ducharme le récit d'enfance fonctionne, ainsi que nous l'avons souligné à maintes reprises, comme une sorte de creuset polymorphe, où plusieurs stratégies et plusieurs rhétoriques habituellement séparées, ainsi que diverses représentations conventionnelles de l'enfant et divers genres littéraires trouvent à se fondre. Nous nous contenterons, au cours de ce dernier chapitre, de rendre compte, à partir de quelques fragments représentatifs de la trilogie, de la visée argumentative/polémique ainsi que de la visée lyrique qui irradient constamment le texte ducharmien, ces deux stratégies étant celles, comme on le montrera, où le *pathos* intervient le plus massivement. Enfin, en conclusion, nous évoquerons la question du ludisme ducharmien, la façon dont le récit d'enfance permet de restituer une dimension ludique au texte littéraire et de remotiver le langage.

1. Stratégie argumentative et polémique

“est rhétorique dans un texte ce qui le rend convaincant, c'est-à-dire l'union indissoluble du style et de

l'argumentation, ou, si l'on préfère, de l'*éthos*, du *pathos* et du *logos*⁴⁹³"

"Man is not all reason, his passions convince him better than logic, and rhetoric, the art of convincing, is firmly founded on the irrational⁴⁹⁴"

1.1. Passion et raison. Quelques aspects théoriques

Que toute passion raisonne, les traités de rhétorique le font clairement apparaître. Rappelons que la *Rhétorique* d'Aristote, qui se donne comme objectif de "voir les moyens de persuader que comporte chaque sujet⁴⁹⁵", privilégie non le vrai, le raisonnement de type logique ou purement démonstratif⁴⁹⁶, mais le vraisemblable, c'est-à-dire le raisonnement qui est reçu pour vrai par l'opinion courante: "La rhétorique d'Aristote est surtout une rhétorique de la preuve, du raisonnement, du syllogisme approximatif (enthymème); c'est une logique volontairement dégradée, adaptée au niveau du 'public', c'est-à-dire du sens commun, de l'opinion courante⁴⁹⁷". Se voulant une rhétorique de

⁴⁹³ O. Reboul, "Préface", dans *Rhétorique(s)*, sous la dir. de O. Reboul et J.-F. Garcia, *Cahiers du Séminaire de Philosophie*, n° 9, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1989, p. 5.

⁴⁹⁴ Peter France: *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 164.

⁴⁹⁵ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 1355b.

⁴⁹⁶ La logique formelle est examinée dans un autre ouvrage d'Aristote intitulé *Analytiques* et la dialectique, c'est-à-dire la discussion rationnelle, est abordée dans ses *Topiques*.

⁴⁹⁷ Voir Barthes, "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", *Communications*, n° 16, 1970, p. 179.

“masses”, la rhétorique aristotélicienne est en partie extralinguistique et se soumet à des considérations d'ordre psychosociologique: l'art d'emporter l'agrément passe par l'utilisation de stratagèmes psychologiques, par la prise en compte du caractère et des passions de l'auditoire. Comme le souligne bien Kibédi-Varga⁴⁹⁸, la partie *inventio* de l'ancienne rhétorique mêle constamment *logos* et *pathos*, elle consiste à chercher les arguments tant sur le plan rationnel que sur le plan émotif. Lieux et passions sont difficilement dissociables: les “lieux formels” concernant les facultés intellectuelles voisinent avec les “lieux épидictiques” de l'éloge et du blâme visant les passions de l'admiration et du mépris ainsi qu'avec les “lieux délibératifs” des débats psychologiques qui cherche à susciter des passions violentes.

Rappelons aussi la position, devenue déjà classique, de Chaïm Perelman, pour qui l'argumentation est avant tout “pratique”: elle n'aboutit pas à une conclusion mais doit justifier une décision, viser l'adhésion psychologique d'un auditoire concret: “le but d'une argumentation n'est pas de déduire les conséquences de certaines prémisses mais de provoquer ou d'accroître l'adhésion d'un auditoire aux thèses qu'on présente à son assentiment⁴⁹⁹”. C'est sans doute pour cette raison que certains commentateurs

⁴⁹⁸ Voir “Lieux, passions, figures”, *op. cit.*

⁴⁹⁹ *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 2^e éd., 1988, p. 23. Cet ouvrage constitue un condensé des thèses développées dans son *Traité de l'argumentation*.

sont tentés de considérer le *Traité de l'argumentation* moins comme une véritable théorie de l'argumentation, un inventaire des formes de raisonnement, que comme une description de démarches concrètes et typiques dans le champ de l'argumentation⁵⁰⁰ ou encore comme une liste très riche de prémisses (ou *topoi*, "lieux") assorties de conseils sur leur choix et leur emploi⁵⁰¹. Plus nettement encore qu'Aristote, pour qui l'enthymème reste une valeur de base, Perelman admet l'*ethos* (les moeurs) et le *pathos* (les passions) dans son champ d'études. La production de la conviction doit se faire par des moyens à la fois intellectuels (*docere*) et affectifs (*delectare* et *movere*) et tenir compte non seulement du message lui-même (choix des figures, ordre des parties du discours) mais aussi de l'énonciateur du message (les arguments dépendent de l'orateur, de ses qualités, de son image) et du récepteur (prise en compte de la psychologie du public, de ses moeurs, croyances, valeurs et présupposés). Perelman retient surtout de la *Rhétorique* d'Aristote l'idée que c'est moins la rigueur du raisonnement qui importe que l'exigence de communication et les rapports

500 Voir l'article de Francis Jacques: "Logique ou rhétorique de l'argumentation?", *Revue Internationale de Philosophie*, n°s 127-128, 1979, p. 47-68.

501 Georges Kalinovski: "Le rationnel et l'argumentation. À propos du *Traité de l'argumentation* de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca", *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, n° 7, août 1972, p. 404-418.

humains⁵⁰². La "communion des esprits" se fait grâce à deux types de techniques: l'association des notions (mettre en parallèle des notions pour les comparer, les rapprocher, ou susciter l'amalgame) et la dissociation des notions (opposer des notions). Ces deux techniques ont pour but de susciter un choix, une adhésion à des valeurs en fonction de valeurs-repoussoirs et de valeurs-références. Encore proche des vues aristotéliennes, le corpus sur lequel s'appuie le *Traité* est constitué de textes ou de discours (aussi bien littéraires que non littéraires) où l'éloquence prédomine et qui ont un caractère persuasif marqué: "l'idée est [...] d'analyser les écrits des moralistes et des politiciens, les discours des orateurs qui défendent une politique ou prêchent une foi, ceux des magistrats qui préconisent une décision de justice⁵⁰³".

Parmi les Modernes, Meyer, s'appuyant lui aussi sur Aristote, accorde aux passions encore davantage de puissance. Il adopte une position radicale en rappelant que, certes, "dans une conception de la raison qui nie le questionnement [...] la passion est l'envers de la raison⁵⁰⁴" mais qu'il faut dépasser cette conception, qui est celle, notamment, de Descartes, en ne faisant plus de la passion un concept qui s'oppose à la raison, en ne traitant plus passion et raison comme des éléments antagonistes:

502 En ce qui concerne les liens entre la *Rhétorique* d'Aristote et la "nouvelle rhétorique" de Perelman, on consultera l'article de Francis Jacques déjà cité.

503 F. Jacques, *op. cit.*, p. 49.

504 *Le Philosophe et les passions, op. cit.*, chap. 7: "Pour une critique de la passion pure", section "La passion et le réel", p. 315.

“Il y a une *raison* dans la prise de position purement passionnelle, qui fait voir le réel d’une certaine manière, pour pouvoir l’assumer. En ce sens la passion est, et sera, toujours réaliste, même si *la* réalité — mais qu’est-elle au juste? — est autre⁵⁰⁵”. Pour rendre compte du travail de la passion dans le discours, Meyer forge une notion intéressante qui est celle de “rhétorisation du moi⁵⁰⁶”. La “rhétorisation du moi” consiste à se donner une cohérence à travers les mots et le discours et cette construction cohérente du Moi passe par les passions: “Par la passion, l’homme se donne raison, et se justifie dans ses justifications mêmes⁵⁰⁷”. Par elle, il se produit un rééquilibrage des systèmes psychiques: “par la colère, le mépris, ou alors, l’amour et la joie, par exemple, l’homme se conforte — ou se reconforte — dans ses jugements, il se confirme et se vérifie⁵⁰⁸”.

Que la passion raisonne, c’est déjà, chez les Modernes, le constat de T. Ribot, qui étudie dans son ouvrage *La Logique des sentiments*⁵⁰⁹ les raisonnements affectifs ou émotionnels. Cette logique affective est aussi évoquée par Alain: “La raison est au fond des passions les plus folles”, assertion ainsi résumée par

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, chap.7, section “La cohérence passionnelle de la conscience”, p. 305.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 306. Plus loin, Meyer avance encore: “La passion assure la cohérence de la raison, permet à celle-ci de s’instaurer en propre en refoulant le passionnel hors d’elle, par différence”.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 307.

⁵⁰⁹ Paris, Alcan, 1912.

Reboul: "Toute passion plaide⁵¹⁰". Lutter contre la passion, c'est donc lutter contre une certaine forme de pensée car la passion implique la complicité de la raison, subordonne la raison à ses propres fins. Son raisonnement est en quelque sorte circulaire car il dépend d'une conclusion admise d'avance et, d'autre part, il n'éclaire que partiellement et partialement le réel, en mettant en avant tel élément, en refusant tel autre, en acceptant tout indice à condition qu'il offre de quoi se justifier. Cette logique passionnelle, Meyer la qualifie "d'inférence passionnelle⁵¹¹" ou encore de "logique des conséquences⁵¹²". On peut aller plus loin et avancer que chez le sujet passionnel, les phénomènes de la condensation et du déplacement, qui déterminent aussi le travail de l'inconscient et du rêve, interviennent subrepticement, Meyer le laisse entendre lorsqu'il affirme que la "rhétorique des passions est [...] une logique de la substitution: la jalousie peut devenir haine, mépris, envie, douleur, etc" et que la "logique passionnelle est une logique de l'amalgame entre propriétés [...], une logique de la contagion et de la contiguïté⁵¹³".

⁵¹⁰ *L'Homme et ses passions...*, op. cit., p. 58.

⁵¹¹ *Le Philosophe...*, op. cit., chap. 7. L'auteur montre comment fonctionne l'inférence passionnelle à partir de l'exemple fameux de la jalousie d'Othello. Ici, tout devient signe et vient confirmer sans cesse le même point de vue. La jalousie fait croire ce qui n'est pas, le contraire de la vérité. Tout finit par dire autre chose que ce qui est dit réellement, une figurativité s'installe, à laquelle le jaloux attribue la réalité qu'il dénie au littéral.

⁵¹² *Pour une critique...*, op. cit., chap. 5: "Passion et morale", p. 108 et ss. La logique des conséquences consiste à sélectionner les arguments en fonction des conséquences qu'on veut atteindre et à annuler tout le reste.

⁵¹³ *Le Philosophe...*, op. cit., p. 326 et ss.

Cette logique passionnelle appelle au moins deux comparaisons. D'une part, on peut la voir à l'oeuvre dans l'écriture automatique et "sa rhétorique profonde", telle que la dégage Murat⁵¹⁴. L'écriture automatique que pratique la "voix surréaliste" se donne en effet, selon l'expression de Murat, comme une "débâcle de l'intellect" faisant intervenir d'une part un "emportement rythmique" (accumulation de matériaux, chaos énumératif, parataxe, phrase déferlante, stratégies dilatoires telles que digression et incidente, métaphore, tautologie et oxymore), de l'autre, une "logique en proie aux 'possessions'", où le sujet se voit débordé par sa parole (confusion des mots et des choses, remise en cause des principes d'identité et de non-contradiction, déviation par excès, vice de raisonnement, manière spécieuse ou erratique d'argumenter⁵¹⁵). Par ailleurs, la logique passionnelle est à rapprocher du récit d'enfance, qui se donne pour mission de restituer le raisonnement magique de l'enfant. Comme le montre Reboul, la mentalité irrationnelle de l'enfant est aussi celle du passionné, qui cherche un sens à ce qui n'en a pas, qui

⁵¹⁴ Voir l'article "Les lieux communs de l'écriture automatique", dans *Littérature moderne, I. Avant-garde et Modernité*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 123-134.

⁵¹⁵ Certains de ces traits de l'écriture automatique relevés par M. Murat peuvent s'appliquer parfaitement à la trilogie ducharmienne, qui, si elle ne constitue par une écriture strictement automatique, laisse toutefois beaucoup de place à l'improvisation: l'étude du manuscrit du *Nez qui voque* montre que la production du texte se fait par une suite de coulées ou de jets que les corrections ultérieures retravaillent sur le plan stylistique mais sans les remettre en cause dans leurs grandes lignes.

métamorphose la réalité en lui donnant le visage de la passion⁵¹⁶. C'est aussi le constat de R. Coe: l'enfant voit différemment, raisonne différemment, réagit différemment; par lui, un autre monde se crée, aux antipodes du rationalisme, mais qui est néanmoins convaincant et possède sa vérité intérieure⁵¹⁷. M. Bethlenfalvey rappelle qu'il est d'usage chez les écrivains comme chez les psychologues de distinguer deux étapes dans la vie de l'enfant: la vie instinctive de la première enfance, placée sous le signe de l'unité, puis l'"époque raisonneuse" de l'enfant, où la réflexion commence à distinguer et à séparer⁵¹⁸. Mais même lors de cette seconde phase, la vie consciente et rationnelle de l'enfant est moins développée que chez l'adulte, les poussées vitales et irraisonnées que l'éducation tente d'endiguer se laissent encore saisir. Il n'est donc pas étonnant que le récit d'enfance privilégie avant tout une logique d'ordre affectif, reposant sur le *pathos* et les mouvements irrationnels de l'âme enfantine. Comme le montre encore M. Bethlenfalvey, "l'enfant victime" ainsi que "l'enfant du monde", vitaliste et révolté, sont souvent utilisés à des fins polémiques: "La fonction de l'enfant victime semble être surtout polémique: on sent chez l'auteur l'intention d'éveiller la pitié et

⁵¹⁶ *L'Homme et ses passions...*, *op. cit.*, p. 35 et ss. Ce lien entre passion et magie est aussi esquissé par Meyer (*Le Philosophe...*, *op. cit.*, p. 332): "La réalité passionnelle s'apparente parfois à la magie".

⁵¹⁷ *When The Grass was Taller*, *op. cit.*, "Introduction: The Discovery of Childhood", p. 1-40.

⁵¹⁸ *Les Visages de l'enfant...*, *op. cit.*, chap. 3: "L'enfant du monde".

l'indignation du lecteur⁵¹⁹” tandis que chez l'enfant révolté, des liens se tissent entre sa vitalité et son instinct de rébellion⁵²⁰. N'ayant pas appris à dominer ses passions, il se trouve en conflit avec l'ordre établi. Avec ce type d'enfant, la docilité n'est plus une vertu, au contraire, la volonté devient une force précieuse, symbolisant vitalité et puissance de l'être. *L'Enfant* de Vallès, qui allie l'enfant souffrant à l'enfant révolté, se situe au confluent de ces deux types littéraires. En montrant comment la vie en famille peut représenter pour l'enfant une longue suite de souffrances, cette oeuvre inaugure toute une littérature d'accusation de la famille et de révolte de l'enfant contre l'hypocrisie et la tyrannie des adultes. *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau illustre aussi, au delà de son aspect ludique et fantaisiste, l'enfant terrible et rebelle, se déroband à la loi des adultes pour imposer sa propre volonté. Comme le souligne Bethlenfalvey, ces enfants révoltés, avec leur “anti-morale”, sont subversifs: “de l'insurgence des enfants contre la domination des adultes — parents ou professeurs — il n'y a qu'un pas à la critique radicale des valeurs du monde adulte — raison, contrôle volontaire, orientation de l'activité vers des fins utilitaires — et à l'exaltation de monde enfantin⁵²¹”.

Soulignons, enfin, les liens entre la logique passionnelle et la violence. Pour éviter de prêter le flanc à la controverse, pour

⁵¹⁹ *Ibid.*, chap. 2: “L'enfant victime”, p. 53.

⁵²⁰ *Ibid.*, chap. 3: “L'enfant du monde” p. 110 et ss.

⁵²¹ *Ibid.*, “Épilogue. Éclairages changeants et nouveaux visages”, p. 123.

mieux s'imposer auprès de son récepteur, le discours argumentatif⁵²² peut user de certains moyens contraignants, voire de violence. Dans son ouvrage *La Parole pamphlétaire*, Angenot étudie, à côté des "figures de l'assertion" telles que la répétition, l'amplification et l'épanorthose qui permettent au pamphlétaire de marteler sa vérité, ce qu'il nomme les "figures de l'agression⁵²³", qui font souvenir que l'argumentation peut être une forme de violence. Font partie de ces figures de l'agression des procédés comme l'invective, l'injure, l'intimidation, ainsi que les discordances stylistiques et logiques et toute une tropologie polémique (métaphores polémiques, gauchies ou remotivées, calembours, équivoques, etc.). Conformément à son étymologie (*polemikos* signifie "relatif à la guerre"), le discours polémique vient montrer comment l'argumentation s'allie à la violence, comment elle peut déconsidérer l'adversaire, décourager la controverse, menacer, user de toutes sortes de raisonnements à dimension intimidante, comme la disqualification, l'ironie, le sarcasme. C. Kerbrat-Orecchioni rappelle que la spécificité du discours polémique par rapport à d'autres formes de débat consiste précisément à s'inscrire dans un contexte de violence et

⁵²² C. Kerbrat-Orecchioni signale que toute argumentation est susceptible d'être réfutée à son tour et que le processus argumentatif est donc indissociable de la polémique: "la controverse [...] est l'absolu corollaire de l'argumentation", dans "Argumentation et mauvaise foi", *L'Argumentation*, coll. "Linguistique et sémiologie", Lyon, PUL, 1981, p. 44.

⁵²³ Voir la partie VI de l'ouvrage, intitulée "Rhétorique", p. 235-293.

de passion, sa visée pragmatique dominante est de discréditer l'adversaire, de le dévaloriser sur un mode superlatif⁵²⁴.

Une chaîne vient en quelque sorte relier la violence à la passion⁵²⁵ et à l'argumentation, qui tient toujours implicitement du coup de force dans la mesure où elle cherche à imposer à autrui son point de vue. Dans un ouvrage récent Francis Goyet rappelle que la rhétorique est non moins violente que la guerre:

La pragmatique a mis entre parenthèses la question du pouvoir, ou des institutions. L'éloquence est d'une tout autre nature. Une éloquence puissante peut défaire les institutions, ou révolutionner l'auditoire. Tout le paysage politique peut en être bouleversé. Quand dire, c'est vraiment faire, la parole est un événement majeur. Elle met violemment à l'épreuve le *statu quo*, la stabilité tranquille des séances et des présidents de séance⁵²⁶

Si la violence, qui vient se loger de la sorte au coeur même du langage et de la passion, peut conduire à une forme de terrorisme dangereux, elle n'en représente pas moins en elle-même une dimension vitale, comme le souligne bien Baudrillard dans son

⁵²⁴ "La polémique et ses définitions", dans *Le Discours polémique*, Lyon, PUL, coll. "Linguistique et sémiologie", 1980.

⁵²⁵ À la suite des Anciens tels que Platon et Aristote, les Modernes ont montré les liens unissant passion et violence. M. Meyer (*Le Philosophe...*, p. 11) souligne que la passion "cristallise les conflits de l'homme avec lui-même, donc avec les autres" et O. Reboul rappelle le rôle primordial de la colère, du mépris et de l'humiliation dans le processus passionnel: la passion puise son énergie dans la colère, énergie gratuite, comparable à la libido chez Freud (*L'Homme et ses passions*, p. 83 sq), l'offense et le mépris sont à la source même des passions (*ibid*, p. 86).

⁵²⁶ *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'état*, Paris, PUF, coll. "Recherches politiques", 1994, p. 2.

ouvrage *La Transparence du mal*. Selon l'auteur, le monde contemporain ne valorise que le consensus et ne reconnaît pas que la négativité, la violence, le mal sont un principe vital, de renouvellement et de dynamisme:

Le monde est tellement plein de sentiments positifs, de sentimentalité naïve, de vanité canonique et de flagornerie que l'ironie, la dérision, l'énergie *subjective* du mal y sont toujours plus faibles. Au train où vont les choses, tout mouvement de l'âme un peu négatif retombera bientôt dans la clandestinité. Déjà la moindre allusion spirituelle devient incompréhensible. Bientôt il deviendra impossible d'émettre quelque réserve que ce soit. Il ne restera que le dégoût et la consternation⁵²⁷.

Sans passion, sans violence, sans une certaine forme de polémique, ce serait en effet le règne monotone du même, de la pure répétition qui s'imposerait, et ceci vaut aussi pour le domaine artistique. C'est par sa violence, affirme Cioran, que l'oeuvre d'art s'impose à son public:

⁵²⁷ *La Transparence du Mal, op. cit.*, section "Le Théorème de la Part Maudite", p. 112-113. Voir aussi la section: "La blancheur opérationnelle", p. 51-52: "On blanchit la violence, on blanchit l'histoire, dans une gigantesque manoeuvre de chirurgie esthétique au terme de laquelle n'existent plus qu'une société et des individus interdits de violence, interdits de négativité. Or tout ce qui ne peut plus se nier est voué à l'incertitude radicale et à la simulation indéfinie". Voir aussi la section "Mais où donc est passé le mal?", p. 89: "Nous sommes devenus très faibles en énergie satanique, ironique, polémique, antagoniste, nous sommes devenus des sociétés fanatiquement molles, ou mollement fanatiques. À force de pourchasser en nous la part maudite et de ne laisser rayonner que les valeurs positives, nous sommes devenus dramatiquement vulnérables à la moindre attaque virale".

Si Nietzsche, Proust, Baudelaire ou Rimbaud survivent à la fluctuation des modes, ils le doivent au désintéressement de leur cruauté, à leur chirurgie démoniaque, à la générosité de leur fiel. Ce qui fait durer une oeuvre, ce qui l'empêche de dater, c'est sa férocité. Affirmation gratuite? Considérez le prestige de l'Évangile, livre agressif, livre venimeux s'il en fut⁵²⁸.

N. Frye fait aussi remarquer que la littérature satirique et ironique telle que la pratiquent Érasme, Rabelais, Swift, ou Voltaire plaît: l'invective, l'attaque de tel système de pensée ou d'idées, est l'une de formes les plus attirantes de l'art littéraire, tandis que le panégyrique est l'une de ses formes les plus ennuyeuses: "C'est un fait incontestable que nous prenons plaisir à entendre l'auteur d'une oeuvre littéraire utiliser le sarcasme, tandis que les louanges nous paraissent assommantes⁵²⁹". Cette remarque est corroborée par R. Coe, qui souligne que, dans les récits d'enfance, le mal, les moments de sadisme et de désobéissance, fournissent un matériel plus intéressant que la docilité et se gravent davantage dans la mémoire que les moments d'obéissance⁵³⁰. Voyons à présent comment la trilogie ducharmienne incarne cette nécessité de la passion, de la différence, d'une rhétorique du conflit où s'allient procédés argumentatifs et engagement passionnel.

⁵²⁸ *Syllogismes de l'amertume, op. cit.*, p. 18-19.

⁵²⁹ *Anatomie..., op. cit.*, p. 273.

⁵³⁰ *When the Grass was Taller*, chap. 5, section "Lucifer".

1.2. L'enfant rebelle ducharmien: étude d'un dialogue polémique

"Les enfants sont les échos de la nature contre la morale. Comme les "sauvages", ils sont les critiques inconscients des institutions sociales. [...]. L'enfance est le règne de la contre-morale et un levain de révolte⁵³¹"

"Le pamphlétaire est conscient de sa marginalité idéologique [...]. Sa parole est celle du fou, de l'enfant, de l'excentrique; il assume ce lieu paradoxal, s'identifie au petit enfant qui seul proclame que 'le roi est nu', dans un monde où la couardise le dispute à la roublardise⁵³²"

La trilogie ducharmienne met l'antique art de la persuasion en crise: le *logos* ou discours raisonné, ne pouvant plus s'appuyer sur des valeurs universelles stables, laisse place aux affects, les exigences de la Vérité, de la morale et du savoir vacillent, les points de vue se retournent et bien souvent finissent par se valoir, une réversibilité du discours et un relativisme, comme dans le discours des anciens sophistes, se met en place. Citant les travaux contemporains sur les sophistes, Christian Plantin signale qu'il ne faut pas voir les anciens sophistes tels que Protagoras en

⁵³¹ M. Bethlenfalvey: *Les Visages de l'enfance...*, op. cit., p. 106.

⁵³² M. Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 94.

tant que purs négativistes, faisant table rase du savoir, de la morale et de la religion. Évoquant entre autres les recherches de Jacqueline de Romilly et d'Alexandre Koyré, il souligne que la pensée sophistique, qui tient de la critique conceptuelle et se situe aux origines même de l'argumentation, est constructive et que, d'autre part, elle a joué "un rôle extrêmement important dans la destruction des 'préjugés', des 'préventions', des 'idoles' de la pensée grecque (et de la pensée moderne)⁵³³". Les personnages ducharmiens sont de tels briseurs d'idoles refusant les préjugés. Pour parvenir à une attitude critique, ils pratiquent, à la façon des sophistes, l'ambiguïté, l'équivoque et le paradoxe, ils cultivent également le doute, le questionnement et l'ironie, rappelant ainsi, comme nous l'avons souligné plus haut, l'attitude socratique. P. Imbert relève chez Ducharme cette "polémique permanente", cette constante "lutte entre diverses idéologies⁵³⁴" et R. Leduc-Park montre comment le discours ducharmien dévalorise théories et savoirs accrédités⁵³⁵. Délaissant la représentation vraisemblable comme le récit à visée purement pragmatique, la trilogie ducharmienne se replie sur un "anti-logos", où ce sont les éléments pathiques qui mènent finalement le bal:

⁵³³ *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé, 1970, section III: "Les racines de l'argumentation dans la sophistique", p. 89-124. La citation est tirée de l'ouvrage de A. Koyré, *Introduction à la lecture de Platon*, Paris, Gallimard, 1962, p. 42.

⁵³⁴ Voir "L'individu en question dans le 'littéraire': de l'avant-garde (?) au juste milieu (?)", *Carrefour*, vol. 6, n° 1, mai 1984, p. 48.

⁵³⁵ *Réjean Ducharme...*, *op. cit.*, partie "Le Nihilisme", section: "L'Autorité", p. 143 et ss.

Mes réflexions sont des irréflexions; elles me viennent tantôt de la tête tantôt des pieds, tantôt du coeur tantôt du ventre, tantôt du passé tantôt du futur, tantôt de la joie tantôt du désespoir; elles sont d'un être humain: elles ne peuvent pas s'enchaîner comme celles d'un être logique. (NV, p. 229)

Mille Milles se définit ici comme un être passionnel, qui revendique le droit à l'irrationnel et à la passion. Il favorise l'émergence d'un anti-logos, où les passions, les contradictions, les conflits, les différences des hommes entre eux règnent en maître. Le recours à l'enfant, qui forme un noyau à la fois émotif et subversif, facilite une telle entreprise. Chez Ducharme les enfants sont au pouvoir et ce sont eux qui gagnent contre les adultes. Baudrillard explique pourquoi la stratégie des enfants est toujours victorieuse par rapport à la stratégie des adultes:

si les adultes croient qu'ils sont des adultes, les enfants, eux, ne croient pas qu'ils sont des enfants. Ils le sont, mais ils n'y croient pas. Ils naviguent sous le pavillon de l'enfance comme sous un pavillon de complaisance. Leur ruse (et leur séduction) est totale [...] ils sont comme une espèce différente, dont la vitalité et le développement sous-entendent la destruction du monde supérieur qui les entoure (celui des adultes). L'enfance se meut dans l'univers adulte comme une présence subtile et meurtrière⁵³⁶.

⁵³⁶ *La Transparence du Mal, op. cit.*, p. 174.

Comme nous l'avons souligné dans la section précédente, la littérature présente toute une tradition de l'enfant polémique, et la trilogie s'inscrit dans cette veine littéraire subversive, qui se met en place dès le 19^e siècle et culmine au 20^e siècle. Cette capacité de l'enfance de critiquer le monde des adultes et, parallèlement, de privilégier émotions et sentiments, elle se fait jour avec *L'Enfant* de Vallès ou encore avec *Zazie dans le métro* de Queneau; elle s'affirme aussi très fortement dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac⁵³⁷, pièce corrosive qui semble, à l'instar de *Zazie*, avoir inspiré certains aspects de la trilogie. Mettant en scène un petit garçon précoce, anti-conformiste et dérangeant, cette comédie surréaliste dénonce les défauts de la famille bourgeoise, son hypocrisie, ses mensonges, sa brutalité, ses réactions absurdes, et montre comment l'enfant se venge de l'oppression familiale en manipulant et en dominant les adultes. Victor, qui affiche clairement sa volonté de puissance: "C'est moi qui suis le maître⁵³⁸", rappelle l'attitude provocante et dominatrice d'Iode, qui met au pas tous les adultes autour d'elle, ainsi que l'attitude irrespectueuse de Bérénice, qui nargue les adultes et, en particulier, l'autorité paternelle: "Regarde-toi! Il suffirait de te secouer un peu pour que tu tombes en poussière. Regarde-moi! Je suis si agile qu'un lièvre ne pourrait pas me

⁵³⁷ Paris, Gallimard (1946), 1970.

⁵³⁸ *Ibid.*, Acte I, scène 1, p. 14.

rattraper! Vive la jeunesse! Désormais, c'est moi, la jeunesse, qui commande ici! (AV, p. 224)⁵³⁹".

En nous appuyant sur une diatribe de Bérénice (AV, section 49) nous avons montré comment se développait cette rébellion de l'enfant envers la société des adultes et nous avons cerné certaines techniques et marques formelles de la polémique ducharmienne (mouvements réfutatifs, discours disqualifiant, marquage et renversements axiologiques, dimension dialogique, figures polémiques⁵⁴⁰). Nous nous proposons d'étudier ici non plus un "monologue" mais un "dialogue" polémique de *L'Avalée des avalés*, où se joue une dispute, une bagarre verbale, un conflit ouvert entre les interlocuteurs.

À l'instar du dialogue théâtral, le dialogue romanesque se prête particulièrement bien à une approche argumentative car il se présente comme une espèce de conversation: il est structuré de "répliques" prises en charge par différents personnages en interaction. Par rapport à la conversation ordinaire, le dialogue romanesque est stylisé et idéalisé: il s'agit d'un objet littéraire, travaillé et écrit, et donc beaucoup plus cohérent que la

⁵³⁹ Outre une caractérisation commune de l'enfant: ruse, intelligence, autonomie, violence démystificatrice et propension au délire verbal, certains motifs exploités par Vitrac évoquent l'univers diégétique de *L'Avalée des avalés*. Ainsi, la scène du général à quatre pattes (Acte I, sc. 10) rappelle certaines péripéties que vit Bérénice en Israël, la scène où Victor et son amie surprennent les adultes en délit d'adultère (Acte II, sc. 2) évoque l'épisode où Bérénice et Christian guettent Chamomor et l'horloger, enfin les scènes où les enfants provoquent la dispute entre les parents (Acte II, sc. 2) et où la mère est au chevet de Victor mourant trouvent également leur équivalent dans *L'Avalée des avalés*.

⁵⁴⁰ Voir notre article "Rhétorique et argumentation...", *op. cit.*, p.334-350.

conversation du quotidien. Silences, chevauchements, inachèvements et reformulations paraphrastiques y sont généralement éliminés. L'analyse du dialogue romanesque peut tirer un grand profit des outils mis au point par la pragmatique conversationnelle, à condition de ne pas perdre de vue que le dialogue dans le roman n'est jamais indépendant du récit, qu'il obéit à une double logique, conversationnelle et narrative.

Le dialogue retenu de la section 25⁵⁴¹, qui s'insère dans la première partie du livre, l'enfance de Bérénice, entretient une relation de complémentarité avec la logique narrative et les composantes diégétiques du roman. Après la visite perturbatrice de ses cousins (sections 16-20), Bérénice se propose de reconquérir l'amitié et la complicité de son frère Christian ("Christian entre au collège [...] Je l'aurai tous les samedis et tous les dimanches", section 24). La scène dialoguée de la section 25 vient concrètement mettre en oeuvre ce programme. Par une requête insistante, qui prend les aspects d'un plaidoyer passionné, Bérénice cherche à persuader son frère de participer à son projet de voyage. Mais la résistance de l'interlocuteur fait que le dialogue prend la forme d'un débat controversé, où des

⁵⁴¹ Dans l'extrait choisi (p. 85-88), des passages narratifs encadrent et entrecourent le dialogue proprement dit. Fonctionnant comme des sortes de "didascalies" apportant des renseignements sur la mimo-gestuelle des personnages et sur le contexte situationnel, ces insertions narratives précisent certains aspects de l'échange verbal. Indissociables du dialogue lui-même, elles seront prises en compte au cours de l'analyse.

convictions établies et opposées sont défendues par chacun des personnages.

Le thème conversationnel est typiquement bérénicien, entre dans la quête d'indépendance, de puissance et d'absolu de l'héroïne. Ce qui compte pour Bérénice, c'est un "lâchez tout" aux accents surréalistes, c'est l'aventure et la quête. Face à ce langage fou qui lâche la bride à tous les désirs et mise sur la seule volonté de l'ego, Christian incarne le langage de la mesure, du pragmatisme et de la raison. Deux mondes disjoints qui ne partagent pas les mêmes valeurs s'affrontent donc dans le dialogue. Chaque personnage a un statut symbolique, incarne un rôle comme au théâtre, ce que soulignent les indications sur la gestuelle de Bérénice, particulièrement théâtrale⁵⁴².

La logique argumentative du passage est fondée sur la dyade injonctions/ réfutations. Le discours de Bérénice est injonctif tandis que celui de Christian est réfutatif. Aux arguments que Bérénice présente pour étayer sa thèse ("partons"), Christian répond par des contre-arguments et une thèse opposée ("on est heureux ici, ainsi"). En prenant comme référence l'article de Robert Bouchard⁵⁴³, qui distingue trois types de structuration des

⁵⁴² Exemples: "Je parle à Christian, dans la nuit. Je suis agenouillée sur le premier plancher froid de la saison, les mains jointes sur son lit" (p. 85). "Je mets ma robe d'apparat, ma belle robe de damas au corsage lacé [...] ma robe d'intronisation. [...] Je mets des bas chauds. Je m'enveloppe la tête d'un châle. Et, les souliers à la main, je cours réveiller mon ami Christian" (p. 87).

⁵⁴³ "La conversation palimpseste", dans *Échanges sur la conversation*, Paris, Éd. du CNRS, 1988, p. 105-121.

conversations — “consensuelle”, “conflictuelle” et “floue” avec processus de négociations entre les partenaires de l'échange — le dialogue entre, comme beaucoup d'autres dialogues de *L'Avalée*, dans la catégorie des échanges conflictuels. Et si l'on retient la typologie des dialogues romanesques proposée par Sylvie Durer⁵⁴⁴, qui distingue dialogues dialectiques, didactiques et polémiques, le fragment se situe dans la lignée des dialogues polémiques⁵⁴⁵.

Une structuration interne du dialogue, selon les concepts mis au point par Eddy Roulet⁵⁴⁶ et les prolongements qu'ils reçoivent chez Sylvianne Rémi-Giraud⁵⁴⁷, permet de mieux cerner l'aspect polémique et conflictuel du dialogue, qui est constitué de trois grands échanges E1, E2 et E3 ayant le même thème conversationnel: la requête de Bérénice. La structure du premier échange peut être schématisée de la façon suivante:

544 “Le dialogue romanesque: essai de typologie”, *Pratiques*, n° 65, mars 1990, p. 37-62.

545 Qu'il soit qualifié de “conflictuel” ou de “polémique”, ce type de dialogue vient s'opposer aux dialogues consensuels que nous avons évoqués dans notre partie “passions représentées”.

546 “Échanges, interventions et actes de langages dans la structure de la conversation”, dans *Études de Linguistique Appliquée*, n° 44 (“L'analyse de conversations authentiques”), oct.-déc. 1981, p. 7-39.

547 “Délimitation et hiérarchisation des échanges dans le dialogue”, dans *Décrire la conversation*, sous la direction de J. Cosnier et de C. Kerbrat-Orecchioni, Lyon, PUL, 1987, p. 105 -121.

Échange E1 (p. 85, lignes 3-7):

B. <i>-J'en ai assez. Partons.</i>	Échange principal. Intervention d'ouverture d'échange Acte directeur de requête
C. <i>-Pour où?</i>	Échange subordonné
B. <i>-Peu importe.</i>	Échange subordonné
C. <i>-Quelle idée!</i>	Échange principal. Intervention de clôture d'échange Acte réactif négatif

Bérénice, qui fait l'intervention d'ouverture d'échange, a l'initiative du dialogue. Son intervention comprend un acte illocutoire directeur de requête ("partons") et un acte interactif de préparation et de justification de la requête ("J'en ai assez"). L'intervention de clôture d'échange ("Quelle idée!") revient à Christian et la résolution de l'échange est négative puisqu'elle se solde par un refus (acte réactif négatif). À l'intérieur de cet échange principal est enchâssé un échange subordonné à valeur de préalable: la question de Christian pose en effet une condition préalable à l'acte directeur de requête de Bérénice. Cette dernière juge la condition non pertinente ("peu importe") et l'échange se clôt sur le désaccord de Christian.

Le second échange présente une structure similaire et la même inversion de l'orientation argumentative des énoncés, caractéristique du discours polémique:

Échange E2 (p. 85-86. l. 7-29):

B. - <i>J'en ai assez. Rien n'arrive ici. Partons. Allons déchaîner les grands drames [...]</i>	Échange principal. Intervention d'ouverture d'échange Acte directeur de requête
C. - <i>Qu'est-ce-qu'il y a?</i>	Échange coordonné
B. - <i>Rien. Rien. Ne vois-tu pas: rien! [...] Je me croyais tombée dans un monde. Je suis tombée dans un sarcophage[...]. Assez d'attentisme. De la hâte, de l'envie. Partons. Plus nous courrons vite, plus nous aurons de désir, de besoin, d'impatience.</i>	Échange coordonné
C. - <i>Qu'importe tout ça? On est heureux ici, ainsi. N'es-tu pas heureuse, ici, ainsi?</i>	Échange principal. Intervention de clôture d'échange. Acte réactif négatif.

Malgré la résolution négative de l'échange précédent (E1), Bérénice reprend ici l'initiative du dialogue et pose avec une insistance accrue le même acte de requête que précédemment ("Partons. Allons déchaîner les grands drames. Partons"), toujours assorti d'éléments à fonction de préparation et de justification ("J'en ai assez. Rien n'arrive ici [...] Je ne sens même plus mon coeur battre"). L'échange se clôt par un second refus de Christian, qui est toutefois atténué et indirect puisqu'il se présente sous

forme interrogative: "Qu'importe tout ça?" L'interrogation fonctionne ici comme une question rhétorique qui oriente l'allocataire vers la réponse: "tout cela n'a pas d'importance". Que la tournure interrogative puisse véhiculer une forme de refus ne doit pas surprendre: Oswald Ducrot note en effet que l'interrogation rhétorique possède une affinité avec la négation, que l'énoncé rhétorique "est-ce que p?" s'appuie sur l'évidence d'une réponse "non p"⁵⁴⁸. L'acte de refus de Christian est en outre assorti, cette fois, d'une amorce d'argumentation, d'éléments justificatifs assertifs ("on est heureux ici, ainsi") et interrogatifs ("n'es-tu pas heureuse, ici, ainsi?"). Ce nouvel énoncé interrogatif est là encore d'ordre rhétorique, à prendre non comme un acte de demande d'information mais comme un acte indirect d'assertion. Toujours selon les indications de Ducrot⁵⁴⁹, on est dans le cas de figure "est-ce que non p?" qui prend pour allant de soi la réponse "p".

À l'intérieur de l'échange principal s'insère un échange coordonné. En effet, la demande d'information de Christian ("Qu'est-ce qu'il y a?") ne répond pas à l'acte directeur de requête de Bérénice, mais semble enchaîner sur la dernière phrase de Bérénice ("Je ne sens même plus mon coeur battre"). D'où le "rien, rien" agacé de Bérénice, qui refuse dans un premier temps de se

⁵⁴⁸ "La valeur argumentative de la phrase interrogative", dans *Logique, argumentation, conversation*. Actes du Colloque de Pragmatique, Fribourg, 1981, Berne, Francfort/M., Peter Lang, 1983, p. 83.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 83-84.

soumettre à la question de Christian, mais qui accepte par la suite de donner d'amples explications sur son état (l. 11-20). Ces explications, qui sont d'ordre métaphorique (Bérénice dans le monde se compare à un cadavre dans un sarcophage), permettent à l'héroïne de se justifier et de revenir à son acte directeur ("allons-nous-en", "partons") puis d'explicitier, toujours sous forme métaphorique, son projet. Remarquons notamment la métaphore recherchée, empruntée au domaine de la botanique, qu'utilise Bérénice: "déchirons la préfoliation amplective qu'a tissé l'inaction et dont les fils se contractent, se rétrécissent, pénètrent nos chairs" (p. 86, l. 22-24). Celle-ci montre comment le même désir ("partons") se dit constamment sous des formes verbales différentes (ici le registre technique de la botanique), comment un même élément chargé émotionnellement trouve à s'exprimer par le biais d'une série de "variants⁵⁵⁰" ayant une fonction d'insistance ou de renchérissement⁵⁵¹. Cette métaphore pour le moins étonnante dans la bouche de Bérénice enfant fait aussi apparaître, par ailleurs, que le discours rapporté dans *L'Avalée* n'a pas pour fonction d'apporter un effet de réel ou d'accroître la dimension mimétique inhérente au genre romanesque. De tels passages, bien au contraire, cassent la vraisemblance dialogale et la

⁵⁵⁰ Nous empruntons ce terme à la théorie de M. Riffaterre, développée dans *Sémiotique de la poésie et La Production du texte*. Les variants, chez Riffaterre, permettent d'actualiser dans un texte une phrase matrice qui n'est pas directement formulée.

⁵⁵¹ Nous retrouverons ces figures de l'insistance et de la surenchère dans la section suivante consacrée au lyrisme.

vraisemblance du personnage de Bérénice, qui parle tout comme la narratrice, un langage livresque n'oubliant pas sa littéarité⁵⁵².

L'échange E2 présente manifestement deux codes conversationnels différents qui s'affrontent: celui de Bérénice est métaphorique et hyperbolique, les figures de la passion⁵⁵³ y déploient leurs séductions et se mettent en scène, celui de Christian en revanche est tissé d'un langage simple et droit, où les figures sont réduites au minimum, d'où le mauvais fonctionnement de la machine conversationnelle, noté dans les insertions narratives: "Je lui parle, lui parle. Il ne veut rien comprendre. Il ne voit pas ce que je veux dire".

Le dernier échange (E3), qui achève de détériorer la communication entre les deux partenaires, intervient après une longue coupure narrative retraçant un cauchemar de Bérénice. Il est pourtant lié aux échanges précédents puisqu'il porte sur le

552 Gillian Lane-Mercier note, à propos du texte romanesque, que les réseaux dialogaux sont susceptibles de se lester de distorsions fantaisistes fictives, qui imprègnent les répliques d'un "dynamisme tout littéraire". Voir "Pour une analyse du dialogue romanesque", *Poétique*, n° 81, fév. 1990, p. 43-61. Étudiant quelques dialogues romanesque tirés du corpus québécois, Élisabeth Nardout-Lafarge ("Dialogue et théâtralisation chez Ducharme, Blais et Godbout", *French Review*, vol. 67, n° 1, October 1993, p. 85 et ss.) fait remarquer pour sa part que dans *L'Avalée des avalés* le dialogue s'inscrit plutôt du côté de l'écrit, sans chercher à représenter le code oral. Il est clair que, de ce point de vue, les romans de l'âge adulte où le langage parlé se diffuse massivement dans les dialogues, apportent des changements considérables.

553 Dans la plupart des classements des rhétoriciens, l'hyperbole, tout comme l'exclamation, l'interjection, l'interrogation rhétorique, l'apostrophe, l'hypotypose et la prosopopée, fait partie des figures dites de la passion. Quant à la métaphore, on lui reconnaît aussi son aptitude à exprimer les passions. Voltaire, par exemple, dit: "la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion" (citation extraite du *Dictionnaire de la langue française* de É. Littré, entrée "métaphore").

même thème conversationnel et qu'il s'ouvre sur une question rhétorique ("pourquoi gémir sur un tréteau?") qui répond indirectement et de façon négative (par le biais du verbe "gémir") à la question rhétorique de Christian de l'échange précédent ("n'es-tu pas heureuse ici, ainsi?"). E3 est structuré de façon très particulière: il est formé d'une suite d'interventions de Bérénice, les réponses de Christian étant manquantes:

Échange E3 (p. 87-88, l. 63-99) :

B. - *Pourquoi gémir sur un tréteau? Nous pouvons
entasser montagnes sur montagnes [...]*

B. - *Cette main! Cette main! Quand lui rendras-tu
son sceptre?*

B. - *Tous les morceaux de couronne qu'ils portent,
ces fantoches, ces soi-disant rois, nous les
fondrons sur ce front.*

B. - *Nous sommes les plus forts, certes. Mais il faut
que nous allions leur prouver. [...] Il faut partir
et aller défendre les domaines, les domaines
que nous tenions de nos pères qui les tenaient
de leurs pères.*

Par rapport aux échanges précédents, formés sur le modèle assertions/contre-assertions, injonctions/réfutations, et obéissant à la loi du discours qui stipule qu'à toute question il faut répondre, cet échange présente un dysfonctionnement de la

conversation. Christian ne joue plus le jeu du dialogue, refuse de coopérer, ce que souligne les didascalies: "Christian éteint la lampe et me tourne le dos", "Christian ne répond rien", "Christian dort à poings serrés, comme une pierre". Les refus successifs puis le silence de Christian n'entament pas la détermination de Bérénice (le refus n'agit pas chez l'enfant) mais, faute d'interlocuteur, le dialogue prend la forme du soliloque et se réduit à une suite de monologues de Bérénice. La parole de l'héroïne, sans plus aucune efficacité pratique, s'apparente progressivement au délire verbal, devient pure fantasmagorie, comme dans la phrase suivante: "Éventrer mines d'or, mines de pierres précieuses, mines de bagues et d'horloges, mines de citrouilles et de citrons, mines de marguerites et de violettes, mines de neige, mines de clous et de planches, mines de morues et d'anguilles, mines d'éléphants et de panthères" (AV, p. 87). Bérénice touche ici à ce que les Grecs nomment la *mania*, le délire⁵⁵⁴, et son emportement verbal, son flot de paroles anarchiques, qui passe outre aux règles de la logique, évoquent aussi le flot de l'écriture automatique, que Murat qualifie de "sabbat et chaos de paroles⁵⁵⁵". À travers ce passage, on voit, enfin, combien le discours polémique est mixte, comment il incorpore, à côté d'éléments relevant du sérieux, de la

⁵⁵⁴ Voir L. Robin, *La Théorie platonicienne...*, op. cit., p. 22 et ss.

⁵⁵⁵ "Les lieux communs de l'écriture automatique", op. cit., p.127.

technique, du didactisme, des éléments appartenant au domaine du jeu, de la passion, de l'emportement le plus fou⁵⁵⁶.

Le caractère de plus en plus asymétrique du dialogue⁵⁵⁷ force à se poser la question des rapports de places et de pouvoir engagés par les interlocuteurs⁵⁵⁸. Bien que les partenaires soient au départ en position d'égalité (même appartenance sociale, même âge environ, lien de frère et soeur), des rapports de domination se constituent graduellement au cours du dialogue: offensives de Bérénice en E1 et E2, stratégies de résistances de Christian, contre-offensive finale de Bérénice en E3. À bien des égards, Bérénice se trouve en position haute de dominante. Elle impose à Christian un certain "type" d'interaction à caractère persuasif ainsi que le thème de la conversation. C'est elle aussi qui oriente le dialogue en prenant l'initiative de l'ouverture des échanges et en fournissant l'essentiel de la matière conversationnelle, par le biais de deux longues expansions argumentatives (l. 12-31; l. 73-96) qu'il faudrait étudier plus en détail (schématisations clivées, glissements sémantiques de l'acte directeur "partons" qui signifie

⁵⁵⁶ Ce caractère ambivalent de la polémique est bien mis en évidence dans l'article de C. Kerbrat-Orecchioni: "La polémique et ses définitions", *op. cit.*

⁵⁵⁷ Ce déséquilibre est signalé par E. Nardout-Lafarge ("Dialogue et théâtralisation chez Ducharme...", *op. cit.*, p. 85) qui affirme, lorsqu'elle étudie une séquence dialoguée se situant à la fin de *L'Avalée des avalés* que "le déséquilibre entre les répliques proliférantes de Bérénice et le texte minimal de Christian reproduit celui qu'on observe dans l'ensemble du texte entre la puissance de la narratrice et la fragilité des personnages, qui apparaissent la plupart du temps comme ses créatures".

⁵⁵⁸ Sur ce point, voir l'étude de C. Kerbrat-Orecchioni: "La mise en places", dans *Décrire la conversation*, *op. cit.*, p. 319-352.

en E2 "fuir le monde", puis en E3 "conquérir le monde" et "défendre nos terres").

Au niveau des actes de langage, Bérénice menace par son discours injonctif "la face négative" (c'est-à-dire le territoire et l'indépendance du moi) de Christian. Le discours injonctif s'exprime par le modalisateur "il faut" et surtout par la tournure impérative qui sature les échanges E1 et E2. Mais l'héroïne n'ayant aucune force réelle sur Christian, ces impératifs prennent moins la valeur d'un ordre que celle d'une prière⁵⁵⁹, d'une supplication en vue d'une action que Bérénice sait d'avance difficilement réalisable⁵⁶⁰. Les injonctions s'expriment aussi indirectement, par le biais des phrases interrogatives, qui sont toujours dans le discours de Bérénice employées à des fins argumentatives. Dans E2, les syntagmes du type "pourquoi p?" fonctionnent comme des actes indirects de défense, des reproches destinés à dissuader Christian de persister dans son inaction. Ces énoncés, à construction parataxique, permettent d'amorcer une argumentation en usant implicitement de l'alternative et de

⁵⁵⁹ À propos de l'impératif, Perelman souligne que "contrairement aux apparences, la modalisation injonctive n'a pas de force persuasive: tout son pouvoir vient de l'emprise de la personne qui ordonne sur celle qui exécute: c'est un rapport de force n'impliquant aucune adhésion. Quand la force réelle est absente ou que l'on n'envisage pas son utilisation, l'impératif prend l'accent d'une prière", *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 5^e éd., 1988, p. 213.

⁵⁶⁰ Voir à ce sujet la section 33 qui apporte, d'un point de vue diégétique, une suite au dialogue: Christian cède enfin aux supplications de Bérénice, la réalisation du projet s'amorce, mais "l'escapade au bout du monde" se termine très vite sur le terrain vague d'une raffinerie de pétrole et les policiers reconduisent les deux enfants fugueurs chez leurs parents.

l'opposition: "Pourquoi gémir sur un tréteau? Nous pouvons entasser montagnes sur montagnes", "Pourquoi veiller jour après jour? Il suffit de se porter sur les lieux et posséder", "Pourquoi attendre? Il suffit de partir". Les segments introduits par "pourquoi" sont orientés vers une conclusion négative, tandis que les segments qui suivent, liés aux précédents par un "alors que" implicite qu'il appartient au lecteur de reconstituer, sont orientés vers une conclusion positive. On voit ici clairement à l'oeuvre ce débat intérieur caractéristique de la rhétorique des passions: "L'éloquence des passions n'est que cette succession de discours et de récits contraires, ce débat intérieur où l'on est à la fois juge, avocat et plaideur⁵⁶¹". L'imagination passionnelle déploie des scénarios dramatiques, met en scène les échecs comme les moments de réussite, dans une indécision, une alternance douloureuse de crainte et d'espoir.

Bérénice menace par ailleurs la "face positive" de Christian (c'est-à-dire le besoin d'être reconnu et apprécié de l'autre), par des reproches directs comme "assez d'attentisme" et surtout par des offenses indirectes véhiculées par le biais des présupposés contenus dans certaines questions: "Cette main! Cette main! Quand lui rendras-tu son sceptre?" fait de Christian un être sans pouvoir ni autorité, et l'énoncé "Toutes ces belles femmes, ce sont tes femmes, Christian. Jusqu'à quand souffriras-tu qu'on se les

⁵⁶¹ Voir O. Reboul, *L'Homme et ses passions...*, op. cit. p. 217.

partage comme si tu n'existais pas?" présente l'interlocuteur comme spolié.

Malgré ces multiples efforts de Bérénice pour dominer son interlocuteur, celle-ci se voit cependant, elle aussi, menacée par son partenaire. Comme le note Kerbrat-Orecchioni⁵⁶², la requête est en effet un acte à double tranchant. L'acte de requête porte atteinte à la "face négative" de l'autre, mais menace aussi la "face positive" du locuteur lui-même, qui se place en position basse de solliciteur, s'inféode à l'autre, supposé supérieur. Cette ambivalence de la requête est d'autant plus évidente ici que Christian conteste ouvertement le projet de Bérénice et ne se rallie à aucun moment à sa position. Par ses désaccords, ses refus puis son silence, qui sont autant d'offenses conversationnelles graves, Christian menace à son tour la "face positive" de Bérénice et se place en position haute.

Aucun des deux personnages ne gagne en fin de compte la partie: Christian, en se retirant de la conversation, s'avoue d'une certaine manière vaincu (les "didascalies" insistent sur sa défaite: "Christian ne répond pas. Il n'a pas de voix. Même s'il voulait, il ne pourrait pas répondre", "À bout de souffle, Christian éteint la lampe"). Mais Bérénice, qui ne parvient à imposer à son partenaire ni son vocabulaire, ni sa requête, ni son système de valeurs et de croyances se voit elle aussi battue dans la mesure où elle ne remporte ni la conviction ni l'adhésion de son

⁵⁶² "La mise en places", *op. cit.*, p. 339.

interlocuteur: "L'inutilité de mes discours m'émeut tellement que je pleure". Ces commentaires de la narratrice portent à croire que derrière l'enjeu pratique posé par Bérénice (son leitmotiv "partons") se cache un enjeu plus affectif: se faire comprendre de Christian, pouvoir mener une conversation consensuelle, se reconnaître dans le discours de l'Autre. Mais cette recherche de valeurs à célébrer en commun se heurte à l'incompréhension de l'interlocuteur qui parle un tout autre langage. Le dialogue, à l'instar de bien d'autres dans *L'Avalée*, met en scène sur un mode polémique et dramatique l'échec d'une communion des valeurs, l'échec du "nous" ainsi que l'isolement et l'impuissance de Bérénice, dont le seul refuge se trouve dans les mots, coupés de leur référent. Les pouvoirs du discours, de l'éloquence restent ici vains, sans effets sur Christian⁵⁶³. Cet échec du dialogue est à rapprocher de la petite fable de Grisée et Eésirg, qui présente aussi un "dialogue de sourd":

Voici l'histoire d'une égoïne. Un matin de septembre assez froid, à deux endroits distants d'un pied, la croûte terrestre remua, saillit, se fendit, et deux têtes pointèrent. Virent alors le jour deux être humains de

⁵⁶³ Ceci oppose la trilogie ducharmienne au roman du 18^e siècle tel que le pratiquent Marivaux et Prévost. Comme le montre Jean-Paul Sermain (*Rhétorique et roman...*, *op. cit.*, p 34 et ss), ce type de roman présente des "scènes rhétoriques" fondées sur les pouvoirs de l'éloquence, où le sujet parlant parvient, par la puissance de son verbe, à retourner le point de vue de l'autre. Rien de tel chez Ducharme, où le consensus s'obtient non par des discours mais par des voies instinctives, par une attirance irraisonnée vers l'autre, ou bien, ne se fait jamais et le conflit, sans espoir d'en sortir, perdure.

quinze ans à qui la coïncidence de leurs sorties des marais souterrains inspira une réciproque amitié. Ils vécurent ensemble. On les voyait aller main dans la main de pays en pays. Mais, bien qu'animés tous deux d'une ardente intention de communiquer, Grisée et Eésirg ne s'étaient jamais compris. Il manquait de transparence entre eux. Cette carence se manifestait surtout dans leurs dialogues. Grisée disait: «J'ai très faim, mangeons du poivre.» Eésirg répondait: «Coraux en thé.» Grisée disait: «Cette montagne est si petite qu'elle ne s'élève même pas au-dessus de la surface de la plaine.» Eésirg répondait: «Emaux en mai.» Grisée disait: «Ce ver est acide, pouah, méchant, pouah.» Eésirg répondait: «Anneaux en nez.» Grisée disait: «Ce prince qui courait n'était pas un prince charmant, c'était un prince haletant.» Eésirg répondait: «Vitreaux en fée.» Grisée se fâchait et disait: «Je n'entends rien à tes propos!» Imperturbablement, Eésirg répondait: «Taureaux en dé.» (AV, p 213)

Après la mésentente, lorsque la communication s'établit enfin entre les deux amis, elle est douloureuse et provoque la mort de Grisée:

Grisée acheta une égoïne dans une librairie et s'en fut retrouver son compagnon. Elle le fit parler pendant quelques instants pour s'assurer que l'obstacle les séparait encore, traça dans l'air un cercle, prit son égoïne et, se guidant d'après ce cercle à la craie, se mit à scier. Le sciage fini, elle enleva la petite lune ainsi découpée et introduisit son coude dans le trou. Eésirg se mit à rire comme un cheval et, enfin, prononça quelque chose de sensé: «Tu me chatouilles!» Scandalisée, Grisée fondit en larmes, se trancha le cou avec l'égoïne et mourut (AV, p. 213-214)

Voilà qui en dit long sur la conception de la communication chez Ducharme, qui ne fait pas confiance au langage. La morale que l'on peut dégager de cet apologue, c'est que les échanges entre partenaires ou bien se réduisent à une suite de purs monologues, chacun des locuteurs étant isolé dans son propre monde, ou alors fonctionnent sur le mode conflictuel et aboutissent à la mort symbolique de l'Autre⁵⁶⁴.

Après avoir étudié l'argumentation polémique dans le texte, il est nécessaire de passer à un autre plan et de cerner l'argumentation du texte⁵⁶⁵, c'est-à-dire, ici, le réseau de connotations qui vient se greffer sur le dialogue pour lui conférer une charge symbolique, mythique et "exemplaire" échappant à la conscience des personnages et qu'il appartient au lecteur de décoder.

Malgré la défaite que subit Bérénice face à Christian, son discours offre un aspect séducteur et "exemplaire" qui provient des résonnances mythiques et symboliques venant s'y greffer par

⁵⁶⁴ À cette vue pessimiste du langage, qui sépare les êtres plutôt qu'il ne les réunit, il faut toutefois opposer une conception plus euphorique du langage, qui se manifeste dans certains dialogues ayant lieu entre Bérénice et Constance Chlore, (AV, p. 133 et ss et p. 218 et ss). On est là en présence de chefs-d'oeuvre de communication libre, sans contrainte, basée sur la connivence et le plaisir.

⁵⁶⁵ Concernant cette distinction, caractéristique du discours de fiction, on se reportera à l'article de Kristiane Zappel: "Argumentation et discours de fiction: théorie et pratique -- *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* de Heinrich Böll", *Texte*, n^{os} 5/6, 1986/1987, p. 349-368. L'argumentation dans le texte concerne les échanges des instances diégétiques tandis que l'argumentation du texte concerne l'activité du sujet écrivain, conçu (par son savoir) comme une instance supérieure aux instances diégétiques.

connotation. Préconisant la tension, le perpétuel cheminement. Bérénice est un personnage entrant dans la lignée des héros quêteurs: "Partons. Plus nous courrons vite, plus nous aurons de désir, de besoin, d'impatience". Figure prométhéenne⁵⁶⁶, dont Christian représente l'envers, elle s'impose des tâches herculéennes, la recherche d'une autre terre, le désir d'échapper à son propre présent, à la mort et à la souffrance: "Crevons ce firmament devenu plus petit qu'un dôme. Faisons-le éclater et fuyons-le en toute hâte". En Bérénice s'affirme ici l'enfant en tant que force vitale, en tant que héros créateur⁵⁶⁷. Bérénice symbolise le Moi conquérant partant à la quête de l'Absolu, d'où le leitmotiv de la guerre et la référence à ses attributs, le glaive et le canon. Elle cherche à s'égaliser à la puissance divine, à régner en souveraine absolue sur toute chose, d'où le motif de la royauté, de la couronne et du sceptre ainsi que le motif de la possession: "Nous pouvons entasser montagnes sur montagnes, les escalader, aller jouer dans les étoiles avec nos mains. Tout prendre, nous saisir de tout. Tout nous appartient" (p. 87). On voit ici se profiler

⁵⁶⁶ Voir la métaphore du sarcophage/oiseau (AV, p. 86, l. 12-18), qui enserme et étouffe Bérénice. On peut y lire une allusion implicite à Prométhée, présenté comme une sorte de double prestigieux du personnage.

⁵⁶⁷ M. Bethlenfalvay (*Les Visages de l'enfant...*, op. cit., p. 98) souligne qu'à partir du 19^e siècle l'enfant se rapproche de ces deux "héros démocratiques" que sont Prométhée, l'anti-tyran et le créateur, et Hercule, le héros bienfaiteur: "Si riche en vie, l'enfant en prête à toute chose. Animant tout ce qui l'entoure, il devient créateur. Voilà le nouvel idéal d'éducation: ni chrétien soumis, ni honnête homme équilibré, mais héros créateur, comme Prométhée, ou rédempteur comme Hercule, qui purge le monde de ses monstres et rétablit la justice".

le thème de la possession de la terre, développé par le roman traditionnel québécois: chez Savard, dans *Menaud, maître draveur* par exemple, le mot d'ordre du héros est précisément "posséder, s'agrandir⁵⁶⁸". Mais Ducharme dépasse largement cette thématique ancienne du roman de la terre. À travers ses rêves de toute-puissance, Bérénice vient incarner l'enfant-roi ou l'enfant-dieu, qui revendique une liberté totale et rend tout docile à sa volonté. Selon l'expression de Freud, c'est "sa majesté le moi ⁵⁶⁹" qui s'affirme ici, comme chez Don Quichotte, dans toute sa plénitude. C'est aussi la passion, en tant que défi au temps et aux lois humaines, en tant que lutte contre la mort et volonté de se surpasser, qui s'exprime ici dans toute son urgence⁵⁷⁰.

À côté de ces grandes figures mythiques de Prométhée et d'Hercule, qui s'infiltrèrent dans le discours de Bérénice sans s'y afficher directement et qui donnent à ce personnage une dimension riche, complexe et valorisante, deux autres figures symboliques marquent le passage. Ce sont, cette fois, plutôt que les métaphores du discours direct, les insertions narratives qui

⁵⁶⁸ Voir *supra*, p. 44 et n. 72.

⁵⁶⁹ Voir "La création littéraire et le rêve éveillé", repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, p. 77. Ce rapprochement entre l'enfant et le roi est déjà effectué par Héraclite: "Le temps est un enfant qui s'amuse, il joue au tric-trac. À l'enfant la royauté", *Fragments*, LII, cité ici d'après *Les Présocratiques, op. cit.*, p. 158.

⁵⁷⁰ M. Meyer lie explicitement la passion au "défi" et à "l'exigence de dépassement": "la passion est [...] l'expression de la liberté, le refus des contraintes et des pesanteurs qui immobilisent la plupart des hommes et les figent dans des rôles qui les étouffent", la passion est "quête d'être plus, ou d'avoir plus pour être plus" (*Pour une critique..., op. cit.*, chap. 5, p. 106).

agissent comme signal. Elles incitent à rapprocher la scène se déroulant entre le couple Bérénice/Christian de celle, exemplaire, se déroulant entre le couple biblique Jésus/Pierre.

L'attitude de Bérénice, en état de soumission et de prière ("agenouillée , les mains jointes") et en état de veille ("je parle à Christian, dans la nuit"; "loin dans la nuit, je ne dors pas"; "je ne veux pas dormir, n'être qu'un dormeur de plus") reproduit en effet presque point par point les gestes et le comportement de Jésus priant sur le mont des Oliviers en compagnie de son disciple Pierre. Tandis que Bérénice lutte contre le sommeil, passe une épreuve initiatique⁵⁷¹ qui reproduit celle de Jésus, Christian cède à deux reprises, comme le disciple Pierre, au sommeil ("je cours réveiller mon ami Christian"; "Christian dort à poings serrés, comme une pierre"). Les "didascalies", qui fonctionnent ici comme des "énoncés-analyses" de la narratrice, dressent un portrait négatif du personnage de Christian en le faisant entrer dans la catégorie des lâches: il est celui qui dort, ne s'engage pas, manque de courage au moment crucial. Cette négativisation de Christian contribue à la victoire "morale" et à l'héroïsation de Bérénice, qui affronte seule l'angoisse et l'épreuve de la mort, figurée dans le passage par le cauchemar du "cavalier osseux":

⁵⁷¹ Voir Mircea Eliade: "la victoire prolongée sur le sommeil et la veille prolongée constituent une épreuve initiatique assez typique", dans *Aspects du mythe*, Paris Gallimard, coll. "Idées", 1963, p.160-168.

Loin dans la nuit, je ne dors pas. Je presse mes oreilles avec mon oreiller pour ne pas entendre les coups, les battements, les tambours. Je suis seule, immobile, et j'ai peur de mourir. Des tambours s'infiltrèrent dans les ténèbres, des tambours glacés. Ils sont déclenchés par la harde [sic] des cavales jaunes que monte, debout, un pied sur le dos de chacune, le maigre cuirassier noir, le prêtre de la mort, le maître invincible des montagnes de cercueils. [...] Transie de froid, tordue de peur, j'attends que le cavalier osseux me saisisse, m'arrache à mon lit, m'emporte, me rende au néant, me délivre. Soudain il entre, il déferle, il s'abat sur moi, il me dévaste. Je hurle. Je m'entends hurler, comme au fond d'un abîme. Mes cris me rendent conscience. (p. 86-87)

Une fois cet intertexte culturel décodé, la section entière trouve une cohésion nouvelle et peut se relire comme un avatar de la scène dramatique du jardin des Oliviers. Tout se passe comme si cette scène biblique parmi les plus pathétiques, centrée sur le vertige et l'effroi de la mort, était à la base de la production de la séquence et formait, en termes riffaterriens, sa matrice. Cette matrice reconstruite, on comprend mieux, dès lors, le discours didactique, résolument affirmatif, de Bérénice, ses injonctions et impératifs qui miment le discours didactique du Christ. Cette imitation d'une scène biblique n'étonne pas dans le contexte de *Avalée*. Ailleurs, c'est la posture du Christ crucifié que Bérénice se plaît à imiter, cette fois explicitement: "Je songe à Christian[...]. Je m'étends les bras et me croise les chevilles, rien que pour ressembler au Christ en croix" (p. 184). L'intertexte biblique permet par ailleurs de mieux évaluer la portée

polémique du dialogue: le différend Bérénice/Christian se moule, d'une part, sur la polémique opposant Jésus à son disciple qui le délaisse au moment crucial, et d'autre part, sur les reproches que Jésus, au seuil de sa passion et dans un élan de doute ultime, adresse à Dieu. Mais du texte sacré à sa version profane, le sens de la passion n'est plus le même. En même temps que le texte se désigne comme "exemplaire" en imitant un moment particulièrement douloureux du cheminement de Jésus, toute une série de signes font que l'identification fonctionne mal, la scène prestigieuse invoquée étant travestie, dénaturée par les propos mêmes de Bérénice. Malgré le mysticisme de ce personnage, son intuition qu'il existe un autre univers et une autre dimension, son projet, tel qu'il s'énonce, est aux antipodes de celui de Jésus: "Partons. Nous volerons et tuerons comme deux livies. Mettre le feu à cette vermine dont les terriers portent le nom de maison"; "Nos temples et nos basiliques, quand en chasserons-nous les prêtres et les enfants de chœurs?". Bérénice ne vise pas l'élaboration d'une société paradisiaque ou utopique, avec des valeurs comme la fraternité, l'ordre ou le travail mais au contraire la libération des instincts, la rupture des codes, le désordre des mœurs. Plutôt que le thème de l'harmonie et du bonheur, c'est celui de la barbarie et de l'anarchie qu'elle invoque. Au lieu de la réprimer, la nature humaine s'exprime chez elle dans sa cruauté et sa douleur. Cet instinct de persécution et de domination dont fait montre Bérénice rappelle certains personnages d'enfants de

Zola, tels que Marjolain, Cadine ou Muche, qui se caractérisent par leur extrême cruauté⁵⁷². Bérénice, tout comme Iode, est aux antipodes de l'enfant modèle, socialisé par les adultes, tel que le décrit M.-J. Chombart de Lauwe⁵⁷³. Ange déchu ou ange noir, elle cherche à détourner de leur voie les enfants modèles qui l'entourent, à les associer à sa révolte et à sa cruauté. Elle vient constituer ainsi une réplique négative ou inversée de Jésus et l'on retrouve, une fois de plus, l'ambiguïté du message et de la figure de Bérénice, Christ et Antéchrist à la fois, héroïne aussi bien qu'anti-héroïne. Bérénice ne cesse de se créer des modèles mais c'est pour se valoriser et pour mieux se démarquer par rapport à eux. C'est ainsi qu'à la fin du roman, elle ne sauvera pas son amie Gloria mais la livrera à la mort, rappelant ainsi non plus la figure du Christ mais celle du traître Judas⁵⁷⁴.

⁵⁷² Voir M. Bethlenfalvay, *Les Visages de l'enfant...., op. cit.*, p. 102 et ss.

⁵⁷³ *Un Monde autre: l'enfance, op. cit.*, voir notamment le chap. 11: "Images de la socialisation", p. 305-338. À cet "enfant modèle" ou "modelé" par les adultes, Chombart de Lauwe oppose l'"enfant authentique", dont les choix viennent du coeur, qui se laisse porter par l'inspiration des sens et les instincts.

⁵⁷⁴ Rappelons cette clause: "Gloria est enterrée mardi. Je m'en tire avec les bras en écharpe. Je leur ai menti. Je leur ai raconté que Gloria s'était d'elle-même constituée mon bouclier vivant. Si vous ne me croyez pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. Ils m'ont crue. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes". Cette clause porte à lire *L'Avalée* comme une sorte d'exemplum négativisé, comme une fable renfermant une morale cynique, démystifiant les bons sentiments qu'affiche en surface la société et les rationalisations qu'elle opère.

2. Stratégie lyrique

“Le lyrisme n'est pas l'expression de sentiments personnels: il n'a de cesse de se délivrer du fugace, du transitoire, d'échapper au moi contingent et de lui prêter un corps glorieux en l'amalgamant idéalement à la substance de tout ce qui est. Il ne représente pas l'expression plénière du sujet, mais sa dévoration. Par là, il est insatiable, tel une ferveur de parole relançant sans cesse la parole afin de la porter à son comble. Il regarde obstinément du côté de l'absolu pour y grimper. Il est le nom le plus humain du désir de divinité qui s'investit dans le langage⁵⁷⁵”

Écriture aux variations de tons et d'intensités, la trilogie superpose à la stratégie polémique, elle-même ambivalente puisqu'elle allie, comme nous venons de le voir, la technique argumentative à un discours dicté par les affects et les pulsions, une stratégie lyrique, qui dépasse les effusions ou épanchements du créateur, qui renvoie moins comme le souligne Jean-Michel Maulpoix dans *La Voix d'Orphée*, à des sentiments personnels qu'à une exaltation du discours, “une ferveur de paroles relançant sans cesse la parole afin de la porter à son comble”. Si la polémique,

⁵⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989, p. 13-14.

outre sa visée pragmatique dominante qu'est l'attaque, a pour but comme l'affirme Angenot⁵⁷⁶ de faire sortir l'interlocuteur de son apathie, le lyrisme recherche, par ses propres moyens, le même effet; c'est un discours qui soulève et emporte, un discours de l'enthousiasme et de l'ardeur. Flaubert insiste sur la fougue désordonnée, la force et la vitalité créatrice qu'il met en jeu: "il faut qu'il soit étrange, désordonné, tellement intense enfin que cela devienne une création. Mais quant à dire faiblement ce que tout le monde sent faiblement, non⁵⁷⁷". Ce programme est celui même de la trilogie, qui recherche toujours une langue intensive et des affects paroxystiques.

Au cours de cette dernière section, nous allons d'abord présenter la notion de lyrisme et montrer qu'elle a besoin de s'appuyer sur les passions dans toute leur diversité afin de pouvoir se déployer. Pour ce faire, nous nous référerons principalement aux récents travaux de Jean-Michel Maulpoix, qui offrent une synthèse très complète et éclairante sur cette question. Puis nous étudierons quelques fragments lyriques ducharmiens, en faisant ressortir combien les moments lyriques qu'offre la trilogie sont variables, comment ils présentent tantôt une tonalité euphorique (on peut parler alors avec Maulpoix de "haut lyrisme", s'approchant ou touchant au sublime) tantôt une tonalité dysphorique (on est alors dans un autre type de lyrisme,

⁵⁷⁶ *La Parole pamphlétaire, op. cit.*, p. 41.

⁵⁷⁷ Lettre à Louise Colet, janvier 1854, cité ici d'après J.-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée, op. cit.*, p. 61.

“pamphlétaire” ou “noir”, où le chant lyrique s’allie à la violence, à l’emportement intempestif et à la souffrance), tantôt encore une tonalité critique (se profile alors une sorte de “contre-lyrisme” à visée ludique, qui effectue sa propre parodie et se moque des élancements affectifs).

2.1. Lyrisme et affects

“Le poète lyrique a besoin de tous les mouvements de la passion, depuis le chuchotement de la tendresse jusqu’au hurlement de la folie; [...] il comprend la nature entière, et il se comprend lui-même en elle, comme la force qui éternellement veut, désire, aspire⁵⁷⁸”

Les passions sont le lieu de la difficulté, de la division, de la crise, de la dispersion du sujet, mais elles sont aussi source de lumière et de grandeur: “jamais rien de grand au monde n’a été réalisé sans une très vive passion⁵⁷⁹”. Sans elles, le lyrisme ne peut se déployer, nul échauffement, nulle exaltation du discours n’advient. Comme le fait remarquer Maulpoix, dès que le lyrisme n’est pas soutenu par une émotion vraie, il tombe dans l’emphase et le pathos (le terme pathos étant pris ici, comme souvent chez les modernes, non au sens neutre aristotélicien que nous lui

⁵⁷⁸ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁷⁹ Cette formule, attribuée à Helvétius, a été reprise par de nombreux philosophes, penseurs et écrivains, tels que Diderot entre autres. Voir à ce sujet l’article de Hengelbrock et Lanz: “Examen historique de la notion de passion”. *op. cit.*, p. 86.

prêtons, mais au sens négatif d'affectation déplacée, de sentimentalité excessive):

il (le lyrisme) ne saurait se déployer autrement qu'en se référant à quelque instance supérieure: divinité, muse ou inspiration; et lorsque celle-ci le délaisse, il *tombe* dans l'emphase ou le pathos... [...] Il se caricature lui-même dès lors qu'il n'est plus transporté par une émotion authentique, que celle-ci trouve sa source en quelque puissance qui transcende le sujet, ou dans le plus intime de celui-ci. Entendu péjorativement, le lyrisme n'est qu'un faux-semblant: il feint la grandeur et la solennité [...] il affecte de paraître élevé, c'est-à-dire qu'il recherche la hauteur du style trop consciemment et confond le poétique avec l'ornemental. Son excès le condamne, il meurt de trop vouloir séduire et prouver; oratoire, vide et boursoufflé [*sic*], il s'étouffe à force d'artifices⁵⁸⁰.

De nombreux écrivains, principalement ceux se réclamant de la modernité, se sont élevés contre ce mauvais lyrisme, qui meurt de ses propres excès rhétoriques, et en ont fait le procès. Un lyrisme "critique" ou "contre-lyrisme" (Maulpoix emprunte cette formule à Albert Thibaudet) naît, faisant sa propre parodie. Il est à l'oeuvre dans *Madame Bovary*, par exemple, où le discours se retourne contre le lyrisme naïf des romantiques, l'emportement sentimental et ses clichés tel qu'on peut l'observer chez Lamartine notamment. Maulpoix décrit ce contre-lyrisme flaubertien: "le

⁵⁸⁰ *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829 - 1913)*, Thèse de Doctorat d'État, U. de Paris X - Nanterre, sous la direction de L. Leforestier, 1987, 1^{re} partie ("Origine et apparition de la notion de lyrisme"), chap. 1: "Les paradoxes originels de la notion de lyrisme", p. 30.

vulgaire est le puissant ressort d'un tel lyrisme: l'un prend en l'autre sa mesure; l'oeuvre naît de leur tension, de leur action réciproque. Émancipé de la poésie lyrique, le lyrisme conquiert son autonomie au point de se poser comme son rival ou son adversaire⁵⁸¹". Il s'observe aussi chez Lautréamont, qui fait le procès du lyrisme effusif: "il transforme les stéréotypes romantiques, il renverse le pathos, en substituant une 'phénoménologie de l'agression' aux élancements rêveurs, mélancoliques ou conquérants du sujet romantique vers l'idéal⁵⁸²".

C'est que le lyrisme n'est pas simplement un style ni simplement un état d'esprit marqué par l'exaltation, mais l'alliance contrôlée des deux. À mi-chemin entre la psychologie et le langage, il inscrit au sein de l'oeuvre une dimension affective. Par l'idée d'élévation, de mouvement ascendant qu'il comporte, il forme en outre une passerelle entre l'univers de l'homme et celui de la divinité et rejoint ainsi la notion de sublime, qui implique aussi l'idée de hauteur, d'élévation:

Le souci de la grandeur caractérise l'oeuvre lyrique. Jusque dans la dénégation, la violence, la barbarie, la profanation, le lyrisme demeure une *parole élevée*; il conserve l'exaltation pour principe; l'on y voit toujours la parole prendre de l'altitude et de la vitesse, par rapport

⁵⁸¹ *Ibid.*, 2^e partie ("Évolution de la notion de lyrisme"), chap. 1: "Crise et métamorphose du lyrisme (1850-1875)", p. 325.

⁵⁸² *Ibid.*, 2^e partie, chap. 1, p. 238-239. La citation que fait Maulpoix est tirée du *Lautréamont* de Bachelard.

à la circonstance et aux états subjectifs qui l'ont appelée
583.

Mais tandis que le sublime s'arrache à l'humain pour désigner le point vers lequel tend le discours, le lyrisme quant à lui reste plus subjectif et humain en désignant le point — expression personnelle, émotions — d'où part le discours. L'idée d'un centre affectif subsiste, d'une voix, à la fois personnelle et impersonnelle, qui est bien plus que celle de son auteur, car elle regarde du côté de l'absolu et contient une ferveur quasi religieuse. La référence à la spiritualité, à un langage inspiré, a longtemps fait partie de la définition du terme. C'est le lyrisme sacré de la Bible, et en particulier de la Genèse, qui constitue d'abord le modèle lyrique par excellence, avant que n'apparaissent des variantes profanes. Mais reste intacte l'idée de parole élevée et d'exaltation, de louange et de célébration. Selon l'expression de Maulpoix, le lyrisme est "une parole en fête", qui exalte le langage et l'imaginaire sous toutes ses formes. C'est en somme la langue qui constitue le véritable sujet du lyrisme, qui doit être compris comme une sorte de "renchérissement de la parole sur elle-même"⁵⁸⁴. Lié au corps, à l'intimité de l'être, le lyrisme est articulé sur la page, élaboré par sa forme, le cri devient langage et le langage, chant: "devenu chant, le cri n'est plus l'expression spontanée, éphémère et solitaire, d'un sentiment particulier; il

⁵⁸³ *La Voix d'Orphée, op. cit.*, p. 200-201.

⁵⁸⁴ J.-M. Maulpoix, *La Notion de lyrisme, op. cit.*, p. 749.

prend langue avec l'universel. Par là le poète, selon les mots de Nietzsche, 'trionphe du subjectif' et 'se libère du moi'⁵⁸⁵."

Maulpoix rappelle que le lyrisme renvoie étymologiquement au chant et à la lyre d'Orphée pleurant après sa descente aux Enfers la perte de son épouse Eurydice, qu'il naît par conséquent de la rencontre de l'amour et de la mort⁵⁸⁶, d'une existence simultanée de contraires, de forces opposées. En lui se joue une polémique, une tension harmonique de forces opposées, ce que confirme la remarque suivante d'Octavio Paz:

Dans le flux et le reflux de nos passions et de nos agitations diverses (continuellement divisés que nous sommes en nous-mêmes, moi et mon double et le double de mon autre moi), il est un moment où tout s'apaise. Les contraires ne disparaissent pas, mais pour un instant se fondent. C'est comme une suspension de l'âme: le temps ne pèse plus⁵⁸⁷.

Que les contraires se fondent dans le lyrisme, cela a déjà été souligné par Nietzsche, qui place dans son ouvrage *Naissance de la tragédie* le lyrisme sous le règne conjoint d'Apollon, le dieu

⁵⁸⁵ J.-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 86.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 108: "Maurice Blanchot a montré que la descente d'Orphée aux Enfers répondait au désir de voir la mort. Son ultime regard tue une nouvelle fois celle qui eût pu renaître, il rend à jamais impossible l'amour humain. Il voue le lyrisme à la déploration et l'errance. Le poète est conduit à chanter par la connaissance prématurée et imparfaite qu'il a eue de la mort, par la vue qu'il a essayé de prendre de l'invisible, par son désir d'atteindre le cœur des ténèbres. Ainsi a-t-il perdu l'amour, la vie réelle, insouciant et paisible. Il ne lui reste que le chant où répéter son aventure et reconstruire en catastrophe ce qui n'est plus".

⁵⁸⁷ *L'Arc et la lyre*, traduit de l'espagnol par R. Munié, Paris, Gallimard, 1965, "Introduction. Poésie et poème", p. 26.

lumineux et solaire, et de Dionysos, le dieu obscur. Le lyrisme a une double face, l'une claire, l'autre sombre; il utilise "tous les mouvements de la passion, depuis le chuchotement de la tendresse jusqu'au hurlement de la folie⁵⁸⁸", va de l'ivresse et de la démesure dionysiaque à la clarté, à l'harmonie, à la forme parfaite apollinienne, il est à la fois "désordre et contemplation, abandon et construction, errance et demeure⁵⁸⁹". Il est chant mais aussi, à l'autre extrême, cri, comme le souligne Cioran: "Quand nous sommes à mille lieux de la poésie, nous y participons encore par ce besoin subit de hurler, — dernier stade du lyrisme⁵⁹⁰". Il excède largement le domaine de la poésie, s'empare de la prose pour se situer bien au delà de la distinction des genres.

Le lyrisme moderne, comme le fait apparaître Maulpoix, est tout particulièrement marqué par cette inquiétude, cette tension des contraires, il frappe par sa diversité de tons et d'allures, de formes et de sujets; à l'harmonie, il préfère l'intensité et la dissonance.

⁵⁸⁸ *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁸⁹ *La Voix d'Orphée*, p. 105. Maulpoix précise encore (p. 104-105): "À la figure d'Apollon s'attache le mouvement ascendant de la poésie vers le sublime, l'élévation de l'ode, la recherche de la beauté plastique, l'éloge de l'équilibre, de la forme parfaite, de ce que Nietzsche nomme 'ordre olympien de la joie', par opposition à 'l'ordre originel des Titans' dont Bacchus est le représentant. [...] À travers lui, la poésie est déjà maudite. Elle implique la marginalité fatale du sujet, voire sa mise à mort dans le monde et sa renaissance parmi les éclairs du verbe. Dionysos assure le rapport privilégié du lyrisme à la nature sauvage, tantôt considérée avec angoisse, tantôt dispensatrice de bienfaits. Il voue la parole humaine à la démesure, l'errance et l'exaltation d'un véhément paganisme mettant en valeur ses facultés symboliques".

⁵⁹⁰ *Syllogismes de l'amertume, op. cit.*, p. 14.

il montre l'homme en tous ses états: ange et bête, héroïque et ridicule, prosaïque et mystique, sublime et tracasse. [...] Il répercute les moindres soubresauts, enregistre les plus fins tresaillements. [...] Il est la parole pour soi, contre l'oubli de soi, de qui ne parle plus de soi mais de cet autre désirable et poignant qu'il est, en qui se reconnaîtra le lecteur⁵⁹¹.

Maulpoix distingue ainsi ce qu'il nomme "le haut lyrisme⁵⁹²", d'un Claudel ou d'un Saint-John Perse, où la parole lyrique est rendue à son sens originel, est hymne, louange, chant de la présence surmontant la défaite et le désespoir pour prendre de l'ampleur et de la hauteur. S'y oppose, selon ses propres mots, le "lyrisme pamphlétaire⁵⁹³" tel qu'on peut le saisir dans le journal et les romans de Léon Bloy par exemple, où le moi met à vif ses plaies intérieures, livre sa souffrance et éclaire le mal. Ce lyrisme dysphorique, que nous serions tentée d'appeler "lyrisme noir" car il est marqué principalement par la colère et par la crainte de la mort, est systématiquement cultivé chez les surréalistes. Comme le rappelle Marie-Paule Berranger⁵⁹⁴, les surréalistes redonnent un aspect polémique au lyrisme et cela est clairement affiché à travers la transformation qu'ils opèrent de l'aphorisme valéryen, "le lyrisme est le développement d'une exclamation", qui devient,

⁵⁹¹ J.-M. Maulpoix, *La Notion de lyrisme, op. cit.*, 2^e partie, chap. 1, p. 277.

⁵⁹² *Ibid.*, 2^e partie, chap. 3: "Renouveaux du lyrisme (1895-1913)", p. 400 et ss.

⁵⁹³ *Ibid.*, 2^e partie, chap. 2: "Autour du symbolisme (1875-1895)", p. 326 et ss.

⁵⁹⁴ "Paul Valéry, corrigé par André Breton et Paul Éluard. Notes", *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 103-106.

sous leur plume, le lyrisme est "le développement d'une protestation⁵⁹⁵". À la position très classique de Valéry, qui fait du lyrisme un phénomène réflexif, centré sur la "fonction émotive" du langage, s'oppose le point de vue surréaliste, liant le lyrisme à la "fonction conative" du langage, à une forme de protestation et de rejet, à une cible négative (ce que je ne veux pas). Ce "nouveau lyrisme", définitivement débarrassé des connotations romantiques, n'est plus simple élan effusif mais choc et révélation à la fois, comportant une part de violence: "dépassement spasmodique de l'expression contrôlée", le lyrisme est violence, irrésistible et fol emportement; par là, il est bien le fils de l'emportement et de la fureur⁵⁹⁶".

Le "haut lyrisme" tout comme le "lyrisme noir" sont tous deux actualisés dans les récits de l'enfance. L'enfance est un support du discours lyrique car elle forme selon les expressions de Bachelard, une "réserve d'enthousiasme", "un archétype du bonheur simple⁵⁹⁷". Par l'enfant le monde est rendu à l'émerveillement, à l'exaltation et au rêve. Comme l'affirme Maulpoix, l'enfant est un point essentiel du lyrisme: "Le passé est plus innocent, plus neuf, plus lyrique que le présent qu'il envahit et régénère. Il rend le

⁵⁹⁵ La formule de Valéry, parue initialement dans la revue *Commerce* (n° 20, été 1929) ainsi que les transformations apportées par Breton et Éluard dans *La Révolution surréaliste* (n° 12, déc. 1929) sont reproduites dans le numéros de *Pleine marge* cité ci-dessus, p. 92-93.

⁵⁹⁶ J.-M. Maulpoix, *La Notion de lyrisme, op. cit.*, 2^e partie, chap. 3: "Renouveaux du lyrisme", p. 440.

⁵⁹⁷ *La Poétique de la rêverie, op. cit.*, p. 106-107.

monde à sa naïveté et accuse le caractère transitoire de la destinée humaine⁵⁹⁸". C'est pourquoi de nombreux textes consacrés à l'enfance sont une célébration, une ode à l'enfant et à la joie. Comme le rappelle aussi bien P. Lejeune que J. Lecarme⁵⁹⁹, les exaltations font partie de la littérature consacrée à l'enfance, le lyrisme est le régime ordinaire de ce genre littéraire, qui a pour domaine la foi et la quête initiatique. R. Coe rappelle qu'avec Rousseau, les romantiques et Baudelaire, puis Proust, les surréalistes et bien d'autres, l'essence de la poésie se trouve dans la recapture du monde authentique et magique de l'enfant. Son mode de vie irrationnel, fait d'instincts, de sensualité et d'imagination est le matériel même dont se nourrit la poésie. "L'authentique poète est dans le monde comme un enfant" affirme, de même, Bataille⁶⁰⁰ commentant l'oeuvre de William Blake, affirmation qui fait écho à celle de Baudelaire: "Le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté". Cette rencontre inévitable entre la poésie et l'enfance est aussi évoquée par Chombart de Lauwe, qui signale que l'enfant est une véritable source créatrice pour l'écrivain, qui a besoin d'extérioriser et de faire revivre son ancien moi-enfant, qui constitue le meilleur de ses Moi⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ *La Notion de lyrisme, op. cit.*, 3^e partie ("Poétique du lyrisme"), chap. 3: "Thèmes et modalités", p. 640.

⁵⁹⁹ Voir "L'ère du soupçon" et "La légitimation d'un genre", dans *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12, *op. cit.*

⁶⁰⁰ *La Littérature et le mal, op. cit.*, p. 61.

⁶⁰¹ *Un monde autre, op. cit.*, chap 8: "La quête d'enfance".

L'enfant devient ainsi l'objet d'un véritable culte littéraire, d'une célébration fervente.

D'autres textes consacrés à l'enfance présentent, par contre, ce lyrisme noir évoqué plus haut, où l'inquiétude et l'exaspération prédominent. Il peut être provoqué par un sentiment de solitude ou d'aliénation qui saisit l'enfant, comme le souligne R. Coe⁶⁰². À propos de ces oeuvres où s'expriment frustration et colère, notamment du *Journal en miettes* d'Eugène Ionesco, Coe parle d'une "nostalgie noire" qui saisit l'écrivain lorsqu'il est placé devant l'étendue de la perte de l'enfance paradisiaque: "This is what we might call, perhaps, 'black' nostalgia: far from being sentimental, it is an outburst of despair or protest against the wanton murder of countryside, village, and even town, a lament for deliberate destruction of beauty⁶⁰³". Le sujet éprouve alors non plus une simple nostalgie mais une amertume, un ressentiment profond et laisse exploser son désespoir et sa protestation, sa frustration et sa colère contre la fuite du temps et la mort. Ainsi s'amorce un lyrisme de l'errance, de la solitude, de la séparation. Ce lyrisme noir s'infiltré dans tous les récits d'enfance à teneur polémique, où le jeune héros rejette la société qui l'entourne et laisse éclater la haine et la révolte qui l'habitent. La trilogie ducharmienne, comme nous allons le mettre en évidence à présent, fait place à ce type de lyrisme, travaillé par la révolte et

⁶⁰² *When the Grass...*, op. cit., chap. 1: "Tales of Innocence and Experience", p. 52.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 64.

la mort et cette voix exacerbée alterne avec cet autre chant, plus positif et confiant, qu'est le "haut lyrisme" .

2.2. Lyrisme et sublime ducharmiens

"Ce monde désespéré [de Ducharme] n'est pas fermé, car il trouve dans la perte et le manque une manière de célébration. [...] La détresse est parfois dans les parages et le désespoir sonne à la porte. L'écrivain résiste et son cri sonne aussi comme un chant. À nous de l'écouter et de lui faire écho⁶⁰⁴"

Le lyrisme est une donnée fondamentale du texte ducharmien. Il ne faut pas perdre de vue que Ducharme, avant de se lancer dans l'écriture romanesque s'est essayé à la poésie. Ces poèmes de jeunesse, non publiés et signés du pseudonyme de Jean Racine⁶⁰⁵, se caractérisent par un sentimentalisme excessif et maladroit. Ce lyrisme, encore mal contrôlé, est reversé et distillé de façon plus subtile dans la trilogie romanesque, où l'enfant permet à la voix lyrique de se déployer et de se moduler selon des intensités et des modalités très variables.

Afin de faire apparaître la diversité du lyrisme ducharmien, nous commencerons par évoquer le lyrisme "noir", où la stratégie lyrique s'allie à la stratégie polémique, puis nous rendrons compte

⁶⁰⁴ Naïm Kattan, préface à l'ouvrage de F. Marcato-Falzoni: *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne, op. cit.*, p. 9.

⁶⁰⁵ Les dactylogrammes peuvent être consultés au Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa.

de deux fragments placés sous le signe du "haut lyrisme", et enfin, nous ferons pour terminer quelques remarques sur le contre-lyrisme ducharmien, où le lyrisme s'annexe au ludisme pour produire sa propre parodie.

Le lyrisme noir peut s'observer en maints endroits de la trilogie, il caractérise entre autres la séquence dialoguée de *L'Avalée des avalés* (section 25) qui a été étudiée au cours de la partie précédente consacrée à la polémique⁶⁰⁶. La voix lyrique investit notamment, dans l'échange E2, la longue réplique de Bérénice à Christian (p. 85-86, l. 11-27) que nous symboliserons par le sigle R2 et, dans l'échange E3, la première longue prise de parole de Bérénice (p. 87, l. 63-83) que nous nommerons R3 par commodité. Conformément à la définition du lyrisme proposée par Valéry et reprise par Maulpoix⁶⁰⁷, R2 présente une exclamation, (ici déceptive: "Qu'est-ce qu'il y a?/ Rien. Rien. Ne vois-tu pas: Rien!") suivie d'un long développement, d'abord de protestation ("Ma matière presse ma forme de partout...") puis de prière ("Partons. Dépêchons-nous. A toute griffes, avant qu'il ne soit trop tard...."). Selon Maulpoix, l'exclamation est le "signe le plus émotif, énergique et expressif du langage", elle reproduit graphiquement l'élévation de la voix et "manifeste l'emportement du lyrisme" mais "elle ne saurait exister seule, sinon sous la forme du cri. Il lui

⁶⁰⁶ Voir *supra*, p. 315-322.

⁶⁰⁷ Voir *La Notion de lyrisme*, 3^e partie, chap. 2: "Écritures du lyrisme", section "exclamation et développement", p. 595-606 et *La Voix d'Orphée*, partie "Exclamation et développement", p. 71-88.

faut le secours du développement qui lui prête corps, l'amplifie, la répercute ou la prépare, imposant syntaxe et substance à ce trait elliptique qui s'épuiserait en lui-même si rien n'en venait diffuser les échos⁶⁰⁸". R3 ne présente qu'une légère variante par rapport à ce schéma canonique, c'est ici non plus l'exclamation mais une autre figure de la passion, l'interrogation rhétorique ("Pourquoi gémir sur un tréteau?"), qui permet au développement de s'installer ("Nous pouvons entasser montagne sur montagne, les escalader, aller jouer dans les étoiles avec nos mains..."). Chacun des développements présente par ailleurs ce "mouvement escaladant" relevé par Maulpoix, qui permet de transcender les sentiments personnels et faire "de l'intime un modèle de l'infini": "crevons ce firmament devenu plus petit qu'un dôme", "nous pouvons [...] aller jouer dans les étoiles avec nos mains". Mais outre ce mouvement d'élévation, le discours lyrique de Bérénice évoque aussi l'agonie et son calvaire. La mort, indicible, n'est pas dite mais figurée par l'image des ailes de plomb, de la suffocation et de la pétrification:

Les dix paires d'ailes de plomb se lèvent sans bruit, se dressent sans même jeter d'ombre, se referment comme des bras, me serrent comme dans un seul poing... Je suffoque, Je suis étranglée. Allons-nous-en. Je me décompose. Je me liquéfie. La vie me déserte, s'écoule de moi comme d'un tamis. Je durcis, je me fossilise. Je suis pétrifiée. (AV, p. 86)

⁶⁰⁸ *La Voix d'Orphée, op. cit.*, p. 71-72.

Dans cette description, qui donne un visage à l'horreur de la mort tout en protestant contre lui, Bérénice, selon la remarque de Maulpoix, "multiplie les images de la mort, saisie dans la vie même qui l'entoure et lui prête sa substance. Le travail du lyrisme aboutit à émouvoir la mort⁶⁰⁹". Émouvoir la mort, la rendre sensible et concrète au lecteur, tel est le rôle de la métaphore, qui à travers sa fulgurante concision, sa capacité de révéler brusquement tout un monde, est dynamique et productrice de surprise, d'émotion violente. La métaphore sert à merveille la stratégie lyrique, l'une comme l'autre nous enchantent et nous portent: comme le rappelle F. Goyet, la métaphore, conformément à son étymologie, a pour rôle de transporter et d'émouvoir:

Pour rappeler une fois de plus son étymologie, la métaphore nous trans-porte, tout comme l'ex-citation nous fait mouvoir, nous é-meut [...] *ex-citer* signifie 'faire sortir d'un lieu', nous en *ex-tirer* pour nous mener en un autre. En un autre lieu, ou plutôt en un autre monde. Et ce mouvement va de pair avec une 'pathie', sympathie ou antipathie: pas de passage sans passion. Le mot d'émotion ne dit rien d'autre, puisqu'il est formé exactement comme *ex-citation*: *ex* et *motion*. Être ému, c'est d'abord être mû. Si la concision (de la métaphore) nous émeut tant, c'est qu'elle nous projette brutalement dans un nouveau monde, elle nous y précipite la tête la

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

première, d'un seul coup et sans prévenir. L'émotion va avec la surprise: on est pris, saisi⁶¹⁰.

Par la métaphore des "ailes de plomb" se refermant sur Bérénice, le lecteur ducharmien se voit donc à son tour transporté au royaume obscur, pris et saisi par Thanatos. S'ajoute à ce travail saisissant de la métaphore celui de la gradation ("je suffoque, je suis étranglée": "je durcis, je me fossilise, je suis pétrifiée"), ici ascendante, qui permet d'amplifier l'expression de la douleur et de l'agonie. Par rapport à l'accumulation, qui est d'ordre purement quantitatif, la gradation est qualitative, elle apporte à l'instar de la métaphore une progresssion dans l'expression des idées et des sentiments: ici, elle fait passer le sujet d'un état actif à un état passif ("je suffoque"/"je suis étranglée", "je durcis"/"je suis pétrifiée"). La gradation renchérit sur le même mais pour l'altérer, elle s'appuie sur la répétition, que S. Felman définit comme "la folie du lyrisme⁶¹¹" tout en la déjouant ou la dépassant.

Face à la gradation et à la métaphore qui permettent au discours de Bérénice de se transformer et de progresser, la répétition sous toutes ses formes (de sons, de mots comme "partons" et ses synonymes, de tournures syntaxiques, etc) impose son ordre au discours. La répétition, qui constitue selon Maulpoix à la fois la puissance et la faiblesse du lyrisme, apporte un

⁶¹⁰ *Rhétorique de la tribu...*, op. cit., p. 59-60.

⁶¹¹ Voir *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, section: "La répétition, folie du lyrisme", p. 78-96.

piétinement ou ressassement du sens mais elle donne aussi aux prises de paroles de Bérénice un aspect incantatoire, elle fait advenir l'objet dont parle le discours: le départ tant souhaité, le leitmotiv "partons", s'il ne s'accomplit pas dans les faits se produit dans et par les mots. La répétition est constitutive du discours lyrique, elle a pour but non d'informer mais d'émouvoir, comme l'explique Jean Cohen: "la redondance n'informe pas mais elle exprime et c'est pourquoi tout langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive, qu'il s'agisse de l'émotion poétique, ordinaire ou religieuse⁶¹²". Maulpoix répertorie un certain nombre de figures répétitives liées au discours lyrique, comme les rimes et les refrains, l'anaphore, l'épanalepse, la concaténation, l'épithétisme et "toutes formes litaniques produisant un effet d'insistance, d'accumulation, de redoublement⁶¹³". Remarquons que ces figures typiques du lyrisme, qui ont une valeur à la fois musicale et affective, sont aussi utilisées par le pamphlétaire pour rendre le discours plus prégnant et intense. Les "figures de l'assertion" relevées par Angenot dans *La Parole pamphlétaire* (l'épanorthose ou rétroaction, l'accumulation, l'amplication, la répétition synonymique, la congérie, et autres⁶¹⁴) coïncident avec les figures lyriques relevées par Maulpoix: Les discours polémiques

612 "Poésie et redondance", *Poétique*, n° 28, 1976, cité ici d'après Maulpoix, *La Notion de lyrisme*, p. 579.

613 *Ibid.*, p. 580-581.

614 Pour plus d'information sur ces figures, voir entre autres *Les Figures du discours* de Pierre Fontanier ainsi que le *Gradus* de Bernard Dupriez.

et lyrique possèdent, on le voit, des points communs, tant du point de vue des moyens stylistiques mobilisés que du point de vue des effets recherchés. Chez Ducharme il est fréquent que ces deux stratégies textuelles s'appuient l'une sur l'autre, qu'un même passage soit à la fois polémique et lyrique. C'est le cas du dialogue polémique que nous venons d'étudier, qui mêle la rébellion aux exaltations du lyrisme. C'est aussi le cas de la section 49 de *L'Avalée des avalés*, qui présente, comme nous l'avons dit plus haut, une diatribe particulièrement violente: la colère et le désespoir, portés à leur comble, entraînent à leur suite un lyrisme noir tout aussi intense. À la rage polémique, qui culmine dans l'injure et le blasphème, fait pendant le transport lyrique, qui culmine dans le "O" lyrique vocatif⁶¹⁵ ("O maîtres"). On y voit comment la passion joue sur deux tableaux à la fois, mêle l'invective à l'émoi lyrique. S'y vérifie l'affirmation de Musset ("La Nuit de mai"), reprise dans *Va savoir*, voulant que "les chants désespérés sont les chants les plus beaux" (VS, p. 206).

Parallèlement à ce "lyrisme exacerbé de l'amertume⁶¹⁶", se fait jour un lyrisme à tonalité euphorique et joyeuse, que nous

⁶¹⁵ Ce "O" lyrique vocatif, Deguy le relie à la naissance du langage dans l'émotion: "Peut-être le charme d'une phrase exclamative qui commence par Oh..., ou invocative par O..., vient-il de ce que le long frémissement encore inarticulé de l'apostrophe qui est son avant d'être sens répète, mais encore symboliquement, comme la naissance du langage en l'émotion, célébrant un rite d'origine où l'on assiste à la figure de ce qui se lève, aube nécessaire", dans *Poèmes de la Presqu'île*, cité ici d'après J.-M. Maulpoix, *La Notion de lyrisme, op. cit.*, p. 599.

⁶¹⁶ Voir Anne-Élaine Cliche, "Réjean Ducharme: le nom de l'auteur", dans *Le Roman contemporain au Québec, op. cit.*, p. 223.

allons étudier à présent à travers deux passages représentatifs. Examinons d'abord l'épisode du brûlage de l'herbe (AV, section 10, p. 36-38) effectué par Bérénice et Christian, qui deviennent pour un moment "les maîtres du feu". Ce passage offre toutes les caractéristiques du "haut lyrisme", enthousiaste et fervent, ainsi résumé par Maulpoix: "le 'je', l'émotion, la célébration, le sentiment de la merveille, et l'exclamation⁶¹⁷". On assiste ici à une fête, une activité merveilleuse et héroïque entreprise par les deux enfants soudés en un seul actant, en une unité enthousiaste, comme si un dieu, *théos*, les habitait. Ici domine la joie, ce "rire de l'âme" selon F. Goyet: "comme le rire, la joie submerge, elle déborde 'poétiquement'. Mais elle déborde en nous emportant vers le haut, et non vers le bas odieux⁶¹⁸". On est dans ce que Goyet nomme "l'événement rhétorique⁶¹⁹", "moment brûlant de l'émotion vive", moment décisif et spectaculaire, temps fort où les mots ne sont plus des paroles creuses mais se gravent dans la mémoire. L'image du feu, sur lequel est centré l'épisode, est d'ailleurs un attribut traditionnel du lyrisme. Le feu dit, en effet, la chaleur et l'énergie inhérentes au lyrisme et à l'éloquence. Comme le rappelle Goyet, la tradition rhétorique compare l'éloquence à un incendie:

⁶¹⁷ *La Voix d'Orphée, op. cit.*, p. 73.

⁶¹⁸ *Rhétorique de la tribu..., op. cit.*, p. 189-190.

⁶¹⁹ *Ibid.*, chap. 6: "L'événement rhétorique", p. 186-200.

Pour reprendre les images de Cicéron, un grand discours est une crue ou un incendie qui emporte tout sur son passage: l'orateur comme les auditeurs sont soulevés par l'émotion irrésistible. Admirable si on se laisse emporter par le mouvement; détestable pour ceux qui essaient désespérément de résister⁶²⁰.

Au feu s'ajoute le rivage où se déroule l'action et qui est aussi, selon Maulpoix, un site lyrique privilégié, car il s'y rencontre des mondes étrangers et adverses. Et le rivage est d'autant plus lyrique, ajoute, Maulpoix, lorsqu'il s'agit du rivage d'une île, qui réunit l'intimité et l'infini, le berceau et l'ouverture:

Le rivage est donc un site lyrique en ce qu'il autorise à la fois la réunion et la contemplation. Il rassemble sans confondre; il maintient les différences et les met en relief tout en assurant leur communication. Il devient plus essentiellement lyrique encore, lorsqu'il est le rivage d'une île, c'est-à-dire celui de la subjectivité même, enclose dans son utopie, protégée du monde extérieur, cernée de tous côtés par une apparence d'infini. [...] il aide à la structuration du "moi" en lui offrant une image objective de sa situation existentielle, il lui permet de se circonscrire dans une intimité idéale, il l'enveloppe dans un paysage comme dans un berceau, et il assure une ouverture, puisqu'il est entouré d'eau, d'espace et de fluidité⁶²¹.

On sait l'importance qu'accordent *L'Avalée des avalés* ainsi que *L'Océantume* à l'île et au rivage, qui sont des thèmes obsessionnels ducharmiens; ailleurs d'autres figures de l'intimité

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 191.

⁶²¹ *La Notion de lyrisme, op. cit.*, p. 662

telles que la chambre (*Le Nez qui voque. L'Hiver de force*) ou la maison (*Va savoir*) prennent le relais des ces deux thèmes lyriques fondamentaux ou bien s'y ajoutent.

Montrons à présent comment les trois éléments constitutifs du lyrisme que sont, selon Deguy, le rythme, les figures et les images⁶²² investissent l'épisode narratif du brûlage de l'herbe pour lui donner souffle et vie.

La narration se déroule en trois temps: 1. Déclenchement du feu ("Armés de brandons nous semons le feu sur un front couvrant toute la largeur de l'île") 2. Entretien du feu ("Il faut entretenir dans toute sa longueur la vague incendiaire") 3. Évanouissement du feu ("le vent tombe. [...] Les derniers festons de flammes s'évanouissent au bord de l'eau"). Comme dans les extraits précédents, le jeu serré entre l'exclamation, la répétition et le développement, caractéristique du discours lyrique, est à l'oeuvre et vient s'emparer du récit. L'exclamation, cette fois associée à l'apostrophe et à des bribes de discours direct, donne, une fois de plus, le coup d'envoi à la parole lyrique ("C'est ce soir qu'il faut brûler l'herbe. [...] Regarde, jardinier, il va pleuvoir, l'herbe va se mouiller! Regarde, jardinier [...] le vent va porter les flammes vers le fleuve! Accablé [...] le jardinier cède") et elle vient

⁶²² "Par lyrisme j'entends la coextensivité de trois éléments [...]. Rythme, image, figure. Rythmer, imaginer ("donner à voir" -- pas pour la perception), figurer (par *tropes*, tournures, manières que j'emploie en équivalence), pour 'dire quelque chose', telle est l'opération de la parole lyrique, oeuvre d'un sujet qui cherche son salut, c'est-à-dire sa libération [...] par la bonne distance, 'poétique', au monde", cité d'après Maulpoix, *ibid.*, p. 778.

aussi, associée à l'apostrophe et à un cliché retravaillé, relancer le récit à mi-parcours, lorsque celui-ci donne des signes d'affaiblissement ("Nous sommes les maîtres du feu. Et ça, croyez-moi, c'est des chats à fouetter! Il faut entretenir dans toute sa longueur la vague incendiaire, veiller que la moindre brindille, le moindre fêtu ne lui échappe..."). Les répétitions de mots ne sont pas isolées mais souvent combinées à des structures syntaxiques récurrentes, ce qui produit un rythme obsessionnel plus marqué, ainsi qu'à des gradations, qui mettent en valeur l'intensité croissante du feu et l'activité de plus en plus fiévreuse des enfants ("les flammes chargent, les flammes déferlent, les flammes crient"/ "elles emportent tout, dévorent tout, rasant tout"/ "Il faut entretenir (...) la vague incendiaire...", "Il faut l'aider...", "Il faut nouer et renouer...", "Il faut s'occuper de tout"). La répétition a ici une fonction poétique très nette, elle transporte comme le souligne Maulpoix "dans le domaine de la prose quelque chose de la dynamique du vers", marque l'effort pour "sortir du prosaïsme et se rapprocher de la musique⁶²³". Les reprises de sonorités, de mots, de propositions, de structures syntaxiques remplacent en quelque sorte la rime et font valoir le discours en lui conférant un aspect musical et rythmique. Selon Maulpoix le rythme poétique "tire sa légitimité de la vie même dont il reçoit son impulsion et qu'il s'efforce de reproduire", par lui "la parole se modèle sur les battements du coeur et les mouvements du

⁶²³ *Ibid.*, p. 580.

souffle⁶²⁴". Le texte ducharmien, par le constant martèlement, rapide et nerveux, de sons et de mots qu'il met en oeuvre, nous rappelle que le rythme est avant tout émotion, qu'y résonne le battement même de la vie, qu'il est pulsation fondamentale "entraînant" ou "accompagnant", selon les mots de Deguy⁶²⁵, le lecteur. Pour Deguy, le rythme fait appel à deux passions liées au temps: la patience et l'impatience. Comme les deux enfants aux prises avec le feu, le rythme est patience dans l'impatience ou impatience dans la patience. D'un côté, il aime la répétition, désire l'inchangé, le même, la prolongation de l'attente, recherche la cadence et la monotonie, de l'autre il est tendu vers la fin, précipite l'avènement, l'irruption, la coupure, la coupe. L'épisode du brûlage de l'herbe nous montre, à travers les figures de l'exclamation, de la répétition et du développement, ces accélérations et ralentissements du discours, comment le feu lyrique prend et est entretenu, comment il est à la fois propagé et repoussé, semé et contrôlé.

Les images contribuent à la fois au rythme et au développement du discours lyrique, auquel elles apportent nouveauté, dynamisme et rayonnement. Le réseau des métaphores et des comparaisons montre la germination de l'imaginaire ducharmien, qui est en état d'invention perpétuelle. Le feu, thème central de l'épisode, est exprimé par le biais de

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 572.

⁶²⁵ Voir "Notes sur le rythme ou comment faire un impair", *Langue française* ("Le rythme et le discours"), n° 56, déc. 1982, p. 50-62.

métaphores et de comparaisons qui s'associent au procédé de la personnification. C'est ainsi que les flammes "se dressent" et deviennent dans l'imagination de la narratrice "une levée d'aigrettes", puis "des masses de grands chevaux blancs". Plus loin encore, les multiples foyers du feu évoquent un monstre mythologique, aux "innombrables corps" et "têtes", l'activité des enfants consiste à "rabattre cette hydre, la repousser, nous battre avec elle. À tour de bras, nous assenons des coups de pelles sur ses têtes qui se relèvent". L'avancée de flammes est aussi comparée au déferlement des vagues "gigantesques, effrayantes, effrénées, courant et se déployant comme un raz de marée". La métaphorisation permet de dire l'union de l'eau et du feu, d'opérer à travers le discours la fusion des éléments primordiaux⁶²⁶. L'image, qui selon Maulpoix "remplit la fonction d'intermédiaire de Mercure⁶²⁷", permet de fusionner, de rapprocher ou de confondre ce qui est séparé, elle a aussi par ailleurs "la fonction de métamorphose de Circé" puisqu'elle fait apparaître magiquement la chose à laquelle on pense, en la montrant et la dissimulant tout à la fois.

Signalons que de façon générale, toutes les images et les figures dépendent des passions. Comme le dit Kibédi-Varga, "il n'y a pas de figure sans émotion. [...] la figure contient quelque chose

⁶²⁶ Cette union de l'élément liquide et de l'élément ignée fait partie de la quête alchimique. Voir à ce sujet: M. Caron et S. Hutin, *Les Alchimistes*, Paris, Seuil, coll. "Le Temps qui court", 1970, p. 158 et ss.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 594.

que l'expression non figurée ne contenait pas et ce quelque chose est d'ordre affectif⁶²⁸". P. France rappelle que ces figures fonctionnelles qui permettent d'imiter le langage naturel de la passion et d'émouvoir le lecteur sont appelées *figurae sententiarum* chez les rhétoriciens latins et chez les rhétoriciens d'expression française "figures de pensées", "figures d'expression", "figures de sentiments" ou encore "grandes figures⁶²⁹". A. Halsall évoque aussi longuement ces figures du *pathos* par lesquelles l'énonciateur communique à l'auditeur sa propre émotion⁶³⁰. Selon la tradition rhétorique, les figures sont les marques de la disposition intérieure du locuteur. Tout comme l'attitude du visage, le ton de la voix et les gestes dans la communication orale sont l'expression des sentiments, les figures reflètent dans la langue la sensibilité naturelle du sujet énonciateur. Cette comparaison entre les figures et les attitudes du corps est développée entre autres par le Père Bernard Lamy dans son traité

628 "La question du style et la rhétorique", dans *Qu'est-ce que le style?*, Actes du Colloque international, sous la direction de Georges Molinié et de Pierre Cahné, Paris, PUF, 1994, p. 163.

629 *Racine's Rhetoric, op. cit.*, section "Functional Rhetoric -- The Passions", p. 164 et ss. Parmi les figures qui entrent dans ce qu'il nomme "l'expression directe des émotions" (p. 167 et ss), Peter France étudie: l'exclamation, la question rhétorique, l'apostrophe, l'hyperbole, l'interruption, les pronoms personnels, le présent historique (hypotypose), et, parmi les "émotions cachées" (p. 182 et ss.): la métonymie, la périphrase, l'ironie, la litote.

630 Voir *L'Art de convaincre, op. cit.*, chap. 5: "Le *pathos* narratif", sections "Figures du *pathos* mimétique", p. 215, "Cinq figures pathiques bifonctionnelles", p. 216 et ss., "Figures mimétiques de la sympathie", p. 221 et ss., "Figures mimétiques de l'antipathie", p. 227 et ss.

*La Rhétorique ou l'art de parler*⁶³¹, qui dresse la liste des principales figures le plus aptes à exprimer les passions⁶³². Ces figures, selon Lamy sont "les armes" de l'orateur, "elles forcent un Auditeur d'être attentif, elles le réveillent, & le frappent si vivement, qu'elles ne lui permettent pas de dormir, & de tenir les yeux de son esprit fermés aux vérités qu'on lui propose⁶³³".

Passons à présent à l'épisode de la mongolfière (OC, section 11, p. 28-30) où le lyrisme, toujours à tonalité euphorique, s'arrache de terre, prend de la hauteur pour s'allier au sublime. Cet épisode tout à fait extraordinaire de *L'Océantume* retrace comment Iode et Asie Azothe s'accrochent à l'ancre d'une montgolfière et survolent ainsi le village et une partie du fleuve:

nous survolons le confluent du fleuve et de la Ouareau et nous savons nager. L'église à l'étrave, le village vogue à notre rencontre. [...] Nous pendillons, entre oiseaux et

⁶³¹ Amsterdam, Paul Maret, 4^e éd. revue et corrigée, 1699, p. 108: "Comme on lit sur le visage d'un homme ce qui se passe dans son coeur; que le feu de ses yeux, les rides de son front, le changement de couleur de son visage, sont les marques évidentes des mouvements extraordinaires de son âme; les tours particuliers de son discours; les manières de s'exprimer éloignées de celles que l'on garde dans la tranquillité, sont les signes & les caractères des agitations, dont son esprit est émeû dans le temps qu'il parle". On trouvera aussi des remarques sur les figures et la passion dans les autres traités de rhétorique mentionnés en bibliographie.

⁶³² Outre l'hyperbole, la métaphore et plusieurs autres tropes, Lamy (*ibid.*, p. 114-136) dresse la liste suivante des figures de la passion: exclamation, doute, épanorthose, ellipse, aposiopèse, hyperbate, paralipse, répétition, pléonasmе, synonyme, hypotypose, description, distribution, antithèse ou opposition, similitude, comparaison, suspension, prosopopée, sentence, épiphonème, interrogation, apostrophe, prolepse, communication, confession, épitrophe ou consentement, périphrase. Selon Lamy, cette liste n'est pas restrictive, toutes les figures pouvant fonctionner comme des figures de sentiments.

⁶³³ *Ibid.*, p. 141.

poissons, entre nuages et vagues. La queue d'une étoile filante lente comme un escargot nous emporte. Je voudrais me laisser osciller et traîner jusqu'en Micronésie, jusqu'à la fin, jusque de l'autre côté du jour, jusqu'au commencement du néant. (p. 30).

Cet épisode a pour intertexte la clause du *Baron perché* d'Italo Calvino. Dans un final particulièrement enlevé, le héros de ce roman, Côme Laverse du Rondeau, dit le baron perché, s'agrippe à l'ancre d'une montgolfière pour disparaître à jamais dans le golfe de Gênes, se donnant ainsi une mort sublime⁶³⁴. Ici, comme dans *L'Océantume*, le personnage prend l'initiative et effectue une sorte de saut dans l'inconnu. Cette initiative, comme le signale Goyet, est "libératrice" car elle permet de sortir d'une "situation bloquée" dont nous ne nous rendions même pas compte: "puis vient l'heureuse surprise, l'initiative inespérée plus encore qu'inattendue. On n'espérait même pas, on n'imaginait même pas qu'une brèche puisse ainsi s'ouvrir. La voici, et le paysage en est bouleversé⁶³⁵. Mais tandis que Côme est un héros qui s'installe

⁶³⁴ *Le Baron perché* (1959 pour la traduction française), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Seuil, coll. "Points", 1980. Outre la scène de la montgolfière, de nombreux épisodes du *Baron perché* rappellent *L'Océantume* et *L'Avalée des avalés*. Ce roman, qui est comme la trilogie ducharmienne, une fable de la résistance et du refus, suit un jeune héros de douze ans, qui a décidé de vivre pour toujours dans les arbres et d'en faire son territoire. Les épisodes de l'orme, des cerisiers, de la dépouille du chat, la création d'un langage personnel, l'interrogation sur les passions et sur l'amour, les emprunts vestimentaires à des coutumes aborigènes, les exploits guerriers, et enfin, des expressions comme "vacherie de vacherie" ou "Gai! gai!" trouvent des résonances soit dans *L'Avalée* soit dans *L'Océantume*.

⁶³⁵ *Rhétorique de la tribu...*, *op. cit.*, p. 207. Être capable d'initiative, savoir saisir le bon moment, c'est ce que les Grecs nomment le *kairos*. Sur cette

durablement dans le sublime, puisqu'il passe sa vie au faite des arbres, cherche à aller toujours plus haut ("en proie à des accès de rage, il se hissait à toute vitesse sur les cimes les plus tendres et les plus fragiles, comme pour y trouver d'autres arbres à gravir, à l'infini⁶³⁶") et meurt emporté par la montgolfière, (ce qui lui vaut l'épithète: "Il vécut dans les arbres/ aima toujours la terre/ monta au ciel⁶³⁷"), Iode ne fait que frôler le sublime et doit très vite, sous les supplications de son amie Asie Azothé, redescendre à terre: "Asie Azothé est à bout de nerf; il faut déjà songer à atterrir. [...] Nous fluctuons sans cesse. Mais veines et artères pètent comme des clous dans les membres d'Asie Azothé: il faut jeter du lest. [...] Nous sautons. C'est fini".

Même bref, ce voyage en montgolfière vient toutefois incarner les rêves de grandeur et d'infini de l'héroïne. Il reproduit sur un mode "sérieux" l'épisode ludique de l'orme, dans *L'Avalée des avalés*, où Bérénice perchée sur son arbre joue à simuler le grand départ: "L'orme, c'est mon navire. Quand je ne sais plus quoi faire, je m'embarque. J'ai noué une oriflamme jaune au faite. La vieille boîte de conserve toute rouillée qui pend au bout d'une ficelle, c'est mon ancre. Larguez les continents. Hissez les horizons.

notion, voir les remarques de Jackie Pigeaud, dans son introduction au traité du Pseudo-Longin, *Du sublime*, traduction, présentation et notes par J. Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991, p. 12: le *kairos*, "c'est l'urgence reconnue de la nécessité dans l'action, c'est le moment d'agir et l'appréhension du moment".

⁶³⁶ *Le Baron perché*, *op cit.*, p. 193.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 282.

Ici on part⁶³⁸". Ce type d'épisode escaladant, qui se donne comme une conquête de l'absolu, nous paraît toucher au sublime et nous nous séparons ici de Leduc-Park qui affirme que Ducharme "ne transcende pas 'l'horreur et l'absurdité de l'être⁶³⁹'", que son écriture en mariant le tragique au comique ne peut être sublime au sens de Nietzsche. Selon nous, il y a des moments sublimes dans la trilogie ducharmienne, tout comme il y a des moments où prédomine la dérision. L'oeuvre ducharmienne vient simplement rappeler que le sublime est toujours éphémère, qu'à l'élévation fait aussitôt suite la chute:

Qui se décharge de son fardeau sous prétexte de se reposer risque d'être écrasé quand son fardeau, de lui-même, se replacera sur ses épaules. Quand deux paillards ont atteint le septième ciel, il faut qu'ils reviennent sur

638 AV, p. 12. Le même motif de l'arbre réapparaît aussi dans *L'Océantume*, section 20: "Nous avons trouvé un beau grand arbre au bord du fleuve, loin, au-delà de la fin du lé, et nous avons passé la nuit à califourchon sur ses branches hautes" (p. 48). Marthe Robert (*Roman des origines... op. cit.*, section "Pays sans nom et paradis perdu", p. 117 et ss.), s'appuyant sur des remarques d'Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*, commente ce motif de l'enfant juché sur un arbre d'où il s'empare du monde. Elle lie ce motif, présent chez plusieurs écrivains, aux rêves de grandeur caractéristique des enfants.

639 Réjean Ducharme, *Nietzsche et Dionysos, op. cit.*, p. 201. Un peu plus loin (p. 212-213), Leduc Park évoque un passage de *L'Océantume* (p. 75) où, selon ses propres termes, la descente à l'infini se métamorphose en allégresse, où la chute dans les profondeurs, dans l'abysse, dans l'océan, favorise l'élan vers les hauteurs. On est là en présence d'une caractéristique même du sublime, qui est selon Deguy, le "haut-profond" (*bathos* et *hupsos*). Le sublime se donne en effet pour mission, selon Deguy, de "relever la psyché jusqu'à son lieu naturel qui est le haut-profond, en traversant et surmontant les différences de la diversité" (Voir "Le Grand-Dire", dans *Du sublime*, ouvrage collectif avec une préface de Jean-Luc Nancy, Paris, Belin, coll. "L'Extrême contemporain", p. 21). C'est en quelque sorte par la descente en moi que je découvre le monde.

leurs pas. Et on ne peut revenir sur ses pas du septième ciel qu'en tombant. Le retour annulant l'aller, l'ascension jusqu'au septième ciel est toujours, au moins, stérile. Les sociétés qui condamnent l'opium devraient aussi, si elles étaient logiques, condamner l'orgasme, les religions et autres voyages vers le haut. (AV, p. 230-231)

Ce caractère éphémère du sublime est relevé et ainsi commenté par Deguy: "Nul ne reste 'en l'air', et du sublime la rechute est fatale⁶⁴⁰".

Voyons plus précisément en quoi l'épisode de la montgolfière touche au sublime. Comme le souligne Fumaroli, le vrai sublime, tel que le conçoit le Pseudo-Longin, est toujours à réinventer, il est "une possibilité exaltante toujours ouverte", se situe au-delà des styles et des genres et conduit à l'essence cachée des choses:

ce 'sublime' ne tient compte ni des genres, ni des caractères, distinctions utiles d'origine aristotélicienne [...]. Il est une réminiscence et une épiphanie du divin dans le langage. Il a une ombre portée, sa caricature creuse: l'enflure, la froideur, le faux brillant, le 'cacozele'. Le sublime, de la part de l'auteur dans l'acte d'invention, du récepteur dans l'empathie de l'audition et de la lecture, est une intuition de vérité, de l'être latent dans les choses, un élan de contemplation ou de réminiscence dont le discours est le véhicule et qu'il fait partager. Ce n'est pas un 'faire-croire': c'est un 'faire-voir'⁶⁴¹.

Ce sublime, qui ne persuade pas, qui ne plaît pas, mais est bien plutôt de l'ordre du ravissement, du coup de foudre,

⁶⁴⁰ Voir "Le Grand-Dire", dans *Du sublime*, ouvrage collectif, op. cit., p. 17.

⁶⁴¹ "Le grand style" dans *Qu'est-ce que le style?*, op. cit., p. 142.

dépassant ainsi les enjeux de la rhétorique, s'impose pleinement lorsque Iode, parvenue à se hisser sur l'échelle de cordage de la montgolfière, est saisie par la fulgurance de la vision, contemple le paysage et dit, sous une forme hyperbolique, l'immensité de l'océan: "Je me suis hissée jusqu'au-dessus des arbres. Je domine tout le village. J'aperçois une bonne moitié de l'océan atlantique". S'affirme ici, à travers la vue sur l'infini de l'océan, cette "saisie par la raison d'un ordre des choses qui heureusement la dépasse⁶⁴²" et qui est la définition même du sublime tel que l'envisage Longin. Voir et faire-voir l'inouï, telle est la mission du sublime. Selon Deguy commentant Longin, outre l'image et la métaphore, qui apportent précisément cette visibilité nécessaire au sublime, c'est surtout l'hyperbole, par opposition à l'amplification, qui est la marque du sublime et qui met en place "le mouvement selon lequel la pensée s'enlève pour atteindre d'un coup ce point élevé. L'hyperbole est une envolée par différence avec *l'auxèsis, amplificatio*, qui est le mouvement de la pensée se dilatant pour réunir⁶⁴³". Cet appui réciproque du sublime et des figures a été mis en évidence par Longin, pour qui les figures les plus adaptées au sublime sont celles du saut et de la rupture notamment, la métaphore, l'hyperbate, l'asyndète, le changement de personne⁶⁴⁴, mais en même temps l'emploi des figures est

⁶⁴² M. Fumaroli, *ibid.*, p. 143.

⁶⁴³ "Le Grand-Dire", *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴⁴ Sur ces figures du sublime, voir les nombreux commentaires du Pseudo-Longin, dans *Du sublime, op. cit.*, XVI. 1 - XXXVIII.

relativisé puisque dans l'optique de l'Anonyme le sublime doit dépasser ou faire oublier (*lèthè*) la *technè*, c'est-à-dire l'artifice qui sous-tend toute figure: "peut-être donc les meilleures hyperboles, comme nous l'avons dit plus haut des figures, sont-elles celles dont on ne voit pas, justement, que ce sont des hyperboles. Une telle chose arrive quand les hyperboles, sous l'effet d'une passion vive, sont prononcées en accord avec l'importance d'une situation⁶⁴⁵". Telle est bien l'hyperbole dans le passage de la montgolfière, qui, même si elle dit quelque chose d'impossible⁶⁴⁶ ("J'aperçois une bonne moitié de l'océan Atlantique"), s'insère ici naturellement dans la vision sublime, et, portés par l'élan, nous voyons ce que voit Iode.

Ce n'est donc pas avant tout par son style mais bien par les notions de vision, d'élévation, de *pathos* et d'infini mises en jeu que le passage ducharmien de la montgolfière est sublime. Les modes du sublime sont chez Longin la foudre et l'incendie, le torrent et l'inondation, les grands fleuves, l'Océan, l'Etna, c'est-à-dire des métaphores empruntées aux phénomènes naturels les plus étonnants⁶⁴⁷. L'épisode de la montgolfière vient accueillir ces éléments naturels grandioses, dans lesquels Sénèque voit un

⁶⁴⁵ Pseudo-Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁴⁶ B. Dupriez relève également dans son *Gradus* (entrée "adynaton") une hyperbole ducharmienne (OC, p.116) qui, à force d'être poussée à l'extrême par le *pathos*, tient de l'impossible, de l'adynaton.

⁶⁴⁷ Voir M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 143.

“sublime de la nature⁶⁴⁸”. De la foudre et de l’incendie, incarnés respectivement par l’écriture de Démosthène et de Cicéron. Longin déduit en outre “deux *techniques* de la période, l’une brève et saisissante, l’autre ample et contagieuse, l’une et l’autre étant d’abord deux *modes d’accès à l’être*, deux ‘voies’ de la vision⁶⁴⁹”. La séquence ducharmienne de la montgolfière, si l’on cherche à la situer par rapport à ces deux pôles, serait du côté de la fulgurance, de la brièveté et de la véhémence, de la foudre et de l’orage, qui embrase et déchire, plutôt que du côté de l’incendie, du feu qui dure, s’étend et s’épanche. Lié à la notion d’infini⁶⁵⁰, le sublime selon l’expression de Maulpoix “frappe de stupeur et d’impuissance l’imagination des hommes⁶⁵¹”, il dégage le sujet du monde concret pour le placer face à des forces terribles. Menacé d’anéantissement et cependant toujours conscient, celui-ci perçoit sa propre précarité. Cette précarité est exprimée par Asie Azothé, terrifiée par l’expérience du sublime: “Nous allons mourir! j’ai mal au coeur! Je suis étourdie! Mon doux Seigneur! Mon Dieu mon Dieu! Petit Jésus!”, tandis que Iode recherche l’intensité de la vie.

648 Selon Sénèque, la nature sauvage (grands fauves, lacs profonds, forêts obscures, etc.) est sublime et comparée aux grandes âmes. Voir à ce sujet l’article d’Alain Michel, “Rhétorique, tragédie, philosophie: Sénèque et le sublime”, *Giornale italiano di filologia, in memoriam E. V. Marmorale II*, vol. XXI, 1969, p. 245-257, ainsi que, du même auteur, “Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes”, *Revue des études latines*, t. LIV, 54^e année, 1976, p. 278-307.

649 Voir M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 143.

650 Pour une discussion sur cette notion d’infini liée au sublime, voir notamment l’article de J. Rodozinski, “Le don du monde”, dans *Du sublime*, collectif, *op. cit.*, section: “A l’infini”, p. 200 et ss.

651 *La Notion de lyrisme, op. cit.*, p. 104.

va au-devant du malaise, aux limites de la défaillance: "Être étourdi, comme ivre. Et elle se plaint! Et elle geint! Je continue de grimper. Je lui crie de faire comme moi, d'y aller gaiement". Chez Asie Azothe, qui n'arrive pas à dominer les forces terrifiantes qui l'agitent, le sublime laisse place à l'angoisse, tandis qu'Iode parvient à "s'élever à ce haut", "se porter là d'où peut être prise une vue sur la 'condition mortelle', depuis un côté qui est *comme* le divin: depuis ce léger ressaut, le *haut* du haut, qui est *comme* au-delà, prenant vue sur le vivre-mourir⁶⁵²". Deguy insiste sur "la condition mortelle" et le "moment du périr⁶⁵³" qui sont en jeu dans le sublime. Les supplications terrifiées d'Asie Azothe ("Redescends, voyons! Saute, fille! Reviens! Je t'en conjure!") ainsi que les défis et bravades d'Iode ("Suis-moi"/ "Viens-y, fille! Grimpe! Grimpe donc!" / "Monte! Dépêche! Embarque! C'est ta dernière chance, fille...") ont pour enjeu ce moment du haut risque, de l'épreuve⁶⁵⁴. Le rire inextinguible saisissant Iode ("je

652 M. Deguy, "Le Grand-Dire", *op. cit.*, p. 16.

653 *Ibid.*, p. 16-17.

654 Le moment du périr étant en jeu dans le sublime, celui-ci a selon Deguy un rapport privilégié au testamentaire, aux dernières paroles léguées, aux mots de la fin. En ce sens, le testament de Chateaugué, que présente le *Nez qui voque*, serait un autre moment sublime de la trilogie, ainsi que la séquence où Constance Chlore meurt dans les bras de Bérénice. Les romans de l'âge adulte approfondissent ce travail du testamentaire, du mourir et du deuil, à travers notamment les personnages de Fériée (*Les Fantômes*) et de Mamie (*Va savoir*). Ces romans, qui sont une sorte de longue épitaphe ou d'éloge à la morte, qui ne font presque rien d'autre que de rapporter longuement les dernières paroles de l'aimée, permettent au sublime de s'intensifier et de se déployer, de dire la mort tout en la surmontant: "Le mourant qui dit le mot de la fin l'emporte, dans le trop-tard. Il est vaincu, mais en léguant une parole qui peut être reprise -- mort, où est ta victoire?; mot de passage; schème du sublime. La disproportion (Pascal) est affrontée;

ris, à perdre haleine [...]. Je ne peux plus m'empêcher de rire. Je renferme une masse de rire trop grosse pour moi" / "J'ai trop à faire, trop à rire. Je suis étouffée d'hilarité")) doit être compris ici comme faisant partie de cette *extasis* (sortie de soi) à laquelle mène l'expérience du sublime. À travers ce rire se dit un émoi violent, une folie généreuse menant au détachement de soi⁶⁵⁵, et dans cette capacité de se regarder comme on regarde un autre, loge, comme le souligne Pigeaud commentant Longin, le sublime: "le sublime est là, dans la capacité de se dessaisir de soi et de constituer un autre corps, essentiel celui-là, débarrassé de l'accessoire, du non-signifiant, du tumulte confus⁶⁵⁶".

Terminons notre analyse sur le haut lyrisme par une mise au point sur les rapports que le sublime entretient avec le *pathos*. Selon Longin, le sublime s'appuie sur les passions violentes: "rien n'est aussi magnifique que la passion généreuse, placée là où il le faut, comme si, sous l'effet d'un accès de folie ou du *pneuma*, elle soufflait dans le délire de l'enthousiasme⁶⁵⁷". Et de fait, les cinq

écrasante et pourtant vaincue en étant transfigurée musicalement; ce qui terrasse de toute façon est égalé par une parole qui est une oeuvre. À certaines conditions la défaite, sans lendemain, n'est pas une défaite; le rapport 'écrasant' est renversé, quelque chose surmonte la 'fin' en la faisant passer, servir de recommencement". (Deguy, *ibid.*, p. 17-18).

⁶⁵⁵ Dans son article "L'offrande sublime" (*Le sublime*, collectif, *op. cit.*, p. 74) J.-L. Nancy parle de "jouissance désappropriée", de "joie tragique", de "cette joie animée de la 'vivacité des affections' dont parle Kant, et qui va jusqu'au rire et à la gaieté -- syncopés eux aussi".

⁶⁵⁶ Voir Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, "Introduction" de J. Pigeaud, p. 23.

⁶⁵⁷ Longin, *Du sublime*, *op. cit.*, VIII, 4 (p. 63-64). Mais l'Anonyme veille aussi à distinguer le sublime du pathétique: "car des passions basses et qui

sources du sublime que cite Longin relèvent aussi bien de la nature (*phusis*) — grandeur de la pensée (*noésis*), passion (*pathos*) — que de l'art (*technè*) — figures (*schèmata*), choix des mots (*phrasis*), rythme ou synthèse. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant⁶⁵⁸ oppose le beau, qui attire, au sublime, qui attire et repousse à la fois, maintenant à distance celui qui l'éprouve. Commentant ce sublime kantien, J. Rogozinski signale que deux affects quasi simultanés interviennent, que "ce qui fait peur est en même temps attirant": "la sublimité surgit là encore à la limite, entre le plaisir qu'inspire la beauté et la répulsion du monstrueux⁶⁵⁹". J.-L. Nancy, s'appuyant également sur Kant, constate que "le sublime est un sentiment, et plus qu'un sentiment au sens banal, il est l'émotion du sujet à la limite⁶⁶⁰". Le point

n'ont rien à voir avec le sublime, il s'en trouve comme lamentations, chagrins, crainte" (VIII. 2. p. 63).

⁶⁵⁸ Éd. publiée sous la dir. de F. Alquié, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1992.

⁶⁵⁹ Voir "Le don du monde", dans *Du sublime*, collectif, *op. cit.*, p. 186. Même constatation de la part de J.-F. Lyotard, qui dans un autre article du collectif ("L'intérêt du sublime", p. 167), dresse l'arbre généalogique du sublime, montre comment peine et plaisir l'engendre: "Il n'y a pas un, mais des sentiments sublimes, toute une famille, ou plutôt toute une génération. Je brode, un instant, le roman de ce *génos*. Sur l'arbre généalogique dit des 'facultés de l'âme', la génitrice est une 'sensation', un état du sentiment de plaisir et de peine, comme le géniteur. Mais le père est content, la mère malheureuse. L'enfant sublime sera sentimentalement contrarié, contradictoire: douleur et satisfaction".

⁶⁶⁰ "L'offrande sublime", dans *Du sublime*, collectif, *op. cit.*, p. 63. Un peu plus loin, Nancy précise encore (p. 65-66): "ce sentiment est singulier. Sentiment de la limite, il est le sentiment d'une insensibilité, sentiment insensible (*apatheia, phlegma in significatu bono*, dit Kant), syncope du sentiment. Mais il est aussi bien le sentiment absolu, non déterminé en plaisir ou en peine, mais touchant l'un par l'autre, touché de l'un dans

commun entre la notion de sublime et celle de passion, c'est nous semble-t-il cette possible transcendance, cette élévation à conquérir. Deguy rappelle une définition du sublime proposée par Longin, qui est "l'enlèvement", le "mouvement d'emportement, de traversée, de soulèvement⁶⁶¹", ce qui fait songer à la définition des passions, comme défi de l'homme à sa propre condition, proposée par Meyer: "La passion relève toujours d'une grandeur et d'une élévation à conquérir, par des enjeux à arracher, par des obstacles à abattre. L'homme s'efforce de vaincre le destin [...] et d'affirmer sa liberté, sa puissance (d'où l'orgueil qui lui est reproché) par la passion⁶⁶²". Comme la passion, le sublime fait prendre des risques, selon l'expression de Pigeaud, il "fait l'éloge du saut et du péril⁶⁶³", requiert vitalité et jeunesse: "L'homme du sublime est un preux qui exerce des prouesses. Le sublime exige force et même violence, jeunesse, agilité⁶⁶⁴". Cette description de l'être sublime rend très exactement compte des jeunes héros ducharmiens, elle nous fournit toute une facette de leur personnalité, qui est l'élan, la force, la tension. J. Pigeaud souligne

l'autre. [...] L'affection sublime, affirme Kant, va jusqu'au suspens de l'affection, elle peut être le pathos de l'apathie. [...] On pourrait dire qu'il [ce sentiment] est ce qui reste du sentiment, à la limite, lorsqu'il ne se sent plus, ou lorsqu'il n'y a plus rien à sentir. Du coeur battant, on peut dire aussi bien qu'il ne sent que son battement, ou qu'il ne sent plus rien".

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶² *Le Philosophe et les passions, op. cit.*, p. 109.

⁶⁶³ Longin, *Du sublime, op. cit.*, p. 7.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

que les textes sublimes qu'analyse Longin (Homère. Platon, Démosthène), par les "situations limites et radicales⁶⁶⁵" qu'ils engagent, fournissent le premier sentiment moderne du tragique. C'est dire que le sublime implique, davantage que le lyrisme, violence⁶⁶⁶, choc et déséquilibre. La situation d'Asie Azothé, suspendue dans le vide ("Elle pousse un cri du diable. Roide et livide, elle lâche tout et lance comme deux coups de fouet ses bras autour de mon cou. Elle me serre. Elle m'étrangle. [...] Comme je lui parle, une brusque secousse venue d'en bas décroche ses jambes") donne un aperçu de ce choc sublime, comprenant vertige et étourdissement. "La vie suspendue, le souffle coupé — le coeur battant⁶⁶⁷", telle est la tension du sublime: "Elle me serre, elle m'étrangle. Entre sa poitrine et la mienne, son coeur bat comme une cloche de tocsin, une grosse cloche. Sa vie remue le long de moi comme un vol de hérons".

À cause du rôle qu'y jouent les passions, le sublime est avant tout mouvement et désordre, il est à l'opposé de l'arrêt, où réside la tranquillité, il est en somme ordre dans le désordre, comme le

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 20. Sur les liens entre sublime et tragique, voir aussi l'article de Jean-François Courtine: "Tragédie et sublimité", dans *Du sublime*, collectif, *op. cit.*, p. 211-236.

⁶⁶⁶ Triple violence: de la passion, de la pensée et de l'imaginaire, comme le souligne Pigeaud, dans dans introduction au traité de l'Anonyme (*op. cit.*, p. 39). Double violence selon Rogozinski (*op. cit.*, p. 188): l'imagination, en son essence même, est violence (cette violence élémentaire est la condition de toute connaissance, toute expérience, toute synthèse) et le sublime à son tour "fait violence à l'imagination" (Kant), en la poussant à aller à ses limites, à se dépasser, à s'abîmer en elle-même.

⁶⁶⁷ J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 64.

signale Longin, il a besoin d'un "changement incessant" . "l'ordre est [...] désordonné et, à son tour, le désordre enveloppe [...] un certain ordre⁶⁶⁸". La trilogie témoigne de cette esthétique du mouvement, de ce "beau désordre" typique du sublime. Même avec ses défauts, que la critique n'a pas manqué de mettre en relief⁶⁶⁹, la trilogie vaut bien des oeuvres plus irréprochables, mais moins grandes. Comme le remarque avec une grande perspicacité Longin, le sublime, parce qu'il prend précisément des risques, n'est pas sans défauts et seuls les médiocres sont infaillibles et lisses:

Quant à moi je sais que les naturels supérieurs sont les moins exempts de défauts; car la surveillance minutieuse en tout fait courir le risque de la petitesse; et dans la grandeur, comme dans l'excessive richesse, il faut que subsiste aussi un peu de négligence. Tandis que les naturels bas et médiocre [...] par le fait de ne jamais prendre de risques et de ne jamais aspirer aux sommets, ils restent la plupart du temps impeccables et sûrs; les grands au contraire, bronchent à cause de la grandeur même⁶⁷⁰.

J.-L. Nancy souligne le fait que le sublime dérange l'art, qu'il est en fin de compte un défi que l'esthétique se lance: "le sublime

⁶⁶⁸ *Du sublime, op. cit.*, p. 90.

⁶⁶⁹ L'article de F. Gallays ("La réception des romans de Ducharme", *op. cit.*) donne un bon aperçu des principales critiques, de fond (régression vers le passé, thèmes obsessionnels, manque de structuration, etc) et de forme (incorrections, tics d'écriture, facilités, incohérences) qui ont été faites à l'endroit de l'oeuvre ducharmienne.

⁶⁷⁰ Longin, *op. cit.*, p. 107.

a partie liée, d'un lieu essentiel, avec la fin de l'art en tous les sens de l'expression: ce pour quoi l'art est là, sa destination, et la cessation, le dépassement ou le suspens de l'art⁶⁷¹". C'est pourquoi la pensée contemporaine de l'art et de sa fin est tributaire, explicitement ou non, de cette notion à la fois très ancienne et très actuelle par les questions qu'elle soulève. Bien que le terme n'apparaisse qu'une seule fois et dans un contexte négatif⁶⁷², le sublime sous-tend la trilogie ducharmienne, qui ne cesse de contester l'art: "Littérature qui s'interdit d'être littérature, qui se retire des prestiges et des voluptés littéraires⁶⁷³", la trilogie conforte la formule de Bataille affirmant que "l'art souverain accède à l'extrémité du possible⁶⁷⁴".

Comment couper court au "haut lyrisme" et à la tentation du sublime? Par ce que Maulpoix nomme le "contre-lyrisme", c'est-à-dire par un contre-point ironique qui invite le lecteur à rompre l'illusion, à briser le charme du chant et de la vision⁶⁷⁵. Le texte se met alors à ironiser "sur lui-même, en dénonçant par exemple le jeu des rimes ou des reprises de mots, la vanité et la gratuité de

671 Voir "L'offrande sublime", *op. cit.*, p. 38.

672 NV, p. 224: "C'est comme en composition française. Je ne savais pas conclure, m'essorer (comme dirait Rimbaud), en arriver au sublime".

673 J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 72.

674 Cité ici d'après Nancy, *op. cit.*, p. 39.

675 Voir aussi la remarque suivante de S. Felman (*La Folie et la chose littéraire, op. cit.*, p. 95): "D'une façon ou d'une autre, tout grand texte lyrique constitue en même temps une *remise en question* du lyrisme, une analyse déliée de ses propres limites. Dans ses meilleurs moments, le lyrisme tout à la fois séduit son lecteur *et* le met en garde, le mystifie et le démystifie, l'enchanté et le désenchanté".

son propre effort, en signifiant que le langage est inapte à résoudre une crise existentielle⁶⁷⁶". Un tel contre-point ironique se manifeste clairement à la fin de l'épisode de la montgolfière, qui se clôt brusquement sur un jeu de mots absurde, fondé sur un pur rapprochement de sonorités (les os assez fêlés—> les zostérés): "Nous sautons, c'est fini. [...] Bien qu'ayant les os assez fêlés, nous parvenons, à la course, à échapper à la foule. Les zostérés sont un groupe de plantes dont la zostère est le type, et la zostère est un genre de naïadacées marine". Le ludisme, qui remet l'accent sur la pure matérialité des mots, vient ainsi prendre le relais du lyrisme et du sublime. Si comme l'affirme Maulpoix, "le paradoxe du lyrisme tient [...] en ceci que pour y dire quelque chose une fois pour toutes, le poète est contraint de la répéter sans trêve⁶⁷⁷", le ludisme est une façon de sortir de cette hypnose. Cette stratégie ludique, il faudrait l'étudier surtout à partir du *Nez qui voque*, où le travail sur le matériel verbal proprement dit est le plus apparent. Pris au sens large, la notion de ludisme engloberait toute la problématique du jeu, du rire, de l'humour, du comique et de l'ironie ainsi que du trait d'esprit⁶⁷⁸. Comme le signale

⁶⁷⁶ J.-M. Maulpoix, *La Notion de lyrisme, op. cit.*, p. 585.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 583.

⁶⁷⁸ Voir, en autres, l'ouvrage de Denise Jardon (*Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988) qui offre une synthèse de ces différents types de comiques et dresse l'inventaire des grandes théories modernes -- psychanalytique (Freud), rhétorique (P. Fontanier, L. Olbrecht-Tyteca), philosophique/sociologique (H. Bergson), linguistique (C. Kerbrat-Orecchioni) -- qui cherchent à en rendre compte. Parmi les nombreux travaux consacrés au jeu proprement dit, voir aussi entre autres, la récente étude de Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer. La métaphore*

Bérénice, qui affirme: "Je choisis le rire. Le rire! Le rire est le signe de la lumière. Quand, soudain, la lumière se répand dans les ténèbres où il a peur, l'enfant éclate de rire" (AV, p. 143), le ludisme a partie liée avec la question des passions. Les traités de rhétorique des Anciens font remarquer qu'il participe à une stratégie de séduction de l'allocutaire (Cicéron, dans *L'Orateur*, soutient que la plaisanterie séduit et plaît), les Modernes lient le mot d'esprit et le rire au plaisir, à l'épargne d'affects et à une décharge de tensions (Bergson, Freud). Chez Ducharme, la gamme des différents types de comiques fait osciller la trilogie de "l'humour rose", qui est léger et sans gravité, à "l'humour noir", qui n'est pas drôle, qui mord⁶⁷⁹ et attaque, et vient en quelque sorte ressouder le ludisme à la polémique et au scandale. Les travaux de Coe⁶⁸⁰ sur le *puer ludens* montrent comment le récit d'enfance permet de restituer une dimension ludique à la littérature. L'enfant fournit notamment l'occasion de remotiver les mots dont les signifiants retrouvent leur richesse associative

ludique, Paris, Corti, 1989 ainsi que l'ouvrage collectif, *Jeu surréaliste et humour noir*, Actes du Colloque organisé par J. Chénieux-Gendron et M.-C. Dumas à Cerisy-la-Salle, Paris, Lachenal et Ritter, coll. "Pleine Marge", n° 1, 1993.

⁶⁷⁹ Rappelons la formule de Baudelaire ("De l'essence du rire", dans *Oeuvre complète, op. cit.*, t. 2): "L'homme mord avec le rire". Baudelaire décrit déjà toute l'ambivalence du rire: "Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie" (*ibid.*, p. 532).

⁶⁸⁰ Voir *When The Grass was taller, op. cit.*, chap. 7: "*Puer ludens: An excursion into Theory*", p. 240-273.

originale. Le *puer ludens* est donc aussi, avant tout, un poète⁶⁸¹, qui a la passion du langage. La notion de *puer ludens* fait mieux comprendre pourquoi dans la trilogie ducharmienne les stratégies ludiques et lyriques sont employées conjointement et pourquoi l'univers ducharmien ne privilégie jamais la stratégie référentielle.

681 Ce que confirme cette remarque de Freud ("La création littéraire et le rêve éveillé", *op. cit.*, p. 70): "Le poète fait comme l'enfant qui joue; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affects, tout en les distinguant nettement de la réalité".

Conclusion

La critique littéraire moderne n'a pas donné jusqu'ici toute sa place à la notion de passions, jugée trop souvent subjective et impropre à l'analyse. Pourtant, appréhendée avec les outils de la rhétorique et de la poétique, elle débouche sur une approche féconde du texte littéraire, en particulier du roman et du roman de l'enfance, qui ont traditionnellement partie liée avec le monde des affects. À y regarder de plus près, les considérations sur le rôle des passions existent pourtant chez les Modernes, mais elles restent fragmentaires et très dispersées. Notre travail, loin de chercher à esquisser de nouvelles hypothèses théoriques sur le rôle des passions dans le texte littéraire, s'est donné plus modestement pour mission de rassembler les diverses données fournies par les Modernes et de les mettre en rapport avec les vues des Anciens sur la question. Ce sont, en effet, les Anciens que nous avons choisis comme guides pour mener cette incursion dans le monde des passions car ils ont, les premiers, attribué une valeur esthétique aux passions. Ainsi, Aristote fonde-t-il la tragédie sur un mélange de pitié et de crainte, et la comédie sur le rire; quant à Longin, il fait du *pathos* l'une des grandes sources du discours sublime. Il est clair qu'avec les Anciens, les passions sont déjà pleinement reconnues comme objet de l'esthétique.

Aristote montre comment le jeu des passions affecte non seulement le héros et son action mais aussi comment il permet de captiver l'intérêt du spectateur/récepteur, tout lui fournissant l'opportunité, par le biais de la représentation artistique et du processus cathartique, de prendre conscience de soi, de s'élever au-dessus de sa condition (tragique, épopée, sublime) ou au contraire d'être mis en contact avec un modèle rabaissant (comédie). Comme le souligne M. Meyer, qui a repensé l'héritage d'Aristote, "la rhétorique des passions coïncide alors avec la poétique. La passion ne se vit plus véritablement, elle s'évite grâce à une esthétisation qui met en garde et qui néanmoins procure des sensations par la mise en forme judicieuse, rhétorique⁶⁸²". Réhabiliter le rôle que jouent les passions dans le texte littéraire en revenant aux vues fécondes des Anciens, en faisant communiquer ces derniers et les Modernes, en décloisonnant des disciplines habituellement séparées — rhétorique, poétique, psychanalyse, philosophie, narratologie, esthétique de la réception, etc — tel a été notre premier objectif.

Notre second souci consistait, par ailleurs, à ne pas faire l'économie du texte littéraire dans ce qu'il a de spécifique et d'irréductible. D'où un va-et-vient entre des considérations générales sur l'inscription et le mode de fonctionnement des passions dans le texte littéraire et des tentatives pour approcher

⁶⁸² M. Meyer, *Le Philosophe...*, *op.cit.*, chap. 6, section: "Les passions racontées", p. 281.

la spécificité des romans de l'enfance ducharmiens. L'étude se situe ainsi au carrefour du commentaire de texte, qui selon l'expression de M. Charles, "s'aventure dans les emportements et les tourbillons du texte⁶⁸³" et d'une investigation plus théorique, où intervient un processus de généralisation ou de systématisation. Ce besoin de rester au plus près du texte ducharmien, ce souci de proximité avec l'objet textuel se marque par l'analyse de fragments discursifs choisis pour leur richesse et leur relative autonomie (étude d'épisodes ou de scènes de la trilogie formant un tout homogène). L'oscillation entre le particulier et le général est d'ailleurs, comme le rappelle fort à propos M. Charles, caractéristique de la rhétorique elle-même, discipline éclatée, partagée, tendue entre plusieurs voies, hésitant constamment entre la systématisme (trouver des lois du discours, des opérations générales du langage) et la butée sur l'indicible (rendre compte du "je ne sais quoi", de l'indicible, de la figure animant un discours ou un texte).

S'agissant de rendre compte du texte ducharmien, nous avons délibérément opté pour une "critique de la sympathie". Une telle critique est pratiquée, entre autres, par Gracq, qui la définit de la façon suivante:

Ce que je souhaite d'un critique littéraire — et il ne me le donne qu'assez rarement — c'est qu'il me dise à propos

⁶⁸³ Voir *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1985, "Avant-propos", p. 13.

d'un livre, mieux que je ne pourrais le faire moi-même, d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête à aucune substitution. Vous ne me parlez que de ce qui ne lui est pas exclusif, et ce qu'il a d'exclusif est tout ce qui compte pour moi. Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme [...]. Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même façon que moi⁶⁸⁴.

Remarquons qu'une telle critique n'est pas incompatible avec le travail rhétorique, qui a toujours cherché à montrer les ressorts ou les lois du plaisir esthétique, le piquant ou le nouveau, qui a toujours misé sur le public et valorisé le processus de la réception et des effets. Il y a un "hédonisme" chez les rhétoriciens classiques comme modernes qui cherchent à rendre compte, selon la formule de Barthes, du "plaisir du texte" et, plus largement, à cerner le rôle du récepteur dans le processus artistique. Ce dernier opère une "résurrection intime de l'oeuvre⁶⁸⁵", lui redonne vie et, par ce geste même, en fait quelque chose de neuf. Nous avons, quant à nous, lu les romans d'enfance de Réjean Ducharme comme une déroute de l'intellect et une explosion de la subjectivité, des affects. Proche de l'esthétique surréaliste, la trilogie ducharmienne échappe au discours rationnel pour tenter d'épouser les mouvements mêmes de la vie. Le *pathos*, "qui est

⁶⁸⁴ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p. 178.

⁶⁸⁵ N. Frye, *Anatomie de la critique, op. cit.*, p. 419.

avant tout cette conscience sensible, irréfléchie, qui nous plonge dans les flots de la vie et qui nous pousse à en fuir les dangers comme à en rechercher le plaisir⁶⁸⁶”, permet précisément à Ducharme de renouer avec la *phusis*. Dans un univers marqué par le multiple et l’instable, par la métamorphose des choses, les idées, toujours menacées de s’annuler ou de s’épuiser, de se vider de leur substance, sont relativisées tandis que les passions deviennent la réalité, la marque de l’histoire de l’individu (et des peuples), comme le signale E. Grassi: “La vraie réalité n’est pas celle des étants, mais celle de la passion: ce n’est pas la réalité platonicienne, mais l’historicité de notre monde. La passion ouvre la réalité, elle lève le rideau d’un théâtre auquel nous assistons et nous participons⁶⁸⁷”. Mais la passion est aussi, en même temps, le lieu du risque et du vacillement de l’identité, elle inquiète et déstabilise, “en reproduisant l’incertitude du monde et du cours des choses. Elle est en réalité *l’Autre* en nous, sans lequel nous ne sommes pas mais avec lequel il est difficile et dangereux d’être. La passion est le mot de tous les risques comme celui des infinies promesses⁶⁸⁸”. C’est entre ces deux pôles, celui du risque et celui de la promesse, celui de l’anéantissement et celui de la merveille, que nous avons situé l’enjeu de la trilogie ducharmienne.

686 M. Meyer, *Le Philosophe...., op. cit.*, p. 17.

687 Ernesto Grassi, *La Métaphore inouïe*, Quai Voltaire, coll. “ La République des lettres”, 1990, p. 102.

688 M. Meyer, *Le Philosophe...., op. cit.*, p. 17.

L'art est éducation sentimentale. L'enfant apprend à sentir dans les contes et les jeux, puis dans la poésie, la musique, le théâtre. C'est là que se fait en grande partie l'apprentissage des affects, d'où le rôle primordial de la culture littéraire et esthétique⁶⁸⁹. Ducharme non seulement nous fait revivre les passions mais nous fait réfléchir sur elles et saisir certains de ses mécanismes de base. Sa trilogie vient rappeler combien, selon la formule de Meyer, "les passions sont les signes des différences, de la diversité humaine⁶⁹⁰" et comment "la passion est l'alternative⁶⁹¹", est un monde ouvert, en lutte, en constant devenir, renvoyant à des solutions opposées. La trilogie illustre en somme les "lois du coeur humain" de façon dynamique, en mettant l'accent sur la réversibilité et l'instabilité du *pathos*. D'où ses liens privilégiés avec la rhétorique, qui s'occupe justement de raisonnements "ouverts", sans vérité dernière, qui tient du probable, du possible, laissant ainsi place à l'alternative et à la multiplicité.

L'enfant, chez qui l'*ethos* et le *pathos* dominent sur le *logos*, sert admirablement cette mise en scène des affects, cette éloquence des passions, qui ne cherche pas à convaincre, à créer l'accord, mais à faire sortir le lecteur de son apathie, à le surprendre, à le choquer et à l'enchanter tout à la fois. Chez

⁶⁸⁹ Voir notamment O. Reboul, *L'Homme et ses passions...*, op. cit., p. 180.

⁶⁹⁰ *Le Philosophe...*, op. cit., p. 14.

⁶⁹¹ M. Meyer, *Pour une critique de l'ontologie*, op. cit., p. 27.

Ducharme, l'enfant est un personnage particulièrement complexe et changeant, à lui seul, il réunit tous les types d'enfants répertoriés par M. Bethlenfalvay; mais, quelles que soient les différentes facettes sous lesquelles il se présente, il reste toujours source de vie et d'énergie, à l'opposé de "l'enfant-bulle⁶⁹²" que Baudrillard voit comme une préfiguration de l'avenir. Cet enfant-bulle, totalement aseptisé, dépossédé de ses passions, débarrassé de ses affects et de ses maladies, et protégé de toute contagion, est aussi extrêmement vulnérable. Tel n'est, certes pas, l'enfant ducharmien, en qui agit constamment, comme nous l'avons montré, Thamas et Phobos, les passions conflictuelles et disjonctives comme les passions harmoniques et conjonctives, enfant qui prend le visage du *pharmakos*, c'est-à-dire d'un être essentiellement mixte et ambivalent, angoissant et apaisant, sacré et maudit, bon et mauvais, en qui se réalise pleinement la *coincidentia oppositorum*.

⁶⁹² *La Transparence du mal, op. cit., p. 68.*

Annexe

Reproduction de la deuxième page du manuscrit

Le Nez qui voque

Bibliographie sélective

N.B.: tous les ouvrages sont cités d'après l'édition consultée et non d'après la première édition, celle-ci est mentionnée, au besoin, entre parenthèses après le titre de l'ouvrage.

I. RÉJEAN DUCHARME

0. Bibliographie

-MANSEAU, Edith en collaboration avec BLANCHETTE, Louise et DUMAS, Céline: "Bibliographie de Réjean Ducharme", *Voix et Images*, vol.8, n° 3, print. 1983, p. 535-567.

1. Oeuvres de Réjean Ducharme

1.1. Oeuvre narrative

-*L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

-*Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

-*L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.

-*La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

-*L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1973.

-*Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

-*Dévadé*, Paris, Gallimard/Lacombe, 1990.

-*Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

1.2. Théâtre

-*Le Cid maghané*, pièce inédite, 1968.

-*Le Marquis qui perdit*, pièce inédite, 1970.

-*Ines Pérée et Inat Tendu*, Montréal, Leméac, 1976.

-*Ha Ha! ...*, Montréal, Lacombe, 1982.

1.3. Scénarios de films (en collaboration avec F. Mankiewicz)

-*Les Bons débarras*, Production prisma, 1979.

-*Les Beaux souvenirs*, coproduction de l'O.N.F. et de l'entreprise privée, 1981.

1.4. *Inédits*

- "Fragment inédit de *L'Océantume*", *Études françaises*, vol.11, n° 3-4, oct. 1975, p. 227-246.

- "Miche Min", *Liberté*, vol.45, n° 1, fév. 1983, p. 36-41.

1.5. *Articles*

- "Le mot de Réjean Ducharme", *Le Devoir*, 25 mai 1968, p. 17.

- "Nez lit gant", *Études françaises*, vol.3, n° 3, août 1967, p. 306-307.

1.6. *Entrevues*

-GODIN, Gérald: "Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu", *Le Magazine Maclean*, 6, n° 9, sept. 1966, p. 57 (des extraits de cette entrevue ont été repris dans l'article de Michel Saint-Germain: "Réjean Ducharme par sa mère", *L'Actualité*, 1^{er} oct. 1994, p. 66).

-LASSONDE, Normand: "Réjean Ducharme? OUI, c'est moi", *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 13.

-MONTALBETTI, Jean: "Ducharme: 'J'écris pour ne pas me suicider'", *La Presse*, 15 déc. 1966, p. 59.

2. **Bibliographie critique**

2.1. *Livres consacrés entièrement ou en partie à Réjean Ducharme*

-AMRIT, Hélène: *Les Stratégies paratextuelles dans l'oeuvre de Réjean Ducharme*, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, 1995.

- CLICHE, Anne-Élaine: *Le Désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme), Montréal, XYZ, 1992.
- LAURENT, Françoise: *L'Oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1988.
- LEDUC-PARK, Renée: *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.
- MARCATO-FALZONI, Franca: *Du mythe au roman: une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB, 1992.
- MARCOTTE, Gilles: "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", dans *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Montréal, La Presse, 1976, p. 57-92.
- McMILLAN, Gilles: *L'Ode et le désode. Essai de sociocritique sur Les Enfants de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone, coll. "Essais littéraires", 1995.
- MEADWELL, Kenneth W.: "L'Avalée des avalés", "L'Hiver de force" et "Les Enfants de Réjean Ducharme. Une fiction mot à mot et sa littéarité", Lewiston (N. Y.), E. Mellen Press, 1990.
- RANDALL, Marilyn: *Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. "L'Univers des discours", 1990.
- ROY, Paul-Émile: "L'Avalée des avalés", dans *Études littéraires. Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*, Montréal, Méridien, 1989, p. 89-132.
- VANASSE, André: "Réjean Ducharme et Victor Lévy-Beaulieu: les mots et les choses", dans: *Le Père vaincu, La Méduse et les fils castrés: psychocritique d'oeuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ, 1990, p. 29-43.

-WHITFIELD, Agnès: "L'Avalée des avalés ou le Journal intime de Mlle Bovary", dans *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, p. 61-116.

2.2. ouvrages collectifs et numéros de revues consacrés à Ducharme

-*Études françaises* : "Avez-vous relu Ducharme?", vol. 11, n° 3-4, oct. 1975.

-VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir): *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

2.3. Thèses

2.3.1. Thèses de doctorat

-ARCHAMBAULT, Maryel: "Réjean Ducharme et la contre-culture", Ph.D., University of Toronto, 1989.

-BORNSTEIN, Josiane: "Archaïsme et Poésie dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme", Doctorat de 3^e cycle, Université de Toulouse II, 1976.

-DONGUY, Andrée: "Réjean Ducharme, témoin des réalités et des aspirations du Québec actuel", Doctorat de 3^e cycle, Université de Rennes II, 1977.

-FINNELL, Susanna: "*Les Fantômes* de Réjean Ducharme: espaces de lectures", Ph.D., The University of British Columbia, 1985.

-HARGER, Virginia: "Alienation and the Search for Self in the "Nouveau Roman" of France and Québec", Ph. D., University of British Columbia, 1973.

-HEIDENREICH, Romarin: "Strategies of Narrative Communication in the Canadian and Quebec Novel since 1945", Ph. D., University of Toronto, 1983.

-MACDONELL, Alan: "Dénouement romanesque et martyre chez André Langevin, Hubert Aquin et Réjean Ducharme", Ph. D., University of Manitoba, 1985.

-MORCOS, Lore: "La Production du sens dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme", Ph. D., Université de Sherbrooke, 1982.

-NIEDOBA, Arlette Sahed: "L'Ironie, dire et vouloir-dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme", Ph. D., Université de Montréal, 1982.

-SMART, Patricia: "L'Ironie et ses techniques dans les romans de Jacques Godbout, Hubert Aquin et Réjean Ducharme", Ph. D., Queen's University, 1976.

2.3.2. *Mémoires de maîtrise*

-ARCHAMBAULT, Diane: "*Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme: un jeu "par", "avec" et ... contre le langage", Université de Paris III, 1972.

-BARBERIS, Robert: "La Critique de la religion dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme", Université de Montréal, 1973.

-CSORBE, Sylvia: "Le Jeu en fonction de l'écriture dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme", University of Toronto, 1980.

-DELVAUX, Martine: "Écriture et aliénation dans *Dévadé* de Réjean Ducharme", Université d'Ottawa, 1992.

-DESORCY, Marie-Claude: "Les Rapports du discours systématique et du récit proprement dit dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme", Université de Montréal, 1980.

-FORTIER, Danielle: "Les Syntagmes figés dans *L'Avalée des avalés*", Université de Montréal, 1970.

-GEROLS, Jacqueline: "L'Invention verbale chez Réjean Ducharme", Université de Montréal, 1970.

-KERNEAU, Jean-Paul: "Solitude, amour et liberté dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme", University of Manitoba, 1972.

-LANGLOIS-BENGHOZI, Marielle: "La Volonté de puissance dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme", McGill University, 1976.

-LEMAY, Christian: "Présence de la philosophie bouddhique dans le roman *Dévadé* de Réjean Ducharme", Université d'Ottawa, 1994.

-PAVLOVIC, Myrienne: "*L'Avalée des avalés* et ses lecteurs québécois", Université de Montréal, 1978.

-POIRIER, Éric: "*L'Océantume* de Réjean Ducharme ou l'amertume du rêve déchu", Université Laval, 1978.

-SAUVAGEAU-BERTRAND, C.: "Eléments pour une lecture de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme", Université du Québec à Montréal, 1976.

-VIGEANT, Louise: "Temps et significations dans *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme", Université du Québec à Montréal, 1977.

2.4. Articles de revues ou de journaux entièrement ou partiellement consacrés à Ducharme

-ALBÉRES, R.-M.: "Du côté de l'Orient", *Les Nouvelles littéraires*, 24 oct. 1968, p.5.

—: "Offensive épique", *Les Nouvelles littéraires*, vol.47, n° 2193, 2 oct. 1969, p. 5.

-ALLARD, Jacques: "L'amour des restes ou la vie selon Ducharme", *Le Devoir*, 10-11 sept. 1994, p. D7.

-AMETTE, Jacques-Pierre: "*L'Océantume*", *La Nouvelle Revue française*, n° 12, déc. 1968, p. 828.

-ANEX, Georges: "L'énergie perdue. Réjean Ducharme: *L'Avalée des avalés*", *Le Journal de Genève*, 3-4 déc.1966.

- : "Après Canada. Réjean Ducharme: *Le Nez qui voque*", *Le Journal de Genève*, 19-20 août 1967.
- BARBERIS, Robert: "De l'exil au royaume", *Maintenant*, n° 64, avril 1967, p. 122-124.
- : "Littérature québécoise et religion", *Maintenant*, n° 74, fév.-mars 1968, p. 57-60.
- : "Réjean Ducharme, l'avalé de Dieu", *Maintenant*, n° 75, mars-avril 1968, p. 80-83.
- : "*L'Avalée des avalés* : affrontement avec le mal", *Maintenant*, n° 76, avril-mai 1968, p. 121-124.
- : "La critique de la religion dans la littérature québécoise et dans *L'Avalée des avalés*", dans *La Fin du mépris*, Montréal, Parti pris, 1978, p. 154-174.
- BASILE, Jean: "La Patronne et le laquais", *Le Devoir*, 3 nov. 1990, p. D3.
- BAUDOT, Alain: "Aliénation et révolte dans les littératures d'expression française", *Études françaises*, vol.7, n° 4, nov. 1971, p. 331-358.
- BELANGER, Georges et FINNEY, James de: "*Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme, oeuvre ouverte, sans norme, ou la quête de la vérité", *Revue de l'Université Laurentienne*, fasc.1, fév. 1968, p. 34-40.
- BERGER, Yves: "Canada: la génération perdue", *Magazine littéraire*, 2-17 déc. 1966, p. 48-50.
- BERNATCHEZ, Raymond: "Fragments de génie. D'objets trouvés au hasard de ses marches, Roch Plante, alias Réjean Ducharme, fait des oeuvres d'art", *La Presse*, 15 avril 1995, p. D.15.

- BERUBÉ, Ronald: "Le Cid et Hamlet : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik", *Voix et Images*, vol.1, n° 1, sept. 1975, p. 35-56.
- BLOUIN, Jean et MYETTE, Jean-Pierre: "À la recherche de Réjean Ducharme", *L'Actualité*, juil. 1982, p. 44-55.
- BOND, David J.: "The Search of Identity in the Novels of Réjean Ducharme", *Mosaic*, vol.9, n° 2, 1976, p. 31-44.
- BORNSTEIN, Josiane: "Archaïsme et modernisme dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme", *Études canadiennes/ Canadian Studies*, n° 2, 1976, p. 35-37.
- : "Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'oeuvre de Réjean Ducharme", *Études canadiennes*, n° 4, 1978, p. 11-17.
- BOSCO, Monique: "La moisson de mots de Réjean Ducharme", *Europe*, vol.47, n° 478-479, fév.-mars 1969, p. 72-76.
- : "Fraîcheur et pureté de Réjean Ducharme", *Le Magazine Maclean*, vol.8, n° 12, déc. 1969, p. 72-73.
- BOSQUET, Alain: "Une irrésistible magie. L'Avalée des avalés", *Le Monde*, n° 6755, 1^{er} oct. 1966, p. 13.
- : "Le second roman de Réjean Ducharme. *Le Nez qui voque*", *Le Monde*, n° 6932, 26 avril 1967, p. 1-2.
- : "Les paisirs de l'extravagance. *L'Océantume* de Réjean Ducharme", *Le Monde*, n° 7374, 28 sept. 1968, p. 2.
- : "Réjean Ducharme. Un éloge de la paresse", *Le Monde*, n° 8990, 11 oct. 1973, p. 20.
- : "Les vagabondages de Réjean Ducharme", *Le Monde*, 16 avril 1976, p. 13.
- : "Beckett au Québec", *Magazine littéraire*, n° 280, sept. 1990, p.78.

- BOUCHER, Jean-Pierre: "Voyez-vous 'Odile' dans 'crocodile'?" *Le Nez qui voque de Réjean Ducharme*, dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Cahiers du Québec/ Hurtubise-HMH, coll. "Littérature", 1977, p. 181-195.
- : "Réjean Ducharme parolier", *Littératures*, n° 3, 1989, p. 95-113.
- BOUFFARD, Odoric: "Le Canadien-français entre deux mondes", *Culture*, vol.28, n° 4, déc. 1967, p. 343-356.
- BOURBONNAIS, Nicole: "Ducharme et Nelligan: l'intertexte et l'archétype", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P.-L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 167-197.
- CAMBRON, Micheline: "Un roman montréalais à la Ducharme: *L'Hiver de force*", dans *Une Société, un récit: discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 161-171.
- CHAMBERLAND, Roger: "Des passions d'amour. *Les Bons débarras* et *Les Beaux souvenirs*, Québec français, n° 52, déc. 1983, p. 42-43.
- CANTIN, Pierre: *Réjean Ducharme. Dossier de presse, 1966-1981*, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, s.p.
- : *Réjean Ducharme II. Dossier de presse, 1966-1987*, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988, s. p.
- CHASSAY, Jean-François: "La stratégie du désordre: une lecture de textes montréalais, *Études françaises*, vol.19, n° 3, hiv. 1983-1984, p. 93-103.
- : "Montréal et les Etats-Unis: idéologie et interdiscursivité chez Jean Basile et Réjean Ducharme", *Voix et images*, vol.6, n° 3, print. 1991, p. 503-513.
- CHOUINARD, Marcel: "Réjean Ducharme: un langage violenté", *Liberté*, vol.12, n° 1, janv.-fév. 1970, p. 109-130.

- CHOUL, Jean-Claude: "Exploitation et utilisation des paramètres: Ducharme, Thériault", *Voix et images*, vol.7, n° 3, print. 1982, p. 571-579.
- CLERVAL, Alain: "Sur Dieu et les femmes", *Quinzaine littéraire*, 15-30 juin 1967, p. 10.
- CLICHE, Anne-Élaine: "Réjean Ducharme: le nom de l'auteur", dans *Le Roman contemporain au Québec (1660-1985)*, sous la direction de François Gallays, Sylvain Simard, Robert Vigneault, Montréal, Fides, coll. "Archives des Lettres canadiennes", T. VIII, 1992, p. 215-237.
- CLOUTIER, Cécile: "La Fille de Christophe Colomb", *Livres et auteurs québécois*, 1969, p. 23.
- : "La poétique de Réjean Ducharme", *Liberté*, vol.12, n° 5-6, sept.-déc. 1970, p. 84-89.
- : "L'avant-garde dans la littérature québécoise", *Présence francophone*, n° 3, aut. 1971, p. 60-68.
- : "Panorama de la littérature québécoise d'aujourd'hui", *The Canadian Modern Language Review*, vol.31, n° 1, oct. 1974, p. 13-16.
- CLOUTIER, Normand: "Le renouveau culturel en question", *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 54-55.
- COTÉ, Lucie: "Va savoir si c'est un roman ou un poème", *La Presse*, 13 août 1994, p. D2.
- CORRIVAULT, Martine: "*Le Cid Maghané* par Ducharme. Une énorme bouffonnerie au Trident", *Le Soleil*, n° 45, 18 fév. 1977, p. C7.
- : "Yvan Canuel et la folie du Cid 'maghané' par Réjean Ducharme", *Le Soleil*, n° 46, fév. 1977, p. D2.

- DAGENAIS, Angèle: "Réjean Ducharme et Fernand Nault. Les Sept péchés capitaux", *Le Devoir*, vol.69, n° 244, 21 oct. 1978, p. 19.
- DASSYLVA, Martial: "Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories", *La Presse*, 15 nov. 1976, p. A12.
- DEMERS, Pierre: "L'humour noir chez l'hostie de comique de Réjean Ducharme", *Ratures*, vol.1, n° 1, mars 1968, p. 19-27.
- DESAULNIER, Léo-Paul: "Ducharme, Aquin: conséquences de la mort de l'auteur", *Études françaises*, vol.7, n° 4, nov. 1971, p. 398-410.
- DESCHAMPS, Nicole: "Histoire d'E. Lecture politique de *La Fille de Christophe Colomb*", *Études françaises*, vol.11, nos 3-4, oct.1975, p. 325-354.
- : "Le Bestiaire retrouvé", *Études françaises*, vol.10, n° 3, 1974, p. 283-307.
- DORION, Gilles: "Dévadé: Le grand jeu", *Québec français*, n° 81, print. 1991, p. 64.
- : "Dévadé de Réjean Ducharme et sa réception en France", *La Licorne*, n° 27, 1994, p. 351-363.
- DUCHAINE, Richard, MILOT, Louise et THIBAUT, Dominique: "Le cas de la poésie mise en discours dans un roman: *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme", *Urgences*, n° 28, mai 1990, p. 7-19.
- DUGUAY, Raoul: "L'Avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs!", *Parti pris*, vol. 4, n° 3, nov.-déc. 1966, p. 114-120.
- DUHAMEL, Roger: "L'Océantume de Réjean Ducharme", *Livres et auteurs québécois*, 1969, p. 38.
- DUPRIEZ, Bernard: "Ducharme et des ficelles", *Voix et Images du pays*, V, 1972, p. 165-185.

—: "L'Avalée des avalés". *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome IV, 1960 à 1969, Montréal, Fides, 1984, p. 74-79.

-ESTANG, Luc: "L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme". *Le Figaro littéraire*, 20 oct. 1966, p. 5.

—: "Le Nez qui voque", *Le Figaro littéraire*, 12-18 juin 1967, p. 19, repris dans *Le Devoir*, 17 juin 1967, vol. 58, n° 142, p. 16.

—: "L'Océantume de Réjean Ducharme". *Le Figaro littéraire*, 14-20 août 1968, p. 20-21.

-ÉTHIER-BLAIS, Jean: "Le fils de Christophe Colomb". *Le Devoir*, 11 oct. 1969, p.11.

-MARCATO-FALZONI, Franca: "Christ(off)-Colom(b)-Colombe: histoire de l'impossible restauration du paradis terrestre dans *La Fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme", dans *Québec-Acadie. Modernité/post-modernité du roman contemporain, Cahiers du département d'études littéraires*, n° 11, 1987, p. 149-163.

-FERLAND, Guy: "Fragments d'un artiste en équivoques". *Le Devoir*, 3 nov. 1990, p. D1 et D6.

-FERRON, Jacques: "Gabrielle Roy et Réjean Ducharme". *Le Petit Journal*, 2 nov. 1969, p. 85.

-FILTEAU, Claude: "L'Hiver de force et la politique du désir", *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, avr. 1976, p. 365-373.

-FINNELL, Susanna: "Jean Rivard comme biblio-texte dans *Les Enfantsômes* de Réjean Ducharme", *Voix et images*, vol.11, n° 1, aut. 1985, p. 97-101.

-FREUSTIÉ, Jean: "Deux petites filles inexemplaires", *Le Nouvel Observateur*, 12 oct. 1966, p. 46.

- GALLAYS, François: "La réception des romans de Ducharme", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P. -L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 259-293.
- GAUGEARD, Jean: "Après Canada", *Les Lettres françaises*, n° 1190, 5-11 juil. 1967, p. 7.
- GAUVIN, Lise: "Littérature et langue parlée au Québec", *Études françaises*, n° 10/1, fév. 1974, p. 80-119.
- : "Problématique de la langue d'écriture au Québec de 1960 à 1975", *Langue française*, n° 31, sept. 1976, p. 74-104.
- : "La place du marché romanesque: le ducharmien", *Études françaises*, vol.28, n° 2/3, aut. 1992-hiv. 1993.
- GERVAIS, André: "Le jeu de mots", *Études françaises*, vol.7, n° 1, 1971, p. 59-78.
- : "L'Hiver de force comme rien", *Études françaises*, vol.10, n° 2, mai 1974, p. 163-191.
- : "Morceaux du littoral détruit. Vue sur *L'Océantume*", *Études françaises*, vol.11, nos 3-4, oct. 1975, p. 285-309.
- GIRARD, Gilles: "Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien", *Québec français*, n° 52, déc. 1983, p. 44-46.
- GODIN, Jean-Cléo: "L'Avalée des avalés", *Études françaises*, vol.3, n° 1, fév. 1967, p. 94-101.
- : "Le Nez qui voque", *Études françaises*, vol.3, n° 4, nov. 1967, p. 447-449.
- : "Réjean Ducharme: *L'Océantume*", *Études françaises*, vol.5, n° 1, fév.1969, p. 100-102.
- : "Une idole aux pieds d'argile", *Le Devoir*, 11 oct. 1969, p. 11.

- GRENIER, Claude: "L'Océanthume [sic] de Réjean Ducharme". *L'Action nationale*, 58, n° 5, janv. 1969, p. 465-471.
- GRUSLIN, Adrien: "La quête tréâtre de Réjean Ducharme à la NCT", *Le Devoir*, vol. 68, n° 241, 16 oct. 1976, p. 19.
- HÉBERT, François: "Ecrits fêlés, époque cassante", *Études françaises*, vol.10, n° 2, mai 1974, p. 139-149.
- HOTTE-PILON, Lucie: "Le jeu des noms dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme", *Voix et images*, vol.18, n° 1, aut. 1992, p. 105-117.
- IMBERT, Patrick: "Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme", *Journal of Canadian Fiction*, nos 25-26, 1979, p. 227-236.
- : "Identité et présence du discours surréaliste chez les romanciers québécois modernes" dans *Québec-Acadie. Modernité/postmodernité du roman contemporain, Cahiers du département d'études littéraires*, n° 11, 1987, p. 165-175.
- : "Écriture et clichés", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P.-L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 199-216.
- KATTAN, Naïm: "Littérature du Québec. Langue et identité", *Journal of Canadian Fiction*, nos 25-26, 1979, p. 227-236.
- KEMPF, Yerri: "Les pieds dans le plat culturel", *Cahiers de Cité libre*, vol.17, n° 5, 15 juin 1967, p. 77-83.
- KWATERKO, Józef: "Ducharme essayiste ou 'Sartre maghané'", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P.-L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 147-166.
- LA BOSSIERE, Camille R.: "Ducharme's Devilish Children", dans *The Dark Age of Enlightenment. An Essay on Quebec Literature*, Fredericton, York Press, 1980, p. 39-50.

-LAFON, Dominique: "Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag*", dans *Paysages de Réjean Ducharme*. (dir. P.-L. Vaillancourt). Montréal, Fides, 1994, p. 97-121.

-LALOU, Étienne: "Le Canadien à l'âge de Rimbaud". *L'Express*, n° 831, 22-28 mai 1967, p. 41-42.

-LASSONDE, Normand: "Réjean Ducharme, un être vulnérable parce que trop sensible", *Le Nouvelliste*, 15 août 1968, p. 30.

—: "Les oeuvres de Réjean Ducharme ont été complètement refaites", *La Patrie*, semaine du 17 nov. 1968.

-LAURENT, Françoise: "De natura rerum dans *Les Enfantômes de Réjean Ducharme*", *Bulletin (1989-1990) de la Société des professeurs français en Amérique*, New York, Société des professeurs français en Amérique, p. 229-250.

-LAURION, Gaston: "L'Avalée des avalés et le refus d'être adulte". *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 38, n° 3, juil.-sept. 1968, p. 524-541.

-LE CLÉZIO, J.-M. G.: "La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature", *Le Monde*, 4 janv. 1969, p. 8.

-LEDUC-PARK, Renée: "La Fille de Christophe Colomb : la rouerie et les rouages du texte", *Voix et Images*, vol.5, n° 2, hiv. 1980, p. 319-332.

—: "L'Écriture de la folie: Réjean Ducharme", *Actes du XXIVe Congrès annuel de l'APFUCC*, Halifax, 22-25 mai 1981, dans *Signum*, n° 3, 1981, p. 393-417.

—: "Repetition with a Difference in Réjean Ducharme", *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 201-213.

—: "Réjean Ducharme. Les romans", *Québec français*, n° 52, déc. 1983, p. 40-42.

-LEFIER, Yves: "Refus et exaltation du langage dans *L'Avalée des avalés*", *Revue de l'Université Laurentienne*, vol.2, n° 1, juin 1969, p. 55-58.

-LEGRAND, Albert: "Lettres québécoises, une parole enfin libérée". *Maintenant*, n° 68-69, 15 sept. 1967, p. 267-272.

-LEPAGE, Yvan G.: "Pour une approche sociologique de l'oeuvre de Réjean Ducharme". *Livres et Auteurs québécois 1971*, p. 285-294.

—: "Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P. -L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 217-257.

-LEPAPE, Pierre: "Les mots et la boue", *Le Monde*, 9 nov. 1990, p. 25-27.

-MAILHOT, Laurent: "Le théâtre de Réjean Ducharme". *Études françaises*, vol.6, n° 2, mai 1970, p. 131-157.

—: "Le Roman québécois et ses langages", *Culture...* 1980, p. 147-170.

-MAILLET, Marguerite: "*Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme, troisième volet d'un triptyque", *Co-incidences*, vol.2, n° 1, fév. 1972, p. 3-24.

-MAJOR, André: "Réjean Ducharme, 3 ans après. La postérité: une nouvelle sensibilité", *Le Devoir*, 11 oct. 1969, p. 11.

-MARCOTTE, Gilles: "Difficulté de la poésie", *Liberté*, vol.9, n° 1, janv.-fév. 1967, p. 67-68.

—: "Bras dessus, bras dessous, Réjean Ducharme et Colombe Colomb", *Les Bonnes Rencontres. Chroniques littéraires*, Montréal, HMH, 1971, p. 202-204.

—: "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey", *Études françaises*, vol.11, n°s 3-4, oct. 1975, p. 247-284.

- : "La problématique du récit dans le roman québécois d'aujourd'hui", *Revue des sciences humaines*, t. XLV, n° 173, janv.-mars 1979, p. 59-69. (Repris sous le titre: "Raconter, qu'est-ce à dire?" dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 179-191).
- : "La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme", *Voix et Images*, vol.6, n° 1, 1980, p. 63-73. (Repris dans *Littérature et circonstances*, p. 165-177).
- : "Le temps, l'histoire, le roman", dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone 1989, p. 193-207. (Réunit deux articles: "Histoires du temps", *Canadian Literature*, n° 86, 1980, p. 93-99 et: "Réjean Ducharme, *Les Enfantômes*, Livres et auteurs québécois, Presses de l'U. Laval, 1976, p. 23-26).
- : "Réjean Ducharme lecteur de Lautréamont", *Études françaises*, vol.26, n° 1, print. 1990, p. 87-127.
- MAJOR, Jean-Louis: "Pour une lecture du roman québécois", dans *Le Jeu en étoile. Études et essais*, Ottawa, Éd. de l'U. d'Ottawa, 1978, p. 39-47.
- : "Romans-poèmes, romans-symboles, 'nouveau-roman'", dans *Histoire de la littérature française au Québec*, t.IV, éd. Pierre de Grandpré, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 173-180.
- MARMIER, Jean: "*Le Nez qui voque*", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 614-615.
- : "*L'Océantume*", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 637.
- : "Le Sabbat des enfants dans le roman québécois contemporain", *Études canadiennes*, n° 2, 1976, p. 25-33.

-MARTEAU, Robert: "L'Avalée des avalés (Analyse)", *Esprit*, n° 354, nov. 1966, p. 724-726.

—: "Le Nez qui voque de Réjean Ducharme", *Esprit*, n° 362, juil-août 1967, p. 164-166.

-MARTEL, Réginald: "Dévadé de Réjean Ducharme. De grands enfants dévorés par le réel", *La Presse*, 4 nov. 1990, p. C1 et C5.

-MAUDEL, Arnold: "Considérations perplexes sur un roman fracassant", *L'Information juridique*, fév. 1967.

-MEADWELL, Kenneth W: "Littérarité et hyperbole dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme", *Études canadiennes*, n° 20, juin 1986, p. 73-79.

—: "Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme", *Voix et Images*, vol.14, n° 2, hiv.1989, p. 294-300.

—: "Renversement du système référentiel chez Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme", *Contextes historiques et culturels des phénomènes linguistiques et littéraires*, Guelph, G.D. Killiam editor. University of Toronto Press.1989, p. 222-227.

—: "De la mimésis à la sémosis: le cas de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme", *Les Lettres romanes*, t. XLIV, n° 3, 1990, p. 219-225.

-MERLER, Grazia: "Les variantes/constantes du phénix: éclairage adlérien", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P.-L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 123-146.

-MERTENS, Pierre: "Réjean Ducharme: *Les Enfantômes*. L'impossibilité d'être adulte", *Le Soir*, merc. 21 avril 1976.

-NADEAU, Maurice: "Zazie au Québec", *La Quinzaine littéraire*, n° 13, 1er-15 oct. 1966, p.3-4.

-NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth: "Noms et stéréotypes juifs dans *L'Avalée des avalés*", *Voix et Images*, vol.18, n° 1, aut. 1992, p. 89-104.

—: "Dialogue et théâtralisation chez Ducharme, Blais et Godbout", *The French Review*, vol. 67, n° 1, October 1993, p. 82-92.

-O'NEIL, Huguette: "Et si Ducharme", *La Presse*, 24 nov. 1991, p. C1.

-PAQUETTE, Jean-Marcel: "Écriture et histoire: essai d'interprétation du corps littéraire québécois", *Études françaises*, vol.10, n° 4, nov. 1974, p. 139-149.

—: "La Vie la nuit l'hiver...", *Revue des Sciences humaines*, t. XLV, n° 173, janv.-mars 1979, p. 71-81.

-PAVLOVIC, Diane: "Ducharme et l'autre versant du réel: onomastique d'une équivoque", *L'Esprit créateur*, vol.23, n° 3, 1983, p. 77-85.

—: "Noms de personnes", *Québec Français*, n° 52, déc. 1983, p. 48-51.

—: "Réjean Ducharme scénariste: les p(l)ans de l'illusion", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11, hiv.-print. 1986, p. 85-92.

—: "Du criptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne", *Études françaises*, vol.23, n° 3, hiv. 1988, p. 89-98.

PAVLOVIC, Myrienne: "L'Affaire Ducharme", *Voix et images*, vol.6, n° 1, aut. 1980, p. 75-95.

PELLETIER, Jacques: "Nationalisme et roman: une inévitable conjonction", *Revue des Sciences humaines*, t. XLV, n° 173, janv.-mars 1979, p. 71-81.

- PETIT, Jacques: "Romanciers contemporains: Réjean Ducharme: *Le Nez qui voque*", *Le Français dans le monde*, n° 68, oct.-nov.1969, p. 44-46.
- PETROWSKI, Nathalie: "Je rêve, Réjean!", *La Presse*, 9 sept. 1994, p. A-11.
- PIETTE, Alain: "Pour une lecture élargie du signifié en littérature: *L'Hiver de force*", *Voix et images*, vol.11, n° 2, hiv. 1986, p. 301-311.
- PONTAUT, Alain: "L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle", *La Presse*, 10 oct. 1966, p. 4.
- : "L'Univers de dureté broyée par l'humour de Réjean Ducharme est un univers authentique", *La Presse*, 18 fév. 1967, p. 4.
- : "*L'Océantume*", *Québec '69*, vol.6, n° 15, fév. 1969, p. 96-100.
- POULIN, Gabrielle: "Roman hanté pour survivants. *Les Enfantômes*, de Réjean Ducharme", *Relations*, vol.36, n° 418, sept. 1976, p. 252-254.
- : "Le roman québécois depuis dix ans: bâtir un pays de papier", *Relations*, vol.36, n° 419, oct. 1976, p. 285-287.
- RICARD, François: "Giguère et Ducharme revisited", *Liberté*, vol.16, n° 1, janv.-fév. 1974, p. 94-105.
- ROBIDOUX, Réjean: "*L'Avalée des avalés* et le *Nez qui voque*", *University of Toronto Quaterly*, vol.37, n° 4, July 1968, p. 574-576.
- RONFARD, Jean-Pierre: "Monter Gauvreau, Ducharme, Vezina", *Jeu*, 21, 4^e trimestre 1981, p. 87-94.
- ROY, Claire: "Imagination débordante, violence et jeunesse", *Le Nouvelliste*, 19 nov. 1966, p. 14.

- ROY, Paul-Émile: "L'Avalée des avalés", dans *Études littéraires. Germaine Guèvremont. Réjean Ducharme. Gabrielle Roy*, Montréal, Méridien, 1989, p. 89-132.
- SAINT-GELAIS, Richard: "Les dispositifs illicites (L'illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture)", *Voix et Images*, vol.15, n° 2, hiv. 1990, p. 220-235.
- SAINT-GERMAIN, Michel: "Réjean Ducharme par sa mère", *L'Actualité*, 1^{er} oct. 1994, p. 65-67.
- SAINT-GERMAIN, Pierre: "L'Avalée des avalés: une copie fidèle du manuscrit original", *La Presse*, 22 oct. 1966, p. 3.
- SCHNEIDER, Marcel: "Le Nez qui voque", *La Nouvelle Revue française*, n° 175, juil. 1967, p. 139-140.
- SEYFRID, Brigitte: "Rhétorique et argumentation: les polémiques béréniennes", *Voix et images*, vol.18, n° 2, hiv. 1993, p. 334-350.
- SHEK, Ben-Z.: "La réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme", *Oeuvres et critique*, ("Le roman québécois contemporain devant la critique"), vol.14, n° 1, 1989, p. 45-59.
- SUTHERLAND, Ronald: "Children of the changing Wind", *Journal of Canadian Studies*, vol.5, n° 4, nov. 1970, p. 3-10.
- SMART, Patricia: "L'Ironie comme médiation entre le littéraire et le politique dans quelques romans québécois", Actes du Colloque "Littérature et idéologie. La mutation de la société québécoise de 1940 à 1972", *Cahiers de l'Institut Supérieur des Sciences humaines de l'Université de Laval*, n° 5, 1976, p. 175-186.
- SYLVESTRE, R.: "L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme", *Relations*, vol.27, n° 315, avr. 1967, p. 110-113.
- TASCHEREAU, Yves: "Le vrai Nez qui voque", *Études françaises*, vol.11, nos 3-4, oct. 1975, p. 311-324.

-THÉRIO, Adrien: "Jouer avec les mots", *Livres et Auteurs québécois*, Presses de l'U. Laval, fév. 1969, p. 2-8.

-VACHON, G.-André: "Le colonisé parle", *Études françaises*, vol.10, n° 1, fév. 1974, p. 61-78.

—: "Ducharme par lui-même", *Études françaises*, vol.11, nos 3-4, oct. 1975, p. 193-236.

—: "Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe. (Fragment d'un traité sur le vide)", *Études Françaises*, vol.11, nos 3-4, oct. 1975, p. 355-387.

-VAILLANCOURT, Pierre-Louis: "L'offensive Ducharme", *Voix et Images*, vol.5, n° 1, aut. 1979, p. 177-185.

—: "Sémiologie de l'ironie: l'exemple de Ducharme", *Voix et Images*, vol.7, n° 3, 1982, p. 513-522.

—: "L'Hiver de force", *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t.V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 394-395.

—: "Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P.-L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.

-VALENTI, Jean: "L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal", *Voix et images*, vol. 20, n° 2, hiver 1995, p. 400-423.

-VANASSE, André: "Réjean Ducharme et Victor Lévy-Beaulieu: les mots et les choses", *Voix et Images*, vol. 3, n° 1, sept. 1977, p. 230-243 (repris dans: *Le Père vaincu, La Méduse et les fils castrés: psychocritique d'oeuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ, 1990, p. 29-43).

-VAN SCHENDEL, Michel: "Ducharme l'inquiétant", dans *Littérature canadienne-française. Conférences J. A. de Sève 1-10*, Montréal, Les Presses de l'U. de Montréal, 1969, p. 215-234.

-WHITFIELD, Agnès: "L'Avalée des avalés ou le Journal intime de Mlle Bovary", dans *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, p. 61-116.

—: "Lectures: Réjean Ducharme surréaliste", *Lettres québécoises*, n° 53, print. 1989, p. 61.

-VIGNEAULT, Robert: "Réjean Ducharme: *L'Hiver de force* ou *L'Enfer*, c'est le froid", *Livres et auteurs québécois*, 1973, p. 53-55.

-VILLENEUVE, Marie-Paule: "[*Va savoir*] Relents des années soixante", *Le Droit*, 20 août 1994, p. A8.

-VISWANATHAN, Jacqueline: "Ducharme scénariste", dans *Paysages de Réjean Ducharme*, (dir. P.-L. Vaillancourt), Montréal, Fides, 1994, p. 65-96.

-ZÉRAFFA, Michel: "Les Confessions d'un enfant du siècle", *Le Nouvel Observateur*, n° 118, 15-21 fév. 1967, p. 34-35.

II. OUVRAGES DE MÉTHODE

1. Rhétorique, néo-rhétorique, stylistique

1.1. Traités de rhétorique classiques ou néo-classiques

-ARISTOTE: *Rhétorique*, t. I-III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 3^e tirage, 1967-1988 et, pour une édition plus récente: *Rhétorique*, traduction de Charles-Emile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, avec une introduction de Michel Meyer: "Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine" (p. 5-70) et des commentaires de Benoît Timmermans: "À propos de la réception de la *Rhétorique* d'Aristote" (p. 379-398), Paris, Le Livre de Poche, coll. "Classique", 1991.

-ARISTOTE: *Rhétorique des passions (Livre II [de la Rhétorique], chap. 1-11)*, trad. française de Cassandre (1733), avec une postface

de Michel Meyer: "Aristote ou la rhétorique des passions" (p.123-171), Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989.

-BARY, René: *Rhétorique française*, (1659), nouvelle éd., Amsterdam, 1664.

-BLAIR, Hugh: *Leçons de rhétorique et de Belles-Lettres*, traduit de l'anglais par J.-P. Quénot, Paris, Ledentu, 2^e éd., 1830.

-CICÉRON: *De l'orateur*, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, 4^e éd., Paris, Les Belles Lettres, 1966.

-CICÉRON (pseudo): *Rhétorique à Herennius*, trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

-CREVIER, Jean-Baptiste Louis: *Rhétorique française*, Paris, Sallant, 1^{re} édition, 1765.

-LAMY, Bernard: *L'Art de parler*, (1675), Amsterdam, 4^e éd. revue et corrigée, 1699.

-QUINTILIEN: *Institution oratoire*, t. I-VII, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

1.2. Livres et dictionnaires portant sur la stylistique ou la rhétorique

-ALBALAT, Antoine: *L'Art d'écrire*, Paris, A. Colin, coll. "L'Ancien et le Nouveau", 1992.

—: *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, A. Colin, coll. "L'Ancien et le Nouveau", 1991.

-AUERBACH, Erich: *Figura*, traduit et préfacé par Marc André Bernier, Paris, Belin, coll. "L'Extrême contemporain", 1993.

-BALLY, Charles: *Traité de stylistique française*, Genève, Georg/Paris, Klincksiek, 1951.

- : *Le Langage et la Vie*, Genève, Droz, coll. "Société de publications romanes et françaises", n° 34, 1952.
- BELAVAL, Yves: *Digressions sur la rhétorique*, avec une préface de Marc Fumaroli, Paris, Éd. Ramsay, 1988.
- BOOTH, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- : *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.
- BURKE, Kenneth: *A Rhetoric of Motives*, Berkeley/Los Angeles, The University of California Press, 1969.
- BUFFON: *Discours sur le style* suivi de *L'Art d'écrire*, Paris, Éd. Climats, 1992.
- CARRILHO, Manuel Maria: *Rhétoriques de la modernité*, Paris, PUF, 1992.
- CHAIGNET, Anthelme-Ed.: *La Rhétorique et son histoire*, (1888), Frankfurt/Main, Minerva, 1982.
- CHARLES, Michel: *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1977.
- : *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1985.
- COMBE, Dominique: *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- : *La Pensée et le style*, Paris, éd. Universitaires, coll. "Langage", 1991.
- DE BOISSIEU, Jean-Louis et CARAGON, Anne-Marie: *Commentaires stylistiques*, Paris, Sedes, 1987.

-DIEZ, Auguste: *Autour de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1972 (pour les sections: "Philosophie et rhétorique" et "La Transposition de la rhétorique").

-DUBOIS, Philippe et WINKIN, Yves: *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988.

-DUMARSAIS, César Chesneau: *Des tropes ou Des différents sens*, Paris, Flammarion, coll. "Critiques", 1988.

-DUMONT, Jean-Paul: *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1988.

-DUPRÉEL, Eugène: *Les Sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, Éd. du Griffon, 1980.

-DUPRIEZ, Bernard: *Gradus: les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1981.

-FLORESCU, Vasile: *La Rhétorique et la néo-rhétorique: genèse, évolution, perspectives*, trad. du roumain par Melania Munteanu, Paris, Les Belles Lettres, coll. "Études anciennes", 1982.

-FONTANIER, Pierre: *Les Figures du discours*, introd. par G. Genette, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1977.

-FRANCE, Peter: *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

-FUMAROLI, Marc: *L'Age de l'éloquence*, Paris-Genève, Droz, 1980.

-GARDE-TAMINE, Joëlle: *La Stylistique*, Paris, A. Colin, coll. "Cursus", 1992.

-GENETTE, Gérard: *Figures*, 3 vol., Paris, Seuil, 1966-1972.

-GOYET, Francis: *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'Etat*, Paris, PUF, 1994.

-GROUPE MU: *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1982.

- : *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles, Éd. Complexe, 1977.
- HALSALL, Albert W.: *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique-rhétorique, idéologie, propagande*. Toronto, Paratexte, 1988.
- HAVET, Ernest: *Étude sur la Rhétorique d'Aristote*. (1846). Paris, Vrin, 1983.
- HOWELL, Wilbur S.: *Poetics, Rhetoric and Logic*. Ithaca and London, Cornell U. Press, 1975.
- KENNEDY, George A. : *The Art of persuasion in Greece*. Princeton, N. J., Princeton U. Press, 1963.
- KIBÉDI-VARGA, Aron: *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- : *Discours, récit image*, Buxelles, P. Mardaga, 1989.
- KLINKENBERG, Jean-Marie: *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto et Bruxelles, GREF et Éditions Les Éperonniers, 1990.
- LANHAM, R. A. : *A Handlist of Rhetorical Terms*, Los Angeles, U. of California Press, 1991.
- LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1960.
- : *Elemente der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1963.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- MEYER, Michel: *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Biblio/essais", 1993.
- MICHEL, Alain: *La Parole et la beauté: rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

-MOLINIÉ, Georges: *Éléments de stylistique française*. Paris, PUF, coll. "Linguistique nouvelle", 1986.

—: *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

-MOLINIÉ, Georges et MAZALEYRAT, Jean : *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

-MORIER, Henri: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 3^e éd. augmentée, 1981.

-MUNTEANU, Basil: *Constantes dialectiques en histoire et en littérature*, Paris, Didier, 1967.

-MURAT, Michel: *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style. II. Poétique de l'analogie*, Paris, Corti, 1983.

-NAVARRE, Octave: *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris, Hachette, 1900.

-OLBRECHTS-TYTECA, Lucie: *Le Comique du discours*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 1974.

-PATILLON, Michel: *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990.

-PAULHAN, Jean: *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1990.

-PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie: *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 5^e éd., 1988.

-PERELMAN, Chaïm: *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, coll. "Pour demain", 2^e éd., 1988.

—: *Rhétoriques*, Bruxelles, éd. de l'U. de Bruxelles, 1989.

-PLANTIN, Christian: *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé, 1992.

-PLETT, Heinrich: *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter des Renaissance*, Tübingen, 1975.

-REBOUL, Anne: *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. "Processus discursif", 1992.

-REBOUL, Olivier: *La Rhétorique*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1984.

—: *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.

-RICHARDS, Ivor A.: *The Philosophy of Rhetoric*, New York, London, Oxford, Oxford U. Press, 1979.

-RICOEUR, Paul: *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

-RIFFATERRE, Michael: *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

-SERMAIN, Jean-Paul: *Rhétorique et roman au 18e siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, *Studies on Voltaire and the eighteenth Century*, 233, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985.

-SCHOPENHAUER, Arthur: *L'Art d'avoir toujours raison, ou dialectique éristique*, Strasbourg, Circé 1990.

-SPITZER, Léo: *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des Idées", 1970.

-SUHAMY, Henry: *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1981.

-TODOROV, Tzvetan: *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

-ULLMAN, Stephan: *Style in the French Novel*, Oxford, B. Blackwell, 1964.

-VICKERS, Brian: *In Defense of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

1.3. Ouvrages collectifs et colloques

-CASSIN, Barbara (dir.): *Le Plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Paris, Minuit, coll. "Arguments", 1986.

—: *Positions de la sophistique*, Paris, Vrin, 1986.

-CAHNÉ, Pierre et MOLINIÉ, Georges (dir.): *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque international*, Paris, PUF, 1994.

-CHEVALLIER, Raymond (dir.): *Colloque sur la rhétorique*, Université de Tours, Institut d'études latines, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

-CORBETT, Edward (dir.): *Rhetorical Analysis of Literary Works*, New York, Oxford U. Press, 1969.

-HENRY, Freeman G. (dir.): *Strategies of Rhetoric*, Columbia, U. of South Carolina, French Literature Series, vol.19, 1992.

-LEMPEREUR, Alain (dir.) : *L'Homme et la rhétorique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1990.

-LESTRINGANT, Frank (dir.): *Rhétorique de Montaigne*, Actes du Colloque de la Société des amis de Montaigne (Paris, 14-15 déc. 1984), Paris, Champion, 1985.

-MEYER, Michel (dir.): *De la métaphysique à la rhétorique: essais à la mémoire de Chaïm Perelman*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 1986.

-MEYER, Michel et LEMPEREUR, Alain (dir.): *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 1990.

-REBOUL, Olivier et GARCIA, Jean-François (dir.): *Rhétorique(s)*, *Cahiers du Séminaire de Philosophie*, n° 9, Presses Universitaires de Strasbourg, 1989.

-REBOUL, Olivier et GARCIA, Jean-François: *Rhétorique et pédagogie*, *Cahiers du Séminaire de Philosophie*, n° 10, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.

-SPENCER, John (dir.): *Linguistics and style*, London, Oxford U. Press, 1964.

1.4. Numéros de revues

- *Communications* : "Recherches rhétoriques", n° 16, 1970.

-*Critique*: "De la rhétorique au politique et au poétique", n° 378, nov. 1978.

- *Études de lettres* : "Relectures de la rhétorique", n° 4, déc. 1991.

-*Études littéraires*: "La rhétorique", vol.24, n° 3, hiv. 1991-1992.

-*Langue française* : "La Stylistique", n° 3, sept. 1969.

-*Langue française* : "Rhétorique et littérature", n° 79, 1988.

-*Le Français dans le monde*: "Les registres et les niveaux de langue", n° 69, déc. 1969.

-*Littérature* : "Frontières de la rhétorique", n° 18, 1975, "Le partage de la parole", n° 93, fév. 1994 et "Récit et rhétorique/Tynianov", n° 95, oct. 1994.

-*Poetics Today* : "The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric", vol.9, n° 2, 1988.

-*Poétique* : "Rhétorique et philosophie", n° 5, 1971.

-*Revue des Sciences humaines*: "Rhétorique du proverbe", n° 163, juil.-sept. 1976.

-*Revue d'Histoire littéraire de la France* : "La Rhétorique au XIX^e siècle", vol.80, n° 2, 1980.

-*Revue d'Esthétique* : "Rhétoriques, sémiotiques", nos 1-2, 1979.

-*Texte*:: "La Rhétorique du texte", nos 8/9, 1989.

-*XVII^e Siècle* : "Points de vue sur la rhétorique", nos 80-81, 1968, "Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique", n° 132, 1981 et "Stylistique au XVII^e siècle", n° 152, 1986.

-*Versants* : "Stylistique et littérature", n° 18, 1990.

1.5. Articles

1.5.1. Sur la stylistique

-BOUVEROT, Danielle: "Et si nous relisions Buffon: 'Le style est l'homme même'", *Mélanges de langue et littérature française offert à Pierre Larthomas*, coll. de l'ENS de Jeunes filles, n° 26, Paris, 1985, p. 61-66.

-FRÉDÉRIC, Madeleine: "Stylistique et recul des genres au Québec", dans *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, sous la direction de L. Milot et J. Lintvelt, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 57-74.

-GENETTE, Gérard: "Style et signification", dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1991, p. 95-151.

-GOODMAN, Nelson et ELGIN, Catherine: "Le statut du style", dans *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*, trad. de l'américain par R. Pouivet, Éd. de l'Eclat, coll. "Tiré à part", 1990, p. 35-50.

-HALLIDAY, Michael A. K.: "Descriptive Linguistics in Literary Studies", *Patterns of Language*, London, Longmans, 1966, p. 57-69.

—: "The Linguistic Study of Literary Texts", *Essays on the Language of Literature*, edited by S. Chatman et S. R. Levin, 1967, p. 217-223.

-HAMON, Philippe: "Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique", *Littérature*, n^{os} 13-16, 1974, p. 114-122.

-HENDRICKS, William D.: "The Notion of Style", *Language and Style*, vol.13, n^o 1, 1980, p. 35-54.

-HENRY, Albert : "La stylistique littéraire, *Le Français moderne*, vol.40, n^o 1, 1972, p. 1-15.

-KASSAI, Georges: "Vers une stylistique fonctionnelle", *Linguistique*, vol.16, fasc.2, 1980, p. 133-140.

-MITTERAND, Henri: "À la recherche du style. A propos de *Fiction et diction* de Gérard Genette", *Poétique*, n^o 90, 1992, p. 243-252.

-OHMANN, Richard: "Generative Grammars and the Concept of Literary Style", *Word*, vol.20, n^o 3, déc. 1964, p. 423-439.

-PRAT, Marie-Hélène: "Remarques sur l'étude stylistique de la phrase: rythme, sens et mélodie", *Mélanges de langue et de littérature française offerts à P. Larthomas*, coll. de l'ENS de Jeunes filles, n^o 26, Paris, 1985, p. 387-396.

-TODOROV, Tzvetan: "Les anomalies sémantiques", *Langages*, n^o 1, mars 1966, p. 100-123.

—: "Les registres de la parole", *Journal de psychologie*, n^o 3, juil.-sept. 1967, p. 265-278.

1.5.2. Sur la rhétorique en général ou un de ses aspects

-ARRIVÉ, Michel: "Poétique et rhétorique", *Studia neophilologica*, vol.XLVIII, n^o 1, 1976, p. 97-120.

-BAL, Mieke: "The Rhetoric of Subjectivity", *Poetics Today*, vol.5, n^o 1, 1984, p. 337-376.

- BARTHES, Roland: "L'analyse rhétorique", dans *Littérature et société: problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, U. libre de Bruxelles, Éds de l'Institut de sociologie, 1967, p. 31-45.
- BOUVEROT, Danielle: "Des lieux communs aux tropes ou de la rhétorique de l'invention aux figures d'élocution", *Verbum*, vol.II, fasc.2, 1979, p. 169-176.
- DUBOIS, Philippe: "La métaphore filée: machinerie rhétorique et machination narrative", dans *Stratégies discursives*, actes du Colloque du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Lyon, PUL, 1978, p. 267-279.
- FRYE, Northrop: "Langage II. Rhétorique", dans *Le Grand Code*, Paris, Seuil, 1984, p. 270-310.
- GAUDON, Jean: "Vers une rhétorique de la démesure", *Romantisme*, n° 3, 1972, p. 78-85.
- JACQUES, Francis: "Logique ou rhétorique de l'argumentation?", *Revue Internationale de Philosophie*, n°s 127-128, 1979, p. 47-68.
- JAMIESON, Kathleen: "Antecedent Genres as a Rhetorical Constraint", *Quarterly Journal of Speech*, n° 61, 1975, p. 406-415.
- KALINOVSKI, Georges : "Le rationnel et l'argumentation. À propos du *Traité de l'argumentation* de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca", *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, n° 7, août 1972, p. 404-418.
- KEHRLI, Paul: "Rhétorique et poésie. Le *De Eloquentia sacra et humana* (1618) du P. Nicolas Caussin", *Travaux de linguistique et de littérature*, vol.14, n° 2, p. 22-50.
- KELLER, Luzius: "Mise en scène, dramaturgie et rhétorique du mensonge", *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol.24, 1985, p. 213-250.

- KIBÉDI-VARGA, Aron: "Rhétorique et production du texte", dans *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 219-234.
- KLINKENBERG, Jean-Marie: "Y a-t-il une rhétorique du roman? Les figures d'argumentation chez Jacques Godbout", dans *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, sous la direction de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 35-55.
- KUENTZ, Pierre: "Les 'Oublis' de la nouvelle rhétorique", dans *Matérialités discursives*, Bernard Conein éd., Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 35-44.
- LE GUERN, Michel: "l'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique", dans *Stratégies discursives*, Lyon, PUL, coll. "Linguistique et sémiologie", 1978, p. 281-287.
- MARGOLIN, J.-C.: "Le paradoxe est-il une figure de rhétorique?", *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol.6, 1988, p. 5-14.
- MATHIS, Gilles: "Rhétorique(s) et stylistique(s), dans *Actes du Congrès de Poitiers*, Études anglaises, n° 90, 1984, p. 505-530.
- MICHEL, Alain: "Rhétorique, tragédie, philosophie: Sénèque et le sublime", *Giornale italiano di filologia, in memoriam E. V. Marmorale II*, vol. XXI, 1969, p. 245-257.
- : "Le style, c'est l'homme même: la poésie et la tradition de la rhétorique péripatéticienne", *Revue des études latines*, t. L, 1973, p. 247-271.
- : "Rhétorique et poétique: la théorie du sublime de Platon aux modernes", *Revue des études latines*, t. LIV, 1977, p. 278-307.
- MINGUET, Philippe: "Du rhétorique au poétique", dans *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris, Bourgois, coll. "10/18", p. 90-106.

-MISSAC, Pierre: "Aspects de la *Dispositio* rhétorique, *Poétique*, n° 55, sept. 1983, p. 318-341.

-MOUNIN, Georges: "De la stylistique à la rhétorique", *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane, offerts à Charles Rostang*, Liège, 1974, p. 751-755.

-PELEGRIN, Benito: "La rhétorique élargie au plaisir", *Poétique*, n° 38, avr. 1979, p. 198-228.

-PIRE, François: "Rhétorique et stylistique", dans *Théorie de la littérature*, sous la direction de A. Kidédi-Varga, Paris, Picard, coll. "connaissance des langues", 1981, p. 139-176.

-REICHLER-BÉGUELIN, Marie-José: "Pour une rhétorique des contenus implicites. L'exemple des mots d'esprit", *Études de Lettres*, 1987, p. 7-21.

-VIALA, Alain: "L'enjeu en jeu: lecture littéraire et rhétorique du lecteur", dans *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque publiés sous la direction de M. Picard, Reims, 14-16 juin 1984, Paris, Éd. Clancier-Guénaud, Paris, 1987, p. 15-31.

-WHITE, Hayden: "La Rhétorique de l'interprétation", *Littérature*, n° 71, oct. 1988, p. 5-23.

1.4.3. Sur la rhétorique des passions

-BOMPAIRE, Jacques: "Le Pathos dans le *Traité du sublime*", *Revue des études grecques*, LXXXVI, nos 411-413, juil.-déc. 1973, p. 323-343.

-CORDER, Jim W.: "Argument as Emergence, Rhetoric as Love", *Rhetoric Review*, vol.IV, sept. 1985, p. 4-15.

-BUBRUCK, Edelgard: "La rhétorique du désespoir: Didon et la châtelaine de Vergy", dans *Relire le "Roman d'Enéas"*, Paris-Genève, Slatkine, 1985, p. 25-42.

- EBENSTEIN, Bernard: "D'Holbach Pampléaire. La rhétorique de l'imaginaire", *Mélanges de langue et de littérature française offerts à P. Larthomas*, coll. de l'ENS de Jeunes filles, n° 26, 1985, p. 165-174.
- FLORENNE, Tristan: "Figures de l'amour dans *Les Liaisons dangereuses*", *Littérature*, n° 60, déc. 1985, p. 48-55.
- FORTENBAUGH, William, W.: "*Benevolentiam conciliare and animos permovere!* Some remarks on Cicero's *De Oratore*", *Rhetorica*, vol.6, 1988, p. 259-273.
- GRISCELLI, Paul: "Un aspect de la crise de la rhétorique à la fin du XVII^e siècle: Le problème des passions", *XVII^e Siècle*, n° 143, avr.-juin 1984, p. 141-145.
- KAEMPFER, Jean: "Faut-il tuer la Dame aux Camélias? Pathos et morale dans quelques textes romantiques", *Poétique*, n° 92, nov. 1992, p. 427-440.
- KELLY, Douglas: "Psychologie /pathologie et parole dans Chrétien de Troyes", *Oeuvres et critiques*, vol.5, n° 2, hiv. 1980/1981, p. 31-37.
- KIBÉDI-VARGA, Aron: "L'histoire de la rhétorique et la rhétorique des genres", *Rhetorica*, vol.3, 1985, p. 201-221.
- : "La rhétorique des passions et les genres", *Rhetorik*, n° 6, 1987, p. 67-83.
- : "Lieux, passions, figures", dans *L'Intelligence du passé. Mélanges offerts à Jean Lafond*, Université de Tours, 1988, p. 241-247.
- LEINER, Wolfgang: "*L'Amour de Mariane*, du plaisir et la rhétorique du sentiment", *Oeuvres et critiques*, I, 1, 1976, p. 125-145.
- LEVI, Albert W.: "Love, Rhetoric and the Aristocratic Way of Life", *Philosophy and Rhetoric*, vol.17, 1984, p. 189-208.

-MATHE, Sylvie: "De la subversion à la séduction: la rhétorique du discours affectif dans *The Catcher in the Rye*", dans *Hagiographie et iconoclastie: modèles américains*, Aix-en-Provence, U. de Provence, 1984, p. 41-54.

-MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle: "Figures de la séduction dans les *Essais*", *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, VII^e série, nos 1-2, juil.-déc. 1985, p. 157-164.

-MEYER, Michel: "Aristote ou la rhétorique des passions", postface au traité d'Aristote: *Rhétorique des passions, Livre II, chap. 1-11*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989, p. 123-171.

-PELOUS, Jean.-Michel: "Une héroïne romanesque entre le naturel et la rhétorique: le langage des passions dans les *Lettres portugaises*", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nos 3-4, mai-août 1977, p. 554-563.

-SONNENFELD, Albert: "The Pathology of Anger: Wrath and Rhetoric", *The Romanic Review*, n° 78, 1987, p. 405-419.

-SUHAMY, Henri: "A propos d'une phrase de Muriel Bradbrook: rhétorique et cruauté dans *Titus Andronicus*", *Actes du Congrès de Poitiers*, Société des anglicistes de l'enseignement supérieur, études anglaises n° 90, Paris, Didier, 1980, p. 489-498.

-TERRASSE, Jean: "La rhétorique amoureuse dans *Les Égarements du coeur et de l'esprit*", dans *L'Homme et la nature*, Actes de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, The University of Western Ontario, London, Ontario, 1982, p. 21-29.

-VANCE, Eugène: "Désir, rhétorique et texte", *Poétique*, 42, avr. 1980, p. 137-155.

-ZINK, Michel: "Remarques sur l'expression de l'amour dans le *Roman d'Enéas*", *Romania*, t. 105, vol.418-419, n° 2-3, 1984, p. 248-269.

2. Problématique du roman, du récit et de la fiction

2.1. Le roman en général ou un de ses aspects

2.1.1. Livres et ouvrages collectifs

-ADAM, Jean-Michel: *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan-Université, 1985.

-BAKHTINE, Mikhaïl: *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par I. Kolitcheff, présentation de J. Kristeva, Paris, Seuil, 1970.

—: *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par D. Olivier, préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1978.

—: *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par A. Aucouturier, préface de T. Todorov, Paris, Gallimard, 1984.

-BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C. et HAMON, Philippe: *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977.

-BROOKS, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, A. Knopf, 1984.

-CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: *Le Surréalisme et le roman 1922-1950*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

-COHN, Dorrit: *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par A. Bony, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1981.

-DUBOIS, Jacques: *Romanciers français de l'instantané au 19^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

-GENETTE, Gérard: *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1983.

-GIRARD, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

-GRIVEL, Charles: *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye. Mouton, 1973.

-HAMON, Philippe: *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève. Droz, 1983.

-KRYNSKI, Wladimir: *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, Paris-La Haye, Mouton, 1981.

-KRISTEVA, Julia: *Le Texte du roman*, Paris-La Haye, Mouton, 1970.

-KUNDERA, Milan: *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

-LANE-MERCIER, Gillian: *La Parole romanesque*. Ottawa. Presses de l'U. d'Ottawa, 1990.

-LUKACS, Georg: *La Théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1989.

-PAVEL, Thomas: *The Poetics of Plot*. Minneapolis. U. of Minnesota Press, 1985.

—: *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1988.

-RAIMOND, Michel: *Le Roman*, Paris, A. Colin, coll. "Cursus", 1989.

-REYNIER, Gustave: *Le Roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, A. Colin, 1971.

-RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, vol.II (La configuration du temps dans le récit de fiction), Paris, Seuil, 1984.

-RIFFATERRE, Michael: *Fictional Truth*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1990.

-ROUSSET, Jean: *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973.

—: *Et leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981.

-SANGSUE, Daniel: *Le Récit exentrique*, Paris, Corti, 1987.

-SARRAUTE, Nathalie: *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

-SULEIMAN, Suzan: *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. "écriture", 1983.

-TODOROV, Tzvetan: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1971.

2.1.2. *Ouvrages collectifs et Colloques*

-*Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du Colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971.

-*Le Roman sentimental*, Actes du Colloque des 14-15-16 mars 1989, Limoges, TRAME, publication de la Faculté des Lettres, 1990.

-*Le Roman sentimental*, t. II, Limoges, PULIM, 1991.

-*Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

2.1.3. *Numéros de revue*

-*Communications* : "L'analyse structurale du récit", n° 8, 1966.

-*Poétique* : "Narratologie", n° 24, 1975 et "Le pouvoir du récit", n° 40, 1980.

-*Revue des Sciences humaines* : "Narrer: l'art et la manière", n° 221, 1991-1.

-*Urgences* : "Le roman comme poétique", n° 28, mai 1990.

2.1.4. *Articles*

-ANZIEU, Didier: "Les traces du corps dans l'écriture: une étude psychanalytique du style narratif", dans *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, Paris, Dunod, 1977, p. 172-187.

-BANGE, Pierre: "Argumentation et fiction", dans *L'Argumentation*, Lyon, PUL, coll. "Linguistique et sémiologie", 1981, p. 91-108.

-BLÉ`EAU, André: "Du dialogisme bakhtinien à la narratologie", dans *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 157-168.

-BLANCO, Mercedes: "La parabole et les paradoxes", *Poétique*, n° 55, sept. 1983, p. 259-281.

-BROOKS, Peter: "Constructions psychanalytiques et narratives", *Poétique*, n° 61, 1985, p. 63-74.

-CHAMBERS, Ross: "Récits d'aliénés, récits aliénés", *Poétique*, n° 53, fév. 1983, p. 72-90.

-CORBLIN, Francis: "Les désignateurs dans les romans", *Poétique*, n° 54, avr. 1983, p. 199-211.

-CORDESSE, Gérard: "Note sur l'énonciation narrative", *Poétique*, n° 65, 1986, p. 43-46.

-DURER, Sylvie: "Le dialogue romanesque: essai de typologie", *Pratiques*, n° 65, mars 1990, p. 37-62.

-FRANCOEUR, Louis : "Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique)", *Études littéraires*, n° 2, août 1976, p. 341-366.

-GELAS, Bruno: "La fiction manipulatrice", dans *L'Argumentation*, Lyon, PUL, coll. "Linguistique et sémiologie", 1981, p. 75-89.

-GENETTE, Gérard: "Les actes de fiction", dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1991, p. 41-63.

—: "Récit fictionnel, récit factuel", dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 65-93.

- GUIOMAR, Michel: "Le roman moderne et le surréalisme", dans *Entretiens sur le surréalisme*, Décades du Centre culturel international de Cerisy-La-Salle, série 8, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 70-88.
- ISER, Wolfgang: "La fiction en effet", *Poétique*, n° 39, sept. 1979, p. 275-298.
- JEFFERSON, Ann: "De L'Amour et le roman polyphonique", *Poétique*, n° 54, avr. 1983, p. 149-162.
- KIBÉDI-VARGA, Aron: "Le roman est un anti-roman", *Littérature*, n° 48, déc. 1982, p. 3-20.
- LANE-MERCIER, Gillian: "Pour une analyse du dialogue romanesque", *Poétique*, n° 81, fév. 1990, p. 43-61.
- LEUILLIOT, Bernard: "'Ceci tuera cela': le roman et le paradoxe littéraire", *Littérature*, n° 36, déc. 1979, p. 3-18.
- LYOTARD, Jean-François: "Petite économie libidinale d'un dispositif narratif", dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, coll. "10/18", 1973, p. 179-224.
- MARTIN, Robert: "Le paradoxe de la fiction narrative. Essai de traitement sémantico-logique", *Le Français moderne*, n° 3/4, oct. 1988, p. 161-173.
- PAVEL, Thomas: "Incomplete Worlds, Ritual Emotions", *Philosophy and Literature*, 1983, p. 48-58.
- : "Le déploiement de l'intrigue", *Poétique*, n° 64, 1985, p. 455-461.
- REGARD, Frédéric: "Polyphonie des voix narratives et autorité énonciative", *Poétique*, n° 89, 1992, p. 47-56.
- LOTRINGER, Sylvie: "Mesure de la démesure", *Poétique*, n° 12, 1972, p. 486-494.

-SALLENAVE, Danielle: "À propos du 'monologue intérieur': lecture d'une théorie", *Littérature*, n° 5, fév. 1972, p. 69-87.

-STIERLE, Karlheinz: "Réception et fiction", *Poétique*, n° 39, sept. 1979, p. 299-320.

-WARNING, Rainer: "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, n° 39, 1979, p. 321-337.

-ZAPPEL, Kristiane: "Argumentation et discours de fiction: théorie et pratique - *Die verlorene Ehre der Katarina Blum* de Heinrich Böll, *Texte*, n° 5/6, 1986/1987, p. 349-368.

2.2. *Le roman québécois*

2.2.1. *Livres et ouvrages collectifs*

-BELLEAU, André: *Le Romancier fictif*, Québec, Les Presses de l'U. Laval, 1980.

-CAMBRON, Micheline: *Une Société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, coll. "Essais littéraires", 1989.

-GALLAYS, François, SIMARD, Sylvain et VIGNEAULT, Robert (dir.): *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. "Archives des Lettres canadiennes", t. VIII, 1992.

-GEROLS, Jacqueline: *Le Roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1984.

-HAREL, Simon: *Le Voleur de parcours: identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1989.

-IMBERT, Patrick: *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, éd. de l'U. d'Ottawa, 1983.

-KWATERKO, Józef: *Le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, coll. "L'univers des discours", 1989.

-PATERSON, Janet M.: *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'U. d'Ottawa, 1990.

-MARCOTTE, Gilles: *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976.

-MILOT, Louise et LINTVELT, Jaap (dir.): *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1992.

-ROBIDOUX, Réjean et RENAUD, André: *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1966.

-WHITFIELD, Agnès: *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'U. Laval, 1987.

2.2.2. Numéros de revues

- *Oeuvres et critiques*: "Le roman québécois devant la critique", vol.14, n° 1, 1989.

- *Journal of Canadian Fiction*: "Les romanciers québécois et leurs oeuvres", n° 25-26, 1979.

2.2.3. Articles

-ALLARD, Jacques: "Le roman québécois des années 1960 à 1968", *Europe* ("Littérature du Québec"), t. XLVII, nos 478-479, fév.-mars 1969, p. 41-50.

—: "Le cygne du belvédère (ou l'amour et son discours d'Angéline de Montbrun à Fontile)", dans *Québec-Acadie. Modernité/postmodernité du roman contemporain*, Actes du

Colloque international de Bruxelles (27-29 nov.1985), *Les Cahiers du département d'études littéraires*, n° 11, 1987, p. 37-52.

-BELLEAU, André: "Code social et code littéraire dans le roman québécois", *L'Esprit créateur*, vol.23, n° 3, 1983, p. 19-31.

—: "La dimension carnavalesque du roman québécois", dans *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 141-156.

-BLAIN, Maurice: "Anne Hébert ou le risque de vivre", dans Gilles Marcotte (dir.): *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966, p. 155-163.

-BLAIS, Jacques: "Notes sur le héros du roman québécois", *Québec français*, n° 17, fév. 1975, p. 36-39.

-COTNAM, Jacques: "Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille", dans *Le Roman canadien-français*, t. III, Montréal, Fides, coll. "Archives des lettres canadiennes", 1964, p. 265-297.

-DORION, Gilles: "La littérature québécoise contemporaine. 1960-1977. Le Roman", *Études françaises*, XIII, 3-4, oct. 1977, p. 301-338.

-FALARDEAU, Jean-Charles: "L'évolution du héros dans le roman québécois", *Littérature canadienne-française. Conférences J. A. de Sève*, Montréal, Presses de l'U. de Montréal, 1969, p. 235-266.

-FILIATRAULT, Jean: "Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente", *Recherches sociographiques*, vol.5, n° 1-2, janv.-août 1964, p. 177-190.

-GRAHAME, C. Jones: "Quelques observations sur le conflit entre réalisme et fantaisie dans le roman québécois", *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 13, hiv.- print. 1987, p. 137-153.

-GRANDPRÉ, Pierre de: "Les récits du terroir", dans *Histoire de la littérature françaises du Québec*, t. II, Montréal, Librairie Beauchemin, 1968, p. 115-125.

- GODIN, J.-Cléo: "Le roman: au nom du père, des petits fils et des grands-pères", *Études françaises*, vol.8, n° 4, nov. 1972, p. 429-440.
- HAYNE, David: "Les origines du roman canadien-français", dans *Le roman canadien-français*, coll. "Archives des lettres canadiennes", t. III, Montréal, Fides, 1964, p. 37-67.
- HEBERT, Pierre: "Un problème de sémiotique diachronique: norme coloniale et évolution des formes romanesques québécoises", *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol.2, n° 3, 1982, p. 211-239.
- IMBERT, Patrick: "Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne", *Études littéraires*, ("La parodie: théorie et lecture"), vol.19, n° 1, print.-été1986, p. 37-47.
- LAPOINTE, Joanne: "Quelques apports positifs de notre littérature", dans Gilles Marcotte (dir.): *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966, p.103-120.
- LEDUC, Paule: "Le roman. (l'année littéraire 1968)", *Études littéraires*, vol.2, n° 2, août 1969, p. 205-213.
- MAILHOT, Laurent: "Le roman québécois et ses langages", *Stanford French review*, vol. IV, nos 1-2, Spring-Fall 1980, p. 147-170.
- MAJOR, Jean-Louis: "Le roman depuis 1960", *Liberté*, nov.-déc. 1965, p. 461-462.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette: "Anamorphose, perception carnavalesque et modalités polyphoniques dans *Trou de mémoire*", *Voix et images*, vol.33, print. 1986, p. 475-494.
- : "Parodie et carnavalisation: L'exemple de Hubert Aquin", *Études littéraires* ("La parodie: théorie et lecture"), vol.19, n° 1, print.-été 1986, p. 49-58.

-MARCOTTE, Gilles: "L'expérience du vertige dans le roman canadien-français", *Écrits du Canada français*, XVI, 1963, p. 229-246.

—: "La religion dans la littérature canadienne-française contemporaine", *Recherches sociographiques*, vol.5, nos 1-2, janv.-août 1964, p. 167-176.

-MICHON, Jacques: "Le discours du récit romanesque au Québec depuis 1940", *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 2, 1980-1981, p. 67-73.

-PICCIONE, Marie-Lyne: "L'oeuvre de la création impossible dans le roman québécois contemporain", dans *Québec-Acadie. Modernité/post-modernité du roman contemporain, supra*, p. 63-74.

-POULIN, Gabrielle: "Le roman québécois depuis 10 ans. Bâtir un pays de papier", *Relations*, vol.36, n° 419, oct. 1976, p. 285-287.

-RESCH, Yannick: "Lieux du plaisir dans la fiction québécoise contemporaine", dans *Québec-Acadie. Modernité/postmodernité du roman contemporain, supra*, p.53-62.

-ROBIDOUX, Réjean: "Le roman de 1930 à 1945", dans Pierre de Grandpré: *Histoire de la littérature française du Québec*, t. II, 1900-1945, Montréal, Librairie Beauchemin, 1968, p. 250-254.

-SHEK, Ben Z.: "Le thème de la violence dans quelques romans québécois des années soixante", *Livres et auteurs québécois*, vol.2, 1971, p. 323-335.

-VAN SCHENDEL, Michel: "L'amour dans la littérature canadienne-française", *Recherches sociographiques*, vol.5, n° 1-2, janv.-août 1964, p. 153-165.

-VAILLANCOURT, Pierre-Louis: "Narcissisme et premier roman", *Journal of Canadian Fiction* ("Les romanciers québécois et leurs oeuvres"), nos 25/26, 1976, p. 254-263.

-VANASSE, André: "Adrien Thério: du chemin Taché à la vallée de Jonathan", dans *Le Père vaincu, La Méduse et les fils castrés: psychocritique d'oeuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ, 1990, p. 97-105.

-WARWICK, Jack: "Un retour aux mythes de la terre?", *Études françaises*, vol.9, n° 4, nov. 1973, p. 279-301.

-WYCZYNSKI, Paul: "Panorama du roman canadien-français", dans *Le Roman canadien-français*, coll "Archives des lettres canadiennes", t. III, Montréal, Fides, 1964, p. 11-35.

2.3. Roman et récit d'enfance

2.3.1. Livres

-BETHLENFALVAY, Marina: *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979.

-CALVET, Jean: *L'Enfant dans la littérature française*, F. Lanore, 1930, 2vol., tome I, Des origines à 1870; tome II, De 1870 à nos jours. (réédition en 1947).

-CHOMBART DE LAUWE, Marie-Josée: *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1979.

-COE, Richard N.: *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven and London, Yale University Press, 1984.

-DUPUY, Aimé: *Un Personnage nouveau du roman français, l'enfant*, Paris, Hachette, 1931.

-LEMIEUX, Denise: *Une suture de la nostalgie. L'Enfance dans le roman québécois des origines jusqu'à la période contemporaine*, Montréal, Boréal Express, 1984.

-PRIMAULT, Max, LONGH, Henry, MALRIEU, Jean: *Terres de l'enfance. Le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, Paris, PUF, 1961.

-ROBERT, Marthe: *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1976.

2.3.2. Numéros de revues

- *Enfance et écriture*, Actes du Colloque de Bordeaux, 23-25 oct. 1992, à paraître.

- *Cahiers de sémiotique textuelle*: "Le récit d'enfance en question", n° 12, 1988.

- *Revue des Sciences humaines* : "Récits d'enfance", n° 222, 1991-2.

- *Revue des Sciences humaines* : "L'enfance de la lecture", n° 225, 1992-1.

2.3.3. Articles

-CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise: "La doxa scolaire dans les récits de vie", dans "Récits de vie. Modèles et écarts", *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 4, 1985, p. 79-93.

-COE, Richard, N.: "Stendhal, Rousseau and the Search for Self", *Australian Journal of French Studies*, vol.16, part 1, 1979, p. 27-47.

—: "On Being Very, Very Surprised: Eugène Ionesco and the Vision of Childhood", dans *The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest*, ed. Moshe Lazar, Malibu, Undena Publications, 1982, p. 1-19.

—: "Childhood in the Shadows: The Myth of the Unhappy Child in Jewish, Irish and French-Canadian Autobiography", *Comparison*, 13, Spring 1982, p. 3-67.

- : "Poetry and the Child-Self. Lyric and Epic in the Autobiographical Mode", *Neohelicon*, vol.12, n° 2, 1985, p. 47-93.
- DUBOIS, Danielle: "La robinsonnade, un détournement de texte", *Revue des Sciences humaines*, n° 225, 1992-1, p. 117-136.
- DUGAST, Francine: "Le livre dans le récit d'enfance", *Interférences*, n° 12, juil.-déc. 1980, p. 61-77.
- FABRE, Daniel: "La voie des oiseaux: sur quelques récits d'apprentissage", *L'Homme*, n° 99, juil.-sept. 1986, p. 7-40.
- FEUERHAHN, Nelly: "Le risible et l'enfant", *Romantisme*, n° 75, 1992, p. 95-100.
- JUTRIN, M.: "Le sens du monologue intérieur dans *L'Enfant* de Jules Vallès", *Revue des Langues vivantes*, 1972, n° 5, p. 467-476.
- LEJEUNE, Philippe: "Le Livre I des *Confessions*", dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 87-163.
- : "Le récit d'enfance ironique", dans *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 10-31.
- : "Les enfances de Sartre", dans *Moi aussi*, Paris Seuil, 1986, p. 117-163.
- : "Récits de naissance", *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 310-317.
- LE MEN, Ségolène: "De Jean-Paul Choppart à Struwelpeter. L'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré", *Revue des Sciences humaines*, n° 225, 1992-1, p. 45-59.
- MARMIER, Jean: "Le sabbat des enfants dans le roman québécois contemporain", *Études canadiennes*, vol.2, 1976, p. 25-33.
- MINOGUE, Valérie: "The Imagery of Childhood in *Portrait d'un Inconnu*", *French Studies*, vol.27, n° 2, apr. 1973, p. 177-186.

-NIERE, I.: "Robinsons et robinsonnes", *L'Enfance et les ouvrages d'éducation*, vol.II, XIX^e siècle, U. de Nantes, janv. 1985, p. 265-295.

-PERROT, Jean: "Les livres qui parlent comme les enfants", *Le Français aujourd'hui*, n° 62, juin 1983, p. 97-102.

-PONNAU, G.: "*Ce que savait Maisie* : le savoir, mort de l'enfance et mot de la fin", *Littérature*, n° 24, print. 1991, p. 97-104.

-POULIN, Gabrielle: "L'enfance, terre de contradictions. Le roman québécois en 1972", *Relations*, n° 379, fév. 1973, p. 55-57.

-RACINE, Luc: "Symbolisme et analogie. L'enfant comme figure des origines", *Études françaises*, vol.19, n° 3, hiv. 1983-1984, p. 105-120.

-ROSEN, Elisheva: "Littérarité et stratégies de légitimation d'un genre: l'exemple du récit d'enfance", dans *La Littérarité*, Actes du Colloque international du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, 1-3 nov. 1989, Québec, Les Presses de l'U. Laval, 1991, p. 45-58.

-SOURIAU, Emile: "Le souvenir de l'enfance", *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 1-2, janv.-juin 1976, p. 15-57.

-VAN ROEY-ROUX, Françoise: "Le récit d'enfance: des souvenirs à l'autobiographie", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 9, hiv.-print. 1985, p. 39-48.

-VERCIER, Bruno: "(Nouveau) roman et autobiographie: *Enfance de Nathalie Sarraute*", dans *Autobiography in French Literature*, French Literature Series, The University of South Carolina, vol. 12, 1985, p. 162-170.

3. Linguistique, poétique, sémiotique, critique littéraire

3.1. Livres

- ADAM, Jean.-Michel. et PETITJEAN, André: *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.
- ALEXANDRIAN, Sarane: *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977.
- ANSCOMBRE, J.-C. et DUCROT, Oswald: *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, P. Mardaga, 1983.
- AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva: *Les Discours du cliché*, Paris, CDU-SEDES, 1982.
- AMOSSY, RUTH: *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. "Le texte à l'oeuvre", 1991.
- ANGENOT, Marc: *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- : *Les Idéologies du ressentiment: notes et fragments*, Montréal, CIADEST, (Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes), Cahiers de recherche n° 13, 1992.
- ARISTOTE: *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 9^e tirage, 1985 et pour des traductions plus récentes: *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot, préface de T. Todorov, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1980, ainsi que *Poétique*, traduction inédite, présentation et notes de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Classique", 1990 .
- BACHELARD, Gaston: *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl: *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1982.
- BARTHES, Roland: *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1969.

- : *S/Z*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1970.
- : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1972.
- : *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1977.
- : *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1981.
- : *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1982.
- BATAILLE, Georges: *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1990.
- BATTEUX, Charles: *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- BÉGUIN, Albert: *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1984.
- BENVENISTE, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1976-1980.
- BOILEAU, Nicolas: *Oeuvres complètes II. Épîtres - Art poétique - Oeuvres diverses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- BRETON, André: *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971.
- : *La Clé des champs*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Bibli/essais", 1979.
- : *Oeuvres complètes*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1988 et 1992.
- BOUDON, Raymond: *L'Art de se persuader des idées douteuses, fragiles ou fausses*, Paris, Fayard, 1990.
- CALVINO, Italo: *La Machine littérature*, traduit de l'italien par M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984.

- CHARBONNEL, Nanine: *La Tâche aveugle, les aventures de la métaphore*, Strasbourg, Les Presses de l'U. de Strasbourg, 1991.
- COHEN, Jean: *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, coll. "Nouvelle bibliothèque scientifique", 1979.
- COMPAGNON, Antoine: *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1979.
- DEGUY, Michel: *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, coll. "Fiction & Cie", 1987.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. "Critique", 1975.
- DUCROT, Oswald: *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- : *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DIDIER, Béatrice: *Le Journal intime*, Paris, PUF, coll. "Littératures modernes", 1976.
- DOMENACH, Jean-Marie: *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.
- DUISIT, Lionel: *Satire, Parodie, Calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratogo (Calif.), Anma Libri, Stanford French and Italian Literature, 1978.
- ECO, Umberto: *L'Oeuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux, avec le concours d'A. Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. "Points", 1965.
- ÉMELINA, Jean: *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, coll. "Présences critiques", SEDES, 1991.
- FELMAN, Shoshana: *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- FRYE, Northrop: *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.

- : *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, préface de T. Todorov, traduit de l'anglais par C. Malamoud, Paris, Seuil, 1984.
- GARAND, Dominique: *La Griffes du polémique*, Montréal, L'Hexagone, coll. "Essais littéraires", 1989.
- GENETTE, Gérard: *Figures*, 3 vol., Paris, Seuil, 1966-1972.
- : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1982.
- GIRARD, René: *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GRACQ, Julien: *Préférences*, Paris, Corti, 1981.
- : *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Paris Corti, 1982.
- : *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1982.
- GRASSI, Ernesto: *La Métaphore inouïe*, Quai Voltaire, coll. "La République des lettres", 1990.
- GREIMAS, Algirdas J. et COURTES, Joseph: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette, 1979 et tome II, Hachette, 1986.
- GREIMAS, Algirdas J. et FONTANILLE, Jacques: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- GRIZE, Jean-Blaise: *De la logique à l'argumentation*, Genève, Droz, 1982.
- GUIRAUD, Pierre: *Les Jeux de mots*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1976.
- HAMON, Philippe: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. "Universitaire", 1981.

- : *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- HENRIOT, Jacques: *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*, Paris, Corti, 1989.
- HESBOIS, Laure: *Les Jeux de langage*, Ottawa, Presse de l'U. d'Ottawa, 1986.
- HEYNDELS, Ralph: *La Pensée fragmentée*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- ISER, Wolfgang: *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par E. Szyner, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JACQUES, Francis: *Dialogiques*, Paris, PUF, 1979.
- : *Différence et subjectivité. Anthropologie d'un point de vue relationnel*, Paris, Éd. Aubier Montaigne, coll. "Analyse et raisons", 1982.
- JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais et préfacé par N. Ruwet, Paris, Minuit, 1989.
- JARDON, Denise: *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988.
- JAUSS, Hans Robert: *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- JEAN PAUL (Frédéric Richter): *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et annotations de A. M. Lang et de J.-L. Nancy, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.
- JENNY, Laurent: *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. "Les essais", 1982.
- : *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. "L'Extrême contemporain", 1990.

- JOLLES, André: *Formes simples*, trad. de l'allemand par A. M. Buguet, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, coll. "Linguistique", 1980.
- : *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986.
- KOESTLER, Arthur: *Le Cri d'Archimède. L'Art de la découverte et la découverte de l'art*, traduit de l'anglais par Georges Pradier, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- KRISTEVA, Julia: *Sémiotikè. Recherche pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1978.
- : *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- : *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- LARTHOMAS, Pierre: *Le Langage dramatique; sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin, 1972.
- LE BOSSU, (Père) René: *Traité du poème épique*, réimpression de l'édition de 1714, avec une introduction de Volker Kapp, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1981.
- LONGIN (pseudo): *Du sublime*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique: *Sémantique de la polémique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- MAULPOIX, Jean-Michel: *La Notion de Lyrisme. Définitions et modalités (1829 - 1913)*, Thèse de Doctorat d'État, U. de Paris X - Nanterre, sous la direction de L. Leforestier, 1987.
- : *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1988.
- MAUZI, Robert: *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1969.

- MEYER, Michel: *Langage et littérature*, Paris, PUF, 1992.
- MOESCHLER, Jacques: *Argumentation et conversation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier-Credif, 1985.
- PARRET, Herman: *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, P. Mardaga, 1986.
- PAZ, Octavio: *L'Arc et la lyre*, traduit de l'espagnol par R. Munier, Paris, Gallimard, 1965.
- : *Rire et pénitence. Art et histoire*, traduit de l'espagnol par C. Esteban et J.-C. Masson, Paris, Gallimard, 1983.
- PEETERS, Léopold: *La Roulette aux mots. La parodie et le jeu des mots dans la poésie française: du symbolisme au surréalisme*, Paris, La Pensée universelle, 1975.
- PEIGNOT, Jérôme: *Les Jeux de l'amour et du langage*, Paris, UGE, 1974.
- PEYRE, Henri M.: *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, PUF, coll. "Littératures modernes", 1979.
- PICARD, Michel: *La Lecture comme jeu: essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. "Critique", 1986.
- REICHLER, Claude: *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, coll. "Critique", 1979.
- ROSELLO, Mireille: *L'Humour noir selon André Breton*, Paris, Corti, 1987.
- ROUSSET, Jean: *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1989.
- RIFFATERRE, Michael: *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1979.

—: *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par J.-J. Thomas, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1983.

-RIGOLOT, François: *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

-ROSEN, Elisheva: *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

-SARRAZIN, Bernard: *Le Rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

-SCHLANGER, Judith: *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

-SEARLE, John R.: *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, trad. et préface par J. Proust, Paris, Minuit, coll. "Le sens commun", 1982.

-SOMVILLE, Pierre: *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975.

-STEWART, Philip: *Le Masque et la Parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, Corti, 1973.

-TODOROV, Tzvetan: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1965.

—: *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1978.

—: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1981.

-TONELLI, Franco: *L'Esthétique de la cruauté*, Paris, Nizet, 1972.

-VAILLANT, Alain: *Le Rire*, Paris, Éd. Quintette, dist. Distique, 1991.

-VIGNAUX, Georges: *Le Discours acteur du monde: énonciation, argumentation et cognition*, Paris, Ophrys, 1988.

2.2. Ouvrages collectifs et colloques

-Actes du Colloque "Dialogisme et polyphonie", 27-28 sept.1985, dans *Travaux du Centre de Recherches sémiologiques*, n° 50, avr. 1986 et *Travaux neuchâtelois de linguistique (TRANEL)*, n° 9, déc. 1985.

-*L'Argumentation*, Lyon, PUL, coll. "Linguistique et sémiologie", 1981.

-*Les Avants-Gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 2 vol., 1986.

-*Décrire la conversation*, sous la direction de J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni, Lyon, PUL, 1987.

-*Le Discours polémique*, Lyon, PUL, coll. "Linguistique et sémiologie", 1980.

-*Le Discours polémique. Aspects théoriques et interprétations*, (Georg Roellenbleck dir.), Tübingen, G. Narr/ Paris, J.-M. Place, coll. "Études littéraires françaises", 1985.

-*Du sublime*, avec une préface de Jean-Luc Nancy, Paris, Belin, coll. "L'Extrême contemporain", 1988.

-*Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron, Paris, Corti, CAS, 1987, p. 85-100.

-*Échanges sur la conversation*, Paris, Éd. du CNRS, 1988.

-*Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil, coll. "Points/essais", 1992.

-*Jeu surréaliste et humour noir*, Actes du Colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-

Salle, Paris, Lachenal et Ritter, coll. "Pleine Marge", n° 1, CAS, 1993.

-*Le Journal intime et ses formes littéraires*, Actes du Colloque de sept. 1975, Genève-Paris, Droz, 1978.

-*La Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims (14-16 juin 1984), publiés sous la dir. de M. Picard, Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987.

-*La Littérarité*, sous la dir. de Louise Milot et Fernand Roy, Actes du Colloque international du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, 1-3 nov. 1989, Québec, Les Presses de l'U. Laval, 1991.

-*Logique, argumentation, conversation*, Actes du Colloque de Pragmatique, Fribourg, 1981, Berne-Francfort/M., Peter Lang, 1983.

-*Problèmes actuels de la lecture*, Actes du Colloque de Cerisy, sous la dir. de L. Dällenbach et J. Ricardou, Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1982.

-*René Girard et le problème du mal*, textes rassemblés par Michel Deguy et Jean-Pierre Dupuy, Paris, Grasset, 1982.

2.3. Numéros de revues

-*Actes sémiotiques* : "Sémiotique des passions", vol.2, n° 9, juin 1979.

-*Actes sémiotiques* : "Les passions. Explorations sémiotiques", vol.11, n° 39, sept. 1986.

-*Cahiers de sémiotique textuelle* : "Rythme et écriture", n° 14, 1988.

-*Cahiers du 20^e siècle* : "La parodie", n° 6, 1976.

-*Communications* : "Le vraisemblable", n° 11, 1968.

- Études françaises* : "Le lieu commun", vol.13, n^{os} 1-2, avr. 1977.
- Études littéraires* : "L'effet sentimental", vol.16, n^o 3, déc. 1983.
- Études littéraires* : "La parodie: théorie et lecture", n^o 18, 1986.
- Journal de Psychologie normale et pathologique* : "Aspects et procédés d'expressivité dans le langage", n^{os} 3-4, juil.-déc. 1976.
- Langue française* : "L'oral et l'écrit", n^o 89, 1991.
- Littérature* : "Logiques de la représentation", n^o 57, fév. 1985.
- Littérature* : "Passions/Fiction", n^o 71, oct. 1988.
- Mélusine* : "Amour - Humour", n^o 10, 1988.
- Nouvelle Revue de psychanalyse* : "La Passion", n^o 21, print. 1980.
- Poétique* : "Le discours réaliste", n^o 16, 1973.
- Poétique* : "Intertextualités", n^o 27, 1976.
- Poétique* : "Théorie de la réception en Allemagne", n^o 37, sept. 1979.
- Poétique* : "Ironie", n^o 36, 1978.
- Présence francophone* : "Oralité et littérature: France-Québec", n^o 31, 1987.
- Présence francophone* : "Oralité et littérature", n^o 32, 1988.
- Protée* : "Rythmes", vol.18, n^o 1, hiv. 1990.
- Protée* : "Sémiotique de l'affect", vol.21, n^o 2, print. 1993.
- Revue des Sciences humaines* : "Primitivisme", n^o 227, 1992-3.

-*Revue d'Esthétique* : "Le rire - le comique - l'humour", n° 3-4, 1950.

-*Revue française de psychanalyse*: "L'humour", vol. 37, n° 4, juil. 1973.

-*Romantisme*: "Figures du lyrisme", n° 6, 1973.

-*Romantisme* : "L'Amour", n° 62, 198 .

-*Romantisme* : "Du rire aux rires", n° 74, 1991.

-*Travaux de linguistique et de littérature* : "Aspects linguistiques et littéraires de la métaphore", vol.21, n° 2, 1983.

2.4. Articles

-AMOSSY, Ruth: "The Cliché in the Reading Process", *Substance*, vol.11, n° 2, 1982, p. 34-45.

—: "Stereotypes and Representation", *Poetics Today*, vol.5, n° 4, 1984, p. 689-700.

—: "La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine", *Littérature*, n° 73, fév. 1989, p. 26-46.

-ANGENOT, Marc: "Fonction linguistique et subversion littéraire", *Revue de l'Université de Bruxelles*, nos 3/4, 1976, p. 199-235.

-ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald: "Interrogation et argumentation", *Langue française*, n° 52, déc. 1981, p. 5-21.

-BACKES, Jean-Louis: "La raison de la déraison. Essai sur la logique de la pointe", *Littérature*, n° 48, déc. 1982, p. 106-121.

-BANGE, Pierre: "Pragmatique et littérature", dans *Logique, argumentation, conversation*. Actes du Colloque de Pragmatique (Fribourg, 1981), Berne, P. Lang, 1983, p. 145-165.

-BASIRE, Brigitte: "Ironie et métalangage", *DRLAV*, n° 32, 1985, p. 129-150.

-BEAUJOUR, Michel: "De l'Océan au Château: mythologie surréaliste", *French Review*, vol. XLII, n° 3, 1969, p. 353-370.

-BERRANGER, Marie-Paule: "Paul Valéry, corrigé par André Breton et Paul Éluard. Notes", *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 103-106.

—: "L'un dans l'autre: plaisir de mots et jeux de substitution", dans *Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron, Paris, Corti, CAS, 1987, p. 73-84.

-BRODA, Martine: "De l'amour d'un nom aux faux noms de l'amour", *Poétique*, n° 55, 1983, p. 293-302.

-CHAMBERS, Ross: "Commentary in Literary Texts", *Critical Inquiry*, Winter 1978, p. 323-337.

-CHARLES, Michel: "Digression, régression", *Poétique*, n° 40, 1979, p. 395-407.

—: "Charles Batteux. Quatorze remarques sur la *Poétique* d'Aristote suivi de *Littérature et morale*", *Poétique*, n° 92, nov. 1992, p. 447-511.

-CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: "Plaisir(s) de l'image", dans *Du Surréalisme et du plaisir*, textes réunis par J. Chénieux-Gendron, Paris, Corti, CAS, 1987, p. 85-100.

-COSTE, Daniel: "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte", *Poétique*, n° 43, p. 354-371.

-COURTINE, Jean-François: "De la métaphore tragique", *Revue philosophique de Louvain*, t. 81, 1983, p. 37-62.

-COHEN, Jean: "Poésie et redondance", *Poétique*, n° 28, 1976.

—: "Comique et poétique", *Poétique*, n° 61, fév. 1985, p. 49-62.

-DELACAMPAGNE, Christian: "L'écriture en folie", *Poétique*, n° 18, 1974, p. 160-175.

-DEL LUNGO, Andrea: "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, n° 94, avr. 1993, p. 131-152.

-DIDIER, Béatrice: "Contribution à une poétique du leurre: "lecteur" et narrataires dans *Jacques le Fataliste*", *Littérature*, n° 31, oct. 1978, p. 3-21.

—: "Le lecteur du journal intime", dans *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims publié sous la dir. de M. Picard, 14-16 juin 1984, p. 229-255.

-DUBOIS, Claude-Gilbert: "L'Invention littéraire et les jeux du langage: jeux de nombres, jeux de sons, jeux de sens", dans *Les Jeux à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1982, p. 245-269.

-DURER, Sylvie: "Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre", *Études de lettres*, janv.-mars 1987, p. 33-47.

—: "Le dialogue romanesque: essai de typologie", *Pratiques*, n° 65, mars 1990, p. 37-62.

— "Paroles et portraits", *Poétique*, n° 92, nov. 1992, p. 441-465.

-FELMAN, Shoshana : "Lyrisme et répétition", *Romantisme*, ("figures du lyrisme"), n° 6, 1973, p. 3-18.

-FILTEAU, Claude: "Rythme de tensions et rythme d'intension: à propos du lyrisme moderne", *Protée*, vol.18, n° 1, hiv. 1990, p. 11-19.

-FLAHAUT, François: "Le fonctionnement de la parole", *Communications*, n° 30, 1979, p. 73-79.

-FONTANILLE, JACQUES: "Le desespoir", *Actes sémiotiques. Documents*, vol.2, n° 16, 1980, p. 5-32.

- FRIEDEMANN, Joe: "L'Homme qui rit, un chaos non vaincu de rires noirs", *Littératures*, n° 16, print. 1987, p. 23-37.
- : "De Melmoth à Gwynplaine: aspects du rire noir romantique", *Littératures*, n° 22, print. 1990, p. 65-81.
- GANS, Éric: "Hyperbole et ironie", *Poétique*, n° 24, 1975, p. 488-494.
- GIARD, Anne: "La parole soufflée", *Littérature*, n° 31, oct. 1978, p. 64-76.
- GOUHIER, Henri: "Réflexions sur le tragique et ses problèmes", *Revue de Théologie et de Philosophie*, n° 5, 1971, p. 303-322.
- GREIMAS, Algirdas: "De la colère", *Actes sémiotiques. Documents*, vol.3, n° 27, 1981, p. 9-27.
- GRICE, H. P.: "Logique et conversation", dans *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- HAMON, Philippe: "Clausules", *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526.
- : "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, n° 31, sept. 1977, p. 261-284.
- : "Analyser l'ironie", dans *Discours et pouvoir*, textes réunis par Ross Chambers, Ann Arbor, Michigan, "Michigan Romance Studies", 1982, p. 165-176.
- HAVERKAMP, Anselm: "Illusion und Empathie: Die Struktur des "teilnehmenden Lektüre" in den *Leiden Werthers*", dans *Erzählforschung*, éd. E. Lämmert, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 243-268.
- HÉBERT, Pierre: "Pour une évolution de la littérature personnelle au Québec: L'exemple du journal intime", *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 9, hiv.-print. 1985, p. 13-38.

-HERSCHBERG-PIERROT, Annie: "Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain", *Littérature*, n° 36, 1979, p. 88-103.

—: "Problématique du cliché", *Poétique*, n° 43, sept. 1980, p. 334-345.

-HUTCHEON, Linda: "Modes et formes du narcissisme littéraire", *Poétique*, n° 29, fév. 1977, p. 90-106.

-IMBERT, Patrick: "L'individu en question dans le 'littéraire': de l'avant-garde(?) au juste milieu(?)?", *Carrefour*, vol.6, n° 1, mai 1984, p. 36-54.

-JAUSS, Hans Robert: "La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis", *Poétique*, n° 39, sept. 1979, p. 262-274.

-JENNY, Laurent: "Structure et fonctions du cliché", *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517.

—: "La stratégie de la forme", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

—: "Le poétique et le narratif", *Poétique*, n° 28, 1976, p. 440-449.

-KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: "Déambulation en territoire aléthique", dans *Stratégies discursives*, actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon (20-22 mai 1977), Lyon, PUL, 1978, p. 53-102.

—: "'Nouvelles communications' et 'analyse conversationnelle'", *Langue française*, n° 70, mai 1986, p. 7-25.

-KIBÉDI-VARGA, Aron: "Synonyme et anthithèse", *Poétique*, n° 15, 1973, p. 307-312.

-LE BRUN, Annie: "L'humour noir", dans *Entretiens sur le Surréalisme*, Décades du Centre culturel international de Cerisy-La-Salle, série 8, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 99-113.

- MAN, Paul de: "Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique". *Poétique*, n° 62, 1985, p. 131-145.
- MARSCIANI, Francesco: "Les parcours passionnels de l'indifférence". Actes sémiotiques. Documents, vol.6, n° 53, 1984, p. 5-30.
- MAULPOIX, Jean-Michel: "Rythmes et vertiges de la voix lyrique (notes)", *Cahiers de sémiotique textuelle*, ("Rythme et écriture"), n° 14, 1988, p. 127-131.
- McCLELLAND, John: "Lieu commun et poésie à la Renaissance". *Études françaises*, vol. 13, nos 1-2, avril 1977, p. 53-70.
- MOESCHLER, Jacques: "Discours polémique, réfutation et résolution des séquences conversationnelles". *Études de linguistique appliquée*, n° 44, 1981, p. 40-69.
- MOLINIÉ, Georges: "Pour une sémiotique d'un topos romanesque: la description négative", *L'Intelligence du passé. Les faits, l'écriture et le sens, Mélanges offerts à Jean Lafond*, Tours, U. de Tours, 1988, p. 249-256.
- MURAT, Michel: "Voyage en pays de connaissance ou Réflexions sur le cliché dans *Argol*", *Actes de Colloque "Julien Gracq"*, Angers, Presses de l'U. d'Angers, 1982, p. 394-408.
- : "Les lieux communs de l'écriture automatique", dans *Littérature moderne, I. Avant-garde et Modernité*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 123-134.
- NICOLE, Eugène: "L'onomastique littéraire", *Poétique*, n° 54, avr. 1983, p. 233-253.
- PETITJEAN, A.: "Pastiche et parodie: enjeux théoriques et pédagogiques", *Pratiques*, n° 42, juin 1984, p. 3-34.
- PERRIN, Laurent: "Bonheur et malheur des hyperboles. Les effets de l'exagération dans l'interprétation des énoncés", *Cahiers de linguistique française*, n° 11, 1990, p. 199-214.

-PIGEAUD, Jackie: "Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'Humeur au Trope", *Les Études classiques*, vol. 46, n° 1, janv. 1978, p. 23-31.

-PLOUVIER, Paule: "De l'utilisation de la notion freudienne de *sublimation* par André Breton", *Pleine marge*, n° 5, juin 1987, p. 41-51.

-PRINCE, Gérald: "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

-RASTIER, François : "Un concept dans le discours des études littéraires", *Littérature*, n° 7, 1972, p. 87-101.

-RICOEUR, Paul: "Sur le tragique", *Esprit*, n° 3, mars 1953, p. 449-467.

-RIGOLOT, François: "Le poétique et l'analogique", *Poétique*, n° 35, sept. 1978, p. 257-268.

-ROLOFF, Volker: "Der Begriff der Lektüre", *Romanistisches Jahrbuch*, 29, 1979, p. 44-50.

—: "Empathie und Distanz - Überlegung zu einem Grenzproblem des Erzähl - und Leserforschung", dans *Erzählforschung*, Éd. E. Lämmert, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 269-289.

ROULET, Eddy: "Échanges, interventions et actes de langages dans la structure de la conversation", *Études de Linguistique Appliquée* ("L'analyse de conversations authentiques"), n° 44, oct.-déc. 1981, p. 7-39.

-SAREIL, Jean: "La description négative", *The Romanic Review*, n° 78/1, 1987, p. 2-9.

-SCHLANGER, Judith: "Langage intellectuel, langage métaphorique", *Littérature*, n° 29, fév. 1978, p. 21-36.

-SCHNEDECKER, Catherine: "Un genre descriptif: le portrait", *Pratiques*, n° 66, 1990, p. 59-106.

-SOURIAU, Étienne: "Le Risible et le comique", *Journal de psychologie*, n° 2, 1948, p. 145-183.

-STAROBINSKI, Jean: "Remarques sur l'histoire du concept d'imagination", *Cahiers internationaux du Symbolisme*, n° 11, 1966, p. 17-29.

-STIERLE, Karlheinz: "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, n° 32, 1977, p. 422-441.

-VAN BUUREN, Maarten: "Witold Gombrowicz et le grotesque", *Littérature*, n° 48, déc. 1982, p. 57-73.

-VAN DELF, Louis: "Qu'est-ce qu'un moraliste?", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 30, mai 1978, p. 105-120.

—: "Littérature et anthropologie: le caractère à l'âge classique", dans *Le Statut de la littérature, mélanges offerts à Paul Bénichou*, édités par Marc Fumaroli, Genève, Droz, 1982, p. 97-115.

—: "Caractères et Lieux:: la représentation de l'homme dans l'anthropologie classique", *Revue de littérature comparée*, 1983, p. 151-172.

-VIGNEAULT, Robert: *L'Écriture de l'essai*, Montréal, L'Hexagone, 1994.

-WILLEMART, Philippe: "Le temps de la pulsion et du désir dans l'écriture", *Texte*, n° 7, 1988, p. 103-119.

4. Philosophie, psychologie, psychanalyse, sociologie, anthropologie

4.1. Livres

-ALAIN: *Sentiments, passions et signes*, (1935), Paris, Gallimard, 17e éd., 1958.

-ARIES, Philippe: *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973.

-ARISTOTE: *Éthique de Nicomaque*, traduction, préface et notes par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

—: *De l'Ame*, texte établi par J. Janonne, traduction et notes de E. Barbotin, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1994.

-AUBENQUE, Pierre: *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1994.

-BAUDRILLARD, Jean: *Les Stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Biblio/Essais", 1983.

—: *De la séduction*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1988.

—: *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

-BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME, Marc: *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994.

-BEAUVOIR, Simone de: *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1962.

-BENOIST, Jean-Marie: *Tyrannie du logos*, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1993.

-BERGSON, Henri: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1978.

-BOYANCÉ, Pierre: *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs. Étude d'histoire et de psychologie religieuse*, Paris, E. de Brocard, 1972.

- BRUN, Jean: *Empédocle ou le philosophe de l'amour et de la haine*. Paris, Seghers, 1966.
- : *Les Stoïciens*, textes choisis et traduits par Jean Brun, Paris, PUF, 1968.
- : *Épicure et les épicuriens*, textes choisis et traduits par J. Brun, Paris, PUF, 1971.
- BURKE, Edmund: *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
- CAMUS, Albert: *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1942.
- : *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/Essai", 1951.
- CARON, M. et HUTIN, S. , *Les Alchimistes*, Paris, Seuil, coll. "Le Temps qui court", 1970.
- CAUQUELIN, Anne: *Aristote. Le langage*, Paris, PUF, coll. "Philosophies", 1990.
- CIORAN, E. M. : *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, coll. "Folio /Essais", 1980.
- : *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1977.
- DESCARTES, René: *Les Passions de l'âme*, avec une introduction de Michel Meyer, présentation et commentaires de Benoît Timmermans, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Classiques de la philosophie", 1990.
- DIXSAUT, Monique: *Le Naturel philosophe. Essai sur les Dialogues de Platon*, Paris, Les Belles lettres/Vrin, 1985.
- DROZ, Geneviève: *Les Mythes platoniciens*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1992.

- DUBY, Georges et alii: *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1991.
- DUMONT, Jean-Paul: *Les Sceptiques grecs*, textes choisis et traduits par J.-P. Dumont, Paris, PUF, 1966.
- DURAND, Gilbert: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- ELIADE, Mircea: *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1963.
- : *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1965.
- : *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.
- FOUCAULT, Michel: *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- FREUD, Sigmund: *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche et J.-B Pontalis, Paris, Gallimard, 1969.
- : *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971.
- : *Malaise dans la civilisation*, trad. de l'allemand par Ch. et J. Odier, Paris, PUF, 1973.
- : *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1973.
- : *Névrose, psychose et perversion*, introd. de J. Laplanche, traduit sous la dir. de J. Laplanche, Paris, PUF, 1978.
- : *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis Messier, préface de Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, 1988.

- : *Essais de psychanalyse*, nouvelle traduction sous la dir. de A. Bourguignon, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1993.
- FILION-LAHILLE, Janine: *Le "De ira" de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984.
- GOULET-CAZE, Marie-Odile: *L'Ascèse cynique: un commentaire de Diogène Laërce*, Paris, Vrin, 1986.
- GREEN, André: *Le Discours vivant. La Conception psychanalytique de l'affect*, Paris, PUF, 1973.
- GUILLAUME, Marc: *La Contagion des passions. Essai sur l'exotisme intérieur*, Paris, Plon, 1989.
- HUME, David: *Réflexions sur les passions*, traduction revue par Corinne Hoogaert, présentation et commentaires de Michel Meyer, Paris, Le Livre de poche, coll. "Classiques de la philosophie", 1991.
- JUNG, Carl-Gustav et KERENYI, Charles: *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin, la jeune fille divine*, trad. de l'allemand par H.E. Medico, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.
- KANT, Emmanuel: *Anthropologie*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. 3.
- : *Critique de la faculté de juger*, Éd. publiée sous la dir. de F. Alquié, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1992.
- KIERKEGAARD, Sören: *Miettes philosophiques. Le Concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, trad. du danois par K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1990.
- KLEIN, Mélanie et RIVIERE, Joan: *L'Amour et la haine. Le besoin de réparation*, trad. par A. Stronck, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. : *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

-LEFEVRE, Roger: "Le méthode cartésienne et les passions". *Revue des Sciences humaines*, fasc. 142, avr.-juin 1971, p. 283-301.

-MARC-AURELE: *Pensées pour moi-même* suivies du *Manuel d'Épictète*, traduction, préface et notes par Marc Meunier, Paris, Flammarion, 1964.

-MEYER, Michel: *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Biblio/essais", 1991.

—: *Pour une critique de l'ontologie*, Bruxelles, Éd. de l'U. de Bruxelles, 1991.

-NELLI, René: *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, E. Privat, 1963.

-NIETZSCHE, Friedrich: *Humain, trop humain I*, trad. de l'allemand par R. Rovini, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1968.

—: *La Généalogie de la morale*, trad. de l'allemand par I. Hildebrand et J. Gratien, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1971.

—: *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1971.

—: *La Philosophie à l'époque tragique des grecs*, traduit de l'allemand par J.-L. Backes, M. Haar, et M. B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. "Folio/essais", 1975.

—: *Le Nihilisme européen*, trad. et notes par A. Kremer-Marietti, précédé de *Que signifie le nihilisme?* par A. Kremer-Marietti, Paris, UGE, 1976.

—: *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1985.

-NUSSBAUM, Martha: *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1966.

—: *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford, Oxford U. Press, 1988.

-PAQUET, Léonce: *Les Cyniques grecs: fragments et témoignages*. Ottawa, Les Presses de l'U. d'Ottawa, 1988.

-PIAGET, Jean: *Le langage et la pensée chez l'enfant. Études sur la logique de l'enfant*, Delachaux et Niestlé, coll. "Actualités pédagogique et psycho-logiques", 1989.

—: *Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant*. Lausanne-Paris, Éd. Delachaux et Niestlé, coll. "Actualités pédagogiques et psychologiques", 1993.

-PLATON: *Le Banquet. Phèdre*, trad., notices et notes par É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

—: *Apologie de Socrate. Criton - Phédon*, trad. notices et notes par É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

—: *La République*, introd., trad. et notes par R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

—: *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, trad., notes et notices par É. Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

—: *Dialogues socratiques*, trad. du grec par L. Robin, préface de F. Chatelet, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1978.

—: *Phèdre*, trad. inédite, introd. et notes par L. Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

-PUECH, Henri-Charles: *Sur le manichéisme et autres essais*, Paris Flammarion, coll. "Idées et recherches", 1979.

-REBOUL, Olivier: *L'Homme et ses passions d'après Alain*, Paris, PUF, 1969, 2 vol.

- RIBOT, Th.: *Essai sur les passions*. Paris, Alcan, 1907.
- : *La Logique des sentiments*. Paris, Alcan, 1912.
- RICOEUR, Paul: *Philosophie de la volonté. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1950.
- : *Finitude et culpabilité. I. L'homme faillible*. Paris, Aubier, 1950.
- : *La Symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1988.
- ROBIN, Léon: *La Théorie platonicienne de l'Amour*, préface de Pierre-Maxime Schuhl, Paris, PUF, 1964.
- ROUGEMENT, Denis de: *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- SAINT THOMAS d'Aquin: *Somme théologique. Les Passions de l'âme*, 3 vol., traduction française par M. Corvez, Paris, Tournai, Rome, Desclée & Cie, 1950.
- SARTRE, Jean-Paul: *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1968.
- : *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Éd. Nagel, coll. "Pensées", 1970.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Le Fondement de la morale*, traduit de l'allemand par A. Burdeau, intro., biblio. et notes par A. Roger, Paris, Aubier, 1978.
- : *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par A. Burdeau, éd. revue et corrigée par R. Roos, Paris, PUF, 1992.
- SÈNEQUE: *L'Homme apaisé. Colère et clémence [de Ira]*, traduit du latin par Paul Chemla, Paris, Arléa, 1990.

-SIBONY, Daniel: *Le Féminin et la séduction*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Biblio/essais", 1986.

-VÉDRINE, Hélène: *Les Grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Biblio/essais", 1990.

4.2. Articles

-AUBENQUE, Pierre: "Sur la définition aristotélicienne de la colère", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, vol.83, 1957, p. 300-317.

-BAUDRILLARD, Jean: " [la haine] Une ultime réaction vitale", *Magazine littéraire*, n° 323, juil.-août 1994, p. 20-24.

-DELEUZE, Gilles: "Désir et plaisir", *Magazine littéraire*, n° 325, oct. 1994, p. 57-65.

-RAMPACH, Jean-Claude: "À propos des passions: ombres et lumières avant Descartes", *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 15, 1977, p. 43-65.

5. Textes littéraires sur l'enfance

-ADAMOV, Arthur: *L'Homme et l'enfant. Souvenirs. Journal*, Paris, Gallimard, 1968.

-BAUDELAIRE: *Oeuvres complètes*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".

-BALZAC, Honoré de: *Le Lys dans la vallée*, Paris, Le Livre de poche, coll. "Classiques français", 1993.

-BEAULIEU, Victor-Lévy: *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel, 1968.

-BLAIS, Marie-Claire: *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1968.

- : *Tête blanche*, (1960), Montréal. Les Éditions de l'Homme. 1969.
- : *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, (1965). Montréal-Paris. Les Éditions Alain Stanké, 1981.
- CALVINO, Italo: *Le Baron perché*, traduit de l'italien par J. Bertrand, Paris, Seuil, coll. "Points", 1980.
- CERVANTES: *Don Quichotte*, Édition de Jean Cassou, Paris. Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".
- COCTEAU, Jean: *Les Enfants terribles*, (1929), Paris, Fayard, 1953.
- COLETTE: *Le Blé en herbe*, Paris, J'ai lu, 1974.
- CONAN, Laure: *Angéline de Montbrun*, (1891), Montréal. Bibliothèque québécoise, coll. "Littérature", 1988.
- FOURNIER, Alain: *Le Grand Meaulnes*, Paris, Émile Paul, 1949.
- GERIN-LAJOIE, Antoine: *Jean Rivard*, Montréal, Librairie Beauchemin, "coll. Laval", 1925.
- GRACQ, Julien: *Les Eaux étroites*, Paris, Corti, 1976.
- HÉBERT, Anne: *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975.
- HÉMON, Louis: *Maria Chapedelaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1988.
- JARRY, Alfred: *Oeuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, coll "Bibliothèque de la Pléiade", 1972.
- LA BRUYERE: *Les Caractères*, avec une préface de Roland Barthes, Paris, UGE, coll. "10/18", 1980.
- LAUTRÉAMONT et NOUVEAU, Germain: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1970.

-*Lettres Portugaises, Lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, textes établis, présentés et annotés par B. Bray et I. Landy-Houillon, Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

-MONTAIGNE, Michel de: *Les Essais*, Livres I à III, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1983.

-NELLIGAN, Émile: *Poésies complètes*, éd. critique établie par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, 1992.

-PROUST, Marcel: *À la Recherche du temps perdu*, t.1, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1982.

-QUENEAU, Raymond: *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1984.

-ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

-ROY, Gabrielle: *Bonheur d'occasion*, Montréal, Beauchemin, 1967.

-SARTRE, Jean-Paul: *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1977.

-SAVARD, Felix-Antoine: *Menaud, maître-draveur*, Montréal et Paris, Fides, 1968.

-STENDHAL: *De l'amour*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1980.

-VALLES, Jules: *L'Enfant*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968

-VITRAC, Roger: *Victor ou Les Enfants au pouvoir* (1946), Paris, Gallimard, 1970.

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	4
I). L'enfant dans la tradition littéraire occidentale.....	31
1. L'enfant moderne: un être à part, affectif et troublant.....	31
2. Le cas des enfants ducharmiens: vers le dévouement des passions.....	49
II). Les passions représentées.....	65
1. L'inscription des passions dans le récit de fiction: le point de vue de quelques théoriciens.....	66
2. La fable ducharmienne: la logique passionnelle des contraires et de la réversibilité.....	75
2.1. Ange et Diable: des personnages antithétiques et clivés.....	79
2.2. Aimer et haïr: bipolarité et renversement des actions.....	88
3. Conclusion: un monde de conflits et de paradoxes.....	107
III). Les passions et leur commentaire.....	115
1. Les élans platoniciens.....	124
2. Stoïcisme et apathie.....	137
3. La tentation de l'épicurisme.....	150

4. Conclusion: vers une attitude sceptique: cultiver le doute sur les passions.....	159
IV). Les passions suscitées chez le lecteur.....	170
1. Puissance affective du <i>logos</i>	171
2. Comment provoquer l'attente, la surprise, l'intérêt. Rôle des conventions, des ruptures et des transgressions.....	179
2. 1. Aperçu théorique.....	180
2. 2. Plaisir, étonnement, stupeur: la trilogie ducharmienne vue comme parodie du récit d'enfance.....	196
3. Éveiller et maîtriser les émotions du lecteur. Les mécanismes de la <i>katharsis</i> et de l'empathie.....	214
3.1. Présentation de ces deux notions.....	215
3.2. Profil et comportements pathiques du lecteur implicite ducharmien.....	232
4. Conclusion: les enfants ducharmiens et la lecture empathique.....	282
V). Les stratégies passionnelles.....	292
1. Stratégie argumentative et polémique.....	295
1.1. Passion et raison. Quelques aspects théoriques.....	296
1.2. L'enfant rebelle ducharmien: étude d'un dialogue polémique.....	309
2. Stratégie lyrique.....	337
2.1. Lyrisme et affects.....	339
2.2. Lyrisme et sublime ducharmiens.....	349

Conclusion	381
Annexe	388
Bibliographie sélective	389
Table des matières	471