

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**Manifestations du narrataire
dans le roman québécois**

par

© Carole Connolly

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 en Lettres françaises
Ph.D.**



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-46515-2

Manifestations du narrataire dans le roman québécois

Deux problématiques traversent cette étude: l'appel à l'Autre, tel qu'il se manifeste dans les oeuvres romanesques et, simultanément, un aperçu des techniques narratives caractéristiques du roman québécois avant et après 1960.

L'Autre du roman, c'est son narrataire extradiégétique. Le terme de «narrataire» est jeune, forgé par Roland Barthes en 1966, mais le souci du destinataire textuel remonte au moins à l'Antiquité grecque: Aristote en fait un des fondements de sa *Rhétorique* au IV^e siècle avant Jésus-Christ. Les jalons subséquents dans l'évolution du concept de destinataire textuel ne seront posés, en réalité, qu'au XX^e siècle, de concert avec le développement de la linguistique moderne (Saussure, les Formalistes, Bakhtine, Benveniste, Jakobson). Puis, en 1974, le structuraliste Gerald Prince fait valoir l'importance du narrataire proprement dit dans le discours romanesque: loin d'être un simple paradigme dépourvu de substance réelle, le narrataire se manifeste de façon concrète dans tous les romans et y assume des fonctions précises, variables selon les oeuvres. Et Prince de dresser un inventaire des indicateurs du narrataire dans les oeuvres romanesques et un aperçu des fonctions qu'il est susceptible d'assumer.

La présente étude met à contribution les travaux de Prince et de ceux qui ont engagé la discussion avec lui (Genette, Todorov, Rousset, Ifri, Piwowarczyk) dans le repérage et la description des narrataires extradiégétiques dans les romans retenus: *Jean Rivard, le défricheur* et *Jean Rivard, économiste* d'Antoine Gérin-Lajoie; *L'Appel de la race* de Lionel Groulx, *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, *Mon cheval pour un royaume* de Jacques Poulin et *Parlons de moi* de Gilles Archambault. Ce qui se dégage de ces situations variées est l'emploi du narrataire extradiégétique à une seule et même fin: l'interaction entre le narrateur et son narrataire, quels qu'en soient les avatars stratégiques, doit servir à convaincre le public ciblé par l'auteur du bien-fondé des propos du narrateur.

Du moins jusqu'en 1960... A partir de la Révolution tranquille, les narrataires ne seront plus les faire-valoir du narrateur, ne valideront plus comme auparavant ses propos. Dès lors, le lecteur doit choisir par lui-même d'adhérer ou non aux propos du narrateur, sans la caution du narrataire.

REMERCIEMENTS

D'abord à MONSIEUR FRANÇOIS GALLAYS, pour son infinie patience. Je tiens à signifier que ce fut un privilège de bénéficier de son érudition et de son extraordinaire amour du langage.

A Monsieur Pierre Berthiaume, pour ses encouragements et son exquise courtoisie, de même que pour les démarches très concrètes entreprises en ma faveur, ainsi qu'à Madame Marie-Laure Girou Swiderski, pour les yeux du coeur et l'appui indéfectible.

A Madame Margaret Moriarty, pour sa mansuétude.

Au docteur D. Kilby et au docteur H. Bissada pour la lumière au bout du tunnel.

Aux amis fidèles: Rosemary, Marc, Marie-Hélène, Hank et Kassia.

A mes collègues du Collège de l'Outaouais, en particulier André, Guy, Pascale, l'incorrigible Daniel. Merci à Gaétane Voyer et à Lucie Allard Bédard, de la bibliothèque, de même qu'à Jean Joannis, du service des APO, qui a sauvé, in extremis, mon manuscrit.

Enfin, à Mesdames Jocelyne Gaumond et Suzie Labelle, pour les innombrables secours, administratifs et personnels.

À Nicolas et à Keith.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	5
<i>Jean Rivard, le défricheur, suivi de Jean Rivard, économiste: le narrataire sceptique.....</i>	34
<i>L'Appel de la race: le narrataire déférent.....</i>	87
<i>Maria Chapdelaine: l'appropriation du narrataire.....</i>	123
<i>Mon cheval pour un royaume: les métamorphoses du narrataire.....</i>	168
<i>Parlons de moi: la rhétorique dans tous ses états.....</i>	198
Conclusion.....	229
Bibliographie.....	247

INTRODUCTION

--

«Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun?» Ainsi s'amorce, par une apostrophe au narrataire, *La Chute* d'Albert Camus. Et ce singulier incipit de donner le ton au reste du roman:

Mais permettez-moi de me présenter: Jean-Baptiste Clamence, pour vous servir. Heureux de vous connaître. Vous êtes sans doute dans les affaires? A peu près? Excellente réponse! Judicieuse aussi; nous ne sommes qu'à peu près en toutes choses. Voyons, permettez-moi de jouer au détective. Vous avez à peu près mon âge, l'oeil renseigné des quadragénaires qui ont à peu près fait le tour des choses, vous êtes à peu près bien habillé, c'est-à-dire comme on l'est chez nous, et vous avez les mains lisses. Donc, un bourgeois, à peu près! Mais un bourgeois raffiné! Broncher sur les imparfaits du subjonctif, en effet, prouve deux fois votre culture, puisque vous les reconnaissez d'abord et qu'ils vous agacent ensuite. Enfin, je vous amuse, ce qui, sans vanité, suppose chez vous une certaine ouverture d'esprit [...] Décidément, vous m'intéressez².

Voilà qui scella mon destin, en quelque sorte, puisque j'éprouvai une sympathie immédiate pour ce petit roman insolite, qu'autrement j'eusse trouvé rebutant, fruit vert du baccalauréat que j'étais alors. Je fis donc du narrataire de *La Chute* le sujet d'une dissertation et me passionnai tellement pour cette manière de lecture à l'envers que je résolus de répéter la démarche et de l'approfondir, si l'occasion se présentait.

¹ Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 7.

² *Ibid.*, p. 12-13.

D'où cet essai sur les manifestations du narrataire dans le roman québécois. Bien sûr, l'eau a coulé sous les ponts depuis mes premiers transports extatiques. Lors d'un compte-rendu oral de ma fameuse dissertation, j'avais dû articuler avec insistance le mot *narrATAIRE* et définir méticuleusement, schéma de Jakobson à l'appui, ce concept proprement révolutionnaire. Pendant quarante minutes, pas un étudiant n'avait chahuté ou roupillé - c'est vous dire. Depuis lors, personne ou presque, dans le milieu des études littéraires, ne sourcille à la mention du narrataire. Les travaux de Gérard Genette et de Gerald Prince, dont je suis largement tributaire, ont tiré de l'ombre ce partenaire discret du narrateur. Ses attributs et ses fonctions possibles ont été dûment répertoriés; certaines oeuvres, dont on croyait peut-être avoir tout dit, ont été relues, fort pertinemment, à l'aune du narrataire³.

C'est un défi semblable qui m'aiguillonne ici: relire des romans québécois marquants dans la perspective du narrataire, pour démontrer l'intérêt et l'utilité indubitables d'un outil souvent mésestimé des exégètes.

³ A cette enseigne, on lira avec intérêt *Proust et son narrataire* de Pascal Alain Ifri (Genève, Droz, 1983), de même que *Le lecteur intime. De Balzac au journal* de Jean Rousset (Paris, Corti, 1986).

:

Car les applications pratiques et systématiques de ce concept font encore défaut, notamment en littérature québécoise. Tout se passe comme si l'on en avait bel et bien reconnu la validité théorique - qui songerait par ailleurs à la réfuter? - mais qu'au fond, on ne savait trop quoi faire de cette entité discrète lovée entre narrateur et lecteur.

Discrète, mais exigeante: voilà sans doute, succinctement, l'origine des réticences face au narrataire. Son repérage implique une espèce de «lecture à l'envers» de tous les instants (qu'est-ce que tel ou tel propos du narrateur révèle de son interlocuteur et des rapports entre les deux instances?), processus ardu parce que contraire à l'usage, et dont on risque de se lasser à défaut d'en percevoir l'utilité immédiate. Or, ici, les impatients et autres compulsifs sont mal servis: cerner les caractéristiques et le rôle du narrataire est un travail d'enquêteur, un patient cumul d'indices qui révèle, petit à petit, les dessous de cette affaire qu'est la narration romanesque.

Au sein de l'institution littéraire québécoise, le regretté André Belleau convergeait de plus en plus vers l'étude du narrataire, fasciné comme il l'était par la figure de l'Autre, de l'Allocutaire, tel qu'il le percevait inscrit en filigrane dans les propos du jeune Lukacs sur les formes littéraires, et surtout dans les intuitions de Mikhaïl Bakhtine sur les fondements du discours

romanesque⁴. Agnès Whitfield, pour sa part, se livre à un bref mais fascinant survol du roman québécois d'après 1960, en fonction, dit-elle, du rôle changeant des narrataires de ces oeuvres⁵.

En somme, pour qui voudrait donner à voir différents avatars du narrataire au sein d'une production romanesque qui s'étale sur deux siècles, la porte reste grande ouverte.

Différents avatars, dis-je, car chaque roman a un narrataire distinctif, au même titre que tous les autres éléments qui entrent dans sa composition. Or, certains narrataires génèrent plus d'intérêt que d'autres, que ce soit par leur omniprésence péremptoire ou, inversement, par leur invisibilité virtuelle, ou encore par la manifestation de traits singuliers dans le contexte qui est le leur. Je broserai donc le «portrait» de quelques-uns de ces surprenants narrataires de romans québécois, pour ensuite proposer une interprétation de leur signification comme dispositif textuel. Qu'est-ce qui caractérise en propre le narrataire de *Jean Rivard* ou de *Maria Chapdelaine*, par exemple, et quelle est son utilité particulière dans l'économie narrative de l'oeuvre? Telles seront les pierres d'angle de l'édifice.

⁴ André Belleau, «Relire le jeune Lukacs» dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle? Essais*, Montréal, Les Editions Primeur, 1984, p. 112-118.

⁵ Agnès Whitfield, «Reading the Post-1960 Quebec Novel: the Changing Role of the Narratee», *L'Esprit Créateur*, Vol. XXIII, No 3, Louisiana University, Fall 1983, p. 32-39.

De concert avec leur valeur stratégique signalée ci-haut, évidemment variable d'un roman à l'autre, les «narrataires québécois» sont aussi l'un des instruments d'une saisissante métamorphose rhétorique du roman d'ici. Car, au fil du temps, le narrateur modifie substantiellement sa façon de s'adresser au narrataire: qu'on songe aux interventions directes largement caractéristiques des romans du dix-neuvième siècle et qui s'estompent au siècle suivant. Ainsi, dans un deuxième volet, serons-nous témoins, par le biais de certaines fluctuations de régime chez le narrataire, d'une évolution formelle du roman québécois.

Au moment de procéder plus avant, il importe d'identifier de manière explicite l'objet de mes assiduités. De quel narrataire s'agit-il au juste?

L'objet ciblé, en clair, est le destinataire du narrateur principal, l'allocutaire en fonction duquel ce dernier articule son récit. En termes genettiens, on parlera du narrataire extra-diégétique, qui reçoit la totalité d'un récit dans lequel il ne participe pas comme personnage, par opposition à un narrataire intradiégétique, un personnage lui-même et le destinataire d'un

récit dans le récit, par le truchement d'une mise en abyme⁶.

Gerald Prince, dans sa canonique «Introduction à l'étude du narrataire»⁷, ne fait pas de cette distinction un critère discriminant, mais Jean Rousset estime, à juste titre, qu'elle est fondamentale. Dans «La question du narrataire»⁸, il oppose deux grandes classes, qu'il appelle «les narrataires de l'énoncé» et «les narrataires diégétiques» - une terminologie plus rigoureuse, à défaut d'être symétrique, que celle du *Lecteur intime*, un essai plus tardif, dans lequel il évoque tout simplement les narrataires externes et internes⁹.

Par ailleurs, dans le *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette précise sa conception du narrataire et formule la même réserve que Rousset devant l'omission de Prince. Il faut, dit-il, distinguer nécessairement deux grandes classes de narrataires: extradiégétiques et intradiégétiques¹⁰.

⁶ Gérard Genette, «Voix», dans «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 255-256.

⁷ Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique 14*, Paris, Seuil, 1973, p. 178-196.

⁸ Jean Rousset, «La question du narrataire», dans *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1982, p. 23.

⁹ Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, p. 25.

¹⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 90-91.

Pour se soustraire à la lourdeur de la terminologie genettienne d'une part, et, d'autre part, pour parler du narrataire en fonction d'une instance connexe, celle du lecteur, Susan Rubin Suleiman préfère les termes de «lecteur encodé» ou de «lecteur inscrit» de l'oeuvre¹¹ pour évoquer le narrataire extradiégétique. A ce dernier, de l'ordre de la fiction, elle oppose le lecteur réel. Avec moins de rigueur, Rousset empruntera la même avenue, parlant indifféremment du «lecteur interne» et du «lecteur inscrit» dans «La question du narrataire».

On se retrouve dès lors sur le terrain des théoriciens de la lecture, où se bousculent les lecteurs de tous ordres - idéal, fictif, informé, impliqué, intentionnel et autres - dont la raison d'être n'est pas toujours évidente, compte tenu justement du concept de narrataire, auquel plusieurs de ces «lecteurs» sont redevables, mais dont aucun ne se réclame ouvertement. Va pour le *intended reader* d'Erwin Wolf par exemple - «*a sort of fictional inhabitant of the text*», «*the idea of the reader which the author had in mind*»¹² - puisqu'il précède le discours de Genette et de

¹¹ Susan Rubin Suleiman, «Introduction», *The Reader in the Text*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980.

¹² Erwin Wolff, «Der intendierte Leser», *Poetica* 4, 1971, p. 143-160, tel que cité par Wolfgang Iser dans *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1978, p. 32-33.

Prince sur le narrataire, mais le *implied reader* de Seymour Chatman - «*the audience presupposed by the narrative itself*¹³» - n'est rien d'autre que le narrataire, de même que le *fictitious reader* de Wolfgang Iser, «*the fictitious reader portrayed in the text*¹⁴». En revanche, le *implied reader* de Wolfgang Iser n'a rien à voir avec celui de Chatman, ni même celui de Wayne Booth, non plus qu'avec le narrataire: «*This term incorporates both the pre-structuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process*¹⁵». À défaut de vigilance, bref, cette terminologie peut prêter à confusion.

Revenons au narrataire extradiégétique. Pourquoi distinguer entre deux types de narrataires et pourquoi le choix d'un seul type comme objet d'analyse? On aura compris que ce parti pris est d'abord et avant tout une question de niveau narratif. Nonobstant ses attributs distinctifs, le narrataire intradiégétique demeure tributaire du monde des personnages. Le narrataire extradiégétique, en revanche, fonctionne comme une courroie de transmission du sens au niveau du roman tout entier. Quelques modes d'emploi de cette

¹³ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

¹⁴ Iser, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974, p. xii.

«courroie de transmission externe», quelques avatars de la relation narrateur-narrataire en sol québécois: voilà mon propos.

Le modèle de la relation narrateur-narrataire, dans sa dimension ritualisée, remonte au moins à l'Antiquité grecque, c'est-à-dire au développement de la Rhétorique ancienne. Dans les joutes verbales caractéristiques de cette pratique, les orateurs rivalisaient d'éloquence pour rallier un auditoire à leurs propositions. Cet art de la persuasion aurait eu, en fait, des origines très terre-à-terre: il s'agirait, selon Roland Barthes, de procès de propriété dans la Sicile du cinquième siècle avant Jésus-Christ¹⁶.

Vers 485 avant Jésus-Christ, deux tyrans siciliens, Gelon et Hiéron, opérèrent des déportations, des transferts de population et des expropriations, pour peupler Syracuse et lotir les mercenaires; lorsqu'ils furent renversés par un soulèvement démocratique et que l'on voulut revenir à l'*ante qua*, il y eut des procès innombrables, car les droits de propriété étaient obscurcis. Ces procès étaient d'un type nouveau: ils mobilisaient de grands jurys populaires, devant lesquels, pour convaincre, il fallait être «éloquent». Cette éloquence, participant à la fois de la démocratie et de la démagogie, du judiciaire et du politique, se constitua rapidement en objet d'enseignement¹⁷.

¹⁶ Si bien que le narrataire originel serait en fait un «narraterre»!

¹⁷ Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique» dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 90.

Et Barthes d'ajouter à cette esquisse historique le commentaire suivant, qui donne en effet à réfléchir: «Il est savoureux de constater que l'art de la parole est lié originairement à une revendication de propriété [...]; on a commencé - chez nous - à réfléchir sur le langage pour défendre son bien¹⁸.»

Originnaire de la plaidoirie judiciaire donc, la rhétorique infiltrera peu à peu tout le champ du discours. Art de la persuasion, elle deviendra aussi, au fil des siècles, un objet d'enseignement, une morale, une pratique sociale et même une activité ludique:

La rhétorique - quelles qu'aient été les variations internes du système - a régné en Occident pendant deux millénaires et demi, de Gorgias à Napoléon III; que l'on songe à tout ce que, immuable, impassible et comme immortelle, elle a vu naître, passer, disparaître, sans s'émouvoir et sans s'altérer [...]. La rhétorique donne accès à ce qu'il faut bien appeler une sur-civilisation: celle de l'Occident, historique et géographique: elle a été la seule pratique (avec la grammaire, née après elle) à travers laquelle notre société a reconnu le langage, sa souveraineté, qui était aussi, socialement, une «seigneurialité»; le classement qu'elle lui a imposé est le seul trait vraiment commun d'ensemble historiques successifs et divers, comme s'il existait, supérieure aux idéologies de contenus et aux déterminations directes de l'histoire, une idéologie de la forme [...]¹⁹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 88-89.

Le grand codificateur de la rhétorique antique, Aristote, consacrera à l'entreprise un volumineux traité en trois tomes. Au quatrième siècle avant Jésus-Christ, sa voix préfigure celles de Saussure et de Jakobson: «Trois éléments constitutifs sont à distinguer pour tout discours: celui qui parle, le sujet sur lequel il parle, celui à qui il parle²⁰[...].»

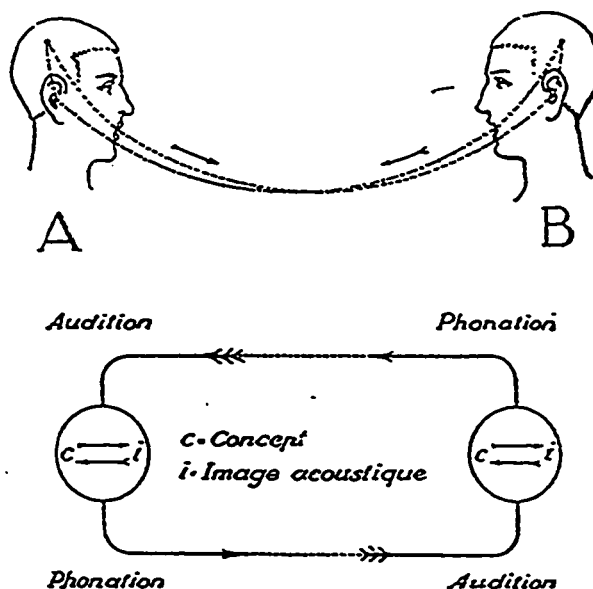
La cible vers laquelle converge tout l'arsenal rhétorique, le facteur-clé du système dans la mesure où il détermine sa réussite ou son échec, c'est l'Autre, l'allocutaire: «C'est à ce dernier, j'entends l'auditeur, que se rapporte la fin²¹», dit Aristote. Ainsi, l'orateur doit mettre ses auditeurs dans une disposition d'esprit qui lui soit favorable et qui soit favorable à la cause qu'il défend. Pour ce faire, il doit être en mesure de jauger les caractéristiques de son auditoire - l'âge, le tempérament, les sentiments, les goûts, les préjugés - et adapter son discours en conséquence. Son rôle consiste à faire vibrer la corde sensible de ce public tout-puissant, à susciter chez lui, au moment opportun, diverses passions, afin d'obtenir, en bout de ligne, sa docilité complète. A mon sens, le romancier cherchera à jouer le même jeu, par narrateurs et narrataires interposés. Charles Grivel ne dit pas autre chose: «La narration a pour but la maîtrise du lecteur. Elle

²⁰ Aristote, *Rhétorique. Tome premier*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1932, p. 83.

²¹ *Loc. cit.*

s'en fait le guide, se constitue comme dirigisme intégral²²».

Le jalon suivant dans la définition du couple narrateur-narrataire est posé par le linguiste Ferdinand de Saussure, au début du vingtième siècle. Au moment où, dans le cours de linguistique générale qu'il dispense de 1907 à 1911, il définit, de façon rigoureuse, la langue comme système, Saussure fixe également les termes du «circuit de la parole». «Cet acte [la parole] suppose, dit-il, au moins deux individus; c'est le minimum exigible pour que le circuit soit complet. Soient donc deux personnes, A et B, qui s'entretiennent [...]»²³.



²² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye et Paris, Mouton, 1973, p. 152.

²³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, édition critique de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1981, p. 27-28.

Notons que Saussure se limite ici à la transmission physiologique d'un énoncé (phonation) et à son captage (audition) de la part de l'interlocuteur, grâce à qui l'énoncé acquiert une valeur. Ce seront les Formalistes russes qui effectueront le rapprochement entre les études littéraires et la linguistique.

En réaction contre l'idée que la littérature n'est que la transposition d'autres éléments - biographie de l'auteur, critique sociale, théories philosophiques ou autres -, les membres de la Société d'étude du langage poétique (Opoiaz, en russe) conçoivent la «série littéraire» comme une sphère rigoureusement autonome, dont les oeuvres sont régies par des lois internes de fonctionnement. Inspirés par le concept saussurien de la langue comme système, ces «formalistes» auront comme mot d'ordre l'étude exclusive du «matériau littéraire», conçu comme système, et la description de ses qualités intrinsèques. Ainsi, dans leurs travaux qui s'échelonnent entre 1915 et 1930, invitent-ils leur entourage:

à percevoir l'oeuvre elle-même; à découvrir qu'elle a un rythme, qu'il faut apprendre à décrire; des narrateurs, qu'il faut savoir différencier; des procédés narratifs universels et pourtant variés à l'infini (...) Ils renouent avec le projet, posé par la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote, d'une discipline dont l'objet sont les formes du discours, et non les oeuvres particulières²⁴.

²⁴ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, p. 33.

Le Cercle linguistique de Prague, inauguré en 1926 et dissous en 1938, à la veille de la guerre, sera l'héritier à la fois de Saussure et des Formalistes russes. D'abord, au credo saussurien de la langue comme «système», les linguistes du Cercle greffent le concept de «structure»:

Il s'agit donc, la langue étant posée comme système, d'en analyser la *structure*. Chaque système, étant formé d'unités qui se conditionnent mutuellement, se distingue des autres systèmes par l'agencement interne de ces unités, agencement qui en constitue la structure²⁵.

D'autre part, dans la foulée des Formalistes qui avaient isolé la «série littéraire» de la série sociale, biographique ou philosophique, les Pragois reconnaissent la spécificité du langage poétique, spécificité qu'ils entendent dégager par des méthodes d'analyse linguistique.

Deux anciens membres du groupe, en particulier, feront des contributions subséquentes indispensables à la poétique et à la définition du narrataire. Roman Jakobson, cofondateur du Cercle linguistique de Moscou (1915-1920), proche des Formalistes, et l'un des instigateurs du Cercle de Prague, confirmera, dans ses désormais célèbres schémas des facteurs de la communication (A) et des fonctions afférentes du langage (B), le caractère incontournable du

²⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 95-96.

En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires de l'autre.

Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire.

Enfin, dans l'énonciation, la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde. La condition même de cette mobilisation et de cette appropriation de la langue est, chez le locuteur, le besoin de référer par le discours, et, chez l'autre, la possibilité de co-référer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un colocuteur. La référence est partie intégrante de l'énonciation²⁷.

Cette conception de l'allocutaire comme un principe actif de l'énonciation apparaît aussi chez le Russe Mikhaïl Bakhtine, dans un texte d'archives daté de 1952-1953 et paru dans le recueil *Esthétique de la création verbale*, en 1984, sous le titre «Les genres du discours»²⁸.

²⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1970, p. 82.

²⁸ Il s'agit là, selon l'éditeur, d'un fragment d'une étude éponyme ébauchée vers les années 1952-1953 et dont le projet n'a pas été réalisé (*Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 264).

La réflexion entreprise dans «Les genres du discours» renvoie directement aux propos antérieurs de Bakhtine sur le caractère bivocal du mot, tels qu'énoncés dans *La Poétique de Dostoïevski*, l'une des deux grandes monographies de l'énigmatique poéticien-linguiste. Il y aurait même lieu de supposer que cette étude a été menée plus ou moins de concert avec le remaniement du *Dostoïevski*, publié une première fois en 1929 et paru à nouveau, sous une forme largement retravaillée, en 1963²⁹.

L'énoncé, dit Bakhtine, dont les frontières sont marquées par l'alternance des sujets parlants, est l'unité réelle de l'échange verbal. Ses formes sont multiples: la conversation ordinaire, la lettre, les documents administratifs, les rapports amicaux, le commandement, les échanges mondains, les ouvrages scientifiques, les oeuvres littéraires... L'étude inachevée des «Genres du discours» sert ni plus ni moins de prolégomènes à une épistémologie de ces échanges verbaux. Par ailleurs, cette conception du roman comme manifestation particulière de l'échange verbal sera le fondement même de la pensée de Charles Grivel et de Wolfgang Iser dans les années 1970. Ainsi, Grivel posera que

²⁹ Ce qui ne constituerait pas un phénomène nouveau chez Bakhtine, puisque, à propos des deux grandes monographies de Bakhtine, le *Rabelais* et le *Dostoïevski*, Tzvetan Todorov faisait le commentaire suivant: «Puis, en 1965, est paru un livre sur Rabelais qui pouvait passer pour l'expansion de la deuxième partie du livre sur Dostoïevski, ou inversement - [...] celle-ci [pouvant] dès lors apparaître comme un condensé du livre sur Rabelais» (*Critique de la critique*, p. 83-84).

Les rôles sont alors les suivants: un «je» (explicite, implicite, ses divers substituts) raconte ce dont il aurait été témoin ou reçoit d'un tiers (d'une série de tiers ou d'un relais) le précieux témoignage, un «vous» (explicite, implicite) représente dans le texte celui-là qui l'écoute. L'histoire paraît se transmettre selon les règles d'une conversation où l'un des interlocuteurs accaparerait l'attention légitimement, lui seul possédant l'information: sa prépondérance dès lors ne se discute pas.

[...] De toutes façons, il importe que l'histoire passe pour être dite: *c'est dans cette dictée qu'elle trouve sa garantie*³⁰.

Iser notera, par ailleurs, les limites inhérentes à cette conversation textuelle: *«An obvious and major difference between reading and all forms of social interaction is the fact that with reading there is no face-to-face situation. A text cannot adapt itself to each reader it comes into contact with [...].»*³¹ Mais revenons à Bakhtine, particulièrement à la place prépondérante qu'il attribue au destinataire de l'énoncé:

L'énoncé, dès son tout début, s'élabore en fonction de la réaction-réponse éventuelle, en vue de laquelle il s'élabore précisément. Les autres, ceux pour qui l'énoncé s'élabore, comme nous l'avons déjà vu, jouent un rôle très grand. Les autres, ceux pour qui ma pensée devient, pour la première fois, une pensée réelle (et, de ce fait, réelle pour moi-même), ne sont pas des auditeurs passifs mais des participants actifs de l'échange verbal. Le locuteur, d'emblée, attend d'eux une réponse, une compréhension responsive active. Tout l'énoncé s'élabore comme pour aller au-devant de cette réponse.

³⁰ Grivel, *op.cit.*, p. 155.

³¹ Wolfgang Iser, «Interaction between Text and Reader» dans *The Reader in the Text*, *op.cit.*, p. 108-109.

L'indice substantiel (constitutif) de l'énoncé, c'est le fait qu'il *s'adresse* à quelqu'un, qu'il est tourné vers l'*allocutaire*. A la différence des unités signifiantes de la langue - mots et propositions - qui sont d'ordre impersonnel, n'appartiennent à personne et ne s'adressent à personne, l'énoncé a un auteur (et corrélativement, une expression, ce dont nous avons déjà parlé) et un destinataire [...]. [Les] formes et [les] conceptions du destinataire se déterminent en fonction du domaine de l'activité humaine et de la vie courante auquel se rapporte un énoncé donné. A qui s'adresse l'énoncé? comment le locuteur (ou le scripteur) perçoit-il et se représente-t-il son destinataire? quelle est la force d'influence de celui-ci sur l'énoncé? voilà ce dont dépend la composition, et en particulier le style, de l'énoncé. Chacun des genres du discours, dans chacun des domaines de l'échange verbal, a sa conception type du destinataire qui le détermine en tant que genre³².

D'abord, Bakhtine distingue ce qu'il appelle les genres premiers du discours et les genres seconds. Les genres premiers sont issus de l'échange verbal spontané, alors que les genres seconds «absorbent et transmutent» les genres premiers «dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) plus complexe». Ainsi, dit Bakhtine, le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, sont des genres seconds³³. La relation locuteur-allocutaire y acquiert forcément des caractéristiques spécifiques, en raison de la nature imitative

³² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 302-303.

³³ *Ibid.*, p. 267.

de ces énoncés :

Dans les genres seconds du discours, en particulier dans les genres rhétoriques, [...] le locuteur (ou le scripteur) pose des questions, y répond lui-même, oppose des objections que lui-même réfute, etc. Ces phénomènes ne sont que la simulation conventionnelle de l'échange verbal et des genres premiers du discours. C'est un jeu caractéristique des genres rhétoriques³⁴.

On renouera avec Bakhtine au chapitre suivant; il est temps de poser le jalon suivant, à savoir, l'aboutissement logique du structuralisme linguistique, le structuralisme littéraire et la narratologie.

A l'image de la langue-système dont la linguistique structurale cherche à déterminer les lois internes de fonctionnement, les oeuvres littéraires constituent, elles aussi, des ensembles structurés, affirment les poéticiens structuralistes. Leur projet consistera donc à identifier les unités minimales constitutives de l'oeuvre et à en fixer la logique combinatoire.

Dans l'étude pionnière intitulée «Introduction à l'analyse structurale des récits», Roland Barthes isole la série de la fiction narrative et en propose trois niveaux de description: celui

³⁴ *Ibid.*, p. 278-279.

des fonctions, celui des actions et celui de la narration³⁵. Ce dernier niveau deviendra la sphère d'action de la narratologie. Précisons que c'est à la page 10 de cet article que surgit, *ex abrupto*, le terme de «narrataire», au moment où Barthes parle en fait de types d'unités narratives, c'est-à-dire de l'organisation anecdotique du récit: «[...] la fonction constante de la catalyse est donc, en tout état de cause, une fonction phatique (pour reprendre le mot de Jakobson): elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire». Ironiquement, à la rubrique «Narration» du même article, alors que c'est bien du narrataire dont il s'agit, Barthes emploie plutôt le terme de lecteur, et dix fois plutôt qu'une³⁶.

Forts des contributions d'un Jakobson, d'un Benveniste, d'un Barthes, les narratologues Gérard Genette et Tzvetan Todorov parleront du narrataire comme d'un allant-de-soi de toute situation narrative; il faudra toutefois attendre que l'Américain Gerald Prince en fasse son objet de prédilection pour qu'on en obtienne un portrait systématique et que le narrataire devienne un objet d'étude légitime. Dans un article modestement intitulé «Introduction à l'étude du narrataire» et paru en 1973 - un an après *Figures III* de Genette, où apparaît systématiquement, pour la

³⁵ Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, numéro 8, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1966, p. 174-175.

³⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

première fois, le terme de narrataire - sur le modèle du «destinataire» de Greimas, dira Genette³⁷ -, Prince définit son objet, en répertorie les multiples signaux, en détermine les fonctions possibles³⁸. On a cherché depuis à étoffer ou à désambiguïser certains aspects de cette étude - Prince lui-même y a apporté des précisions³⁹ -, mais elle n'en demeure pas moins magistrale et la référence obligatoire de tout propos un tant soit peu sérieux sur le sujet⁴⁰.

L'«Introduction à l'étude du narrataire» servira donc de point de départ aux présentes analyses. Mais outre la filiation structurale au niveau méthodologique, on y trouvera nécessairement, au niveau interprétatif, une dimension sociologique: à mon sens, les relations narrateur-narrataire dans une oeuvre donnée de même que les fluctuations dans le régime du narrataire

³⁷ Genette, *Figures III*, p. 227.

³⁸ Gerald Prince, *art. cit.*

³⁹ Par exemple dans Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York and Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, 184 p. ainsi que «The Narratee Revisited», *Style*, Volume 19, No. 3, Fall 1985, p. 299-303.

⁴⁰ Parmi ces derniers, on inclura les travaux de Jean Rousset et de Pascal Alain Ifri, dont on a déjà fait mention, et un article de Mary Ann Piwowarczyk, «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, Volume IX, No. 12, dont il sera question au chapitre suivant. Pour un excellent tour d'horizon théorique, l'étude de Pascal Alain Ifri s'impose.

observables dans l'ensemble du corpus retenu renvoient indubitablement à des états de société et à un parti pris de l'oeuvre face à son milieu et face à l'institution littéraire.

L'image que j'ai du narrataire comme emblème ou comme repoussoir du public ciblé par l'auteur relève, jusqu'à un certain point, de la conception sartrienne du roman. Dans son essai-manifeste de 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, à la question «Pour qui écrit-on?» du chapitre III, Jean-Paul Sartre répondait:

A première vue, cela ne fait pas de doute: on écrit pour le lecteur universel; et nous avons vu, en effet, que l'exigence de l'écrivain s'adresse en principe à tous les hommes. Mais les descriptions qui précèdent sont idéales. [...] qu'il le veuille ou non et même s'il guigne des lauriers éternels, l'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe⁴¹.

Et encore:

Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle n'est pas, à proprement parler, elle se conquiert dans une situation historique; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière⁴².

⁴¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 87-88.

⁴² *Ibid.*, p. 90-91.

Bref, je partage tout à fait cet avis que l'oeuvre d'un romancier s'adresse d'abord à ses contemporains et qu'elle livre un discours sur leur commune actualité sociale et littéraire, peu importe le sujet qui lui sert de prétexte. Le narrataire, quant à lui, contribue à l'identification de ce public cible du roman.

Prince et Genette ont des opinions très tranchées à ce propos. Prince dissocie véhémentement le narrataire de toute instance extra-textuelle, quelle qu'elle soit: lecteur réel, virtuel ou idéal. Une similitude entre le narrataire et chacun de ces types de lecteurs est possible, concède-t-il, mais «c'est là l'exception et non la règle⁴³». Genette affirme, au contraire, que «le narrataire extradiégétique se confond avec le lecteur impliqué ou virtuel⁴⁴».

Je pense, comme Genette, comme Suleiman, que le narrataire extradiégétique est en effet un lecteur virtuel, un lecteur «encodé» dans le texte; on ne saurait, raisonnablement, soutenir le contraire. Mais l'affirmation de Prince n'est pas dénuée de pertinence pour autant. Je postulerais plutôt que le lecteur virtuel engendré par le roman entretient un rapport d'identité ou d'altérité plus ou moins prononcé avec le public ultimement visé

⁴³ Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», p. 180.

⁴⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 95.

par l'oeuvre au sein des contemporains de l'écrivain. Ainsi, le public cible d'un romancier peut ressembler en tous points ou différer plus ou moins radicalement de l'instance interpellée par le narrateur. Tout dépend du calcul ourdi par le Grand Stratège, c'est-à-dire l'auteur, et des moyens qu'il juge les plus aptes à remporter l'adhésion du public souhaité. Dans cette optique, je reprendrais un mot de Sartre pour le compléter comme suit: «Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés⁴⁵»... mais qui n'est pas nécessairement celle de leur narrataire, quoique ce dernier contribue nécessairement à la définir.

Dans cette perspective, tous les romans sont à lire en fonction de leur narrataire - par curiosité, pour le plaisir de cerner la stratégie mise de l'avant, mais aussi dans une perspective critique, pour aiguïser ses facultés d'observation et de synthèse, et pour juger de la cohérence de ces «nouvelles» données avec l'information livrée par d'autres outils d'analyse. Mais il faut toujours choisir.

Les romans célèbres exercent un attrait indéniable: et si tout n'avait pas déjà été dit à leur sujet? [O Utopie, quand tu nous tiens !..] D'autre part, des oeuvres boudées du grand public tentent parfois des expériences audacieuses sur le plan formel:

⁴⁵ Sartre, *op.cit.*, p. 92.

comment passer outre? J'ai donc voulu répondre à cette double sollicitation, en adoptant de surcroît une perspective essentiellement chronologique, pour témoigner, simultanément, d'une évolution esthétique au Québec dans l'art d'écrire des romans.

Ainsi, le périple débutera-t-il avec un classique agriculturiste du dix-neuvième siècle, *Jean Rivard, le défricheur (récit de la vie réelle)* suivi de *Jean Rivard, économiste*, oeuvre marquante par son retentissement, à l'époque ... et par son mortel ennui, diront certains lecteurs contemporains. Or, dans la perspective du narrataire, *Jean Rivard* est un ni plus ni moins le *vade-mecum* de la persuasion inexorable - l'art de gagner à sa cause un narrataire sceptique, par un déploiement d'artillerie lourde qui vient à bout des réticences les plus tenaces.

Un second roman à thèse, *L'Appel de la race*, sert de contrepoids à *Jean Rivard*: Lionel Groulx y mène sa propre cabale - décidément, on utilise beaucoup le roman pour faire autre chose au Québec -, mais l'usage qu'il fait du narrataire dans son récit offre un contraste frappant avec la manière Gérin-Lajoie. Cette fois, le «message» est livré à un narrataire déférent, dont on chercherait en vain les velléités de résistance aux propos du narrateur.

Le troisième chapitre adopte la forme d'un pari, celui d'une énième relecture de *Maria Chapdelaine*. Formellement parlant, rien ne distingue le roman de Louis Hémon de celui du chanoine Groulx. Le narrataire hémonien présente toutefois des particularités intéressantes et permet, à mon avis, de résoudre l'énigme fondamentale soulevée par ce récit: feuilleton rédigé par un Français à l'intention de ses compatriotes, comment *Maria Chapdelaine* a-t-il pu être approprié par un certain public québécois, qui s'est reconnu en lui au point de lui accorder le titre de «roman national»?

Le quatrième chapitre plonge de plain-pied dans l'expérimentation formelle issue de la Révolution tranquille et de l'avènement de la modernité québécoise. Car, en 1960, la forme narrative, comme le pouvoir clérical, bascule. Dans cette perspective de changements tous azimuts, on abordera le premier roman de Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, une illustration probante des audaces narratives de l'époque.

Pour terminer, une oeuvre du début des années 1970, *Parlons de moi* de Gilles Archambault, que je situerais ni plus ni moins au confluent de *La Chute* d'Albert Camus et de *La Modification* de

Michel Butor. Le narrataire y occupe une place prépondérante, donc, et avec une telle panoplie de moyens qu'on se croirait revenu au roman à thèse du dix-neuvième siècle. Mais on verra que l'issue de l'interaction narrateur-narrataire y est tout autre.

«Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: peut-être ceci va-t-il m'amuser...⁴⁶ »

⁴⁶ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, cité par G. Prince, art. cit., p. 179 et p. 183.

CHAPITRE 1

JEAN RIVARD, LE DÉFRICHEUR
(récit de la vie réelle)
suivi de JEAN RIVARD, ÉCONOMISTE:

le narrataire sceptique

«Toute énonciation suppose un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière¹». Si, comme on l'a vu, cela est vrai de tous les énoncés, il y a néanmoins la manière. Les romans de la terre du 19e siècle québécois ont ceci de particulier que leur intention est manifeste au départ, et qu'ils se veulent dénués de tout bruit susceptible d'introduire la moindre ambiguïté dans un message dont l'oeuvre est le prétexte. Ce sont, bref, des romans à thèse, et souvent fièrement assumés comme tels, puisqu'ils prétendent oeuvrer au salut public.

Dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Susan Rubin Suleiman définit le genre:

un roman «réaliste» (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse².

À partir de cette caractérisation «naïve», Suleiman construira le postulat suivant: le roman à thèse est celui qui soumet à l'adhésion de son public une règle d'action inambiguë [sic],

¹ Émile Benveniste, *op. cit.*

² Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 14.

inspirée d'un système de valeurs dualiste et renvoyant à un intertexte doctrinal spécifique. Le discours du roman à thèse, en outre, est fondé sur la redondance, qui fonctionne comme procédé de désambiguïsation: nommer à l'excès pour atténuer le risque de brouillage³.

La démonstration qu'effectuent tous les romans de la terre du 19e siècle, c'est que «hors de l'agriculture, point de salut pour les Canadiens français». Les problèmes soulevés dans ces romans et les solutions proposées ont beau varier pour épouser les contours des crises sociales et économiques de l'heure, la vocation agricole perdure, immuable, forteresse inexpugnable devant l'adversité.

Le mal absolu est incarné par la ville où, faute de débouchés, les jeunes Canadiens français sont condamnés à une existence misérable ou à l'oisiveté, mère de tous les vices. Pis encore, les villes américaines où les Canadiens cherchent du travail dans les usines: ils y sont progressivement dépouillés de tout ce qui fait leur identité et qui garantit le salut de leur âme - la foi catholique, la langue et les traditions françaises.

Ce discours est véhiculé par l'Église, devenue, après la défaite des Patriotes et la déconfiture des Rouges, une

³ *Ibid.*, p. 70 et *passim*.

institution toute-puissante, véritable levier de commande de la société québécoise avec sa mainmise sur l'éducation et son pouvoir de censure.

Ce qu'une telle vue d'ensemble masque, en revanche, c'est la panoplie des moyens mis en oeuvre pour convaincre le public lecteur du bien-fondé de la doctrine agriculturiste. Par le choix des rebondissements anecdotiques, mais aussi par l'élaboration d'une rhétorique de persuasion adaptée aux circonstances - le roman de la terre dure tout de même un siècle - , l'auteur pourra faire oeuvre originale, même si son message est éminemment prévisible.

Tel est le motif de cette relecture de *Jean Rivard, le défricheur* (récit de la vie réelle) suivi de *Jean Rivard, économiste*, un diptyque archi-connu au 19e siècle, devenu au 20e un monument des lettres québécoises. Les révélations-chocs feront sans doute défaut, mais une lecture dans la perspective du narrataire jette indubitablement sur l'oeuvre un éclairage inattendu, voire même divertissant.

D'abord publiés en feuilleton dans *Les Soirées canadiennes* de 1862 (*Jean Rivard, le défricheur*), puis dans *Le Foyer canadien* de 1864 (*Jean Rivard, économiste*), les deux volets du roman d'Antoine Gérin-Lajoie constituent ni plus ni moins, selon Mgr

Camille Roy, un «évangile rustique de la race» et, au dire de Maurice Lemire, «une des expressions les plus complètes d'une idéologie qui, pendant longtemps, a servi de support à l'idéal de survivance⁴».

Qu'on voie dans Jean Rivard l'expression d'un univers «pusillanime et ratatiné», à l'instar de Denis Monière⁵, ou, au contraire, la saga d'une réussite à l'américaine (la *success story* d'un *self-made man*), comme le propose Robert Major⁶, le roman n'en affirme pas moins la spécificité du peuple canadien-français à partir des valeurs traditionnelles: foi, langue et vocation agricole. Le héros innove, jusqu'à un certain point, puisqu'il met sur pied une petite république agricole et manufacturière, mais son entreprise n'est jamais perçue comme une menace à l'hégémonie cléricale, de sorte que Gérin-Lajoie n'aura jamais maille à partir avec la censure. Au contraire,

grâce aux soins du conseil d'Instruction publique, il jouit de nombreuses rééditions et fut distribué à

⁴ Maurice Lemire, «Jean Rivard, le défricheur et Jean Rivard, économiste, romans d'Antoine Gérin-Lajoie», *Dictionnaire des oeuvres littéraires québécoises, tome 1, (Des origines à 1900)*, Montréal, Fides, 1978, p. 414.

⁵ Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977, p. 183.

⁶ Robert Major, *Jean Rivard ou l'Art de réussir. Idéologies et utopie dans l'oeuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, PUL, 1991, 377 p.

plusieurs générations d'écoliers. Jean Rivard fut longtemps le modèle que l'on proposa aux finissants des collèges classiques⁷.

De toute façon, Gérin-Lajoie avait pris ses précautions, dans une société où le roman figurait toujours comme un genre suspect: il donne à son premier tome, *Jean Rivard, le défricheur*, un sous-titre révélateur, entre parenthèses, *récit de la vie réelle*, et il précise, dans l'avant-propos, que

Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs. On ne trouvera dans ce récit que l'histoire simple et vraie d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui sut s'élever par son mérite, à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays⁸.

De fait, *Jean Rivard* est la chronique fictive d'un jeune homme de 19 ans, orphelin de père, qui troque une éventuelle carrière d'avocat contre la vie de défricheur dans les Cantons de l'Est. Dans la plus pure tradition américaine, où un héros parti de rien finit par accéder - à la sueur de son front - aux plus grands honneurs, l'humble défricheur se métamorphose en agriculteur prospère, puis en agent de colonisation, en fondateur de ville, en

⁷ Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 414.

⁸ Antoine Gérin-Lajoie, «Avant-propos», *Jean Rivard, le défricheur*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p.1.

entrepreneur, en maire, en administrateur scolaire et même en député. Sa devise: *Labor omnia vincit* - le travail vient à bout de toutes les difficultés.

Le narrateur de cette histoire se confond avec Antoine Gérin-Lajoie lui-même, procédé destiné à garantir la véracité d'un récit-qui-n'est-pas-un-roman. Ainsi, dans la dernière partie de l'oeuvre, l'auteur-narrateur professe avoir «connu de vue» Jean Rivard, «à l'époque où [ce dernier] siégeait comme membre de l'assemblée législative⁹». Et son narrataire?

La découverte de l'identité de ce dernier ne peut être que progressive, et elle repose sur les questions suivantes: comment se manifeste ce narrataire au fil du récit et par quels traits se particularise-t-il?

Deux des précurseurs de Gerald Prince, ce «père du narrataire», avaient déjà amorcé une réflexion en ce sens. Après avoir insisté, dans «Les genres du discours», sur la nature participative de l'allocutaire dans le processus d'énonciation, Mikhaïl Bakhtine s'efforce de décrire les mécanismes mentaux qui sous-tendent la relation destinataire-destinataire dans le cadre de l'échange verbal, quelle que soit la nature de ce dernier:

⁹ Jean Rivard, *économiste*, p.313.

Le destinataire d'un énoncé peut coïncider en personne, pourrait-on dire, avec celui (ou ceux) à qui l'énoncé répond. Dans le dialogue de la vie courante ou dans l'échange épistolaire, cette coïncidence est normale: celui à qui je réponds se trouve être aussi mon destinataire dont, à mon tour, j'attends une réponse (ou, du moins, une compréhension responsive active). Néanmoins, dans ces coïncidences de personnes, l'un des protagonistes se produit dans deux rôles distincts et c'est précisément cette distinction des rôles qui est importante: l'énoncé de celui à qui je réponds (j'acquiesce, je conteste, j'exécute, j'enregistre, etc.) est déjà-là mais sa réponse (sa compréhension responsive) est à-venir. Tandis que j'élabore mon énoncé, je tends, d'une part, à déterminer cette réponse de façon active, d'autre part, je tends à la présumer et cette réponse présumée, à son tour, agit sur mon énoncé (je pare des objections que je prévois, je marque des restrictions, etc.) Tandis que je parle, je prends toujours en compte le fond aperceptif sur lequel ma parole sera reçue par le destinataire: le degré d'information que celui-ci possède sur la situation, ses connaissances spécialisées dans le domaine de l'échange culturel donné, ses opinions et ses convictions, ses préjugés (de mon point de vue), ses sympathies et ses antipathies, etc. - car c'est cela qui conditionnera sa compréhension responsive de mon énoncé¹⁰.

Les genres seconds, dont les oeuvres littéraires, simulent cette dynamique de l'échange en l'adaptant à leur propre environnement, dit Bakhtine. C'est ainsi que le scripteur «pose des questions, y répond lui-même, oppose des objections que lui-même réfute, etc.»¹¹

¹⁰ Bakhtine, *op. cit.*, p. 303-304.

¹¹ *Ibid.*, p. 278.

Malheureusement, ces brillantes intuitions ne seront jamais menées à terme: Bakhtine se contente d'en esquisser les contours théoriques. Par ailleurs, il déclarera, dans des notes rédigées entre 1959 et 1961 et colligées sous le titre «Le problème du texte» que «ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'aspect psychologique du rapport à l'énoncé d'autrui (et de sa compréhension), mais ce qui s'en reflète dans la structure de l'énoncé lui-même¹²». Telles sont donc les limites de la pensée bakhtinienne en ce qui a trait au narrataire.

Émile Benveniste aura les mêmes intuitions que Bakhtine, qu'il formulera toutefois de façon moins elliptique:

Dès lors que l'énonciateur se sert de la langue pour influencer en quelque manière le comportement de l'allocutaire, il dispose à cette fin d'un appareil de fonctions. C'est d'abord l'*interrogation*, qui est une énonciation construite pour susciter une «réponse», par un procès linguistique qui est en même temps un procès de comportement à double entrée. Toutes les formes lexicales et syntaxiques de l'interrogation, particules, pronoms, séquence, intonation, etc. relèvent de cet aspect de l'énonciation.

On y attribuera pareillement les termes ou formes que nous appelons d'*intimation*: ordre, appels conçus dans des catégories comme l'*impératif*, le *vocatif*, impliquant un rapport vivant et immédiat de l'énonciateur à l'autre dans une référence nécessaire au temps de l'énonciation.

Moins évidente, peut-être, mais tout aussi certaine est l'appartenance de l'*assertion* à ce même répertoire. Dans son tour syntaxique comme dans son intonation, l'assertion vise à communiquer une certitude, elle est la manifestation la plus commune de la présence du

¹² *Ibid.*, p. 332.

locuteur dans l'énonciation, elle a même des instruments spécifiques qui l'expriment ou l'impliquent, les mots «oui» et «non» assertant positivement ou négativement une proposition [...]

Plus largement encore, quoique d'une manière moins catégorisable, se rangent ici toutes sortes de modalités formelles, les unes appartenant aux verbes comme les «modes» (optatif, subjonctif) énonçant des attitudes de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il énonce (attente, souhait, appréhension), les autres à la phraséologie («peut-être», «sans doute», «probablement») et indiquant incertitude, possibilité, indécision, etc., ou, délibérément, refus d'assertion¹³.

Ainsi, dans l'«Introduction à l'étude du narrataire», Prince n'invente pas la roue, mais il est le premier à organiser ce matériau psycho-linguistique en une description exhaustive et hiérarchisée, qui peut servir en même temps de méthode d'analyse.

De façon générale, dit Prince, un narrataire a les mêmes potentialités qu'un narrateur: il peut être singulier ou multiple, monolithique ou mouvant, présent au premier ou au second degré, présent ou absent comme personnage dans l'histoire racontée. Dans *Jean Rivard*, on l'a déjà mentionné, le point de mire sera le narrataire extradiégétique. On peut l'opposer, par exemple, au personnage de Gustave Charmenil, le meilleur ami de Jean Rivard et son correspondant, un narrataire intradiégétique qui intervient périodiquement au premier tome pour servir de repoussoir au héros.

¹³ Émile Benveniste, *op.cit.*, p. 84-85.

Le narrataire extradiégétique peut être plus ou moins envahissant, et plus ou moins assimilable à un lecteur réel, dit Prince. En fait, ce dernier a du narrataire une vision anthropomorphe: il le conçoit, à toutes fins pratiques, comme un personnage absent, construit de toutes pièces par l'auteur à partir d'un minimum vital que Prince appelle son «degré zéro»¹⁴. Ainsi, tout narrataire connaîtrait la logique des récits de même que la langue du narrateur, mais pour le reste, le narrataire «degré zéro» n'aurait ni nom, ni personnalité, ni caractéristique sociale. Il ignorerait tout des événements et des personnages qu'on lui décrirait; *a priori*, il ne serait familier avec aucun code social, culturel ou littéraire autre que les deux susnommés. Inversement, le narrataire spécifique d'une oeuvre donnée a des traits caractéristiques et un bagage existentiel, pourrait-on dire: il est la somme d'une série de déviations par rapport au «degré zéro», déviations qui sont signifiées par le narrateur dans le cours de son récit. Dès lors, pour dégager le portrait d'un narrataire spécifique, selon Prince, il s'agit de repérer les énoncés du narrateur qui portent les marques d'une interaction de celui-ci avec son narrataire, et de traduire l'information livrée par ces divers signaux en «traits de personnalité» de l'allocutaire textuel.

¹⁴ Prince, *art. cit.*, p. 179-182.

Dans son article canonique, Prince distingue sept types de signaux marquant une interaction du narrateur avec son narrataire.

A. Il y a d'abord les références directes du premier au second: «cher ami», «cher lecteur», «vous», «tu», etc. Elles peuvent contribuer à l'identification du narrataire et à la détermination de son statut par rapport au narrateur.

B. Ensuite, Prince détermine une série de signaux à caractère implicite - du plus fort au plus faible - par lesquels le narrateur tient également compte de son narrataire. L'information livrée sur l'un ou l'autre des partenaires par ces signaux est variable.

1. L'emploi par le narrateur du «nous», du «on» et de diverses tournures impersonnelles ou possessives et qui rassemblent le narrateur et le narrataire dans une catégorie commune (ex.«Or, nous savons tous que... »; «Les gens comme nous...») ¹⁵

¹⁵ Les exemples sont de moi.

2. Des questions de la part du narrateur, y compris les questions rhétoriques, qui peuvent révéler les curiosités ou les réticences de son narrataire (ex. «Les raisons de son refus? Eh bien...»; «Allait-il être contraint à l'abandon de son projet?»)

3. Les négations du narrateur, qui peuvent démentir d'éventuelles croyances du narrataire (ex. «Il ne faut surtout pas voir là un signe de lâcheté...»; «Qu'on ne s'imagine pas qu'il posait ce geste de gaieté de coeur».)

4. Les démonstratifs employés par le narrateur, qui renvoient à un hors-texte connu du narrateur et du narrataire (ex. «Ils se regardèrent avec cette délicieuse connivence des amants secrets»; «Il fut subitement la proie de ce vertige qui paralyse même les plus téméraires devant l'inconnu...»)

5. Les comparaisons et les analogies effectuées par le narrateur, qui aident à déterminer l'univers familier du narrataire, en ce sens qu'on suppose ce dernier familier avec les éléments comparés (ex. «Il se sentait aussi timide qu'un adolescent à son premier rendez-vous»; « C'était comme lorsqu'on foule pour la première fois un sol étranger...»)

6. Enfin, ce que Prince appelle les «surjustifications» du narrateur, à savoir ses excuses, ses préventions, ses commentaires qui dévoilent les préjugés ou les réticences de son narrataire¹⁶.

Une émule de Prince, Mary Ann Piwowarczyk, s'inspire des catégories sus-mentionnées pour construire un ensemble de signaux qui systématise et complète le répertoire de Prince. Dans un article intitulé «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory»¹⁷, Piwowarczyk répartit les signaux au narrataire - qui regroupent ceux de Prince et ceux qu'elle y rajoute - en quatre grandes classes, selon qu'ils servent à dégager la personnalité et le savoir attribués au narrataire, ses coordonnées spatio-temporelles, son éventuel statut social incluant son statut par rapport au narrateur, enfin la fréquence et la nature de ses manifestations. Le tableau de la page suivante fait état de cette classification.

¹⁶ *Ibid.*, p. 182-185.

¹⁷ Mary Ann Piwowarczyk, «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, Department of English, University of Oklahoma, Norman, OK., Volume IX, Number 2, 1976, p. 161-177.

I. IDENTITY

- A. Personality
 - 1. Direct description
 - 2. Grammatical forms
- B. Knowledge
 - 1. Demonstratives
 - 2. Comparisons and analogies
 - 3. Proper nouns
 - 4. Marked common nouns
 - 5. Other languages
 - 6. Other texts
 - 7. Absence of commentary
 - 8. Intradiegetic references

II. SPATIAL AND TEMPORAL LOCATION

- A. Direct geographic and temporal indications
- B. Deictic coordinates: adverbials of time and place

III. STATUS

- A. Personal pronouns: *tu* or *vous*
- B. Inclusive and indefinite pronouns: *Nous* and *on*
- C. Honorifics
- D. Appellatives
- E. Illocutionary force indicating devices
 - 1. Imperatives
 - 2. Interrogatives
 - 3. Illocutionary verbs/performatives

IV. ROLE

- A. Personal pronouns: *tu* and *vous*
- B. Speech
 - 1. Direct speech
 - 2. Indirect speech
 - a. Anticipations
 - b. Repetitions
 - c. Presuppositions

Ce découpage ne remet pas en question les postulats de Prince, ni sa vision anthropomorphique du narrataire. Il a toutefois l'avantage de regrouper sémantiquement les indices pertinents - alors que Prince procède par force de frappe, pour ainsi dire - et de formuler de nouveaux indices fort judicieux dans les catégories de l'identité (I) et des repères spatio-temporels (II).

Dans un ouvrage ultérieur, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Prince lui-même apportera des modifications mineures à ses indices originaux. Ainsi, aux négations du narrateur, censées corriger les méprises de son narrataire tout en les signifiant («Il ne faut pas croire telle ou telle chose...»), Prince adjoint les affirmations, qui confirmeraient les croyances du narrataire («Oui, en effet, telle ou telle chose...»). Prince omet ensuite la catégorie des analogies («qui aident à déterminer l'univers familier du narrataire») et celle des surjustifications («les excuses, préventions, commentaires qui révèlent les préjugés et les réticences de son narrataire») pour évoquer tout simplement toute explication d'ordre métalinguistique ou métanarrative au bénéfice du narrataire, qui indique la présence non seulement d'un «je» (le narrateur), mais aussi d'un «tu» (le narrataire): «*passages in which metalinguistic or metanarrative explanations are for the*

narratee's benefit and function not only as signs of the «I» but also as signs of the «you». Par exemple, l'énoncé «Il portait une veste jaune, indiquant par là sa qualité d'aristocrate» marquerait l'ignorance de la part du narrataire de ce code vestimentaire¹⁸. Et Prince de conclure, de façon générale, que «In short, any sign in a narrative which refers to a narratee's persona, his attitude, his knowledge, or his situation constitutes a sign of the "you"¹⁹». Puisqu'il les reprend tacitement à son compte par cet énoncé, Prince se trouve de fait à entériner les catégories de Mary Ann Piwowarczyk²⁰.

Jean Rousset, pour sa part, distingue deux grandes catégories d'indices de la présence du narrataire: ceux qui indiquent la présence d'un narrataire indéterminé et ceux qui sont susceptibles de l'individualiser, d'en faire un «lecteur sélectionné» en révélant par exemple son sexe, sa nationalité, sa position sociale, son âge, son tempérament, sa culture, son goût littéraire, etc.²¹ Il ne prétend pas cerner un ensemble déterminé

¹⁸ Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ Après réflexion, il engagera toutefois la discussion avec elle au sujet des *marked common nouns* dans l'article plus tardif «The Narratee Revisited», *Style*, Volume 19, No. 3, Fall 1985, p. 299-303.

²¹ Rousset, *Le lecteur intime*, p. 25-27; «La question du narrataire», p. 23-27.

de procédés grammaticaux et rhétoriques pouvant servir de supports à ces indices; il propose plutôt une série d'exemples, manifestement inspirés des catégories de Prince et de Piwowarczyk: adresses directes et indirectes, déictiques, incisives.

Ces trois grilles complémentaires, axées sur des prémisses identiques, sont particulièrement aptes à rendre compte de la «fonction narrataire» dans *Jean Rivard* puisque les deux ouvrages de Gérin-Lajoie procèdent à la même anthropomorphisation du narrataire, par ailleurs confondu avec le lecteur ciblé.

On aura vite fait de constater que tous les signaux répertoriés par Prince font partie de l'arsenal du narrateur de *Jean Rivard* ... et qu'ils sont légion! En voici quelques illustrations.

Les références directes se manifestent dès l'avant-propos du roman:

Jeunes et belles citadines, qui ne rêvez que modes, bals et conquêtes amoureuses; jeunes élégants qui parcourez, joyeux et sans souci, le cercle des plaisirs mondains, il va sans dire que cette histoire n'est pas pour vous.

Le titre même, j'en suis sûr, vous fera bâiller d'ennui²².

²² Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, le défricheur*, «Avant-propos», Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 1.

Hâtons-nous toutefois de dire, mesdames, de peur de vous laisser dans l'erreur, que Jean Rivard était, en dépit de son nom de baptême, d'une nature éminemment poétique, et d'une tournure à plaire aux plus dédaigneuses de votre sexe²³.

La première de ces interventions ressemble fort à un procédé par prétérition, figure par laquelle on attire l'attention sur une chose en déclarant ne pas la nommer: le narrateur feint ici de ne pas courtiser l'auditoire qui justement l'intéresse, en l'occurrence une jeunesse avantagée qui se gaspille en frivolités.

Jean Rivard, le défricheur, la première tranche du diptyque, reprend le même type d'adresses que l'avant-propos:

O jeunes gens pleins de force et d'intelligence, qui passez vos plus belles années dans les bras de l'oï-siveté, qui redoutez le travail comme l'esclave redoute sa chaîne, vous ne savez pas de quel bonheur vous êtes privés!²⁴

La vérité nous oblige aussi à dire en confiance au lecteur qu'il y avait à la maison voisine une jeune et jolie personne dont Jean Rivard ne pouvait se séparer qu'avec regret²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 1-2.

²⁴ *Jean Rivard, le défricheur*, p. 100-101.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

Sa visite avait aussi un autre but que mes jeunes lecteurs et lectrices, s'il s'en trouve qui aient voulu suivre notre héros jusqu'ici, comprendront facilement²⁶.

Il ne faut pas omettre non plus de dire ici pour l'édification de nos lecteurs que nos trois défricheurs trouvèrent moyen, vers la fin de la semaine sainte, de se rendre à Lacasseville, pour y accomplir le précepte adressé à tous les membres de cette belle et vaste association - l'église catholique romaine - de communier au moins une fois l'an²⁷.

Le second roman, *Jean Rivard, économiste*, commence comme suit:

Transportez-vous au centre du canton de Bristol. Voyez-vous, dans l'épaisseur de la forêt, cette petite "éclaircie" de trente à quarante acres, encore parsemée de souches noirâtres? Voyez-vous, au milieu, sur la colline, cette maisonnette blanche, à l'apparence proprette et gaie?²⁸

Et à la page suivante:

J'entends ici le lecteur s'écrier: Quelle cruauté! quel égoïsme de la part de Jean Rivard! Comment n'avait-il pas prévu que la jeune fille élevée dans une riche et populeuse campagne, entourée de parents affectionnés, d'aimables et joyeux voisins, reculerai [sic] d'effroi devant cette sombre forêt, devant ces souches lugubres et cette nature sauvage?

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁸ *Jean Rivard, économiste*, p. 179.

Détrompez-vous, lecteur; la vue des grands arbres [...], la tranquillité de cette solitude, n'effrayèrent nullement l'imagination de la jeune femme [...] D'ailleurs, qui ne sait que les lieux où l'on aime ont toujours un aspect charmant? ²⁹

Ici, l'interlocuteur pressenti semble avoir vieilli; il paraît soucieux des arrangements domestiques du héros et s'inquiète des conditions imposées à la jeune épouse de ce dernier. Le narrateur s'empresse de le rassurer et lui certifie que, quoi qu'il en soit, l'amour balaie toutes les réticences des jeunes filles. On ne manquera pas d'observer, parallèlement, que la féminisation des adresses («mes jeunes lecteurs et lectrices») a complètement disparu du deuxième tome.

Outre ces références directes, les références à caractère implicite abondent également: inclusions, questions, négations, démonstratifs et analogies. Bribe par bribe, et avec une force variable, ces indices contribuent aussi à bâtir le portrait du narrataire.

Il existe aussi malheureusement chez nos populations rurales un préjugé funeste qui leur fait croire que les connaissances et l'éducation ne sont nullement nécessaires à celui qui cultive le sol [...]

Aussi les professions d'avocat, de notaire, de médecin, refuges obligés de tous les collégiens qui n'embrassent pas le sacerdoce, sont déjà tellement encombrées dans notre jeune pays [...]. L'armée et la marine sont à-peu-près [sic] fermées à notre jeunesse³⁰.

²⁹ *Ibid.*, p. 180.

³⁰ *Jean Rivard, le défricheur*, p. 5.

L'éducation du peuple, éducation religieuse, saine, forte, nationale, développant à la fois toutes les facultés de l'homme, et faisant de nous, Canadiens, une population pleine de vigueur[,] surtout de vigueur intellectuelle et morale, telle était, aux yeux des deux amis, notre principale planche de salut³¹.

Tous ceux qui parmi nous ont à coeur le bien-être du peuple et la prospérité du pays regardent avec raison la colonisation des terres incultes comme le moyen le plus direct et le plus sûr de parvenir à l'accomplissement de leurs voeux³².

Ces inclusions dévoilent la nationalité commune du narrateur et du narrataire et les montrent animés tous deux des mêmes sentiments nationalistes.

Une des choses les plus intéressantes pour l'observateur intelligent, surtout pour l'économiste et l'homme d'État, c'est, à coup sûr, l'établissement graduel d'un canton, la formation d'une paroisse, d'un village, d'une ville³³.

Ici, mine de rien, habilement, le narrateur inclut le narrataire dans la catégorie des observateurs «intelligents». A noter également le changement d'orientation, de l'agriculture aux institutions collectives, dans cette citation tirée du deuxième tome.

³¹ Jean Rivard, *économiste*, p. 280.

³² Jean Rivard, *le défricheur*, p. 123.

³³ Jean Rivard, *économiste*, p. 187.

Le lecteur s'est sans doute demandé plus d'une fois comment nos défricheurs passaient leurs longues soirées d'hiver³⁴?

On se demandera sans doute comment il avait pu s'emparer ainsi du gouvernement presque absolu de sa localité sans exciter des murmures, sans faire naître chez ceux qui l'entouraient, cette jalousie, hélas! si commune dans tous les pays, qui s'attaque au mérite, et ne peut souffrir de supériorité en aucun genre³⁵?

N'était-ce pas un magnifique résultat³⁶?

Cette famille, me disais-je, n'offre-t-elle pas l'image parfaite du bonheur et de la vertu [...] ? Cet homme, en apparence si modeste et si humble, ne réunit-il pas dans sa personne toutes les qualités du sage et de l'homme de bien³⁷?

Alors que les deux premières questions font état de la curiosité du narrataire, curiosité que le narrateur s'empresse de satisfaire, les deux dernières sont d'ordre rhétorique, un procédé par lequel le narrateur ou bien présume de l'assentiment de son narrataire ou bien le contraint subtilement à l'acquiescement. A noter que la dernière interrogation est un soliloque qui

³⁴ Jean Rivard, *le défricheur*, p. 123.

³⁵ Jean Rivard, *économiste*, p. 243.

³⁶ Jean Rivard, *le défricheur*, p. 99.

³⁷ *Ibid.*, p. 364.

atteste d'une importante métamorphose: la fusion de l'auteur et du narrateur de *Jean Rivard*. Ou plutôt, la fusion formelle, textuelle, des deux instances puisque, dans son prosélytisme naïf, le roman en laissait déjà entrevoir l'interpénétration. Ainsi l'auteur «en chair et en os» tient-il à témoigner que Jean Rivard a trouvé le secret du succès matériel et du bonheur personnel; en faisant état de son adhésion personnelle aux doctrines rivardiennes, Gérin-Lajoie compte anéantir, par un coup d'éclat, toute velléité d'incertitude - si tant est qu'il s'en trouve encore - chez son narrataire.

Ce n'était pas chose facile pourtant que de faire disparaître de cette surface les végétaux géants qui la couvraient encore [...] ³⁸

Il ne faut pas croire cependant que toutes les heures de Jean Rivard s'écoulassent sans ennui. Non, en dépit de toute sa philosophie, il eut, disons-le, des moments de sombre tristesse ³⁹.

Par ces négations, le narrateur convient de la difficulté de l'entreprise de son héros, qui met les êtres à rude épreuve

³⁸ *Jean Rivard, le défricheur*, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

tant physiquement que mentalement. Bref, un tel défi s'adresse à des natures fortes, courageuses, à une élite humaine dont pourrait faire partie son narrataire.

D'autres types de négations sont destinées à prévenir l'impatience du narrataire, tout en glorifiant les efforts du héros.

Je n'entreprendrai pas de raconter le voyage de Jean Rivard, de Lacasseville à Louiseville, à travers les bois, et dans cette saison de l'année. Les hommes chargés du transport des ustensiles d'agriculture faillirent en mourir à la peine⁴⁰.

Je n'ennuierai pas le lecteur en exposant dans tous ses détails le bilan de notre défricheur. Je me contenterai de dire que, après avoir calculé l'accroissement de valeur donnée à sa propriété par ses travaux de défrichement, après avoir supputé le prix de ses animaux, ustensiles, articles d'ameublement, puis les produits de sa récolte et de sa potasserie, et en avoir déduit le chiffre des dépenses, y compris les gages de ses deux hommes, il se trouvait, dès la première année, avoir augmenté sa richesse d'une somme d'au moins quatre-vingts louis⁴¹.

Mais je prie le lecteur de ne pas s'épouvanter. Je n'entreprendrai pas de raconter en détail les opérations agricoles de Jean Rivard. La vie de l'homme des champs est pleine de charmes, mais il faut bien l'avouer, elle est généralement monotone⁴².

⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹ *Ibid.*, p. 160-161.

⁴² *Ibid.*, p. 184.

On notera aussi que ce genre de prévention ne figure qu'au premier tome: dans *Jean Rivard, économiste*, au contraire, le narrateur multiplie les explications et les chiffres pour un narrataire qui semble en redemander.

Les tournures démonstratives employées par le narrateur, dit Prince, renvoient à un hors-texte présumément connu du narrataire. D'abord, quelques exemples tirés du *Défricheur*:

Jean Rivard vint au monde vers l'an 1824, à Grandpré, une de ces belles paroisses canadiennes établies dans la vallée du Lac St. Pierre, sur la rive nord du St. [sic] Laurent⁴³.

La bravoure militaire, cette valeur fougueuse qui se manifeste de temps à autre en présence de l'ennemi, sur un champ de bataille, est bien au-dessous, à mon avis, de ce courage calme et froid, de ce courage de tous les instants qui n'a pour stimulants ni les honneurs, ni les dignités, ni la gloire humaine, mais le seul sentiment du devoir et la noble ambition de bien faire⁴⁴.

Louise n'appartenait pas à cette classe de la société où la jeune fille douée d'intelligence, de force et de santé est cependant regardée comme une cause de dépenses plutôt que comme une source de richesse [...] ⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 166.

Le même procédé est repris dans l'*Économiste*, quoique sur un ton différent.

Je ne voudrais pas prétendre qu'elle eût perdu en se mariant ce besoin de plaire et d'être aimée qui semble inné chez la femme; mais elle avait fait un mariage d'inclination, elle se sentait aimée de celui qu'elle aimait, et cela lui suffisait pour être heureuse.

Jean Rivard l'aimait en effet de toute l'ardeur de son âme [...]; il l'aimait de cet amour fondé sur l'estime autant que sur les qualités extérieures, qui loin de s'éteindre avec la possession ne fait que s'accroître avec le temps.

On ne sera donc pas étonné quand je dirai que Louise, qui, antérieurement à son mariage, n'était jamais sortie de sa paroisse, n'éprouva pas le moins du monde cette nostalgie dont souffrent si souvent les personnes qui s'éloignent pour la première fois de leur endroit natal⁴⁶.

Une telle adresse me semble le propre d'un homme mûr ayant quelque expérience des femmes, de l'amour, de l'amour véritable surtout, et qui s'adresse à un semblable, dans la mesure où les tournures démonstratives renvoient à un hors-texte connu des deux parties. À ce compte, ni l'un ni l'autre n'en serait à son premier voyage.

Jean Rivard forma le projet d'élever les obscures fonctions d'instituteur à la hauteur d'une profession. Il eut toutefois à soutenir de longues discussions contre ces faux économistes qui veulent toujours faire le moins possible pour l'éducation [...]⁴⁷.

Enfin, voilà le narrataire élevé au rang d'un familier des

⁴⁶ Jean Rivard, *économiste*, p. 181.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 289.

discussions économiques et des coupures endémiques dans le domaine de l'éducation.

Semblables aux tournures démonstratives, les comparaisons et les analogies effectuées par le narrateur sont censées évoquer, du moins dans le terme comparatif de leur construction, un univers connu du narrataire.

Nonobstant leur valeur poétique, plusieurs des analogies du narrateur rivardien s'avèrent plutôt neutres, ne divulguant rien qui permette de caractériser en propre le narrataire du roman:

De même qu'on voit l'enfant naître, croître et se développer jusqu'à ce qu'il soit devenu homme, de même Jean Rivard vit au sein de la forêt vierge les habitations sortir de terre, s'étendre de tous côtés, et former peu-à-peu [sic] cette populeuse et florissante paroisse qui fut bientôt connue sous le nom de Rivardville⁴⁸.

On fut alors témoin d'un spectacle saisissant [...] Qu'on se figure une muraille de feu marchant au pas de course et balayant la forêt sur son passage. Un bruit sourd, profond, continu se faisait entendre, comme le roulement du tonnerre ou le bruit d'une mer en furie. A mesure que le feu se rapprochait, le bruit devenait plus terrible: des craquements sinistres se faisaient entendre. On eut dit que les arbres, ne pouvant échapper aux étreintes du monstre, poussaient des cris de mort⁴⁹.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 240.

D'autres, par contre, sont plus révélatrices.

De même que dans le monde politique, financier, commercial ou industriel, la chute des grands entraîne la ruine d'une multitude de personnages subalternes, de même la chute des grands arbres fait périr une multitude d'arbres moins forts [...] ⁵⁰

Cette dernière analogie présuppose, chez le narrataire, une connaissance de l'histoire, de l'apogée et du déclin des empires célèbres; par le ton hyperbolique qu'il adopte, le narrateur se trouve aussi à élever l'oeuvre de défrichement de Jean Rivard au rang d'une grandiose entreprise humaine.

[Pierre Gagnon] trouvait l'occasion de faire à chaque instant l'application des événements romanesques ou historiques racontés dans ces livres simples et à la portée de tous les esprits⁵¹, aux petits incidents de leur humble existence, en mélangeant toutefois sans scrupule l'histoire et le roman. Lui-même ne s'appelait plus que Sancho Panza, et ne voulant pas par respect pour son maître l'appeler Don Quichotte, il l'appelait indifféremment l'Empereur ou Sa Majesté, ou le Petit Caporal. En dépit de la chronologie, tous deux étaient armés en guerre, marchant ensemble contre l'ennemi commun; cet ennemi, c'était la forêt qui les entourait, et à travers laquelle les deux vaillants guerriers devaient se frayer un passage. Les travaux de nos défricheurs n'étaient plus autre chose que des batailles sanglantes; chaque soir on faisait le relevé du nombre des morts et on discutait le plan de la campagne du

⁵⁰ Jean Rivard, *le défricheur*, p. 33.

⁵¹ Il s'agit des quatre volumes que Jean Rivard avait apportés avec lui dans la forêt: *L'Imitation de Jésus-Christ*, cadeau de sa fiancée, *Les Aventures de Don Quichotte de la Manche*, *Robinson Crusoé* et une *Histoire populaire de Napoléon*.

lendemain. Les morts, c'étaient les arbres abattus dans le cours de la journée; les plus hauts étaient des généraux, des officiers, les arbrisseaux n'étaient que de la chair à canon⁵².

Chaque soir, nos défricheurs étaient morts de fatigue; ils éprouvaient cependant une certaine jouissance à contempler la magnifique illumination que produisait au milieu des ténèbres de la nuit et de la solitude des forêts l'incendie de ces montagnes d'arbres et d'arbrisseaux [...] Ils l'appelèrent l'incendie de Moscou, mais il y avait cette différence entre les deux incendies que l'un avait détruit des richesses immenses et que l'autre était destiné à en produire [...]⁵³.

Sans avoir le vaste génie de Napoléon, Jean Rivard semblait avoir la même confiance [en] son étoile⁵⁴.

Ces trois analogies abondent dans le même sens que l'exemple de la page 33 du premier tome, conférant à l'entreprise rivardienne une dimension épique. Elles présupposent aussi, de la part du narrateur, une connaissance du roman de Cervantes et une familiarité avec les exploits de Napoléon.

⁵² *Jean Rivard, le défricheur*, p. 43.

⁵³ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

Les «surjustifications» de Prince, ces explications qui relèvent du métalangage, du métarécit, du métacommentaire⁵⁵, méritent qu'on leur accorde une attention particulière. Plusieurs, dans *Jean Rivard*, sont de facture classique, telles ces préventions:

Disons ici, pour répondre à ceux qui pourraient reprocher à Jean Rivard d'abandonner sa mère, que son frère cadet avait déjà dix-huit ans, et était parfaitement en état de le suppléer à la maison paternelle⁵⁶.

Les circonstances poussèrent en outre notre héros à contracter des engagements bien plus considérables que ceux qu'il avait prévus jusqu'alors. Mais il me faut entrer ici dans des détails tellement prosaïques que je désespère presque de me faire suivre par mes lecteurs même les plus bénévoles.

En tout cas, je déclare loyalement que la suite de ce chapitre ne peut intéresser que les défricheurs et les économistes⁵⁷.

D'autres interventions que je qualifierais également de surjustifications ont toutefois un caractère plus subtil que ces préventions: les mises en exergue, les notes en bas de page, les mots en italique faisant l'objet d'une définition. Mary Ann Piwowarczyk inclurait sans doute ces indices, comme d'ailleurs les analogies citées ci-haut, parmi les éléments qui contribuent

⁵⁵ Prince, art. cit., p. 185.

⁵⁶ *Jean Rivard, le défricheur*, p. 28.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

à cerner l'identité du narrataire par la détermination de son savoir⁵⁸.

Voyons d'abord des exemples de mises en exergue.

1. Mises en exergue au roman, qui précèdent l'avant-propos:

Les pensées d'un homme fort et laborieux
produisent toujours l'abondance; mais tout
paresseux est pauvre.

Salomon.

La hardiesse et le travail surmontent
tous les obstacles.

Fénelon.

2. Chapitre XIII du *Défricheur*: Les semailles

Et Dieu dit: Que la terre produise les plantes
verdoyantes avec leur semence, les arbres avec
des fruits chacun selon son espèce qui renferment
en eux-mêmes leur semence pour se reproduire sur
la terre. Et il fut ainsi.

La Genèse.

Au maître des saisons adresse donc tes vœux.
Mais l'art du laboureur peut tout après les dieux.
Les Géorgiques.

3. Chapitre XX du *Défricheur*: Les voies de communication

Tombez, larmes silencieuses,
Sur une terre sans pitié.

Lamartine.

⁵⁸ Piwowarczyk, art. cit.

4. Chapitre II de l'*Économiste*: L'exploitation

Tu travailleras à la sueur de ton front.
Genèse. ⁵⁹

De telles mises en exergue chapeautant certains chapitres peuvent être interprétées comme des surjustifications dans la mesure où, par un recours aux Grands Textes, elles cherchent à prédisposer le narrataire aux initiatives rivardiennes; elles viennent donc cautionner les efforts du héros et parer les résistances éventuelles du narrataire. Mais à titre de dispositifs essentiellement paratextuels, ces mises en exergue s'adressent simultanément au lecteur, opérant donc, là aussi, une fusion formelle entre les deux instances - un procédé certainement plus subtil que les adresses directes et les tournures inclusives dont il a été question précédemment.

Un dernier exemple: les trois mises en exergue au chapitre XIV de l'*Économiste*, «Jean Rivard et l'éducation»:

Dieu a distingué l'homme de la bête en lui donnant une intelligence capable d'apprendre.... Cette intelligence a besoin pour se développer, d'être enseignée.

Genèse.

⁵⁹ Jean Rivard, *le défricheur*, p. 1; p. 74; p. 123; p. 183.

C'est par l'éducation qu'on peut réformer la société et la guérir des maux qui la tourmentent.

Platon.

Celui-là qui est maître de l'éducation peut changer la face du monde.

Leibnitz.⁶⁰

Pour convaincre son narrataire de la pertinence, que dis-je, de la grandeur du projet éducatif de Jean Rivard - afin qu'il accepte, en bout de ligne, de subventionner les écoles publiques dont rêve le héros - , le narrateur fait ni plus ni moins de Rivard le mandataire de la Providence et l'émule de Platon et de Leibnitz. Puissantes garanties! Comment s'objecter à la Volonté divine, la Philosophie et la Science?

Les notes en bas de page, touches hyperréalistes s'il en est, ont la valeur d'attestations irréfutables, destinées à balayer les réticences des esprits les plus sceptiques. La plus longue de ces notes s'étire sur quatre pages et constitue une preuve «scientifique» que les exploits de Jean Rivard ne sauraient relever de la fabulation.

⁶⁰ Jean Rivard, *économiste*, p. 279-280.

* Les personnes qui seraient tentées de croire exagérés les chiffres que nous venons de donner sont priées de relire l'intéressante brochure des Missionnaires publiée en 1851, où elles trouveront des exemples de succès encore plus étonnants que ceux de Jean Rivard [...] ⁶¹.

Et lesdits exemples de se succéder pendant quatre pages!

Nombre de ces notes sont consacrées à des explications d'ordre lexicologique où, dans un même souffle, le narrateur réclame le droit de recourir à une terminologie locale lorsque les circonstances l'y contraignent, notamment quand il s'agit de décrire des réalités proprement canadiennes: phénomènes de la nature, travaux agricoles et forestiers.

* Dans le langage des défricheurs, les "corps morts" sont des arbres abattus par les ouragans ou par suite de vétusté ⁶².

* *Tire, Trempette, ou Trempine, Goudrelle ou Goudille, Casseaux ou Caseaux ou Cassots*, etc. mots destinés comme beaucoup d'autres à notre futur dictionnaire canadien-français. Il a bien fallu que nos ancêtres inventassent des mots pour désigner des choses qui n'existaient pas en France. Ces mots d'ailleurs sont expressifs et vivront toujours dans la langue du peuple Canadien.

⁶¹ Jean Rivard, *le défricheur*, p. 158-162.

⁶² *Ibid.*, p. 32.

Le mot *micouenne* est tiré du sauvage et est employé fréquemment dans les anciens ouvrages sur le Canada.

Aujourd'hui on ne se donne guère de soin pour trouver des mots français; on s'empresse d'adopter des mots anglais. Qui voudra prétendre que c'est une amélioration?⁶³

Ce type d'information peut aussi être livré par le narrateur à même son récit.

Il ne restait plus qu'à réunir en monceaux, arbres, branches, broussailles, arbustes, puis d'y mettre le feu; et cette opération, que les colons appellent dans leur langage «tasser ou relever l'abattis» ne pouvant se faire qu'après la fonte des neiges, nos défricheurs furent forcés de laisser reposer leurs haches⁶⁴.

Diverses constatations émergent de ces précisions à caractère lexicologique. D'une part, le narrataire ne semble guère familier avec les opérations de défrichage menées par Jean Rivard, puisque ce dernier lui explique la procédure en même temps que la terminologie d'usage. Voilà qui ferait du narrataire un petit-bourgeois de la ville. D'autre part, malgré son apparent mépris du purisme linguistique, le narrateur n'en tient pas moins à signifier à son narrataire petit-bourgeois qu'il fait parfaitement

⁶³ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

la distinction entre la langue vernaculaire et la châtiée; il ne manque pas de signaler ses écarts par des italiques, des guillemets ou des parenthèses. Gérard Tougas voit dans ce type de comportement linguistique un complexe typique des écrivains du 19e siècle.

Ces romans demeurent pourtant importants, non seulement en raison de leur thématique, mais aussi parce qu'ils soulignent le dilemme de l'écrivain québécois du dix-neuvième siècle. Psychologiquement parlant, l'écrivain ne pouvait pas ne pas bander toute sa volonté dans un suprême effort vers la perfection plastique dont il n'avait qu'une faible lueur. Il n'était pas encore préparé à reproduire le parler dru et authentique qu'il entendait autour de lui. Pour ce faire, il eût fallu que la civilisation québécoise se fût suffisamment affirmée. L'homme fort se montre tel qu'il est et prend plaisir à étaler ses verrues. L'homme faible se laisse claquemurer dans un imaginaire qui lui fait oublier les humiliations du présent. Se sentant confusément vaincus, les écrivains québécois ont longtemps fait abstraction de leur vie nord-américaine⁶⁵.

Enfin, à l'instar des mises en exergue qui opèrent une fusion entre narrataire et lecteur, les précisions lexicologiques - puisqu'on les retrouve aussi bien en bas de page que dans le récit lui-même - ont tendance à gommer la distinction entre auteur et narrateur.

⁶⁵ Gérard Tougas, *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, p. 92.

Parmi les multiples signaux adressés au narrataire, dont l'échantillonnage retenu, certains types d'interventions jouissent d'une faveur particulière de la part du narrateur. Ce sont, dans l'ordre, les références implicites à caractère inclusif - le «on», le «nous», le substantif précédé de l'adjectif possessif (notre héros, nos défricheurs, nos paroisses canadiennes, etc.) - les surjustifications de toutes sortes et les références directes. Voilà aussi, on l'a vu, des signaux qui opèrent, de façon plus ou moins explicite, une fusion entre narrataire et lecteur ciblé, de même qu'entre le narrateur et l'auditoire cible. En comparaison, l'apport des questions, des démonstratifs, des analogies et des négations est beaucoup moindre.

Ce régime narratif se caractérise en somme par des sollicitations ou des préventions fréquentes et, dans l'ensemble, peu subtiles de la part du narrateur. On pourrait en conclure que le locuteur rivardien, dans un zèle intempestif, ne lâche pas son narrataire d'une semelle; or, il importe de nuancer une telle impression.

En réalité, il y a des lieux privilégiés d'intervention du narrateur auprès de son narrataire: les débuts de section, par exemple, et la première partie par opposition à la seconde.

Le narrateur entreprend le récit de *Jean Rivard*, le défricheur après deux mises en exergue porteuses de la morale de l'oeuvre tout entière,

Les pensées d'un homme fort et laborieux produisent toujours l'abondance; mais tout paresseux est pauvre.
Salomon.

La hardiesse et le travail surmontent les plus grands obstacles.

Fénelon.

et un avant-propos littéralement truffé de références directes et de tournures inclusives - «Jeunes et belles citadines», «jeunes élégants», «mesdames», «votre sexe», «que voulez-vous», etc. - qui annonce bel et bien l'identité du ou des narrataires de ce premier tome.

Le début de *Jean Rivard*, économiste est également riche en signaux au narrataire: mise en exergue d'une citation de Chateaubriand faisant l'éloge du mariage, références directes («Transportez-vous», «Voyez-vous...»), surjustifications («J'entends ici le lecteur s'écrier...»; «Détrompez-vous, lecteur...»), tournures inclusives («qui ne sait que...»; «on ne sera pas étonné...»; «notre jeune couple»), termes démonstratifs («cet amour fondé sur l'estime...»; «ce besoin de plaire et d'être aimé qui semble inné chez la femme»).

Enfin, à la «Dernière partie», le narrateur troque la troisième personne pour la première: de narrateur extra et hétérodiégétique, il se glisse abruptement dans son propre récit, se transforme en témoin direct, en personnage racontant au narrataire sa propre histoire, celle de sa rencontre avec le héros. Ce témoignage direct, entrecoupé de dialogues avec Jean Rivard «en chair et en os» occupe les sept derniers chapitres, et ressortit à ce que Gérard Genette appelle la «métalepse narrative»: «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique⁶⁶.»

Un examen de la fin des deux premières sections révèle que ce ne sont pas tant les derniers chapitres que les pénultièmes qui font appel au narrataire. C'est le cas du chapitre 24 de *Jean Rivard, le défricheur*, un bilan éminemment positif des opérations agricoles du héros et dont le titre, «Un chapitre scabreux», est délibérément ironique. Ce chapitre constitue une longue adresse directe de la part du narrateur, assortie de tournures inclusives, de questions rhétoriques, de surjustifications, dont la plus notable est une note étalée sur cinq pages: un véritable feu d'artifice pour souligner le triomphe du défricheur. Le chapitre 25 en constitue tout simplement la clôture: on y assiste au mariage de Jean Rivard, c'est-à-dire à la récompense du héros après son éclatante réussite.

⁶⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

Autres temps forts de la première partie du diptyque: les chapitres 13 et 17, consacrés aux «Semailles», d'une part, puis à la «Récolte». Le narrataire y est invité à gravir les premiers échelons du succès en compagnie du héros, étapes préliminaires dont le point culminant sera justement le triomphe du chapitre 24.

Arrêtons-nous encore un instant devant cette merveilleuse puissance du travail. Qu'avons-nous vu? Un jeune homme doué, il est vrai, des plus belles qualités du coeur, du corps et de l'esprit, mais dépourvu de toute autre ressource [...] Nous l'avons vu se frappant le front pour en faire jaillir une bonne pensée, quand Dieu, touché de son courage, lui dit: vois cette terre que j'ai créée; elle renferme dans son sein des trésors cachés; fais disparaître ces arbres qui en couvrent la surface [...].

Le jeune homme obéit à cette voix et d'abondantes moissons deviennent aussitôt la récompense de ses labeurs.

Qu'on se représente ses douces et pures jouissances en présence de ces premiers fruits de son travail! [...] ⁶⁷.

Dans *Jean Rivard, économiste*, les deux derniers chapitres «réguliers» (15 et 16) relatent l'aventure électorale du héros qui se présente comme député au Parlement du Canada, épisode qui se termine, nul se s'en étonnera, par une retentissante victoire aux urnes du candidat Rivard. Le narrateur interpelle peu son narrataire au cours de ces réjouissances; il a plutôt multiplié les interventions au cours des chapitres 14 et 11, 3 et 9, qui font

⁶⁷ *Ibid.*, p. 100-101.

état des thèses rivardiennes sur l'éducation, l'organisation du travail, les institutions municipales. C'est ici que le narrateur tient à tout prix à gagner l'approbation de son narrataire.

Nous voici rendus à l'époque la plus critique, la plus périlleuse, en même temps que la plus importante et la plus glorieuse de toute la carrière de Jean Rivard. Nous allons le voir s'élever encore aux prises avec les difficultés les plus formidables. Après avoir déployé dans la création de sa propre fortune et dans la formation de toute une paroisse, une intelligence et une activité remarquables, il va déployer, dans l'établissement des écoles de Rivardville, une force de caractère surprenante et un courage moral à toute épreuve⁶⁸.

On sait que ce qui éloigne les hommes de talent de cet emploi [l'enseignement], c'est la misérable rétribution qui leur est accordée [...] N'est-il pas tout naturel de supposer que si la carrière de l'enseignement offrait quelques-uns des avantages qu'offrent les professions libérales ou les emplois publics, une partie au moins de ces centaines de jeunes gens qui sortent chaque année de nos collèges, après y avoir fait un cours d'études classiques, s'y jetteraient avec empressement? En peu d'années le pays en retirerait un bien incalculable⁶⁹.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 280.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 288-289.

Mais un autre progrès, pour le moins aussi important, et sur lequel nous demanderons la permission de nous arrêter un instant, ce fut l'établissement d'un gouvernement municipal régulier⁷⁰.

Ces sortes de contributions [taxes] sont toujours impopulaires; aussi Jean Rivard n'y avait-il recours que dans les circonstances extraordinaires, afin de ne pas rendre odieuses au peuple des institutions bonnes en elles-mêmes [...] ⁷¹.

Enfin, la «Dernière partie», cette conclusion en sept chapitres à l'ensemble du roman, constitue un lieu privilégié de signalisation au narrataire, quoique sur un mode jusqu'ici inédit. On l'a déjà mentionné: on y assiste à la conversion du narrateur extradiégétique en témoin oculaire intradiégétique:

Nous ne dirons rien de la carrière parlementaire de Jean Rivard, ni des motifs qui l'engagèrent à l'abandonner [...] Nous nous bornerons à faire connaître ce qu'étaient devenus, après quinze années de travail et de persévérance, notre humble et pauvre défricheur et l'épaisse forêt à laquelle il s'était attaqué tout jeune encore avec un courage si héroïque.

Voyons d'abord comment l'auteur fit la connaissance de Jean Rivard.

C'était en 1860. J'avais pris le chemin de fer pour me rendre de Québec à Montréal, en traversant les cantons de l'Est, lorsqu'au milieu d'une nuit ténébreuse, et par une pluie battante, une des locomotives fut jetée hors des lisses et força les voyageurs d'interrompre leur course [...].

⁷⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁷¹ *Ibid.*, p. 258.

Je demandai où nous étions.
 A Rivardville, répondit-on.
 Cette réponse me fit souvenir de Jean Rivard, que
 j'avais connu de vue, à l'époque où il siégeait comme
 membre de l'assemblée législative.
 M. Jean Rivard demeure-t-il loin d'ici? m'écriai-je!
 Il est ici, répondirent une dizaine de voix⁷².

En fait, il ne s'agit pas que d'un simple changement de statut du narrateur, mais bien d'une transformation radicale de la nature même du récit: sans crier gare, par une métalepse abrupte, la fiction s'abolit, bascule dans le réel. Désormais, l'auteur lui-même - surgissant dans son texte comme un diable d'une boîte, et par une violente nuit d'orage, de surcroît! - s'affirme officiellement comme l'instance productrice du discours et le témoin patenté des oeuvres du héros.

Ce narrateur-auteur-témoin s'engage aussitôt dans une série de dialogues avec Jean Rivard lui-même - «Ecce homo» - , de même qu'avec ses principaux collaborateurs, le curé Doucet et Pierre Gagnon. Pressé par son interlocuteur enthousiaste, Jean Rivard corrobore tous les propos tenus dans le *Défricheur* et l'*Économiste*, et il livre «de vive voix» les éléments de sa philosophie et la clé de son succès.

⁷² *Ibid.*, p. 313-314.

Le narrataire n'échappe pas à cette fusion de la fiction et du réel. Dans la mesure où le narrateur extradiégétique signe son propre arrêt de mort et s'abolit au profit d'un auteur qui s'affiche dorénavant comme tel, son vis-à-vis, le narrataire externe, est lui aussi formellement évacué au profit du lecteur ciblé. A lui maintenant de recevoir, sans la médiation de son double fictif, les comptes-rendus des conversations de l'auteur avec Jean Rivard et ses soliloques émerveillés.

En opposant les deux grandes parties du récit, *Jean Rivard, le défricheur* et *Jean Rivard, économiste*, force est de constater leur caractère distinct. Le premier tome affiche, tout compte fait, davantage de signaux au narrataire que le second, dont une plus grande concentration de tournures inclusives, d'indications lexicologiques et de références directes. En somme, l'effort de persuasion du narrateur y est considérable et appuyé.

Dans *Jean Rivard, économiste*, les surjustifications et les questions rhétoriques, signaux relativement plus subtils, dominent l'ensemble des manifestations du narrataire. Cet ensemble tend par ailleurs à s'amenuiser, signifiant par là un narrataire qui saisit d'emblée les notions qu'on lui propose ou encore qui reconnaît leur bien-fondé: point n'est besoin d'insister auprès d'un interlocuteur averti et intelligent, ni d'enfoncer des portes ouvertes.

La finale s'avère à la fois théâtrale et pédagogique: théâtrale dans la rencontre de la réalité et de la fiction, pédagogique dans l'effort de synthèse de la démarche rivardienne. Tout se passe comme si Gérin-Lajoie avait voulu solliciter, dans un dernier grand coup, à la fois la raison et l'imagination de ses destinataires.

À la lumière de ces disparités entre les types de signaux privilégiés par chacune des parties, le contenu des adresses et leur diminution relative dans le deuxième tome, il est sûrement temps de soulever tout haut l'hypothèse qui s'insinue tout bas depuis le début de *Jean Rivard, économiste*: et si l'on avait affaire à un narrataire différent pour chaque ensemble?

Dans *Jean Rivard, le défricheur*, les références directes de même que certaines références indirectes ciblent une jeunesse urbaine qui a sensiblement le même âge que le héros au moment où il fait le choix de son état, c'est-à-dire dix-neuf ans.

O jeunes gens pleins de force et d'intelligence, qui passez vos plus belles années dans les bras de l'oisiveté, qui redoutez le travail comme l'esclave redoute sa chaîne, vous ne savez pas de quel bonheur vous êtes privés! Cette inquiétude vague, ces ennuis, ces dégoûts qui vous obsèdent, cette tristesse insurmontable qui parfois vous accable, ces désirs insatiables de changements et de nouveautés qui vous rendent malheureux, tout cela disparaîtrait comme par enchantement sous l'influence salutaire du travail [...]

Combien, parmi la multitude de jeunes gens qui chaque année embrassent le commerce ou les professions libérales peuvent se glorifier, dès le début, d'un aussi beau succès?

Si quelque lecteur ou lectrice désirait obtenir de plus amples renseignements sur la toilette de la mariée et celle de sa fille d'honneur [...] ⁷³

Il s'agit bel et bien de l'auditoire ciblé par prétérition dans l'avant-propos: «Jeunes et belles citadines, qui ne rêvez que modes, bals et conquêtes amoureuses; jeunes élégants qui par-joyeux et sans soucis, le cercle des plaisirs mondains, il va sans dire que cette histoire n'est pas pour vous». Précisons toutefois que les appels explicites à une jeunesse de sexe féminin finiront par disparaître du récit après le mariage du héros et de Louise Routier à la fin du premier tome. Par ailleurs, on ne sera pas surpris de constater qu'ils sont concentrés ... autour de la cour que fait le héros à la belle et vertueuse Louise.

On a vu par différents indices que la jeunesse masculine pressentie par le narrateur a très certainement fréquenté le collège classique, comme lui. Au curriculum: l'éducation religieuse, l'Antiquité grecque et latine, les grands auteurs français, dont Molière, La Fontaine, Fénelon, Chateaubriand, certains classiques européens - *Don Quichotte* et *Robinson Crusoé*, en

⁷³ Jean Rivard, *le défricheur*, p. 100-101, 161, 167.

particulier. Ajoutons à cela l'histoire européenne, française surtout, avec les exploits de Napoléon au premier plan. Enfin, pareils à Jean Rivard, ces jeunes sont bien au fait des difficultés inhérentes au choix d'une carrière.

S'ils sont choyés sur le plan de l'éducation, en revanche, ils ignorent tout des travaux de la forêt et des champs: le narrateur doit leur expliquer en quoi consiste le déboisement, le défrichage, l'ensemencement, la construction des bâtiments, la fabrication du sirop d'érable. En même temps que les procédures, le jeune narrataire se familiarise avec la terminologie d'usage et les moeurs chaleureuses de la campagne. Et pour parer au vagabondage toujours possible des jeunes cerveaux, le narrateur, en bon pédagogue, multiplie les rappels et les préventions: on sait déjà, on a déjà vu, comme on vient de le voir, je n'ennuierai pas le lecteur, je n'entreprendrai pas de raconter, etc. Le message, constamment réitéré selon le *modus operandi* du roman à thèse, est une garantie de bonheur personnel et de prospérité à quiconque se sentira l'étoffe d'un jeune Jean Rivard.

Dans *Jean Rivard, économiste*, le narrataire pressenti est un adulte masculin d'âge mûr, préoccupé au premier plan par le bien-être des collectivités:

Une des choses les plus intéressantes pour l'observateur intelligent, surtout pour l'économiste et l'homme d'État, c'est, à coup sûr, l'établissement graduel d'un canton, la formation d'une paroisse, d'un village, d'une ville.

L'homme élevé au milieu d'une ville régulièrement administrée, pourvue de tous les établissements nécessaires aux opérations du commerce et de l'industrie [...]; l'homme même qui a grandi au milieu d'une campagne depuis longtemps habitée, ayant son gouvernement local, ses institutions municipales et scolaires, son église et tout ce qui en dépend [...]; l'homme, dis-je, qui a grandi au milieu de tout cela, qui a vu cet arrangement social fonctionner tranquillement, régulièrement, ne sait pas tout ce qu'il a fallu d'efforts, d'énergie, de travail à ses prédécesseurs pour en asseoir les bases [...].

Quel contraste entre [la] vie paisible [de la famille Rivard] et l'existence inquiète, agitée, tourmentée de la plupart des hommes de notre classe [...]⁷⁴.

Homme de profession, citoyen urbain, ce familier des rouages institutionnels ne s'intéresse pas tant à l'agriculture qu'à l'exercice du pouvoir et à l'eudémonisme collectif. Il scrute méticuleusement chacune des initiatives rivardiennes, exigeant à chaque fois des détails précis sur la paroisse, l'école, les industries, l'appareil gouvernemental de Rivardville. Or, à chaque reprise, le narrateur lui démontre le bien-fondé des actions de Jean Rivard et prévient les soupçons d'intérêt qui pourraient éventuellement peser sur son héros, d'où la plus grande

⁷⁴ *Jean Rivard, économiste*, p. 187, p. 242-243, p. 364.

propension aux surjustifications dans cette partie:

[Jean Rivard] retint un intérêt dans l'exploitation [de la perlasserie], plutôt pour avoir un prétexte d'en surveiller et contrôler les opérations que pour en retirer un bénéfice.

Jean Rivard n'était pas ce qu'on peut appeler un spéculateur; il ne cherchait pas à s'enrichir en appauvrissant les autres. Mais lorsqu'il songeait à sa vieille mère, à ses neuf frères, à ses deux soeurs, il se sentait justifiable de tirer bon parti des avantages qui s'offraient à lui, et qui après tout étaient dûs à son courage et à son industrie.

On ne pouvait non plus l'accuser d'ambition, car chaque fois qu'il s'agissait de conférer un honneur à quelqu'un, Jean Rivard s'effaçait pour le laisser tomber sur la tête d'un autre⁷⁵.

Ce narrataire, bref, est un sagace qu'on ne refait pas, certainement pas le jeune citadin fraîchement émoulu du collègue et cherchant à s'établir de *Jean Rivard, le défricheur*. Par ailleurs, la perspicacité de ce narrataire plus mûr que le premier, son acquiescement gagné au prix d'une argumentation savante, confèrent aux réalisations et à l'idéologie rivardiennes une crédibilité qui ne saurait venir des «jeunes lecteurs et lectrices» de *Jean Rivard, le défricheur*.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 221, p. 222-223. p. 243-244.

Deux tomes, deux visées, deux narrataires: voilà la formule qui résumerait ici l'oeuvre de Gérin-Lajoie. Le premier tome, *Jean Rivard, le défricheur*, cible le défrichage comme moyen de dénouer l'impasse dans laquelle se trouve la jeunesse instruite de langue française. Pour redorer le blason de cette activité séculaire et socialement peu valorisée, il la transforme en défi de haut niveau: seuls des êtres d'une trempe peu commune, en termes de courage, d'intelligence pratique et d'ambition sauraient y réussir. Mais quelle réussite, alors! Parti de quasiment rien, Jean Rivard s'élève «à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays». Pour mieux capter l'intérêt des jeunes lecteurs, les premiers visés par ce projet, Gérin-Lajoie conçoit un narrataire à leur image, qui a la même éducation, les mêmes angoisses face à l'avenir et à l'amour, la même ignorance du métier de défricheur ... et qui réussit brillamment sur tous les plans.

Dans le deuxième tome, *Jean Rivard, économiste*, Gérin-Lajoie transforme un projet individuel de réussite sociale et financière en utopie collective: il fait la démonstration que son modèle est la solution rêvée pour le peuple canadien-français, puisqu'il lui garantit un bien-être matériel dans le respect des valeurs traditionnelles de la foi, de la langue et de l'agriculture. Pour ce faire, il s'invente un narrataire sérieux,

intelligent, compétent, moral, dont l'approbation constituera une validation du modèle proposé.

Bref, le roman de Gérin-Lajoie s'adresse à deux types de lecteurs à la fois semblables et distincts qu'il refuse toutefois de confondre: la jeunesse canadienne d'abord, puis, de façon plus large, une élite cultivée et nationaliste, ayant à coeur l'essor de la collectivité française dans le respect de sa spécificité religieuse et culturelle. Chacun est alors doté, en la «personne» de son narrataire, d'un porte-étendard susceptible d'incarner ou de défendre ses intérêts. Dans la première partie, un récit s'adressant à un narrataire jeune et ambitieux, quoique sans expérience, est certainement plus apte à frapper l'imagination d'une jeunesse soucieuse de réussite matérielle qu'un dialogue entre «vieux», pour qui la question de l'avenir ne se pose plus avec la même urgence. En revanche, un narrataire aussi inexpérimenté ne convient plus lorsqu'il s'agit de gagner l'adhésion de l'élite canadienne à un ambitieux projet de société: un intermédiaire avec plus de prestance s'impose. Ainsi, dans le deuxième tome, un professionnel d'âge mûr, intègre et perspicace, rompu aux luttes politiques à tous les niveaux - tant paroissial que municipal et même national - est nettement plus de mise.

À en juger par le sort réservé à *Jean Rivard* - ses multiples rééditions, sa distribution massive à travers le réseau scolaire, sa notoriété considérable, en somme -, les idées de Gérin-Lajoie ont certainement séduit, et pendant un bon moment, un important segment du gotha cléricale et littéraire au Québec. Pourtant, de façon concrète, ni les leçons ni le modèle de société proposés par le roman - la «république rivardienne» - n'ont été mis en oeuvre par les lecteurs que l'auteur avait si soigneusement ciblés et si laborieusement «convaincus» par le biais de leurs alter ego fictifs. De toute évidence, la mise en pratique du modèle importait moins que la diffusion des principes qui le soutenaient.

CHAPITRE 2

L'APPEL DE LA RACE:

**le narrataire
défèrent**

Difficile, après avoir lu *Jean Rivard*, d'imaginer un roman à thèse fonctionnant aussi efficacement sur un modèle autre que la relation narrateur-narrataire proposée par Gérin-Lajoie! En effet, le recours explicite du narrateur, dans chacun des deux tomes, à un narrataire-relais taillé sur mesure afin de cautionner les entreprises du héros semble une formule optimale, au Québec, pour la promotion doctrinale.

Or, une oeuvre comme *L'Appel de la race* du chanoine Lionel Groulx, est un témoignage éloquent qu'il n'y a pas de formule unique pour réussir son coup, même dans le roman à thèse: la relation narrateur-narrataire qui s'y dessine, de même que les caractéristiques du narrataire forgé par l'auteur pour la circonstance sont aux antipodes du modèle rivardien et, pourtant, le message passe tout aussi clairement. Comment Lionel Groulx s'y prend-il alors, et quelles raisons peut-on invoquer pour rendre compte du format narratif de *L'Appel de la race*? Telle sera la visée de ce deuxième chapitre.

Le chanoine publie son roman en 1922, sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres.

Frappé par l'indifférence, sinon l'hostilité, de la bourgeoisie canadienne-française à l'égard de la cause nationale, Groulx décide de la mettre en scène et de lui montrer son devoir. La première Grande Guerre avait ramené la prospérité au pays et permettait aux gens des professions libérales de s'introduire dans les milieux anglais de la métropole, dont les hautes classes n'avaient jamais cessé d'exercer leur attrait sur les

francophones, attrait qui restait platonique tant qu'il n'était pas accompagné d'argent. En temps de prospérité, les défections devenaient donc plus nombreuses. Elles se faisaient surtout par le biais de mariages mixtes. On voyait là un véritable cheval de Troie, capable d'emporter la place de l'intérieur. Groulx va donc faire l'autopsie de l'une de ces défections et montrer comment elle peut se racheter¹.

La thèse mise de l'avant par le chanoine est annoncée par le titre même de son roman, *L'Appel de la race*, qui clame haut et fort que l'instinct de race est une pulsion irrépressible que nul ne saurait refouler. L'énoncé de ce titre est catégorique: l'article défini qui précède le substantif «appel» élève ce dernier au rang de phénomène précis, agréé, connu et reconnu. Ce n'est donc pas d'un postulat qu'il s'agit ici, mais d'une démonstration péremptoire.

Elle se fera par le biais de Jules de Lantagnac, avocat de profession, que l'ambition a poussé à conclure un mariage «mixte» avec une anglophone de la capitale, Maud Fletcher, et qui sera saisi, au mitan de sa vie, par l'incoercible instinct susmentionné. Appuyé sans relâche par le père Fabien, son directeur spirituel, Lantagnac, l'«anglicisé», renouera avec ses racines françaises, entreprendra la francisation de ses enfants dont il avait confié l'éducation à sa femme et se

¹ Maurice Lemire, *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome II (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1980, p. 52.

métamorphosera en ardent défenseur des droits de la minorité canadienne-française de l'Ontario.

L'impérieux instinct de race, de même que son corollaire, l'abomination des mariages mixtes (abomination parce qu'ils mènent en droite ligne à la perte d'identité chez les Canadiens français) constituent donc les leitmotive de ce roman, à l'instar du *Labor [agricola] omnia vincit* du défricheur-économiste Jean Rivard.

Force est de constater, toutefois, que les injonctions catégoriques des deux romans passent par des voies de transmission radicalement différentes. Ainsi, l'interaction appuyée entre narrateur et narrataires extradiégétiques dans *Jean Rivard* est un procédé dont on chercherait en vain les traces chez Lionel Groulx.

Autant le narrateur omniscient de Gérin-Lajoie se montre grégaire, attentif et plein de prévenances à l'égard de ses narrataires, dont il pare la moindre réticence par des explications et des préventions de tout genre, autant le narrateur du chanoine Groulx est froid, autoritaire, et son narrataire peu manifeste. Leur interaction n'en est pas moins digne d'intérêt, comme on pourra le constater.

La relation narrateur-narrataire dans *L'Appel de la race* tend vers le modèle réaliste, dans lequel un narrateur omniscient et jaloux de son anonymat s'adresse à un narrataire aux allures également fantomatiques, pour donner l'illusion d'une objectivité souveraine. Ce type de narrataire ne saurait manifester d'excentricités d'aucune sorte: il ne s'intéresse qu'au récit des événements et à la description des personnages, il fuit la polémique comme la peste. «Qui ne dit mot consent», voilà son *modus operandi* et sa raison d'être. Tout en s'inspirant de cette formule, Lionel Groulx voudra toutefois caractériser davantage son narrateur et son narrataire, dans l'intérêt de la cause qu'il défend.

La caractérisation du narrataire ne passe évidemment pas par des adresses directes, frappées d'anathème par le genre réaliste. Le narrateur de *L'Appel de la race* saupoudre tout au plus son discours de quelques tournures inclusives.

Ouvrons ce journal. Lantagnac, qui n'avait rien de l'égotisme romantique, n'y écrivait qu'à des dates fort éloignées, ses plus durables impressions. Mais ces pages trop rares vont nous dire avec quelle ardeur absolue, cette âme de Français entreprit de se libérer de ses anciennes attaches².

² Lionel Groulx, *L'Appel de la race*, Montréal, Fides, coll. «Bibliothèque québécoise», 1980, p. 77.

Lantagnac voyait se dresser devant lui l'obstacle dont tout d'abord on fait le tour, sans savoir si on pourra jamais le surmonter ou l'écarter³.

Lantagnac ne goûtait guère, comme bien l'on pense, les séjours trop fréquents, trop prolongés de son William dans un tel milieu [chez son parrain irlandais]⁴.

Lantagnac s'arrêta, lui aussi, devant le groupe sculptural [le monument Baldwin-Lafontaine]. L'artiste, comme l'on sait, a représenté les jumeaux de l'émancipation canadienne, au moment solennel où tous deux, chefs de leur nationalité et de leur province, discutèrent l'alliance de 1840⁵.

L'on allait vivre, en effet, un nouvel épisode dramatique de la bataille engagée dans l'Ontario, depuis l'édiction du fameux règlement XVII. Chacun se rappelle au Canada les principales prescriptions de ce Règlement. Le législateur s'était proposé pour but véritable, but hypocritement caché derrière les considérations préliminaires, l'élimination graduelle de l'enseignement en langue française dans les écoles bilingues de la province ontarienne⁶.

Dans les deux premiers exemples, les tournures inclusives sont essentiellement de nature phatique et ne permettent guère de distinguer le narrataire de monsieur ou madame tout-le-monde. Le troisième exemple, cependant, met brièvement en évidence la sympathie du narrateur et du narrataire pour un Lantagnac que

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

perturbe profondément l'anglomanie persistante de son fils cadet.

Les tournures inclusives des deux derniers exemples s'avèrent plus révélatrices. Le quatrième exemple fait état de la familiarité du narrateur et du narrataire avec la topographie du centre-ville d'Ottawa, en particulier les abords du Parlement canadien: le narrataire n'a besoin d'aucune explication concernant ces endroits, non plus que pour l'itinéraire emprunté par Lantagnac pour s'y rendre. Plusieurs énoncés de facture similaire confirmeront, hors de tout doute, cette affirmation: on y reviendra. L'inclusion proprement dite, «comme l'on sait», témoigne d'un narrataire qui a probablement vu, à l'instar du narrateur, le monument Baldwin-Lafontaine dont il est question, et qui, plus significativement, connaît intimement l'histoire canadienne du dix-neuvième siècle et tous les aléas de la relation entre les deux peuples fondateurs. Ceci se trouve confirmé par le cinquième exemple, qui atteste également de la familiarité du narrateur et du narrataire avec les luttes scolaires des Franco-Ontariens (rappelons que l'action du roman se déroule entre 1915 et 1917, au plus fort de la bataille).

Absence de références directes, donc, et peu de tournures inclusives qui regroupent narrateur et narrataire dans une

catégorie commune: les signaux qui permettent de caractériser le plus efficacement un narrataire donné brillent plutôt par leur rareté ici, encore que les derniers exemples susmentionnés livrent quelques informations judicieuses.

Quant aux surjustifications du narrateur, qui révèlent, en les parant, les réticences du narrataire, elles sont à peu près évacuées de ce roman. Cette absence virtuelle s'explique, à mon avis, par l'autorité morale conférée aux deux principaux personnages, le père Fabien et l'avocat Jules de Lantagnac, dès les premières pages du roman. Qu'on en juge par ces descriptions:

Lui-même, quel beau type d'humanité que ce Père Fabien, oblat de Marie! Grand, buste cambré, stature robuste, harmonieuse, le religieux dégageait, en toute sa personne, de l'élégance, mais surtout de l'énergie. Du col de la soutane une belle tête émergeait encadrée d'une chevelure haute, noire, tête puissante et carrée, où les yeux forts et doux prenaient vite, quand ils s'arrêtaient sous leur arcade, une fixité métallique, froide, gênante. Les lèvres, fermes, mais facilement frémissantes, laissaient passer le sourire fin et le rire clair. Le Père Fabien respirait avant tout la santé spirituelle, le tempérament fortement discipliné. Esprit cultivé, homme de doctrine et plus encore de prière, chez lui, on le savait, le long crucifix de cuivre passé à la ceinture figurait mieux qu'un détail du costume: le sceau d'un caractère et d'une vie. Les plus hautes personnalités de la capitale canadienne allaient frapper à la cellule de cet incomparable directeur d'hommes⁷.

⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

Et Lantagnac, le héros:

Grand, avec une tête fine, sculpturale, une tenue impeccable d'où émanait une élégance naturelle, l'homme n'était pas loin de la distinction parfaite. Rien en lui de la raideur, des mouvements anguleux du fils de terrien. Après plus d'un siècle et demi le grand ancêtre, le beau lieutenant de roi du temps de la Nouvelle-France, s'était réincarné, semblait-il, dans son lointain descendant. Une calvitie commençante élargissait le front déjà vaste. La figure gardait bien quelques lignes trop dures, trop glaciales, rançon de l'âme d'emprunt que l'homme s'était donnée; mais les yeux, la voix, corrigeaient cette froideur trop raide; les premiers, par leur bleu profond, par un éclair, un air impressionnant de loyauté; l'autre, par un timbre grave et doux, timbre de voix d'orateur, qui fusait, sous la moustache en brosse, entre les lèvres fines, chargées de vibrations sympathiques⁸.

Bref, d'entrée de jeu, les deux protagonistes sont ni plus ni moins canonisés par le narrateur, en particulier l'oblat Fabien, le Mentor, chargé de faire prendre conscience à Lantagnac de sa vocation de défenseur des droits franco-ontariens, chargé aussi de soutenir l'Élu à travers les crises publiques et privées qui vont désormais ponctuer sa destinée. Physique impressionnant, intelligence supérieure, moralité irréprochable, le père Fabien est inattaquable. Mandataire émérite de la Divinité, il pourra, par conséquent, se faire la conscience de Lantagnac aux moments les plus déchirants de son existence, quand le catéchumène devra choisir entre sa famille et ses nouvelles convictions nationalistes.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

Lantagnac éprouvera donc des hésitations et des remords de circonstance, mais ces tribulations revêtent un caractère nécessaire: elles constituent les moteurs de l'intrigue. À l'occasion, elles donneront lieu à une surjustification lapidaire, comme le commentaire suivant: «Lantagnac, nous l'avons dit, n'était jamais allé jusqu'au mépris de sa race. Son esprit trop noble avait ignoré le prosélytisme à base de haine⁹», ou un autre semblable, qui vient excuser une interprétation erronée de sa part: «Du reste, une illusion subtile et bien faite pour tromper une grande âme, dominait maintenant son esprit¹⁰». Rassuré, le narrataire ne sera jamais tenté de retirer au héros son auréole: au contraire, ces préventions savamment formulées («son esprit trop noble», «une grande âme») ne peuvent qu'accroître le prestige de Lantagnac. Bref, le narrateur assoit au départ la bonne foi absolue et du directeur de conscience et de son protégé ... une injonction que le narrataire accepte sans broncher, puisque nulle part ne sent-on que le narrateur se heurte à quelque incrédulité ou à quelque scepticisme que ce soit de la part de son allocataire, contrairement à *Jean Rivard, le défricheur*, où le narrateur déployait des efforts manifestes de séduction et d'argumentation auprès de ses jeunes narrataires.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

Ainsi, tout indique que le narrataire partage intégralement l'admiration du narrateur pour les deux protagonistes, ces créatures d'exception, ces missionnaires de la race, ces bodhisattvas catholiques, dont le paraître même est le reflet d'une âme sublime. On a l'impression que, défendues par le narrateur, leurs convictions, leurs résolutions, leurs entreprises seront entérinées d'avance par le narrataire.

Dans la mesure où aucun commentaire du narrateur ne laisse deviner l'ombre d'une réticence chez son narrataire, on peut en effet supposer que ce dernier endosse sans sourciller le credo politique du père Fabien, de même que ses théories sur la personnalité et sur la race, auxquels adhèrera aussi, il va sans dire, son Pygmalion.

Les convictions nationalistes du religieux sont vite résumées:

Ajoutons qu'en ces derniers temps, les circonstances avaient mêlé l'oblat, de façon très active, au conflit scolaire ontarien. Ancien professeur à l'Université d'Ottawa, il avait laissé son cœur sur la terre voisine, parmi ses compatriotes opprimés. Sans cesse, il cherchait à leur susciter des défenseurs, des chefs¹¹.

Sa conception de l'être humain tient en deux postulats: l'unité de la personnalité humaine et l'éclatement des personnalités

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

d'emprunt au mitan de la vie chez les constitutions saines:

Les couches, les apports étrangers volent en éclats. La personnalité se libère. Et l'homme véritable, l'homme de l'unité surgit, se dégage comme une statue se délivre de sa gangue ¹².

Évidemment, il verra en Lantagnac une brillante manifestation de ce phénomène. Enfin, les deux protagonistes se «rendent à l'évidence» des désordres psychiques engendrés par le métissage des races:

Et maintenant voici que [Lantagnac] découvrait chez deux surtout de ses [enfants] il ne savait trop quelle imprécision malade, quel désordre de la pensée, quelle incohérence de la personnalité intellectuelle: une sorte d'impuissance à suivre jusqu'au bout un raisonnement droit, à concentrer des impressions diverses, des idées légèrement complexes autour d'un point central. Il y avait en eux comme deux âmes, deux esprits en lutte et qui dominaient tour à tour. Fait étrange, ce dualisme mental se manifestait surtout en William et en Nellie, les deux en qui s'affichait dominant le type bien caractérisé de la race des Fletcher [...]

- Mais il serait donc vrai le désordre cérébral, le dédoublement psychologique des races mêlées¹³!

Et il trouve la «confirmation» de cette effarante hypothèse dans un traité prêté par le père Fabien:

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 46.

Les croisements peuvent être un élément de progrès entre des races supérieures, assez voisines telles que les Anglais et les Allemands d'Amérique. Ils constituent toujours un élément de dégénérescence quand ces races, même supérieures, sont trop différentes [...]. Croiser deux peuples, c'est changer du même coup aussi bien leur constitution physique que leur constitution mentale [...]. C'est donc avec raison que tous les peuples arrivés à un haut degré de civilisation ont soigneusement évité de se mêler à des étrangers¹⁴.

On aura noté ici l'intégration d'un Grand Texte au discours du roman. L'ouvrage existe bel et bien: *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* du Dr Gustave Le Bon, paru en 1894. Voilà une validation «scientifique» qui a des allures de surjustification. Sans doute cette mesure préventive est-elle attribuable à la nature explosive des théories raciales (et racistes) du père Fabien: un fondement réel les légitimera, au besoin, auprès du public visé.

En l'absence, encore une fois, d'une rhétorique argumentative de la part du narrateur, on conclura que le narrataire n'oppose aucune objection aux commentaires politiques qui lui sont soumis:

Depuis la crise ontarienne, la question des écoles dites «nationales» se posait avec fracas devant l'opinion [...] Nous n'avons pas à décrire ici la marchandise suspecte qui se cache au Canada, sous cette étiquette sonore et

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

trompeuse: «l'école nationale». Dans la pensée de ses promoteurs, «l'école nationale» n'est guère autre chose que l'école neutre et anglo-saxonne¹⁵.

D'ailleurs, pour amoraux que soient les politiciens dans leur vie publique, ils n'ignorent point pour autant la vertu subsistante des idées morales parmi le peuple. Ils savent que faire des persécutés devient à la longue jeu dangereux. Le souci ou l'habileté les quittent rarement de faire à leurs pires projets une façade d'honnêteté. Plus qu'ailleurs, peut-être, ces moeurs prévalent dans les Chambres d'esprit anglo-saxon où une espèce d'idéalisme juridique, d'hypocrisie puritaine, se perpétue dans les moeurs parlementaires, tout comme les vieilles cérémonies désuètes de ces milieux¹⁶.

Deux protagonistes infaillibles, un narrateur intransigeant et un narrataire qui reconnaît le bien-fondé du discours qu'on lui adresse, puisqu'il ne s'y oppose d'aucune manière - «Qui ne dit mot consent» - : ainsi se solde la recherche des adresses directes, des tournures inclusives et des surjustifications, toutes denrées rares, mais dont la relative absence est justement l'élément significatif.

Au tour maintenant des autres types de signaux. Les questions abondent... mais ne livrent pas nécessairement une information susceptible de caractériser le narrataire par-delà

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

ce que l'on connaît déjà de lui. Certaines de ces questions pourront toutefois être perçues comme un besoin d'explications de sa part, besoin auquel le narrateur accède par une série de supputations:

[...] Duffin se sentit piqué. Son esprit de disputeur le poussa-t-il, ce soir-là, à foncer tout droit dans le débat, pour le plaisir d'exciter Lantagnac? Ou bien, au courant des nouvelles convictions de son beau-frère, voulut-il en sonder la solidité, forcer le néophyte à arborer ses couleurs? Ou bien encore le rusé Irlandais joua-t-il la première manche d'une partie qu'il se réservait de gagner plus tard? Duffin fronça profondément les sourcils, se rejeta les épaules en arrière, d'un mouvement brusque, décidé à l'attaque, et repartit [...]¹⁷.

Subitement, [Lantagnac] est devenu très pâle. Pourquoi ce trouble soudain? Qu'a-t-il aperçu là-haut? ¹⁸

En réalité, la plupart des questions servent à deux fins précises. D'abord, elles sont souvent d'ordre rhétorique, c'est-à-dire destinées à remporter, par un réflexe automatique, l'adhésion de l'interlocuteur. Ainsi, dans l'exemple suivant, lorsque le narrateur de *L'Appel de la race* interrompt son récit pour haranguer le narrataire, il insère, au milieu et à la fin de son envolée, une question savamment formulée, destinée à contraindre le narrataire à l'évidence des propositions qu'il avance:

¹⁷ *Ibid.*, p. 57-58.

¹⁸ *Ibid.*, p. 152.

Nul mystère plus troublant, pour l'historien de l'avenir, que la période de léthargie vécue par la race canadienne-française, pendant les trente dernières années du dix-neuvième siècle. Voyons-y l'influence rapide et fatale d'une doctrine sur un peuple, cette doctrine eût-elle à dissoudre, pour régner, les instincts ataviques les plus vigoureux. Comment, en effet, la vigilance combative du petit peuple du Québec, développée par deux siècles de luttes, avait-elle pu soudainement se muer en un goût morbide du repos? Quelques discours, quelques palabres de politique avaient suffi [...]. La fausse sécurité développée, propagée par ces discours imprudents produisit en peu de temps une génération de pacifistes [...]. Vers 1885, avec l'affaire Riel, vers 1890 avec la question des écoles du Manitoba, des orages grondèrent. L'endormi se livra à quelques bâillements. Mais les mêmes narcotiques opéraient toujours. Et comment espérer un ressaut de la conscience populaire, quand les chefs érigeaient le sommeil au rang d'une nécessité politique?

Voilà bien l'atmosphère empoisonnée où avait grandi la génération du jeune Lamontagne[sic]¹⁹.

Résultat: en un tournemain, Lantagnac se trouve disculpé de toute responsabilité dans le phénomène de son anglicisation: il n'a fait qu'évoluer dans le sens où le poussaient ses aînés, son éducation, les politiciens et la bonne société canadienne-française de son époque. Son capital de séduction est intact auprès du narrataire.

De façon plus prosaïque, enfin, le recours fréquent aux tours interrogatifs est une façon pour l'auteur de masquer une carence technique: son malaise dans l'emploi du style indirect

¹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

libre et du monologue intérieur. Comme solution de rechange, il adoptera volontiers le soliloque shakespearien pour divulguer les préoccupations du héros:

Lantagnac se sent repris de nouveau par toutes ses inquiétudes:

- Leur mère! répète-t-il, toujours angoissé, leur mère! En mon zèle si nouveau pourra-t-elle ne pas soupçonner une révolution menaçante, un mouvement enveloppant destiné à lui ravir la direction intellectuelle, sinon même l'affection de ses enfants? Et si la pensée, la crainte de cette dépossession allait tout brouiller entre nous? Si même mon prosélytisme français devait réveiller, aviver en elle l'instinct de race?²⁰

Bref, seules les questions d'ordre rhétorique marquent une interaction significative entre narrateur et narrataire - une savante manipulation, en fait, du second par le premier. Les autres types de questions servent plutôt à des fins esthétiques.

Le propre des tournures démonstratives employées par le narrateur est de référer à un hors-texte connu de chacun des interlocuteurs. Ici, l'univers familier visé par ces tournures sera celui des sentiments propres aux grandes âmes - doutes lancinants, effervescences extatiques, etc. - que le narrateur estime connues de son narrataire. Voilà qui est flatteur pour ce dernier, puisque

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

le narrateur laisse entendre que seule une élite humaine est en mesure de sympathiser avec son héros, dont les tribulations et les triomphes dépassent l'entendement du menu fretin.

Au moment de commencer sa nouvelle vie, Jules de Lantagnac éprouve cette peur de soi-même, ce mouvement en arrière que connaissent bien les plus fermes²¹.

Il vivait ces minutes de fécondité incoercible où il semble qu'un moteur interne, ardent, presque en feu, active toutes les forces, toutes les fibres de l'esprit²².

Au dernier moment, quelque chose comme un fluide mystérieux l'avait agité. Il avait cru y reconnaître ces secousses extraordinaires dont lui avait parlé le Père Fabien, illuminations et motions souveraines de l'Esprit qui soulèvent au-dessus d'elle-même la volonté humaine²³.

À l'instar des tournures démonstratives, les analogies qui ponctuent le récit du narrateur continuent de creuser l'écart entre le narrataire et le *vulgum pecus*: seule une personne cultivée, en effet, pourra en savourer pleinement les effets.

Lantagnac en est même à se demander si le destin suprême des grandes races impériales n'est pas de traîner à leurs

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ *Ibid.*, p. 150.

chairs ces cohortes d'asservis volontaires, ces passionnés de leurs chaînes. Juste en face de lui, sur le mur du salon, une longue gravure vers laquelle il vient de lever les yeux, souligne, en ce moment même, par son attristant symbole, la réflexion de l'avocat. Il regarde ce bas-relief romain où se déploie l'ascension d'un imperator au Capitole. Tableau familier mais qui, ce soir, lui livre un sens nouveau, avec ces longues files de musiciens mercenaires, vaincus d'hier marchant au pas rythmé, et qui soufflent dans leurs longues trompettes l'hosanna du triomphateur²⁴.

Le narrateur se sert aussi d'images frappantes pour signifier ses sympathies, pour désigner, de façon non équivoque, les «bons» et les «méchants» dans son roman.

Tout à fait éploré et minable, [Davis Fletcher] allait, montrant à ceux de son bureau les manchettes du journal; et, pendant qu'il courait de l'un à l'autre, de son pas trotte-menu, son visage de parchemin fané n'en paraissait que plus terne et plus gris²⁵.

D'autres reconnaissaient, à leur air ennuyé par la venue de cette discussion académique, à leurs allures enveloppantes et feutrées, à leur façon toujours mystérieuse de s'aborder, les profiteurs de la politique, les grands félins de l'intrigue et de la finance qui font tous les soirs le rêve des conquistadors, moins la vision des étoiles²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶ *Ibid.*, p. 147.

La parole du député [Lantagnac] déroulait avec aisance des développements réguliers et harmonieux comme une composition classique²⁷.

L'un des favoris des tribunes, c'était, au premier rang, à l'avant de la gauche, le chef de l'opposition. Sa belle tête d'un modelé si pur, faite pour la statuaire, sa tenue digne et même quelque peu solennelle rappelait le parlementaire d'une époque évanouie et posait une fleur d'élégance, un noble archaïsme, dans cette Chambre aux allures de plus en plus démocratiques²⁸.

Le récit ne comportant aucune trace de réaction de la part du narrataire, on peut supposer qu'il endosse ces évaluations aussi expéditives que manichéennes.

Si l'on a réussi jusqu'ici à dégager et à confirmer certaines caractéristiques essentielles du narrataire, à savoir son intelligence et sa sensibilité hors du commun, et, surtout! son adhésion totale aux propos du narrateur, force est d'admettre que son identité reste nébuleuse. C'est ici que les intuitions de Mary Ann Piwowarczyk s'avèrent précieuses: elles vont permettre de tirer profit de certains indices laissés pour compte par les postulats de Prince.

²⁷ *Ibid.*, p. 150.

²⁸ *Ibid.*, p. 148.

Ainsi, lorsqu'on cherche à déterminer le champ de savoir du narrataire, dit Piwowarczyk, il faut interroger non seulement les tournures démonstratives, les analogies et les rappels utilisés par le narrateur, mais aussi les noms propres dont il parsème son discours sans autre explication à leur sujet, les noms communs qui renvoient à des pratiques sociales qui sont tenues pour familières (*marked common nouns*), l'inclusion dans son récit de mots dans une langue autre que sa langue maternelle, la référence à d'autres textes, l'absence de commentaire dans certains cas²⁹.

On se retrouve dès lors en face d'un narrataire de sexe masculin - comme le narrateur, d'ailleurs -, un Canadien français catholique, parfaitement bilingue et très cultivé, sans doute issu de la bourgeoisie.

Seul un homme, en effet, pourrait parler de Maud Fletcher comme le fait le narrateur (ex. «le caractère cassant, effroyablement impérieux de Maud»; les «poussées du despotisme féminin»), les aléas de la tyrannie féminine étant un cliché convenu entre mâles.

Dès la première page, ce roman s'affiche comme le récit d'un narrateur catholique qui s'adresse à un coreligionnaire. Il

²⁹ Cf. chapitre 1, p. 13.

suffit, pour s'en rendre compte, de lire au troisième paragraphe la phrase «Lui-même, quel beau type d'humanité que ce Père Fabien, oblat de Marie!³⁰»: aucun éclaircissement n'est fourni relativement aux termes «Père» et «oblat de Marie», laissant croire qu'il s'agit là de réalités familières pour le narrataire. Une série d'énoncés analogues, tout au long du roman, confirmeront ce postulat: des références aux fêtes religieuses, aux sacrements catholiques, au rituel de la messe, toutes dépourvues de commentaires explicatifs.

D'autre part, quand le narrateur ponctue son récit de termes en italiques ou entre guillemets comme *slave mind*, *no man's land*, *beastly horrible french*, la religion du *flag*, *Rule Britannia for ever!*, un grand faiseur de *jokes*, etc., il s'adresse de toute évidence à un Canadien français, bilingue comme lui, pour qui l'anglais est la langue du Colonisateur.

Narrateur et narrataire disposent également d'une solide culture, apanage classique d'une bourgeoisie nantie. Quand, tout de go, le narrateur cite les noms, les bons mots ou les ouvrages de Dante, Tennyson, Rivarol, Renan, René Bazin, Paul Bourget, René Johannet, Edmond de Nevers et j'en passe, sans aucune autre forme de précision, c'est qu'il estime tous ces auteurs connus de son narrataire.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

Des présupposés analogues sous-tendent l'emploi par le narrateur d'expressions comme «une sorte de mélancolie eschylienne», «un vrai site barrésien», «la fringale de Rica et d'Usbeck tombant à Paris»³¹. Outre ses considérables connaissances littéraires, le narrataire a des notions d'économie politique, puisqu'il reconnaît les noms de Frédéric Le Play, l'abbé de Tourville, la Tour du Pin et plusieurs autres; il semble également féru de peinture européenne, canadienne, américaine, d'histoire anglaise et de folklore français³².

Très tôt, il devient évident que ce narrataire a une connaissance - mieux, une reconnaissance - de l'histoire de la Nouvelle-France, de ses épisodes marquants et de ses figures héroïques. La société et les infrastructures coloniales lui sont également familières. Autrement, il lui serait impossible de saisir les propos laconiques du narrateur lorsque ce dernier retrace brièvement la généalogie de la famille Lantagnac:

Jules de Lantagnac descendait d'une ancienne famille noble canadienne tombée en rotture. L'ancêtre, Gaspard-Adhémar de Lantagnac, le premier et le seul de ce nom venu au Canada, appartenait à la petite noblesse militaire. Promu à la majorité des troupes de Montréal en 1748, puis fait chevalier de Saint-Louis, il devint, en la même ville, lieutenant de roi. De son mariage célébré à Québec avec Mademoiselle de Lino, Gaspard-Adhémar de

³¹ *Ibid.*, p. 134, 167, 162.

³² *Ibid.*, p.16,43,30-31,34.

Lantagnac avait eu treize enfants. L'un de ses fils, Pierre-Gaspard-Antoine, l'aïeul de Jules, parvint au poste d'enseigne dans les troupes de la Louisiane. A ce moment, la parenté de Pierre-Gaspard avec le gouverneur de la Nouvelle-France lui permit d'obtenir, sous forme d'un fief de second rang, une concession de terre dans la seigneurie de Vaudreuil [...] ³³.

De même, lorsque la fille cadette de Lantagnac décide de renouer avec ses racines françaises, elle évoque des historiens et des événements connus aussi bien de son père que du narrataire, puisqu'ils ne sont assortis d'aucune explication:

Vous savez que j'achève Ferland, que j'ai lu Faillon, que je lirai aussi Garneau? Oh! les beaux volumes! Vous savez si j'aime les histoires de chevalerie. Je retrouve là mes chansons de geste les plus belles. Les guerres iroquoises, l'exploit de Dollard, de Madeleine de Verchères, la découverte du Mississipi, celle de l'Ouest, les randonnées de nos chevaliers à la baie d'Hudson, les actes de nos martyrs, c'est de l'épopée toute pure, n'est-il pas vrai? ³⁴

Les connaissances historiques du narrataire ne se limitent pas au Régime français. Déjà, certaines analogies avaient permis de mesurer la familiarité de ce dernier avec les événements marquants du 19e siècle, en particulier la Confédération et ses suites:

³³ *Ibid.*, p. 12-13.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

Pour faire aboutir leur projet de fédération, les hommes de 1867 avaient présenté le pacte fédératif comme la panacée des malaises nationales. Hommes de parti et pour emporter coûte que coûte ce qui était le projet d'un parti, ils usèrent et abusèrent de l'argument. La fausse sécurité développée, propagée par ces discours imprudents produisit en peu de temps une génération de pacifistes [...]. Moins d'un quart de siècle de fédéralisme accepté avec une bonne foi superstitieuse amena le Québec français à la plus déprimante langueur [...]. Peu à peu, le vieux patriotisme français du Québec s'affaiblit, sans qu'on vît croître à sa place le patriotisme canadien. Les hommes de 1867 avaient managé, modelé l'argile; ils avaient tenté de rapprocher les uns des autres les membres d'un vaste corps, laissant à leurs successeurs de les articuler dans une vraie vie organique. Par malheur, l'effort dépassait le pouvoir de ces petits hommes à qui manquait le souffle créateur. A la longue avec la décadence des mœurs parlementaires, ce qui n'était d'abord que verbiage officieux devint sentiment, puis doctrine. Vers 1885, avec l'affaire Riel, vers 1890 avec la question des écoles du Manitoba, des orages grondèrent. L'endormi se livra à quelques bâillements. Mais les mêmes narcotiques opéraient toujours³⁵.

Non seulement ces propos attestent-ils d'une communauté de connaissances entre narrateur et narrataire, il y a là aussi une interprétation subjective de l'histoire canadienne-française à laquelle le narrataire ne s'oppose d'aucune façon.

D'autre part, les deux partenaires narratifs pourraient être originaires de la ville d'Ottawa tellement ils y semblent chez eux. Rues, lieux publics, édifices, institutions, journaux: il suffit au narrateur de nommer la chose ou l'endroit pour que le

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

narrataire soit immédiatement fixé. «Près du Musée Victoria...», «au coin des rues Elgin et Sparks», «il traversait la place Connaught pour prendre la rue Rideau», «il prit à travers le parc Major, passa près des hautes tourelles du château Laurier et se dirigea vers les édifices parlementaires», «de longues files d'enfants emplissent la rue Chapel, depuis la rue Yorke [sic] jusqu'à la rue Saint-Patrice et se dirigent vers l'église Sainte-Anne», «un coup d'oeil sur le *Droit* lui permit de lire...», «en ouvrant *The Journal*...», «l'Université d'Ottawa», «une séance de la *Women Welfare League*»: autant d'exemples parmi d'autres de la parfaite aisance des deux partenaires dans la capitale nationale.

Outre Ottawa, d'autres municipalités ontariennes - Renfrew, Prescott, Green Valley, Windsor, par exemple - sont identifiées comme des foyers de lutte des Franco-Ontariens, et le narrateur prend pour acquis qu'elles sont connues de son narrataire.

Un habitué de la capitale nationale, le narrataire semble aussi avoir roulé sa bosse au Québec, puisque la plupart des localités évoquées par le narrateur ne sont assorties d'aucune des précisions supplémentaires qui permettent à un étranger de s'y retrouver. Au rang des sites connus, l'Outaouais figure au premier plan - Hull, Aylmer, Chelsea - , mais aussi la région de

Vaudreuil, creuset de la famille Lantagnac; Montréal, avec ses chasses gardées de la «race supérieure» (clubs privés et institutions d'enseignement prestigieuses); la région de Québec, où a grandi William Duffin; la Grosse-Île, de triste mémoire pour les Québécois de souche irlandaise.

À la lumière de ce qui précède, on ne peut manquer de s'interroger sur les origines de ce narrataire: est-il Québécois ou Franco-Ontarien?

Les informations fournies par le narrateur au sujet de la nature et de la chronologie des luttes scolaires ontariennes, en particulier, entretiennent cette ambiguïté. D'une part, le narrataire semble parfaitement au courant de la situation franco-ontarienne, comme si c'était son propre avenir qui était en cause; d'autre part, il a besoin qu'on lui en rappelle les enjeux et les péripéties. Le passage suivant est un exemple probant de cette situation paradoxale:

L'on allait vivre, en effet, un nouvel épisode dramatique de la bataille engagée en Ontario, depuis l'édiction du fameux règlement XVII. Chacun se rappelle au Canada les principales prescriptions de ce Règlement. Le législateur s'était proposé pour but véritable, but hypocritement caché derrière les considérations préliminaires, l'élimination graduelle de l'enseignement en langue française dans les écoles bilingues de la province ontarienne. Le français n'y devenait la langue de l'enseignement que

de façon transitoire: le temps de permettre aux petits Canadiens français leur initiation à la langue anglaise. Quant à l'enseignement du français lui-même, (grammaire, dictée, composition, etc.) la loi le limitait à une heure par jour, non pour chaque classe d'écoliers, mais pour chaque école. Encore l'usage de ce maigre privilège demeurait-il subordonné à la condescendance d'un inspecteur protestant, qui ne pouvait l'autoriser, au surplus, que dans les seules écoles bilingues fondées avant l'édiction du Règlement³⁶.

Dans la première phrase, l'expression «le fameux règlement XVII» est une référence que tout Franco-Ontarien de l'époque capte aisément et qui se passe d'explications. Pourquoi alors les éclaircissements subséquents, qui sont superflus en ce qui le concerne? Pourquoi réitérer ce que «chacun sait»? Ces informations visent nécessairement un frère de race québécois, plus ou moins au fait des détails mais soucieux des répercussions éventuelles de ces événements chez lui. C'est la carte que le roman joue à fond, par le biais du père Fabien:

Mais la vérité, Lantagnac, la vérité sensible, visible, tangible, la vérité que l'évidence nous jette crûment à l'esprit, c'est, dans ce pays, une volonté implacable de nous éliminer comme nationalité. Qu'importe que la guerre se fasse par escarmouches, si les escarmouches atteignent les fins d'une grande bataille? Je vous le dis: nous éliminer comme peuple, c'est le but [...]. Ici, dans l'Ontario, on nous oblige à jouer une partie suprême. C'est la plus grave de nos questions scolaires. Ni dans le Manitoba, ni dans l'Ouest la lutte ne revêtit pareille importance. Il y va ici du sort d'un quart de million de Canadiens français. L'Ontario est le premier contrefort

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

du Québec; il l'est par la géographie et par la puissance de son groupe. Si nous, des marches ontariennes, perdons cet engagement, je vous le dis, Lantagnac, je ne vois plus que nous puissions gagner l'ultime bataille³⁷.

Ce frère de race inquiet a donc besoin qu'on l'informe, aussi bien des événements, s'il les ignore, que des conclusions qu'il doit en tirer.

En revanche, quand le narrateur utilise, sans éclaircissement aucun, des termes plus ou moins sybillins comme «l'élément orangiste», «le congrès des Canadiens français tenu à Ottawa en 1910», «le président de l'*Association d'Éducation*», «le congrès de l'*Association canadienne-française* de l'Ontario qui venait de se terminer», le narrataire, qui en saisit manifestement le sens, est forcément franco-ontarien.

On touche sans doute ici à la raison d'être de cet énigmatique allocutaire. A prime abord, on pourrait conclure à une maladresse de l'auteur: Lionel Groulx n'arriverait pas à décider qui sera son narrataire, d'où un jeu constant sur les deux tableaux. Inversement, on pourrait voir là un choix délibéré, une stratégie par laquelle l'auteur tente sciemment de rassembler et de galvaniser les Canadiens français des deux côtés de l'Outaouais. En

³⁷ *Ibid.*, p. 54-55.

situation de danger mortel, le sentiment d'appartenance raciale doit primer sur les frontières territoriales: telle serait la signification de cette «double nationalité» du narrataire.

Par ailleurs, à l'instar du narrataire ou vice versa, les deux figures de proue du roman sont eux aussi pourvus de la double citoyenneté. Lantagnac, d'origine québécoise, s'installe à Ottawa pour faire carrière; il possède toutefois une villa d'été au Québec, au Lac MacGregor; et lorsqu'il renoue avec les Lantagnac de Vaudreuil, il décide de se faire le défenseur des droits franco-ontariens en se faisant élire député du comté de Russell. Le père Fabien a une feuille de route analogue: natif du «rang de Saint-Charles, au pays de Saint-Hermas», il vit dans un couvent de Hull au moment où il fait la connaissance de Lantagnac. Entre temps, il a enseigné de nombreuses années à l'Université d'Ottawa et, affirme le narrateur, «il avait laissé son coeur sur la terre voisine [l'Ontario], parmi ses compatriotes opprimés³⁸».

En outre, deux autres éléments spatiaux vont servir de traits d'union entre les deux rives: le couvent du père Fabien et le pont interprovincial que franchit Lantagnac lorsqu'il rend visite à son mentor. Le couvent d'abord:

³⁸ *Ibid.*, p. 12,

Les plus hautes personnalités de la capitale canadienne allaient frapper à la porte de cet incomparable directeur d'hommes [le père Fabien]. Du reste, il suivait de très près le mouvement des idées et de la politique de son pays. De la fenêtre de son couvent de Hull, n'avait-il pas, là-bas, sur l'autre rive de l'Outaouais, comme horizon persistant, la colline parlementaire?³⁹

Quant au pont, c'est un symbole ambivalent. Investi au départ de valeurs négatives, il acquiert progressivement un sens positif:

Pendant qu'il s'engage sur le pont interprovincial pour regagner Ottawa, le converti voit se dresser devant lui, symbole de son âpre avenir, l'image de la capitale avec ses roides falaises. A droite, sur la colline parlementaire, les palais des Chambres et des ministères fédéraux, la tour du parlement où flotte, hautain, le drapeau du conquérant. A gauche, les murs de l'hôtel de la monnaie, écrasé comme une usine, le pavillon à peine plus élégant des Archives; plus loin, au centre, le quadrilatère en briques rouges de l'Imprimerie Nationale, les murailles donjonnées du ministère des douanes. Autant de lieux, autant d'institutions, Lantagnac se le répète en marchant, où ceux de sa race obtiennent péniblement leur part d'influence et de travail. La haute ville anglaise à elle seule, du haut de son piédestal, lui paraît afficher, plus que tout le reste, la domination du vainqueur sur le vaincu dont les quartiers plus modestes s'échelonnent vers l'emplacement de la basse-ville. Dans ce panorama de défaite, une vision attire soudainement les yeux de Lantagnac. Devant lui, au plus haut de la colline Nepean, un homme de bronze, de stature héroïque, se dresse sur son socle, face à la ville, le pied hardiment de l'avant, son astrolabe au bout de la main. Ce chevalier aux bottes évasées, au large feutre ancien, c'est Samuel de Champlain, un héros de race française, le fondateur de la Nouvelle-France. Cette vision dans ce paysage, ce

³⁹ *Loc. cit.*

ChAMPLAIN armé de son astrolabe, pour marquer aux siens la route des conquêtes illimitées, paraît à Lantagnac un symbole qui corrige le premier, qui réconforte son courage⁴⁰.

Ainsi, un narrataire dont la raison d'être serait le ralliement des frères de race se trouverait en parfaite congruence avec les convictions du narrateur, la raison d'être des personnages principaux et l'espace romanesque lui-même.

Au terme du parcours, la comparaison avec *Jean Rivard* s'impose à nouveau. Comme quoi un discours monologique n'est pas nécessairement synonyme de monolithisme formel! Le rôle dévolu au seul narrataire dans chacun de ces romans à thèse en constitue sûrement une preuve satisfaisante.

Dans *Jean Rivard, le défricheur*, le narrateur faisait miroiter à ses jeunes narrataires urbains la perspective de l'aisance financière et du bonheur personnel, si seulement ils choisissaient de consacrer leur énergie et leur intelligence à la colonisation des espaces vierges. Chiffres à l'appui, il menait auprès d'eux une campagne de séduction. Dans *Jean Rivard, économiste*, il s'agissait pour le narrateur de prévenir ou de parer les objections d'un narrataire beaucoup plus sophistiqué, un égal

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

sur le plan des connaissances et de l'expérience. L'enjeu: rien de moins que la crédibilité du projet rivardien dans sa totalité. Les stratégies avaient beau différer d'un tome à l'autre, il n'en demeurait pas moins que c'était le narrataire, à chaque fois, qui tenait «le gros bout du bâton», face à un narrateur déférent qui s'efforçait de gagner son adhésion.

Dans *L'Appel de la race*, l'inverse se produit. Le narrateur n'a que faire de la séduction; il dit les choses «comme elles sont» - c'est-à-dire de la façon dont lui les voit -, sans jamais envisager l'éventualité d'une dissension de la part de son narrataire. Tout au plus lui ménage-t-il quelques rappels ou explications de circonstance, mais des attentions, des prévenances, des égards de sa part, il n'en est pas question. En interlocuteur intelligent, cultivé et soucieux de l'avenir de sa «race», le narrataire doit nécessairement penser comme lui! Point n'est besoin de déployer des efforts extravagants pour faire voir raison à un esprit avisé: telle serait l'attitude de ce narrateur autoritaire et suffisant.

La rhétorique persuasive, dans ce roman, se déploie plutôt dans les innombrables dialogues de Lantagnac avec son directeur spirituel, ses enfants, son épouse, sa belle-famille, ses alliés franco-ontariens et même sa propre conscience, en l'absence de

monologue intérieur en bonne et due forme. Voilà, dit Maurice Lemire, la formule qui permet à Lionel Groulx d'étaler ses considérables dons d'orateur. Il partage son éloquence également entre le père Fabien et Lantagnac, qui «peuvent non seulement se donner la réplique sur le même ton, mais aussi développer une argumentation qui [met] en valeur toutes les facettes de la thèse nationaliste⁴¹.»

En réalité, à l'aube du vingtième siècle, les narrataires à la *Jean Rivard* sont condamnés à disparaître, sacrifiés sur l'autel de l'Art. Leur évacuation signale l'émergence d'une authentique esthétique romanesque, où le roman peut enfin marquer sa spécificité face à la littérature orale et développer une relation narrateur-narrataire qui n'est plus le calque du rapport conteur-auditeur. Le conteur s'adresse à l'auditoire sans médiation; planté en face de ses auditeurs, il les voit, il constate leurs réactions, il répond au besoin à leurs questions ou à leurs objections; c'est un improvisateur de génie, capable de prendre le pouls du public et de réagir en conséquence. Or, «c'est en forgeant qu'on devient forgeron»; c'est donc à travers leurs maladresses d'apprentis que les romanciers québécois vont acquérir les rudiments du métier, conférer à leurs oeuvres une dimension proprement écrite, découvrir la nature et le mode d'emploi de la communication romanesque.

⁴¹ Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 58.

Au Québec, en outre, la disparition graduelle d'une interaction explicite entre narrateur et narrataire marque un pas vers l'affranchissement de la censure cléricale. Car, mieux que tout autre élément formel, ce type de cadre narratif est la marque d'un roman qui n'ose pas s'assumer comme tel, qui doit constamment montrer patte blanche, qui revêt les oripeaux du discours édifiant, de la leçon morale pour justifier son existence. Le narrateur y fait figure de prêtre livrant son homélie du haut de sa chaire; les «chers frères», «chers paroissiens» et autres formes d'intervention directe dont il saupoudre judicieusement son allocution sont des apostrophes de nature phatique, qui réclament, sur une multitude de tons, l'attention des ouailles. En transcendant ce type de relation entre narrateur et narrataire, les écrivains québécois affirment, consciemment ou pas, qu'on peut faire du roman autre chose qu'un instrument didactique ou un outil de propagande. Bien sûr que tous les romans québécois à caractère moralisateur ou didactique n'adoptent pas ce mode discursif, tout comme le recours à celui-ci ne signale pas, *ipso facto*, un récit à thèse, mais on ne saurait nier la corrélation entre les deux phénomènes au dix-neuvième siècle.

Lionel Groulx, pour sa part, a *choisi* de faire un roman à thèse; en toute connaissance de cause, il a paré ses partis pris idéologiques des accoutrements de la fiction narrative. Et on

s'entend généralement pour dire qu'il a mené à bien son entreprise, même si, comme le note judicieusement Susan Suleiman, il ne saurait y avoir, pour une certaine opinion publique, que de mauvais romans à thèse⁴². Or, le chanoine a montré qu'il savait composer des romans: «On ne peut donc pas accuser Groulx de ne savoir pas écrire, de ne savoir pas bâtir une intrigue. Il aurait pu écrire d'excellents romans, *L'Appel de la race* nous le prouve⁴³». Surtout, dans la perspective qui est la nôtre, il a senti que la relation narrateur-narrataire devait céder la préséance aux personnages, dont les convictions et les agissements seraient de meilleurs agents incitatifs qu'un prosélytisme débridé en provenance de l'instance narrative.

⁴² Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 8-10. En référence, justement, à *L'Appel de la race*, Maurice Lemire prouve que le préjugé est encore tenace: «[Lionel Groulx] a donc écrit un bon roman à thèse, autant qu'un roman à thèse peut être bon» [art. cit., p. 58].

⁴³ Lemire, loc. cit.

CHAPITRE 3

MARIA CHAPDELAINÉ

**l'appropriation du
narrataire**

Au sein d'une production romanesque inégale, largement assujettie à un moralisme qui la dénature, qui la prive de cette liberté essentielle dont est pétri le roman comme genre, *Maria Chapdelaine* constitue pour plusieurs - aussi bien les lecteurs de l'époque que ceux des générations ultérieures - notre premier chef-d'oeuvre, voire notre premier véritable roman¹. C'est qu'il y a là, sans l'ombre d'un doute, un travail proprement artistique: des correspondances manifestes entre le temps, l'espace et la vie des personnages, des descriptions soignées qui portent la marque d'un romancier réaliste doublé d'un poète. De plus, et jusque dans les années 50, les propos de l'auteur brestois combleront d'aise les tenants de l'agriculturisme: dans une nature plus meurtrière que généreuse, Louis Hémon montre l'attachement indéfectible des défricheurs du Lac-Saint-Jean à leur religion, leur terre, leur mode de vie. À la Révolution tranquille, en revanche, on verra dans cet attachement un symbole de l'aliénation séculaire du peuple québécois: de la part d'une certaine intelligentsia, il n'y aura que mépris à l'endroit de *Maria Chapdelaine*. La réhabilitation graduelle du roman de Louis Hémon sera le fait des décennies suivantes. Ainsi, pour diverses raisons, voilà certes une oeuvre-phare, un monument dans le paysage littéraire du Canada français.

¹ Voir, en particulier, Normand Villeneuve, «*Maria Chapdelaine, catéchisme de la survivance nationale*» dans N. Deschamps, R. Héroux, N. Villeneuve, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, PUM, 1980, p. 139-218.

Or, *Maria Chapdelaine* brillera aussi d'un éclat remarquable dans un autre firmament littéraire: celui du pays natal de l'auteur. Si sa parution en feuilleton dans le quotidien parisien *Le Temps* - sous le titre *Maria Chapdelaine, récit du Canada français*, du lundi 27 janvier au mercredi 19 février 1914 - s'effectue sans tambour ni trompette, sa publication en roman aux Éditions Grasset en 1921 ne sera conclue qu'après moult désagréments, chicanes et procès. Signalons qu'entre temps, la première version romanesque paraît en 1916, à Montréal, chez Joseph-Alphonse LeFebvre, le fruit du zèle infatigable de Louvigny de Montigny, qui avait lu le feuilleton parisien et flairé le chef-d'oeuvre.

Quand elle verra le jour en 1921, l'édition française fera l'objet d'un blitz publicitaire sans précédent dans les annales de la littérature. Raymonde Héroux, dont la thèse de doctorat [1973] explore justement la fortune littéraire de *Maria Chapdelaine* en France, a recensé une moyenne de trois cents articles par année sur le roman de Louis Hémon dans les revues et les journaux français de 1921 à 1925².

Au départ, ce phénomène repose sur une offensive commerciale de la part de Bernard Grasset. C'est lui qui, avec un zèle inspiré par son admiration sincère pour l'oeuvre de Hémon et avec des techniques de marketing jugées fort audacieuses à l'époque, ira solliciter des

² Nicole Deschamps, «*Maria Chapdelaine*, roman de Louis Hémon», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome II (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1980, p. 667.

articles ou l'appui des personnalités en vue dans le monde des lettres, du gouvernement, de l'Église ou de l'armée [...], provoquera toutes sortes d'initiatives franco-canadiennes [...], enverra d'éloquents lettres de publicité aux évêques, aux libraires, aux mères de famille, aux professeurs, aux anciens élèves de lycée, aux journalistes, bref, orientera la destinée de *Maria Chapdelaine* en invitant ceux qui sont au pouvoir à parler du livre³.

L'éditeur lui-même s'étonnera de l'ampleur du succès de *Maria* en France.

Force est de constater, toutefois, la nature essentiellement idéologique - et non artistique - du discours suscité par le «récit du Canada français». Les monarchistes nostalgiques, les anti-dreyfusards, les opposants à l'école laïque, tous ceux qu'horrifie l'idée d'une nation française en mutation, où les valeurs de la religion, de la famille, du devoir, de la patrie ne se conjuguent plus uniquement au passé défini, vont voir en *Maria Chapdelaine* le Paradis perdu de la France d'avant 1789⁴. Il se trouvera bien sûr des chroniqueurs de gauche pour parler du roman, mais leurs recensions au ton plutôt sobre se perdront dans le concert dithyrambique des voix de droite, portées par le fantasme d'un Éden rustique.

³ Loc. cit.

⁴ Voir, entre autres, Jean Touchard, *La gauche en France depuis 1900*, Paris, Seuil, Points «Histoire», 1977, 833 p.

Pour le lecteur français des années 1921-1925, le Canada décrit par Louis Hémon semble avoir représenté une France idéale, pays légendaire qui n'aurait connu ni les guerres récentes ni même la Révolution, un univers «sain» dont la pureté originelle aurait été sauvegardée par le maintien de la famille et le respect des valeurs paysannes, un espace sauvage et grandiose où toutes les conquêtes seraient demeurées possibles, - en somme, une parfaite colonie où rien n'aurait changé depuis Louis XV, une île «française» projetée hors de l'histoire et rétablie dans un passé glorieux⁵.

Bref, tout comme au Québec mais à une échelle infiniment plus vaste, *Maria Chapdelaine* va prêter le flanc à une récupération idéologique de la droite et acquérir en France une dimension proprement mythique.

Gageons que Louis Hémon aurait été abasourdi par l'impact de son roman sur ses compatriotes - pour ne rien dire de sa publication à Montréal et des aléas de la réception québécoise! Car il est clair que ce portrait des cousins d'Amérique ne leur était nullement destiné. La publication montréalaise résulte d'un hasard, du coup de coeur de Louvigny de Montigny pour un feuilleton parisien, suivi de ses démarches laborieuses pour en assurer la publication ici. Jamais Hémon, de son propre chef, n'a-t-il proposé son récit à un éditeur canadien: sitôt le texte dactylographié, il en poste une copie au carbone au journal *Le Temps*,

⁵ Nicole Deschamps, art. cit., p. 667.

à Paris, alors que la copie originale, de même que le manuscrit, sont expédiés au domicile familial, également à Paris. L'ensemble des archives de Louis Hémon, propriété de sa fille, ne sera d'ailleurs acquis par l'Université de Montréal qu'en 1966.

De là une question à laquelle on ne semble pas encore avoir pleinement répondu: comment nombre de lecteurs québécois, à l'époque et au fil des ans, ont-ils pu se reconnaître profondément - au point de se l'approprier, au point de lui conférer le titre de roman de l'identité nationale ou encore celui de premier chef-d'oeuvre de la littérature d'ici - dans un récit qui ne s'adressait pourtant pas à eux?

Et cette question d'en soulever une autre, son pendant ou son corollaire: les mêmes facteurs peuvent-ils servir à expliquer, dans le sillage du triomphe français, l'engouement de tout un hémisphère pour le roman de Louis Hémon et sa traduction en près d'une vingtaine de langues?

Telles sont les deux problématiques sur lesquelles on braquera la lunette du narrataire.

Au premier chef, la question de la reconnaissance et de l'appropriation du roman de la part du public québécois. De toute évidence, le paratexte des deux premières éditions canadiennes, celle de LeFebvre [1916] et celle de Fides [1946], cherche à contraindre le lecteur québécois en ce sens. L'édition de LeFebvre mise sur la préface de Louvigny de Montigny, qui n'a de cesse d'exalter *Maria Chapdelaine* comme «un modèle de littérature canadienne⁶», et sur les illustrations de Suzor-Côté, «artiste local dont la maîtrise technique est appréciée par toutes les académies régnantes⁷»; l'édition Fides a recours à un titre éponyme, amputé de son sous-titre de «récit du Canada français», ainsi qu'à une préface de Monseigneur Félix-Antoine Savard, «qui avait fait de *Maria Chapdelaine* le leitmotiv de son *Menaud, maître-draveur*, et qui n'hésite pas à situer le récit de Hémon "dans l'ordre des plus purs chefs-d'oeuvre"⁸». Mais par-delà cette nationalisation forcée et un discours critique à l'avenant de 1916 à 1950, des éléments proprement textuels sont également susceptibles de motiver une identification au roman de la part des lecteurs d'ici. Et il m'est avis que le narrataire joue un rôle important en ce sens. Car tout en étant un Autre, un Étranger, ce narrataire est doté de particularités surprenantes qui font, aussi

⁶ Cité par Nicole Deschamps dans *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Première partie, Chapitre 2: «Le texte», Montréal, PUM, 1980, p. 43 et 45.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

sinon plus souvent qu'autrement, oublier son extranéité. D'où la méprise, volontaire ou non, d'un certain public québécois, et son appropriation du roman de Louis Hémon en tant que discours s'adressant à lui.

L'altérité du narrataire de *Maria Chapdelaine*, c'est-à-dire son identité non canadienne-française, se manifeste le plus franchement lorsque le narrateur lui explique quelque singularité du «pays de Québec». Cette désignation à la fois politique et poétique constitue une référence on ne peut plus explicite à un Autre que soi et que son interlocuteur. «Le tutoiement facile du pays de Québec», «[l'] éternelle jeunesse que donne souvent aux hommes du pays de Québec leur éternelle simplicité», «au pays de Québec, les garçons sont traités en hommes dès qu'ils prennent part au travail des hommes», «O Dieu redoutable des Ecritures que tous ceux du pays de Québec adorent sans subtilité ni doute», «il avait les yeux d'un bleu étonnamment clair - chose rare au pays de Québec⁹»: autant de commentaires qui tracent une frontière claire entre «nous» - le narrateur et son narrataire - et «eux», les défricheurs canadiens-français. Il arrive aussi que ces références soient le lieu de gloses savantes, dont le ton docte, ethnographique, met en relief l'exotisme de la population québécoise:

⁹ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, Collection du Nénuphar, 1946, pp. 15,21,34,36,49.

Au pays de Québec l'orthographe des noms et leur application sont devenues des choses incertaines. Une population dispersée dans un vaste pays demi-sauvage, illettrée pour la majeure part et n'ayant pour conseillers que ses prêtres, s'est accoutumée à ne considérer des noms que leur son, sans s'embarrasser de ce que peut être leur aspect écrit ou leur genre. Naturellement la prononciation a varié de bouche en bouche et de famille en famille, et lorsqu'une circonstance solennelle force enfin à avoir recours à l'écriture, chacun prétend épeler son nom de baptême à sa manière, sans admettre un seul instant qu'il puisse y avoir pour chacun de ces noms un canon impérieux. Des emprunts faits à d'autres langues ont encore accentué l'incertitude en ce qui concerne l'orthographe ou le sexe. On signe Denise, ou Denije ou Deneije; Conrad ou Courade; des hommes s'appellent Herménégilde, Aglaé, Edwige...¹⁰

À l'occasion, les termes «province de Québec», «Canada français» ou «le pays» tout court serviront de variantes stylistiques: «[...] les tartes fameuses qui sont le dessert national du Canada français¹¹».

L'épithète «canadien» accuse également une différence de nature entre les instances narratives et l'objet de leur discours - «l'éternelle lamentation canadienne», «le sol canadien», «la coutume canadienne»¹² - tout comme la référence à une «race» canadienne-française, «une race pétrie d'invincible

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹² *Ibid.*, p. 33, 39, 63.

allégresse¹³» et qui revendique fièrement son droit d'aînesse:

Lorsque les Canadiens français parlent d'eux-mêmes, ils disent toujours "Canadiens", sans plus; et à toutes les autres races qui ont derrière eux peuplé le pays jusqu'au Pacifique, ils ont gardé pour elles leur appellation d'origine: Anglais, Irlandais, Polonais, ou Russes, sans admettre un seul instant que leurs fils, même nés dans le pays, puissent prétendre aussi au nom de "Canadiens". C'est là un titre qu'ils se réservent tout naturellement et sans intention d'offense, de par leur héroïque antériorité¹⁴.

En clair, le destinataire initial du «récit du Canada français» ne saurait être lui-même canadien-français.

La description suivante, au premier chapitre, indique plutôt que le narrateur de Louis Hémon s'adresse à un compatriote français, citadin sinon parisien, et de sexe masculin comme lui, puisque ce n'est qu'entre hommes qu'on pourra «parler femmes» de la sorte:

Pendant ce temps, les femmes avaient commencé à sortir de l'église à leur tour. Jeunes ou vieilles, jolies ou laides, elles étaient presque toutes bien vêtues en des pelisses de fourrure ou des manteaux de drap épais; car pour cette fête unique de leur vie qu'était la messe du dimanche elles avaient abandonné leurs blouses de grosse toile et les jupons en laine du pays, et un étranger se fût étonné de les trouver presque élégantes au coeur de ce pays sauvage, si typiquement

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

françaises parmi les grands bois désolés et la neige, et aussi bien mises à coup sûr, ces paysannes, que la plupart des jeunes bourgeoises des provinces de France¹⁵.

Une explication lexicologique confirme de façon explicite la nationalité française du narrateur et du narrataire:

Les forêts du pays de Québec sont riches en baies sauvages; les atocas, les grenades, les raisins de cran, la salsepareille ont poussé librement dans le sillage des grands incendies; mais le bleuet, qui est la luce ou myrtille de France, est la plus abondante de toutes les baies et la plus savoureuse¹⁶.

Le recours incessant au substantif et à l'épithète «paysan» pour désigner les personnages du roman et leurs moeurs - «une de ces longues conversations de paysans», «la gaucherie des paysans endimanchés»¹⁷ - , alors qu'eux-mêmes se décrivent comme des «habitants» et qu'au Québec on emploie plutôt les termes génériques de «défricheur», de «cultivateur» ou d'«agriculteur», milite dans le même sens. De surcroît, cet usage du terme «paysan» laisse entendre que ni le narrateur ni le narrataire ne sont issus de la classe agricole:

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33 et 164.

Pour les paysans, tout ce qui touche à la terre qui les nourrit, et aussi aux saisons qui tour à tour assoupissent et réveillent la terre, est si important qu'on peut en parler même à côté de la mort sans profanation¹⁸.

L'emploi par le narrateur de comparaisons ou d'analogies passablement érudites suppose en fait chez son narrataire, comme chez lui d'ailleurs, une certaine culture artistique et philosophique, en particulier une connaissance de l'Antiquité grecque et romaine:

[...] quelques troncs de bouleaux se détachaient ça et là, blancs et nus comme les colonnes d'un temple en ruines.

Esdras [...] à qui son front bas et son menton renflé faisaient un masque néronien, impérieux, un peu brutal.

Maria pressentait tout cela confusément, comme une vie nouvelle dans un monde nouveau, une glorieuse métempsycose dont elle avait la nostalgie d'avance.

[...] de sorte que ces deux compartiments de la salle unique, chacun enclos de trois côtés ressemblaient à un décor de théâtre, un de ces décors conventionnels dont on veut bien croire qu'ils représentent deux appartements distincts, encore que les regards des spectateurs les pénétrèrent tous les deux à la fois.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23, 47, 139 et 30.

Une adresse directe au narrataire, la seule du roman²⁰, ainsi que l'unique «nous» employé par le narrateur, par ailleurs doublé d'une négation destinée à réfuter une croyance erronée de la part du narrataire, font également état de cet écart de statut social entre un narrataire pourvu d'un certain raffinement et les frustes protagonistes du récit:

[Lorenzo] n'avait parlé que de plaisirs vulgaires, de mesquins avantages de confortable ou de vanité [sic]; mais considérez que ces choses étaient les seules que [Maria] pût comprendre avec exactitude [...]²¹.

Elles n'avaient rien de miraculeux, ces voix; chacun de nous en entend de semblables lorsqu'il s'isole et se recueille assez pour laisser derrière lui le tumulte mesquin de la vie journalière. Seulement elles parlent plus haut et plus clair aux coeurs simples, au milieu des grands bois du Nord et des campagnes désolées²².

Un échange entre Samuel Chapdelaine et l'accordeur de piano français confirme, du reste, l'analphabétisme des défricheurs canadiens:

Mais de même vous êtes ben instruit, vous et vos garçons; vous savez lire et écrire et le calcul, eh? Et moi qui ne sais seulement pas lire.

²⁰ La seule dirigée vers le narrataire principal. Au cours du récit, deux apostrophes singulières cibleront le «Dieu redoutable des écritures» et la «mère du Galiléen», les invectivant de leur cruelle indifférence face au destin de leurs fidèles.

²¹ *Ibid.*, p. 139.

²² *Ibid.*, p. 182.

- Ni moi! ajouta promptement Ephrem Surprenant. Conrad Néron et Egide Racicot firent chorus:
- Ni moi!
- Ni moi!

Et tous se mirent à rire²³.

Français, bourgeois, citadin et cultivé: fort bien, mais le narrataire de *Maria Chapdelaine* manifeste aussi des particularités qui permettent à un public spécifiquement québécois de s'identifier à lui, voire même de s'imaginer que ce discours qui parle de lui puisse également s'adresser à lui.

La plus frappante de ces caractéristiques, à mon avis, est la réaction du narrataire au niveau de langue privilégié par le roman dans les discours directs.

Quiconque lit *Maria Chapdelaine* est saisi, d'emblée, par l'omniprésence du langage populaire, de la langue parlée des cultivateurs québécois. Tous les personnages s'expriment ainsi, naturellement, abondamment, de la famille Chapdelaine au curé de la paroisse, des prétendants de Maria aux villageois de Pérignonka. Le ton est donné dès la première scène du roman, à la sortie de l'église, comme en témoignent ces bribes glanées sur le perron:

²³ *Ibid.*, p. 128.

- Et qui va être foreman à trois piastres par jour? C'est le bonhomme Laliberté...

- Il y a icitte deux hommes qui ont de l'argent pour acheter les pelleteries [...] Ils ont de l'argent en masse et ils payeront cash pour toutes les peaux de première classe.

- Bien sûr, son père, que je me rappelle François Paradis²⁴.

Le reste du roman est à l'avenant, les dialogues reflétant comme allant de soi ce parti pris de reproduction de la langue du terroir. Quelques répliques permettront d'en juger:

C'est peut-être péché de le dire; mais tout mon règne j'aurai du regret que ton père ait eu le goût de mouver si souvent [...].

Et à l'automne je suis sûr de trouver une job comme foreman dans un chantier avec de grosses gages. Au printemps prochain j'aurai plus de cinq cents piastres de sauvées, claires, et je reviendrai.

[...]j'étais à me dire que c'était une misérable place pour vivre, que les hommes étaient une gang de simples qui n'avaient rien vu et que les filles n'étaient sûrement pas aussi fines ni aussi smart que celles des États [...]

²⁴ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, CEC, «Grands textes de la littérature québécoise», 1997, p. 22, 23-24, 28.

Et ne vous figurez pas qu'il n'y a que des Anglâs par là; je connais bien des familles canayennes qui travaillent comme moi ou qui ont des magasins [...]

De l'eau frette! Blasphème! Donnez-moi de l'eau frette! [...] Blasphème! Je te ferai bien grouiller, moué [...] Je te dis que je t'aurai... Ah! Ciboire! Qu'il fait donc chaud... On va mourir! [...] Boss! On va mourir à faire de la terre!

- Toffe, Edwige, toffe²⁵.

Bref, que ce soit à la cuisine ou au salon, au village ou aux champs, qu'il s'agisse du discours d'un parent, d'un soupirant, d'un médecin, d'un ouvrier ou de Monsieur le curé lui-même, le français québécois est de mise chez tous les protagonistes, hormis les immigrants français.

Dans *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Nicole Deschamps ne manque pas de relever cette originalité du roman sur le plan stylistique:

Il faut souligner l'étonnante liberté du manuscrit quant à l'usage des termes locaux. A une époque où Adjutor Rivard, découvrant les richesses d'expression de la langue parlée par ses compatriotes, cultive les canadianismes comme des plantes rares, les enchâsse dans ses écrits comme des mots à part, Louis Hémon les utilise sans maniérismes, comme les matériaux efficaces de la langue qu'il recrée dans son récit. Audace qui s'ignore

²⁵ *Ibid.*, p. 42, 102, 180, 181, 77-78.

et qu'on pourrait sans doute apparenter à la recherche des écrivains américains, eux aussi tous aux prises avec un puissant héritage culturel à renouveler. Pas plus qu'eux, pas plus que les romanciers québécois contemporains, Hémon ne signale l'étrangeté, le pittoresque ou l'exotisme du vocabulaire qu'il emploie.²⁶

Sous ce feu nourri d'anglicismes et de canadianismes - souvent l'équivalent d'une langue étrangère pour lui! - , le narrataire français demeure muet: aucun commentaire du narrateur n'indique une quelconque réaction de sa part. De temps à autre, le narrateur juge bon de lui fournir de laconiques éclaircissements terminologiques - les «rangs», par exemple, ce sont «ces longs alignements de concessions à la lisière de la forêt²⁷»; le «bleuet» est «la luce ou myrtille de France²⁸» - , mais la rareté de ces interventions interdit de croire à une quelconque exaspération de la part du narrataire ou à un souci d'apaisement correspondant en provenance du narrateur. Quelle différence d'avec le narrateur de *Jean Rivard*, viscéralement incapable de tolérer une réaction dubitative de la part de son narrataire, et dont le discours fourmille, par conséquent, d'explications et de préventions en tous genres! Ici, devant un déferlement intarissable de langue vernaculaire et en l'absence d'indications contraires, on a

²⁶ Nicole Deschamps, *op. cit.*, p. 42-43.

²⁷ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, CEC, 1997, p. 26-27.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

l'impression d'un narrataire que ce dépaysement linguistique n'incommode pas.

Un lecteur québécois ne saurait voir la chose du même oeil. C'est sa propre langue, dans sa version populaire, qu'il retrouve à chaque page, et si contraste il y a entre le parler des personnages et le discours du narrateur, l'effet produit n'est jamais un sentiment de dépaysement - au contraire! S'il éprouve, lui aussi, une impression d'authenticité, c'est pour des raisons diamétralement opposées à celles d'un lecteur parisien. Tout au long du roman, il se trouve à baigner dans une langue familière et expressive, employée joyeusement et sans retenue. Quel contraste avec l'ordinaire littéraire, où la langue du terroir est savamment dosée, quand elle n'est pas tout simplement évacuée!

A cette enseigne, on ne peut ignorer les efforts déployés par certains éditeurs, tant français que canadiens, pour subvertir le réalisme linguistique de *Maria Chapdelaine*, perçu comme un témoignage navrant de l'infériorité intellectuelle des Canadiens français. Les opérations révisionnistes sont amorcées dès le stade du feuilleton:

Seule édition qui ait eu accès à une copie du manuscrit dont elle s'écarte pourtant une centaine de fois, l'édition du *Temps* sert de modèle aux éditions

postérieures de LeFebvre et de Grasset. Elle multiplie les paragraphes, subdivise les phrases trop longues, introduit des corrections d'ordre stylistique ou syntaxique, restitue les minuscules aux majuscules (systématiquement employées par Hémon pour les mots désignant les mois et les points cardinaux), élimine de la ponctuation les points de suspension et le tiret devant une proposition finale, intervient, mais avec prudence, sur le plan de la ponctuation et modifie la présentation des dialogues: le tiret remplace les guillemets.

A ces interventions qui tendent à normaliser le texte, s'en ajoutent d'autres qui le déforment franchement. La pire de ces initiatives, hélas imitée par toutes les éditions postérieures, consiste à isoler entre guillemets les canadianismes, archaïsmes et anglicismes reconnus comme tels que l'auteur avait lui-même assimilés à sa façon d'écrire²⁹.

Il faudra attendre l'édition critique de Ghislaine Legendre en 1988 et les toutes dernières éditions scolaires des années 1990 pour enfin obtenir des versions pour grand public respectueuses du manuscrit de Louis Hémon.

Fait curieux, la censure s'exerce au départ de façon bien peu rigoureuse: si certaines «impropriétés» sont effectivement neutralisées par l'ajout de guillemets, d'autres y échappent mystérieusement: « des mots comme *rang, adon, mouiller, planche, règne, job, toffer, chars* sont assortis de guillemets alors que *boucane, foreman, chaudière, couverte* ne le sont pas³⁰».

²⁹ Nicole Deschamps, *op. cit.*, p. 41-42.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

Et même les termes normalement signalés par des guillemets ou des italiques, comme les *icitte*, les *règne* ou les *job* sus-mentionnés, pourront être employés sans signalisation particulière plus loin dans le texte, selon les éditions.

Dans la première version canadienne de 1916, Louvigny de Montigny procède à une véritable réécriture de certains passages:

Un prêtre parle: *toué* devient «toi» et *viens un peu par icitte, toué* disparaît du récit. Les élégances de langage ne sont d'ailleurs pas réservées aux personnages ecclésiastiques. Systématiquement, *ouais* est remplacé par «oui» et *ciboire!* devient «vingt gueux!...» Paradoxalement, l'édition canadienne est celle qui cherche le plus à se conformer au français normatif. Elle écrit «la mère» plutôt que *sa mère*, corrige *atacas* en «atocas» et modernise l'incise *fit-il* en «dit-il»³¹.

Enfin, au fil des éditions:

On peut également repérer des lectures fautives dont quelques-unes, répétées depuis, rendent certains passages incompréhensibles. Dès les premières pages de *Maria Chapdelaine*, on découvre avec surprise que «la terre avait gelé avant les *dernières* neiges» (Hémon avait écrit correctement «avant les *premières* neiges») et le célèbre passage des voix confond *racine* avec «race», *plan de continent* avec «pan de continent». Plus difficilement décelables sont les substitutions de termes par ignorance de la réalité canadienne: l'expression courante *c'est de valeur* devient «c'est de malheur», *avant-midi* se lit «après-midi» puisqu'on *dîne* ensuite, *canayen* redevient «canadien»³².

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 42.

Étonnamment, toutes ces interventions normatives de la part d'éditeurs successifs - intéressantes parce qu'elles «reflètent d'une façon simpliste l'idéal culturel de la société québécoise au début du XXe siècle³³» - ne parviendront pas à défigurer le texte de Louis Hémon, à trahir ses intentions linguistiques. *Maria Chapdelaine* perdure comme un témoignage de la vitalité de la langue d'ici et comme une affirmation de son droit à une existence littéraire. Voilà qui ne peut manquer de toucher une corde particulièrement sensible chez le lecteur québécois, hier comme aujourd'hui.

Outre son souci de fidélité au parler de ses personnages québécois, le narrateur de *Maria Chapdelaine* manifeste une autre idiosyncrasie frappante: sa fascination pour l'immensité sauvage d'un pays au bout du monde, dont les noms aux sonorités insolites - Pérignonka, Mistassini, Chicoutimi, Mistook - résonnent comme autant d'appels à l'aventure dans un domaine enchanté, «encore rempli [...] comme aux premiers jours de puissances occultes, mystérieuses³⁴», «où les Indiens et les grands animaux se sont enfoncés comme dans une retraite sûre³⁵».

³³ *Ibid.*, p. 43.

³⁴ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1946, p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p.68.

De sorte que, d'entrée de jeu et sans crier gare, exactement comme pour la question du parler des personnages, le narrateur installe son allocutaire de plain-pied dans la réalité géographique des Jeannois de Péribonka, sans autres repères que les toponymes eux-mêmes. Les propos du crieur, à la sortie de la messe, en sont une illustration probante,

- Les travaux du quai vont recommencer [...]. Si vous voulez que cet argent-là reste dans la paroisse au lieu de retourner à Québec, c'est de venir me parler pour vous faire engager vitelement [...].

- Un arpenteur de Roberval va venir dans la paroisse la semaine prochaine [...].

- Si vous avez des peaux d'ours, ou de vison, ou de rat musqué, ou de renard, allez voir ces hommes-là au magasin avant mercredi ou bien adressez-vous à François Paradis, de Mistassini, qui est avec eux [...].³⁶

ainsi que les propos des villageois sur les Chapdelaine, après la criée:

- Samuel Chapdelaine, qui a une terre de l'autre bord de la rivière, au-dessus de Honfleur, dans le bois?

- C'est ça.

- Et la créature qui est avec lui, c'est sa fille, eh? Maria...

- Ouais. Elle était en promenade depuis un mois à Saint-Prime, dans la famille de sa mère. Des Bouchard, parents de Wilfrid Bouchard, de Saint-Gédéon...³⁷

³⁶ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1946, p. 13-14.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

Encore une fois, le premier chapitre donnera le ton à l'ensemble du roman. Viendront ensuite les Kiskising, Pointe-Bleue, Ouatchouan; la rivière Vermillon, le Labrador, l'Ungava: autant de noms exotiques, voire mythiques, qui jalonneront le récit fait au narrataire français et dont le mystère, pour lui, restera entier.

Ce procédé confère au pays de *Maria Chapdelaine* une dimension quasi utopique, l'espace-temps de l'utopie étant celui du rêve et de l'absence de repères connus. L'utopie, c'est à la fois *eu-topos*, la Région du Bonheur et de la Perfection, et *ou-topos*, la Région qui n'existe nulle part³⁸... Dans tous les cas, le récit utopique est une fiction née de l'échec, une fuite, une rêverie compensatoire qui a comme point de départ un écart entre les aspirations et la réalité quotidienne, et qui élit refuge dans les valeurs du passé³⁹. N'est-ce pas là ce que le roman de Louis Hémon a pu représenter, autant pour l'auteur lui-même, désireux de couper les ponts avec sa famille, ses attaches bourgeoises, sa vie européenne, que pour une large partie de son public français des années 1920, à qui l'on vante la pureté et la simplicité des moeurs d'antan, dans un décor à l'abri de la complexité du monde moderne?

³⁸ Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, p. 20.

³⁹ Voir, en particulier, Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967; Roger Mucchielli, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, PUF, 1960.

Pour le lecteur québécois, en revanche, il n'y a là aucun appel au dépaysement, aucun prétexte à des rêveries teintées de mystère et d'exotisme: tout comme pour la question du langage, il se retrouve, c'est le cas de le dire, en pays de connaissance. Évidemment, le degré de reconnaissance variera d'un lecteur à l'autre; pour un Péribonkois, des énoncés du genre

[...] en passant près de l'île, la glace craqua deux fois, mais sans fléchir. Charles-Eugène trotta allègrement vers la maison de Charles Lindsay, visible sur l'autre bord. Pourtant lorsque le traîneau arriva au milieu du courant, au-dessous de la grande chute, il dut ralentir [...] ⁴⁰.

les montagnes de la rivière Alec se montrèrent deux ou trois fois dans le lointain [...] ⁴¹.

Ceux de Saint-Prime ne voudront pas faire le voyage. Peut-être que Wilfrid ou Ferdinand viendront de Saint-Gédéon, si la glace est belle sur le lac... ⁴²

Les chemins sont beaux. Si tu veux, Maria, nous irons à la Pipe, dimanche, pour la messe ⁴³.

sont tout à fait limpides, de l'ordre de l'évidence, alors qu'un Montréalais ordinaire ne connaîtra ni les environs immédiats de Péribonka - l'île sur la rivière Péribonka, la grande chute,

⁴⁰ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1946, p. 25-26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 94.

⁴³ *Ibid.*, p. 119.

encore moins la maison de Charles Lindsay, dont le propriétaire n'est mentionné nulle part ailleurs dans le roman - ni même les localités voisines et leurs particularités - l'église de la Pipe, le pont couvert de Saint-Michel-de-Mistassini. Mais peu importe, ce type de discours n'en aura pas moins une résonance familière pour lui: tout Canadien français, fût-il citadin, n'a-t-il pas des parents, des frères, des soeurs, des oncles, des tantes, des cousins, des cousines dans quelque village perdu et pareil à ceux-là? Quant aux municipalités de plus grande taille ou aux régions dont il est fait mention - au Lac-Saint-Jean ou ailleurs - elles seront connues, de nom ou de fait, par la plupart des Québécois: Roberval, Saint-Félicien, la Tuque, Grand'mère, la rivière Saint-Maurice, le Labrador, Sainte-Anne-de-Beaupré, Québec... En somme, ici encore, ce qui revêt un caractère hautement exotique pour le narrateur, le narrataire et le lecteur français constitue l'ordinaire du lecteur québécois.

On retiendra enfin, comme dernière manifestation de ce paradoxe, les us et coutumes de l'*homo canadiensis* tels que dépeints par le narrateur de *Maria Chapdelaine*. «[...] Tout parlait d'une vie dure dans un pays austère⁴⁴» annonce-t-il à son narrataire dès la première page de son roman, et il émaillera son récit de descriptions à l'avenant, dressant un inventaire

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

prodigieux, virtuellement exhaustif du décor, du mode de vie, des travaux quotidiens de ses personnages pour un allocutaire qui semble boire avidement ses propos, puisqu'il ne l'interrompt d'aucune façon.

Le père Chapdelaine et Da'Bé se postèrent en face l'un de l'autre de chaque côté d'un arbre debout et commencèrent à balancer en cadence leurs haches à manche de merisier. Chacun d'eux faisait d'abord une coche profonde dans le bois, frappant patiemment au même endroit pendant quelques secondes, puis la hache remontait brusquement attaquant le tronc obliquement un pied plus haut et faisant voler à chaque coup un copeau épais comme la main et taillé dans le sens de la fibre. Quand leurs deux entailles étaient près de se rejoindre, l'un d'eux s'arrêtait et l'autre frappait plus lentement, laissant chaque fois sa hache un moment dans l'entaille; la lame de bois qui tenait encore l'arbre debout par une sorte de miracle cédait enfin, le tronc se penchait et les deux bûcherons reculaient et le regardaient tomber, poussant un grand cri afin que chacun se gare⁴⁵.

Chez les Chapdelaine les femmes n'avaient pas à participer aux travaux des champs [...] Pendant le temps des foins Maria et sa mère n'eurent donc à faire que leur ouvrage habituel: la tenue de la maison, la confection des repas, la lessive et le raccommodage du linge, la traite des trois vaches et le soin des volailles, et une fois par semaine la cuisson du pain qui se prolongeait souvent tard dans la nuit⁴⁶.

L'on joua au quatre-sept [...] La veillée poursuivit son cours placide. Une heure de jeu, quelques propos échangés avec des visiteurs qui apportent des nouvelles du vaste monde, on appelle encore cela du plaisir au pays de Québec⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

Toutes ces descriptions d'une précision ethnographique forment un véritable traité d'anthropologie canadienne à l'intention du narrataire français de *Maria Chapdelaine*. Le ton est celui d'un narrateur qui rend hommage à l'opiniâtreté des défricheurs jeannois et qui sollicite la sympathie, voire l'admiration de son narrataire pour une «race qui ne sait pas mourir».

Or, cette série de tableaux exotiques d'une «vie dure dans un pays austère», c'est le lot quotidien de bon nombre de Québécois au tournant du siècle et, pour le Québécois contemporain, une consécration littéraire de la vie rude de ses ancêtres, qu'il connaît déjà par le biais des manuels d'histoire ou par les récits de son entourage. Bref, pour un public d'ici, cette fresque n'a rien d'insolite ou de dépaysant: il s'en dégage plutôt une impression d'hérédité implacable.

Ce sentiment de reconnaissance intime atteint sans doute son zénith lors de l'épisode des voix, grâce au «nous» appuyé de la «voix du pays de Québec»:

«Nous sommes venus il y a trois cents ans, et nous sommes restés... Ceux qui nous ont menés ici pourraient revenir parmi nous sans amertume et sans chagrin, car s'il est vrai que nous n'ayons guère appris, assurément nous n'avons rien oublié.

[...] Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là: persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise: Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... Nous sommes un témoignage.

C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs coeurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants:

Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer...⁴⁸»

Ce qui est de l'ordre du procédé stylistique dans la perspective du narrataire français - qui se reconnaîtra par ailleurs dans les allusions à la religion, à la langue, au folklore de la mère patrie - constitue en revanche un vibrant discours auto-référentiel pour le lecteur québécois. Ce «nous» lancinant, incantatoire, scandé trente-trois fois sur tous les tons⁴⁹ martèle le coeur et l'esprit du lecteur d'ici, y inscrivant, de façon indélébile, le devoir de survivance.

Semblable à *L'Appel de la race*, mais de façon encore plus manifeste, la situation narrative de *Maria Chapdelaine* correspond à une rhétorique de l'acquiescement, puisque le récit ne fait état

⁴⁸ *Ibid.*, p. 186-187.

⁴⁹ Vingt et un «nous» et douze possessifs: onze adjectifs et un pronom.

d'aucune objection - par narrataire interposé - aux propos du narrateur. Dans le roman de Lionel Groulx, toutefois, l'attitude du narrateur s'avérait nettement plus catégorique: par son ton cassant, autoritaire, il annonçait au départ qu'il ne tolérerait aucune dissension. Il livrait volontiers d'abondantes explications d'ordre historique, social ou caractériel et aussi, péremptoirement, la seule interprétation qu'il convenait d'en faire. Dans *Jean Rivard*, au contraire, il s'agissait pour Gérin-Lajoie, par narrateur et narrataires interposés, de gagner l'adhésion de ses publics cibles en se portant au-devant des coups: en parant énergiquement, par un déploiement d'artillerie lourde - bilans financiers sur plusieurs pages, apparition du narrateur en chair et en os chez Jean Rivard, pour ne nommer que les plus insolites -, toutes les objections ou les préoccupations susceptibles d'être soulevées par ces derniers. La fin justifiait les moyens, quitte à faire de nombreux pieds de nez à la forme romanesque.

La particularité de *Maria Chapdelaine*, en ce sens, est de proposer une interaction narrative dépourvue de lutte de pouvoir, sous quelque forme que ce soit. Un narrateur sociable et disert propose à son narrataire un récit à la fois haut en couleur et d'une exemplarité tranquille - une existence rude, arrachée à une nature sauvage, dans un attachement tenace aux valeurs séculaires amenées de France - , mais aussi un récit potentiellement

rebutant dans son réalisme même, de par le langage des personnages, l'étrangeté des lieux, le prosaïsme des corvées quotidiennes. Pourtant, au risque de s'aliéner son interlocuteur, le narrateur ne démord pas; il persiste et signe son projet initial, sans jamais se départir de son affabilité. Le ton ne change que lorsqu'il apostrophe, brièvement, un Ciel insensible:

O Dieu redoutable des Écritures que tous ceux du pays de Québec adorent sans subtilité ni doute, toi qui condamnas tes créatures à gagner leur pain à la sueur de leur front, laisses-tu s'effacer une seconde le pli sévère de tes sourcils, lorsque tu entends dire que quelques-unes de ces créatures sont affranchies, et qu'elles sont enfin à leur aise?

Aviez-vous douté d'elle, mère du Galiléen? Parce qu'elle vous avait huit jours auparavant supplié par mille fois et que vous n'aviez répondu à sa prière qu'en vous figeant dans une immobilité vraiment divine pendant que s'accomplissait le destin, pensiez-vous qu'elle allait, elle, douter ou de votre pouvoir ou de votre bonté?⁵⁰

L'attitude du narrataire épouse celle du narrateur: voilà un allocutaire tranquille et apparemment suspendu aux lèvres du conteur, même s'il n'est pas en mesure de tout saisir, notamment sur le plan linguistique et géographique. A coup sûr, le public souhaité par Hémon, et dès lors «créé» par lui, par narrataire interposé.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38 et 134.

C'est cette conjoncture qui permet au lecteur québécois de s'appropriier le récit de Louis Hémon. N'eût été, en fait, des commentaires sporadiques du narrateur à son narrataire qui trahissent leur commune extranéité, l'illusion d'un roman québécois «pure laine» était parfaite. Car la connaissance qu'a le narrateur du pays qu'il décrit - sa langue, ses moindres recoins, ses us et coutumes - est phénoménale: un fils du sol s'en fût enorgueilli. Le narrataire, pour sa part, accepte de bonne grâce de ne pas comprendre intégralement le parler des habitants, de ne pas pouvoir cerner de façon précise leur espace: pour lui, ces aléas constituent sans doute des gages d'authenticité de l'oeuvre hémonienne. Ils lui confèrent, à tout le moins, une poésie particulière, un cachet qui aura, paradoxalement, pour le lecteur d'ici, l'odeur familière du pain quotidien.

Si la nature de l'interaction entre narrateur et narrataire dans *Maria Chapdelaine* a pu être à l'origine d'une appropriation du roman par le public québécois, tel que postulé, il s'agit maintenant de voir dans quelle mesure l'hypothèse est applicable à d'autres lectorats. Autrement dit, peut-on invoquer à nouveau les caractéristiques de la situation narrative pour expliquer la séduction opérée par le roman de Louis Hémon auprès des publics canadien-anglais, britannique, américain, espagnol,

néerlandais, allemand, tchèque, slovaque, danois, suédois, polonais, hongrois, roumain et j'en passe?

Commençons par l'effet linguistique.

- Et qui va être foreman à trois piastres par jour?
C'est le bonhomme Laliberté...

- Il y a icitte deux hommes qui ont de l'argent pour acheter les pelleteries [...] Ils ont de l'argent en masse et ils payeront cash pour toutes les peaux de première classe.

- Bien sûr, son père, que je me rappelle François Paradis.

On se souviendra que ces trois répliques avaient servi à illustrer l'omniprésence de la langue parlée des Québécois dans le récit de Louis Hémon, phénomène qui se manifestait dès la toute première scène du roman, à la sortie de la messe dominicale⁵¹. Voyons ce que deviennent ces bribes de dialogues sous la plume de Sir Andrew MacPhail, auteur d'une traduction anglaise de *Maria Chapdelaine* parue dès 1921:

- *And who is to be foreman at three dollars a day?*
Our friend Laliberté, of course.

⁵¹ *Infra.*, p. 13.

- *Two men are here, with money to buy furs [...]. They have plenty of money, and pay cash for all skins of good quality.*

- *Certainly, father. Of course I remember François Paradis.*⁵²

Pour quiconque connaît les deux langues, la disparité entre les versions française et anglaise de ces répliques est flagrante. Si les référents sont identiques dans les deux versions, les messages comme tels se trouvent néanmoins radicalement dénaturés, dans leur version anglaise, par la métamorphose du code: il n'y subsiste aucune trace de la langue vernaculaire employée par chacun des trois locuteurs québécois. Les *foreman*, *piastres*, *bonhomme*, *icitte*, *payer cash*, *son père* que le narrataire français acceptait sans broncher, malgré leur étrangeté, et que le lecteur québécois reconnaissait immédiatement comme des expressions populaires, sont absents de la traduction anglaise - à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'anglicismes. En somme, la configuration linguistique originale du roman - deux niveaux de langue fortement différenciés, dont le second, bien que dérivé du premier, n'est que partiellement accessible au narrataire - est absente de la traduction anglaise.

⁵² *Maria Chapdelaine. A Romance of French Canada*, translation by Sir Andrew MacPhail, Montreal, A.T. Chapman, Toronto, Oxford University Press, London, John Lane. The Bodley Head, New York, John Lane Company, 1921, p. 5,6,11.

La situation est similaire, à quelques distinctions près, dans le cas de la version espagnole de A. Hernández Catá, parue d'abord aux éditions Rivadeneyra de Madrid, en 1923, puis aux Ediciones Nausica de Barcelone en 1945. Voyons le sort réservé aux trois répliques en question:

- *¿ Qué querrá que hagan unos hombres como nosotros con un peso diario? ¡Lo que es ese Laliberté!..*

- *Han llegado a la parroquia dos compradores de pieles muy ricos [...]. Traen dinero contante y pagarán a tocateja las pieles que elijan.*

- *¡Francisco Paradis!... Sí, padre: me acuerdo... Me acuerdo.⁵³*

Ici, la première citation n'est pas une traduction rigoureuse du texte français. Elle se lit plutôt comme suit: «Que voulez-vous que fassent des hommes comme nous avec un peso par jour? Ah, ce Laliberté!» La seconde est plus fidèle à l'original: «Deux très riches acheteurs de peaux sont arrivés dans la paroisse. Ils ont de l'argent comptant et paieront rubis sur l'ongle les peaux qu'ils choisiront». Enfin, la dernière: «François Paradis! Oui, père: je me souviens. Je me souviens.»

⁵³ *María Chapdelaine*, traducción de A. Hernández Catá, Barcelona, Ediciones Nausica, 1945, p. 18,19,24.

On aura noté, encore une fois, l'absence totale d'un registre argotique, lequel serait en outre fréquemment incompréhensible pour le narrataire. L'espagnol utilisé n'a rien qui évoque une différenciation entre la langue des paysans et la langue d'usage: au contraire.

Ce que la version MacPhail offre de particulier à son public canadien-anglais, ce sont, à intervalle, des mots, des expressions, des cantiques ou des chansons françaises reproduites telles quelles:

The game was "quatre-sept".

We are going to make "la tire".

Cold water! "Blasphème". Give me cold water.

*Gravely [Alma Rose] recited the words of the ritual:
"Mouche, mouche diabolique, mon nez n'est pas une place
publique."*

*"Adorons-le dans le ciel
Adorons-le sur l'autel."*

*"Trois gros navires sont arrivés
Chargés d'avoine, chargés de blé,
Nous irons sur l'eau nous y prom-promener,
Nous irons dans l'île⁵⁴."*

⁵⁴ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. A Romance of French Canada*, Translation by Sir Andrew MacPhail, Montreal, Toronto, London, New York, A.T. Chapman, Oxford University Press, John Lane, 1921, p. 73, 114, 57, 70, 134, 109.

Ce saupoudrage de termes français est de nature à rappeler au lecteur anglophone le contexte canadien-français du récit, à lui faire prendre un bain de folklore, à replacer dans leur contexte d'origine des termes qu'il a peut-être déjà entendus. Un lecteur américain ou britannique sera plongé dans le quotidien du Québec profond, pétri de moeurs rustiques et pittoresques.

De façon frappante, la version espagnole se caractérise par le parti-pris inverse, soit l'adaptation linguistique, l'«hispanicisation» du texte partout où elle le peut. Ainsi, sous la plume de A. Hernández Catá, les exemples susmentionnés sont traduits comme suit:

Después de jugar a las siete y media, jugaron a la mona.
[Après avoir joué au sept et demi, ils jouèrent à la guenon.]

Vamos a hacer melcocha.
[Nous allons faire de la pâte de guimauve.]

¡Agua..., agua fresca! ¡Por vida de...
[De l'eau, de l'eau fraîche! Pour l'amour de !...]

La pequeña formuló gravamente las palabras sacramentales:
- ¡Mosca, diabolica mosca, mi nariz no es una plaza publica!
[La toute-petite formula gravement les paroles sacramentelles: Mouche, diabolique mouche, mon nez...]

*Adorémosla en el cielo,
y también en el altar...*

[Adorons-la [sic] dans le ciel et aussi sur l'autel]

*Han llegado tres barcos al puerto
cargados de trigo y avena;
iremos jugar al islote
cuando la mar esté serena.*

[Trois bateaux sont arrivés au port
chargés de blé et d'avoine;
nous irons jouer sur l'ilôt
quand la mer sera calme.]⁵⁵

Par ailleurs, la glose d'Hémon sur le bleuet québécois «qui est la luce ou myrtille de France», explication qui attestait des origines françaises de son narrataire, est absente de la traduction espagnole. En somme, cette dernière tente d'assimiler, de rendre familiers les éléments dont la version anglaise souhaite justement souligner la dimension canadienne-française et folklorique. Elle va jusqu'à modifier la plupart des prénoms du roman: *Francisco*, *Conrado*, *Efraín*, *Tadeo*, *Pedro*, *Eliazar* de suite, donnant même une tournure espagnole à des noms qui n'existent pas dans cette langue: *Telesforo*, *Eutropas* et *Dionisia* (Denise!), par exemple. L'expression le père ou la mère *Chapdelaine* devient *el tío* et la *tía Chapdelaine*, selon l'usage consacré en Espagne. Les efforts les plus dignes de mention sont sans doute *Carlos Eugenio* [le cheval Charles-Eugène], *chucho* [toutou, pour Chien, le canidé de la

⁵⁵ A. Hernández Catá, *op. cit.*, p. 52, 147, 78, 91, 168, 141.

famille] et *Eduvigis* [Edwige!] Légaré, l'homme engagé. Le traducteur aura évidemment jugé plus sage de s'abstenir devant Tit'Bé et Da'Bé Chapdelaine! La version MacPhail, quant à elle, reproduit fidèlement les noms français, ainsi que la glose sur les bleuets.

On se trouve à aborder ici une question d'ordre ontologique, si je puis dire: le narrataire de *Maria Chapdelaine* demeure-t-il le même en traduction anglaise, espagnole, polonaise ou chinoise?

Traduire signifie «faire passer», c'est-à-dire transférer, transcrire d'un médium à un autre. En ce sens, une traduction se doit de respecter l'oeuvre originale, de la serrer au plus près, de lui être fidèle, sous peine de dénaturation. Par contre, comment séduire un public étranger par un récit qui ne s'adresse pas à lui, dont le narrataire et le public cible sont, à des degrés divers, distincts de lui?

Les Italiens ont saisi l'essence de ce dilemme dans l'aphorisme «*Traduttore, traditore*». En fait, chaque éditeur, chaque traducteur doit effectuer un choix. De nos jours, les traductions les mieux considérées sont celles qui réussissent à adapter l'oeuvre à son nouveau public, tout en conservant la plus

grande fidélité possible à l'esprit du texte original. On veut présenter aux lecteurs un récit «lisible», au prix, parfois, de nécessaires «trahisons».

Le cas échéant, l'opération impliquera une certaine manipulation du narrataire, en tant qu'intermédiaire auprès du public cible. Cela suppose, au préalable, une transformation du narrateur et une régulation du discours qu'il livre à son narrataire. Dans le cas de la traduction Catá, les références à un narrateur et à un narrataire spécifiquement français sont réduites à un minimum. Ainsi, on l'a mentionné, la glose sur les bleuets disparaît du texte espagnol, de même que la référence aux «jeunes bourgeoises des provinces de France» auxquelles ressemblent les Péribonkoises du premier chapitre, lesquelles deviennent «les jeunes bourgeoises provinciales de la métropole⁵⁶». On a vu aussi l'adaptation systématique des noms, des expressions, des chansons et des cantiques.

La version MacPhail, en revanche, une traduction quasi littérale, souffre souvent d'un manque de naturel. Les efforts du traducteur pour coller au texte français se soldent fréquemment par une syntaxe lourde et forcée, qui ne semble pas couler de source. Un détail parmi d'autres: le *père Chapdelaine* est métamorphosé tantôt en *Mr. Chapdelaine*, tantôt en *the father Chapdelaine*,

⁵⁶ *Ibid.*, p, 21.

expressions qui n'ont rien de vernaculaire en anglais, la deuxième étant particulièrement saugrenue. Qui, dès lors, sera le narrataire d'un tel récit? Un anglophone plus familier avec le français qu'avec sa propre langue? Il me semble qu'une traduction réussie exige un narrataire crédible, ce que Catá réussit mieux que MacPhail.

On constate que la problématique de la traduction des oeuvres s'avère plus complexe qu'il n'y paraît à prime abord. En réalité, l'objectif ici est davantage de faire apprécier la singularité linguistique du roman de Louis Hémon dans sa version originale, ni l'une ni l'autre des traductions proposées ne parvenant à reproduire ses traits spécifiques, soit l'emploi par les personnages d'une langue du terroir plus ou moins accessible au narrataire, jumelée à l'usage d'une langue châtiée de la part du narrateur. Il faut donc chercher ailleurs ce qui a pu susciter l'intérêt des Danois, des Tchèques ou des Japonais pour *Maria Chapdelaine*.

Outre la langue des personnages, deux autres aspects de la vie canadienne avaient fasciné le narrateur français de Louis Hémon et, vraisemblablement, son narrataire: l'immensité sauvage de la nature québécoise et l'attachement des habitants à leur mode de vie séculaire, malgré son austérité. Ces mêmes éléments qui avaient

contribué au mythe de *Maria Chapdelaine* en France me paraissent avoir opéré un charme semblable outre-frontière.

Pour plusieurs, le vingtième siècle se réduit à un immense champ de bataille, au propre comme au figuré. Se succèdent, en rondes infernales, les guerres, les révolutions, l'effondrement des économies et des idéologies, les mirages d'une modernité qui ne tient pas ses promesses. Dans une telle dérégulation, *Maria Chapdelaine* résonne comme le chant des sirènes et revêt les oripeaux de l'utopie.

Se jeter à la mer, replonger dans les eaux intra-utérines et renaître dans un nouveau paradis terrestre, à l'écart du vieux monde pourri... Par-delà l'Atlantique se trouve un pays aux forêts impénétrables, aux torrents impétueux, aux terres nourricières pour qui n'a pas peur du travail; un peuple agraire y vit dans l'ordre, la vertu et la simplicité, à l'ombre de ses traditions anciennes, pour l'éternité... Et pour les plus aventureux, l'esprit du Wendigo géant plane toujours au nord, «en haut des rivières», l'air est encore plein de sortilèges indiens qui rendent amoureux les garçons et les filles.

Ainsi, toute société nostalgique du passé, dépassée par le présent, soucieuse d'ordre, d'homogénéité, de simplicité, de

moralisme est apte à succomber, à l'instar de nombreux Français, au mythe de *Maria Chapdelaine*, d'ailleurs savamment entretenu par la maison Grasset pendant de nombreuses années.

Pour les éditeurs *urbi et orbi*, également, le succès absolument fracassant de *Maria* en France a dû constituer un appât de taille. La littérature française jouissait déjà - et jouit toujours - d'un prestige considérable à l'étranger: traduire son plus grand succès d'édition de tous les temps allait de soi.

Qui, en janvier 1914, aurait pu soupçonner la destinée du modeste feuilleton de Louis Hémon, fils de bonne famille tombé en disgrâce? Mais, à Montréal, le feuilleton parisien a eu l'heur de plaire à Louvigny de Montigny, qui y a vu une lecture édifiante pour le peuple canadien-français et un modèle pour ses romanciers. Le sort en était jeté.

Même dans ses rêves les plus fous, toutefois, Louvigny n'aurait pu envisager le retentissement de *Maria* en France et au Québec. Récupéré par l'Église catholique en France, grâce aux bons soins de Bernard Grasset, le «récit du Canada français» y a rapidement été élevé au rang de mythe, de symbole des valeurs et de

la pureté de la France d'antan. De là, à mon avis, ses nombreuses traductions et son remarquable rayonnement.

D'une part, son contenu était susceptible de récupération par tous les régimes soucieux d'ordre social, à gauche comme à droite. Sa simplicité paysanne, son éloge du travail, son attachement au sol natal pouvaient servir de miroir aux classes rurales, et de puissante allégorie aux couches urbaines. En outre, son éloignement et sa nature sauvage l'auréolaient d'exotisme et de mystère et lui conféraient, ô ironie, une dimension utopique.

D'autre part, tel que mentionné, le prestige de la littérature française a sûrement contribué à la large diffusion de *Maria Chapdelaine* à l'extérieur du pays. Après tout, bon an, mal an, les *bestsellers* français occupent les devantures des librairies étrangères. Compte tenu de sa notoriété, le roman de Louis Hémon était condamné à la traduction.

Au Québec, *Maria Chapdelaine* a d'abord servi de symbole de la race canadienne-française tout entière, propulsé par Louvigny de Montigny, Damase Potvin et leurs semblables, puis, plus modestement, d'incarnation de la vie terrienne au Québec jusqu'au milieu du vingtième siècle. N'eût été la bonne grâce de son narrataire français, toutefois, je doute que les choses se fussent déroulées de la même façon.

CHAPITRE 4

***MON CHEVAL POUR
UN ROYAUME***

**les métamorphoses du
narrataire**

Loin de moi l'idée que le roman québécois ne subit aucune transformation entre 1920 et 1960! Une société rurale qui s'urbanise inexorablement, avec le cortège de mutations qu'enraîne une telle métamorphose, voilà qui laisse des traces indélébiles sur la culture en général et sur la littérature en particulier. J'estime toutefois qu'au niveau du roman, les transformations sont d'abord et avant tout d'ordre thématique, ce qui n'exclut pas les changements formels pour autant, mais n'affecte pas de façon significative le régime du narrataire.

La fin de la Seconde Guerre mondiale coïncide avec la disparition du roman de la terre, dont le déclin avait été amorcé dans les années 1930. Un déclin paradoxal, d'ailleurs, puisque caractérisé par une succession de chefs-d'oeuvre du genre, tels *Un homme et son péché*, *Trente arpents*, *Menaud, maître-draveur*. Le roman historique s'éteint lui aussi au cours de la décennie des années trente, avec la parution des *Engagés du Grand Portage* de Léo-Paul Desrosiers en 1938.

Aux récits à saveur traditionaliste succèdent donc le roman urbain, le roman intérieur ou psychologique, et un certain courant de contestation sociale¹. On songe aussitôt à ces oeuvres repères que sont *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, *Au pied de la pente douce* et *Les Plouffe* de Roger Lemelin, *Poussière sur la ville* et *Le temps des hommes* d'André Langevin: d'une part, la vie quotidienne de la classe ouvrière, aux épisodes tantôt héroïques, pitoyables, touchants ou cocasses; de l'autre, une douloureuse introspection qui culmine inévitablement en tragédie. Nous sommes, de toute évidence, aux antipodes de l'idéalisation du sol ou de la patrie et de la lénifiante réaffirmation des valeurs séculaires.

A travers ces métamorphoses, le roman conserve néanmoins sa stabilité formelle au niveau narratif. Un narrateur fiable et impersonnel qui dirige le récit du début à la fin, assorti d'un narrataire qui acquiesce à ses propos: la formule n'a pas changé. Le narrateur pourra se montrer plus ou moins autoritaire, c'est-à-dire afficher plus ou moins péremptoirement sa maîtrise du récit - selon le public visé par l'auteur et la stratégie que ce dernier privilégie pour le rejoindre -, mais il n'en demeure pas moins

¹ Cf. Jacques Allard, «Fifty-fifties: espaces socio-fictifs du réalisme spirituel» dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes. Tome VIII. Centre de recherche en civilisation canadienne- française de l'Université d'Ottawa», 1992, p. 9-32.

l'instance régulatrice fiable du roman traditionnel. Le rôle du narrataire consiste toujours à valider le discours du narrateur, au terme d'une entreprise de persuasion plus ou moins ardue. Ce faisant, le narrataire se trouve à servir de modèle au public visé. Agnès Whitfield et Jacques Michon en viennent sensiblement au même constat :

*In the traditional novel, the anonymous narrator acts as a mediator between the events and characters of the novel and the narratee. In *Bonheur d'occasion* and *Trente arpents* for instance, the narrator, through his numerous sociological and psychological comments, presents a particular interpretation of events to the narratee, whose role then consists in adhering to or empathizing with the narrator's interpretation².*

Ainsi, même si le roman témoigne d'une indubitable modernisation thématique entre 1940 et 1960, il faudra néanmoins attendre les années turbulentes de la Révolution tranquille pour les audaces d'ordre formel impliquant l'instance narrative.

Ce sont les auteurs du *Dictionnaire littéraire des oeuvres du Québec*, dans l'Introduction au tome IV, qui cernent le plus efficacement la substantifique moelle des années soixante : «Toute la décennie connaît un ensemble de mouvements et leur

² Jacques Michon, éd., *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Université de Sherbrooke, 1979, p. 7, repris par Agnès Whitfield dans «Reading the Post-1960 Quebec Novel: the Changing Role of the Narratee», *L'Esprit Créateur*, vol. XXIII, no 3, Louisiana University, 1983, p. 38.

constant dépassement³», affirment-ils. Sous «l'équipe du tonnerre» de Jean Lesage d'abord, puis sous le gouvernement Johnson qui partage les visées fondamentales de ses prédécesseurs, le pouvoir clérical s'abolit donc au profit de l'État, et il n'y a guère d'institutions qui ne s'en trouvent radicalement modifiées. Le monde du travail, de l'éducation, de la santé, la vie politique, économique, religieuse et familiale: rien ni personne n'y échappent.

La vie culturelle connaît ce qu'il faut bien appeler un âge d'or. Pour une rare fois, les aspirations de l'État, des artistes et du public convergent: chacun a soif d'une culture nationale qui puisse cerner l'*homo quebecensis* dans ses avatars et ses contradictions, dans son aliénation comme dans son émancipation, dans ses tourments comme dans sa joie de vivre. Les mots d'ordre, que ce soit en poésie ou en peinture, seront les suivants: identité, engagement, innovation.

Les romanciers ne se feront pas prier pour participer à la fête. Adieu récit linéaire, espace fixe, narration impersonnelle, langue châtiée, morale conventionnelle! C'est un véritable raz de marée de ruptures thématiques et formelles qui déferle sur le roman

³ Maurice Lemire, et. al., *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome IV (1960-1969)*, Montréal, Fides, 1984, p. XII.

de l'époque: bouleversements chronologiques, nomadisme des personnages, narration à la première personne, avènement du joual, rejet des valeurs traditionnelles, libération intérieure, luttes politiques, sexualité tous azimuts.

Du côté de la narration, notre objet de prédilection, le passage généralisé de la troisième à la première personne, c'est-à-dire d'un récit impersonnel à un discours personnalisé, délibérément assumé par un «je», constitue une révolution en soi. On y assiste à l'avènement de l'individualité, de la singularisation, dans une société qui jusque-là se concevait en termes de collectivité - une tribu «tricotée serrée», espèce de vilain petit canard dans la basse-cour anglo-saxonne. Les auteurs du *DOLQ* voient d'ailleurs dans ce processus d'individuation la clé du roman de l'époque. « L'hypothèse que nous retenons pourrait s'énoncer ainsi: le roman des années 1960 est un roman de libération par rapport à la société, l'individuation de la personne conduisant à un nouveau pacte social⁴ ».

Cette émancipation du narrateur gagnera aussi le narrataire. Comme l'explique Agnès Whitfield, le passage d'un narrateur anonyme à un locuteur personnalisé a pour effet premier de concentrer l'attention sur le phénomène de l'énonciation, avec ses deux pôles que sont l'émetteur et le récepteur:

⁴ *Ibid.*, p. XVIII.

One immediate consequence of the switch from third-person to first-person genres was to render explicit the fictional narrative and receptive processes. In a traditional third-person novel, an anonymous narrator recounts the story of the characters, usually for the edification of an equally anonymous narratee. For the most part, he remains discrete, divulging little explicit information about himself. In the first-person novel, however, the anonymous narrator is replaced by a character who tells his own story as he sees it. The narrative act becomes part of the fiction and the narrator's relationship to this act, as well as to his narratee, is rendered explicit⁵.

Bref, avec l'apparition d'un «je» qui raconte sa propre histoire, l'activité narrative elle-même fait désormais partie intégrante de la fiction, et la relation du narrateur avec son récit, de même qu'avec son narrataire, deviennent des éléments non plus occultés mais incontournables du récit.

C'est ce qui fait l'intérêt, à mon avis, du roman de Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, paru aux Éditions du Jour en 1967, l'année de l'Expo. Première oeuvre d'un auteur devenu relativement prolifique et célèbre depuis, *Mon cheval* en décontere plusieurs et reçoit un accueil partagé de la critique. Ses détracteurs y verront «tout au plus un canevas⁶», alors que des

⁵ Agnès Whitfield, art. cit., p. 33.

⁶ Line Bilodeau, «*Mon cheval pour un royaume*», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome IV (1960-1969), Montréal, Fides, 1982, p. 586.

exégètes plus enthousiastes lui reconnaîtront une originalité thématique et formelle dont s'inspireront les romans subséquents de Poulin⁷.

Son audace au niveau narratif ne saurait faire de doute: depuis sa chambre à l'hôpital psychiatrique, un narrateur-écrivain tente de reconstituer - ou peut-être fabule-t-il, sait-on jamais - le geste terroriste qui l'a mené derrière les barreaux, ceux de la prison d'abord, puis de l'asile. A intervalles, les niveaux de conscience s'enchevêtrent, les narrataires se multiplient et le lecteur doit consentir des efforts de concentration et d'interprétation, sous peine de perdre le fil. Ainsi le roman de Poulin, court mais dense, me semble-t-il tout à fait représentatif de la disparition de l'oeuvre conviviale des décennies précédentes et de l'avènement d'un roman plus exigeant, en particulier sur le plan narratif, au cours des années soixante.

Dans «Reading the Post-1960 Quebec Novel: the Changing Role of the Narratee⁸», Agnès Whitfield se livre à une série d'observations fort judicieuses à partir de différents romans de la

⁷ Ginette Michaud, «Jacques Poulin: petit éloge de la lecture ralentie», *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes. Tome VIII. Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa», 1992, p. 363-380.

⁸ Agnès Whitfield, *art. cit.*, *L'Esprit Créateur*, vol. XXIII, no 3, Louisiana State University, 1983, p. 32-39.

fin des années soixante et du début des années soixante-dix: *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *L'Avalée des avalées* de Réjean Ducharme, *La corde au cou* de Claude Jasmin, *Salut Galarneau* de Jacques Godbout, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, *Le Libraire* de Gérard Bessette et *Kamouraska* d'Anne Hébert. Nous nous proposons dès lors de faire d'une pierre deux coups: un regard sur les affirmations de Whitfield, par le truchement du roman de Jacques Poulin.

Premier postulat: le modèle canonique du récit à la troisième personne adressé à un seul et fantômatique narrataire extradiégétique est désormais caduc. De pair avec une narration à la première personne, le roman des années soixante se singularise par la multiplicité de ses narrataires:

All sorts of narratees, from the anonymous narratee outside the story or a specific non-fictional instance such as the Establishment or fellow revolutionaries to the narrator's alter ego or another character, seem to be invoked, argued with, praised or confused on almost every page⁹.

Mon cheval pour un royaume sera une illustration probante de cette affirmation. La manifestation, d'entrée de jeu, d'un premier, d'un deuxième et d'un troisième (!) narrataire en

⁹ *Ibid.*, p. 33-34.

six pages constitue, de fait, l'un des phénomènes marquants du roman.

Il y a d'abord l'invisible «vous» du premier paragraphe: «Auriez-vous la bonté de m'offrir une cigarette? [...] Vous êtes bien aimable.¹⁰» Ce «vous» désincarné acquiert un embryon d'identité à la page suivante: c'est quelqu'un qui aurait choisi le narrateur comme cobaye pour ses expériences, dans «cet étrange hôtel» que Pierre Delisle occupe «aussi loin qu'[il] remonte dans son passé»; c'est un homme, un médecin peut-être, puisque «le seul à porter cette longue blouse blanche»; il prend des notes: un psychiatre? ; enfin, il devient «monsieur» à la troisième page, une confirmation formelle de son identité masculine: «J'étais debout, monsieur [...]».

Cette première tranche du roman - le «Prologue» - se termine par une résolution adressée à ce «vous» cantonné dans son mutisme, une résolution un peu pathétique qui donne un sens au récit qui va suivre, mais qui soulève aussi un doute quant à son authenticité:

Vous comprenez, j'aime trop la vie normale.
Il faut que je parvienne à justifier l'existence
de ces barreaux à ma fenêtre; rendus plausibles,

¹⁰ Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Leméac, 1987, p. 7.

peut-être jour disparaîtront-ils. Qui pourrait à ma place continuer de vivre ainsi?

J'ai bien réfléchi.

Je vais remplacer mes souvenirs perdus. Je vais me construire un passé capable de rendre légitime la présence des barreaux. Je n'ai pas le choix: je suis un cobaye amateur de vie normale¹¹.

Le second narrataire, le narrataire principal, en fait, n'est nul autre que le narrateur lui-même, en quête de ses souvenirs perdus. Car on chercherait en vain un autre narrataire à ce long soliloque où alternent les niveaux de conscience; c'est bel et bien à lui-même que s'adresse Pierre Delisle, comme s'il essayait de se convaincre de sa propre existence en se disant «Je pense, donc je suis»:

Je sens se retirer de mes membres toute chaleur, et la peau me durcir comme une pierre qui grandit pouce par pouce. Refoulée par le mur de pierre, une masse de chaleur liquide glisse de mon ventre vers ma poitrine, bat en retraite vers ma tête: des pieds aux épaules maintenant je suis froid, sec et dur comme la pierre. La carapace, jusqu'au cou, m'enserme et me glace.

[...] Ma carapace est intacte, dure et insensible, autour de cette lucidité qui veille à l'intérieur impeccablement blanche et se nourrissant d'elle-même¹².

Il peut arriver aussi que ce «je» se parle à la deuxième personne du singulier, lorsqu'il se rappelle à l'ordre: «Doucement. Le

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 117-118.

soleil te fait dérailler. J'ai la chemise collée à la peau; la journée s'annonce très humide¹³.»

Enfin, le discours du narrateur à son *alter ego* se caractérise par différents niveaux de conscience. Le plus souvent, ses propos adoptent une syntaxe linéaire, qui s'accorde avec le détachement et la froideur du personnage, avec la maîtrise de tous les instants que ce narrateur cherche à exercer sur lui-même, jusque dans ses pensées; en revanche, lorsque surgit un souvenir ou une bouffée d'émotion qui viennent fissurer sa carapace, lorsqu'il a bu et que les barrières tombent, lorsqu'il fait l'amour à Nathalie, sa phrase éclate, déferle en un flot intarissable, comme pour épouser les formes anarchiques de ces états intempetifs:

Plus je bois c'est étrange plus mon univers se précise autour de moi les mouvements ralentissent comme pour figer les limites de la Chapelle se rapprochent et chaque détail devient net dans ma tête c'est la même clarté qu'au dehors à mesure que je bois ma lucidité se retranche dans le haut de ma tête elle s'arrondit se ferme sur elle-même prend la forme d'une boule qui me serre les tempes - la marée a monté et seule la tête ronde et polie d'un rocher émerge - ma lucidité est à la surface à sec elle devient nette et intense de plus en plus les détails de la taverne pénètrent dans ma tête s'y rangent dans un ordre précis et la boule de pierre est éclairée par une lueur éblouissante les objets s'y découpent illuminés et nus - mon intelligence est une pierre de feu les yeux me brûlent la tête me fait mal je trébuche vers la sortie je cours vers la rue Sainte-Anne

¹³ *Ibid.*, p. 16.

avec l'idée obsédante d'enfouir ma tête dans la terre humide¹⁴.

Ces phrases-chocs, témoins d'états fugaces mais puissants, peuvent s'étaler sur trois ou quatre pages avant que la syntaxe coutumière ne reprenne ses droits.

Le troisième narrataire est à nouveau le narrateur lui-même. Cette fois, il n'assume pas le rôle d'*alter ego* de Pierre Delisle; plutôt, il est l'interlocuteur de Simon le caléchier, dans des échanges anciens dont les bribes lui reviennent sporadiquement à l'esprit et qui sont marquées par des parenthèses dans le récit:

Le matin, Québec est tellement agréable; les gens prennent l'autobus, vont travailler, les moineaux mangent le crottin. Tout est discipliné. On sent la vie. Je me demande si le délégué du Front s'intéresse au sexe des rues comme le caléchier.

(Cette rue s'offre beaucoup mais avec une grande dignité. Regarde, tu descends cette pente, douce, invitante. Tu coules tranquillement parmi les vêtements délicats, les parfums, la porcelaine, la verrerie, les bijoux; et le cinéma Empire, au beau milieu, où on pénètre pour son plaisir...)¹⁵

Ainsi, le narrateur se transforme, le temps d'un souvenir, en

¹⁴ *Ibid.*, p. 99-100.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

personnage qui assume le rôle de narrataire intradiégétique de son ami et rival Simon.

La dernière manifestation de la fonction narrataire, dans ce récit, apparaît à l'Épilogue, où l'on renoue avec la référence directe - le «vous» - du Prologue. Ces deux épisodes se trouvent ainsi à encadrer un second récit dont le narrataire n'est autre que le narrateur lui-même. Ce récit, à son tour, est parsemé de réminiscences du narrateur, mais dans lesquelles il fait figure de narrataire intradiégétique et non plus de locuteur.

Calqué sur le Prologue, où le «cobaye» racontait une vision cauchemardesque qui avait servi de point de départ à son récit, l'Épilogue modifie toutefois l'issue de l'épisode. La «pluie bleue» du début ne provoque plus de vision, et le héros s'estime dès lors prêt à reprendre la vie normale.

Le point culminant de la séquence réside toutefois dans l'échec du narrateur à établir la communication avec le narrataire pressenti. «Vous ne dites rien», constate le narrateur. Puis, «Votre silence est plein et glacé comme un miroir»; «Vous ne parlez pas»; «J'apprécie et respecte votre silence, mais [...]»; «Parlez-moi [...]»; «Vous êtes l'homme du silence»¹⁶. Et cet insupportable silence de contraindre le narrateur à l'aveu final:

¹⁶ *Ibid.*, p. 189-190.

J'en arrive à me demander si vous existez vraiment. Vous ne dites jamais rien. Existez-vous réellement ou vous ai-je inventé comme je l'ai fait pour mon passé? Ou alors si vous existez, me suis-je inventé moi-même? Ne suis-je qu'un être inventé?¹⁷

La présence accrue et manifeste du narrataire dans le roman des années soixante et soixante-dix a pour but de mettre en valeur sa fonction phatique, affirme Whitfield. La réitération de sa présence peut tantôt rassurer le narrateur qu'il s'adresse bel et bien à quelqu'un, refléter son besoin d'affirmation verbale ou accuser sa profonde solitude et son ardent désir de quelqu'un pour l'écouter¹⁸. Dans *Mon cheval pour un royaume*, je l'ai déjà dit, je crois que le narrateur cherche à se convaincre de sa propre existence («me suis-je inventé moi-même?») par le biais de ses narrataires, de son *alter ego* surtout, lui qui semble avoir perdu la mémoire et peut-être même la raison.

De façon générale, conclut Whitfield, cette insistance sur la fonction phatique du narrataire a pour effet de capter l'attention du lecteur réel, afin de mieux l'impliquer dans le processus de la communication narrative¹⁹. C'est certainement le

¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸ Whitfield, *art. cit.*, p. 34.

¹⁹ *Loc. cit.*

cas chez Poulin, où d'entrée de jeu, le narrateur lui-même introduit le doute quant à l'authenticité de ses propos, et ne fait rien pour le dissiper à la fin. Le lecteur devra déterminer dans quelle mesure le récit qu'on lui a fait est vraisemblable. Il aura également à composer avec le mystérieux «vous» et à départager les différents «tu» du roman.

Deuxième postulat: les «nouveaux narrataires» se répartissent généralement en deux groupes, l'un hostile, l'autre sympathique à la cause du narrateur. Cette polarisation est souvent le fait d'un clivage social ou ethnique, et elle devient manifeste au fur et à mesure que progresse le récit²⁰. A l'appui de cette thèse, un roman comme *La corde au cou* de Claude Jasmin, dans lequel le narrateur-meurtrier a tendance à vouvoyer les forces de l'ordre et à tutoyer d'autres narrataires dont il cherche à s'attirer la sympathie.

Dans *Mon cheval pour un royaume*, il y a une opposition très nette entre le cadre du récit, adressé au «vous», et l'entreprise de reconstitution du passé, sous forme de soliloque du narrateur. D'emblée, un rapport d'autorité transparait dans le prologue. Le narrateur a beau multiplier les énoncés à caractère impératif - «Notez tout très scrupuleusement», «Ne souriez pas», «Vous

²⁰ *Loc. cit.*

écrivez tout ce que je dis? C'est bien.», « Ne protestez pas» - l'énigmatique «vous» est le détenteur réel du pouvoir: clairement, c'est lui qui tient le sort du narrateur-cobaye entre ses mains. Son sarrau blanc contraste également avec «l'uniforme à boutons noirs» de tous les autres «employés de l'hôtel», connotant un statut distinct au sein d'un ordre établi. Surtout, il affiche ostensiblement son pouvoir par son silence, un silence que le narrateur s'évertue, en vain, à rompre. Enfin, loin de s'estomper, sa froideur s'accroît à l'Épilogue, alors que le narrateur montre des signes d'optimisme au terme de son récit et presse le narrataire de réagir à ses propos.

Le deuxième narrataire, *alter ego* du narrateur, permet visiblement à ce dernier d'apaiser quelque peu son esprit, de se décrire sans complaisance mais sans animosité non plus, de déplorer sa carapace qui le protège, mais qui le condamne à l'isolement. Cet *alter ego* somme toute sympathique permet aussi au narrateur de poser un geste terroriste, le dynamitage d'un monument, sans devenir antipathique pour autant.

Les dialogues-souvenirs avec Simon le caléchier, dans lesquels le narrateur adopte le rôle de récepteur, contribuent à

faire connaître sous un jour attachant ce curieux personnage, un professeur de philosophie devenu caléchier, instigateur d'un triangle amoureux entre lui, le narrateur et Nathalie, une espèce de sage à la fois ascétique et bon vivant qui se suicide à la veille de son quarantième anniversaire.

Chacun de ces types de narrataires assume une fonction précise, affirme Whitfield. Les narrataires sympathiques servent d'appuis au narrateur dans sa révolte contre le système, alors que ceux qui incarnent les forces de l'ordre servent d'exutoires à sa frustration. La présence des deux types de narrataires dans un même roman illustre de façon dramatique les tensions en présence dans l'univers du narrateur.

L'effet est encore plus puissant lorsque l'auteur oppose ces deux types de narrataires par le biais de deux personnages ou encore lorsqu'il en fait les deux pôles d'un même personnage²¹. Ainsi, le personnage de K, dans *Prochain épisode*, sert à la fois d'inspiration et de surmoi au narrateur. Dans *Mon cheval pour un royaume*, il est clair que le «vous» est un opposant, malgré ses fonctions thérapeutiques, et que l'alter ego du narrateur représente le narrataire-adjuvant. Voilà qui constitue un paradoxe frappant, dans la mesure où le thérapeute, l'adjuvant professionnel, est celui qui se mure dans un silence proche de

²¹ *Ibid.*, p. 35.

l'hostilité, refusant toute communication avec un narrateur qui pourtant le sollicite à répétition, alors que l'*alter ego*, la traditionnelle «voix de la conscience», le «surmoi castrateur» par excellence, s'avère un appui indéfectible.

Pour Agnès Whitfield, en revanche, la fonction introspective de l'*alte ego* s'amenuise considérablement dans le roman des années soixante, quand elle n'est pas tout simplement évacuée. Le narrateur aquinien ne fait appel à son *alter ego* que pour résoudre des questions de procédure, dit-elle, et l'*alter ego* du meurtrier de Jasmin n'intervient que pour galvaniser le narrateur lorsqu'il semble sur le point d'être arrêté. «*Lacking any moral weight of its own, the alter ego tends to be manipulated by the designs of the narrator. Questions from the narrator to alter ego are most often purely rhetorical*²².»

L'*alter ego* de Pierre Delisle n'en est certainement pas là. Il fonctionne comme un écho salutaire, qui renvoie au narrateur ses pensées et ses paroles pour qu'elles résonnent en lui, lui permettant d'y voir plus clair. De l'introspection à l'état pur:

Je ne suis plus capable de changer le décor, de noyer les habitudes. En moi quelque chose me défend contre moi. Une seconde lucidité veille sur ma lucidité. Une sorte d'éminence grise, semblable à l'étreinte des murs, me

²² *Ibid.*, p. 36.

protège intérieurement contre tout mal que je pourrais me causer à moi-même²³.

Ce type de narrataire rejoint plutôt ce que Whitfield considère comme une tendance marginale:

In first-person novels of the confession or journal variety, the role of super-ego falls upon the alter ego, which leads the protagonist to reflect on his actions in a generally moralistic way. If the alter ego retains this function in some post-1960 Quebec novels, [...] the interplay between ego and alter ego does not result in the conventional moralistic statements of the traditional confession or diary²⁴.

En effet, même quand l'alter ego de Pierre Delisle formule certains reproches au narrateur, on est aux antipodes d'un discours moralisateur conventionnel:

Je sais, c'est idiot de lui dire ça. En réalité, ce ne sont pas vraiment les mots qu'au fond de moi-même j'ai prononcés. «Oui, Nathalie et je t'aime»: voilà ce que j'ai dit à l'intérieur; mais n'est sortie, n'est parvenue à se traîner à l'extérieur de mes pierres que cette phrase ridicule: «Tu es bien aimable». Complètement idiot. C'est pour cela que je ne parle pas beaucoup à Nathalie et qu'on ne se dit que des choses ordinaires²⁵.

²³ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 94.

²⁴ Agnès Whitfield, *art. cit.*, p. 36.

²⁵ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 35.

Quatrième postulat: il y a un changement notable au niveau de la compétence littéraire des narrataires des années soixante: «*a change has occurred in the literary sensitivities attributed to the narratees, whatever their narrative status*²⁶». Ainsi, le Galarneau de Godbout implique Maryse et ses narrataires anonymes dans ses décisions littéraires; le narrateur aquinien discute avec lui-même et avec un narrataire anonyme de la forme romanesque; Hervé Jodoin cherche tout aussi bien à provoquer son narrataire par ses commentaires sur son roman-journal qu'à se moquer des lectures de sa clientèle dévote, avance Whitfield.

S'il est vrai que le narrateur ou le personnage écrivain envahit littéralement le roman québécois après 1960, c'est autre chose, à mon avis, que de voir là une nouvelle compétence ou «sensibilité» littéraire de la part du narrataire. Qu'on songe à l'éducation classique des narrataires de *Jean Rivard* ou de *L'Appel de la race*, dont les lectures incluaient des auteurs grecs et latins, des philosophes, des moralistes, des économistes, des historiens, des romanciers et des poètes. Les narrateurs de ces oeuvres attribuaient à leur narrataire, et de là à leur public cible, une culture enviée, même s'ils ne discutaient pas avec eux de leurs lectures ou de leurs projets littéraires.

²⁶ Agnès Whitfield, art. cit., p. 36.

Comme tant d'autres, donc, le narrateur de *Mon cheval pour un royaume* a ses propres aspirations littéraires. Il est l'auteur d'un roman dont le héros «a un idéal politique²⁷», bien qu'il se défende lui-même d'être un écrivain engagé:

Le délégué pense que je suis un révolutionnaire; à sa place, je penserais la même chose [...] Je ne lui dirai pas que je n'ai pas de préoccupations sociales, ni politiques. Le délégué me voit d'une certaine façon et je n'ai qu'à me conformer à l'image qu'il s'est faite²⁸.

La question soulevée ici est celle de l'écrivain dont on confond les convictions avec celles de ses personnages, à tort évidemment. En réalité, la bombe que le narrateur pose au pied de la statue du soldat anglais est un geste qui relève pour lui de l'anarchie, et non d'une quelconque allégeance au «Front». Il se sert des moyens que lui procure cet organisme pour arriver à ses propres fins: peu lui chaut que son action soit récupérée à des fins partisans.

Autrement, voilà un écrivain qu'on ne voit guère à l'oeuvre et qui ne discute pas de ses partis pris esthétiques ou autres. Une seule nuit, Nathalie lui ayant préféré Simon, il se retrouve seul avec un crayon et un calepin; le croquis qu'il esquisse se transforme en conte. Le roman ne recèle que deux

²⁷ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

allusions littéraires: un voilier dans une vitrine rappelle au narrateur le vaisseau-fantôme de Coleridge; puis, allongé auprès de Nathalie, il se remémore une citation: «Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens²⁹». Rien, en somme, qui ne fasse expressément de la littérature un des enjeux du roman, contrairement à certaines oeuvres subséquentes de Poulin, où elle sera plus présente.

En dernier lieu, Agnès Whitfield s'interroge sur l'impact de ces transformations notées chez le narrataire: quelle est leur portée sur le roman québécois en tant qu'outil de revendication politique et sociale, et quelle incidence ont-elles sur la relation entre narrataires et lecteurs réels?

Ce n'est pas tant l'adoption d'une narration à la première personne qui est à l'origine des changements dans le roman des années soixante, dit Whitfield, mais le type de narrataire privilégié par ce narrateur. Avant les années soixante, le narrateur des rares romans qui adoptaient une narration à la première personne s'adressait invariablement à un narrataire *alter ego* du narrateur. Après 1960, cette prééminence est dévolue à un narrataire externe qui joue le rôle d'un surmoi associé aux forces répressives de la société. Dans les romans à la première personne où le narrataire *alter ego* prédomine encore, s'il s'en trouve, déclare Whitfield,

²⁹ *Ibid.*, p. 81 et 162.

celui-ci n'est plus le porte-parole triomphant de la morale conventionnelle, mais plutôt un objet de critique, voire de dérision³⁰.

Mon cheval pour un royaume n'est pas un roman de revendication sociale et politique, malgré l'association opportuniste du narrateur avec un «Front» qui prône l'action terroriste. Il s'agit en fait d'un récit foncièrement pessimiste sur les rapports humains - la solitude, l'incommunicabilité, le triangle amoureux. Le geste anarchiste du narrateur se veut d'abord et avant tout une violence dirigée contre soi, à défaut du suicide choisi par le caléchier. C'est un pari ultime, une tentative désespérée du narrateur pour faire sauter sa propre carapace. Dès lors, *Mon cheval pour un royaume* est un trompe-l'oeil; contrairement aux romans qui appellent de tous leurs vœux une transposition politique, celui-ci donne l'impression de se servir du politique pour aborder un drame privé.

Dans cette perspective, ses choix narratifs se situent en porte-à-faux par rapport à l'esthétique dominante décrite par Agnès Whitfield, tout en donnant l'impression de s'y conformer par la présence de plusieurs narrataires, dont un narrataire externe hostile, représentant de l'hygiène sociale. Mais le narrataire principal n'est nul autre que l'*alter ego* du narrateur, dont la fonction principale s'avère l'introspection et dont l'activité ne

³⁰ Agnès Whitfield, art. cit., p. 37.

prête guère le flanc à la critique ou à la dérision.

En revanche, les intuitions de Whitfield ne souffrent virtuellement aucune exception en ce qui a trait aux rapports narrataires-lecteurs dans le roman des années soixante. Dans les romans des années antérieures, dit-elle, le lecteur réel était invité à s'identifier, de façon automatique, au narrataire, lequel entérinait inmanquablement les choix idéologiques et esthétiques du narrateur externe. Or, cette identification est beaucoup plus ardue dans le roman des années soixante, de par la multiplication des narrataires et leurs partis pris souvent contradictoires. Le lecteur est dès lors contraint à un certain recul et à une prise de position personnelle:

In the new Quebec novel, any tendency on the part of the real reader to identify with the narratee is much more difficult for he is inevitably caught up in a web of conflicting demands. The narrator no longer serves as a mediator but directly involves his narratee, and eventually the real reader, in the internal and social tensions which he must resolve. The radical reduction of the aesthetic and affective distance between narrator and narratee forces the real reader to question his own values³¹.

En outre, l'absence de «réponse» ou de clôture dans bon nombre de romans des années soixante invite le lecteur à poursuivre sa réflexion par lui-même, une fois le livre terminé. À ce niveau,

³¹ *Ibid.*, p. 38.

la fin de *Mon cheval pour un royaume* est exemplaire. L'aveu final du narrateur³² contraint le lecteur à réévaluer tout ce qu'il vient de lire, à douter de son interprétation, et de là, sans doute, à relire fébrilement le roman pour valider ses intuitions premières - sans garantie de succès.

Dans le cas du roman politique et social, affirme Agnès Whitfield, une fin ouverte constitue une invitation pour le lecteur à résoudre par lui-même les conflits par lesquels il se sent interpellé et pour lesquels aucune issue satisfaisante n'est fournie:

It can be argued [...] that it is precisely by not resolving these tensions that the narrator best incites his reader to political action. What remains with the reader, after finishing the book, is not an intellectual message but an intense sense of emotional tension and frustration. The reader is thus obliged to assume the conflicts within the narrator and to resolve them himself through his own actions³³.

Bref, le roman réussi serait celui qu'on referme pour passer à l'action.

³² *Infra.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 39.

Le moins qu'on puisse dire, au terme de cette étude, c'est que la société québécoise et son roman ne seront plus jamais les mêmes après 1960. Ils ont l'air d'avoir émergé, côte à côte, d'une machine à voyager dans le temps. Le «miracle romanesque» tient en grande partie à ce synchronisme providentiel.

On répliquera, par contre, que le désir de contestation et d'innovation inscrit dans le roman de l'époque n'est pas le fruit d'une génération spontanée: le roman urbain et psychologique, au plan thématique, le Nouveau Roman français, au plan technique, auront tracé la voie aux écrivains de la Révolution tranquille. C'est vrai, mais il ne faut pas minimiser la révolution romanesque pour autant.

Dans une espèce de fièvre tous azimuts, les innovations techniques se multiplient, en même temps que sautent les tabous. Les changements les plus percutants, toutefois, - du moins à mon avis - sont ceux qui touchent la forme narrative, dans la mesure où ils introduisent, littéralement, une nouvelle façon de voir le monde.

Avec la narration à la première personne, l'individu rompt le cordon ombilical qui le rattache à la tribu, revendique le droit au libre arbitre. L'événement est de taille, mais ne se présente

pas seul. Comme Agnès Whitfield se fait fort de l'illustrer, le narrataire est en passe d'acquérir lui aussi un tout nouveau statut.

«*The traditional narratee of the pre-1960 Quebec novel could have given way to another equally stable narratee summoned simply to implement the narrators' new political objectives*³⁴ », argumente-t-elle. En effet, mais ce ne sera pas le cas... Plutôt, on assiste à la multiplication des narrataires à l'intérieur d'un même roman, à leur fréquente polarisation en deux catégories, l'une sympathique, l'autre hostile au narrateur. La tendance est aussi à la disparition de l'*alter ego* à fonction introspective comme narrataire principal du narrateur à la première personne; le narrataire le plus en vue serait un narrataire externe hostile, emblème d'un *establishment* répressif. Enfin, dit Whitfield, un des attributs les plus significatifs de ce nouveau narrataire est sa sensibilité littéraire.

Mon cheval pour un royaume, de Jacques Poulin, illustre bien ces thèses... mais leur résiste aussi. Récit d'un geste terroriste raté, ce n'est pourtant pas un roman politique. Récit qui met en scène un narrataire hostile et un narrataire sympathique au narrateur, il accorde la préséance, contre toute attente, au narrataire sympathique. Ce dernier, *alter ego* du narrateur qui

³⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

essaie de reconstituer un passé oublié, est voué à une introspection apparemment démodée, alors que l'existence même du narrataire hostile, symbole supposé d'un *establishment* réactionnaire, est remise en doute. Récit d'un narrateur écrivain, il tend plutôt à minimiser les références littéraires. Enfin, au lieu d'exacerber les tensions politiques ou sociales de l'heure et d'inciter un lecteur frustré à l'action directe, *Mon cheval pour un royaume* convie plutôt un lecteur perplexe à une, sinon plusieurs, relectures de l'oeuvre. Un monde dérangent, un monde de surprises et d'attentes déjouées, donc, que ce premier roman de Jacques Poulin, tout à fait emblématique de son époque.

CHAPITRE 5

PARLONS DE MOI:

**la rhétorique dans
tous ses états**

J'ai tellement besoin d'un ami que
je l'invente.

C. Motard

Nous convenons de nos défauts, mais
c'est pour que l'on nous démente.

Florian

Les années soixante-dix, au Québec, seront mouvementées. À l'euphorie de la Révolution tranquille, cette frénésie de rat-trapage virtuellement inégalée dans l'histoire de la province, succèdent la Crise d'octobre, l'affrontement avec les syndicats, le premier embargo pétrolier et la montée en flèche de l'inflation. Violence politique et agitation sociale sur fond de récession économique: voilà un bien lourd lendemain de veille, alors qu'en 1960, tous les espoirs semblaient permis.

Dans une société, donc, qui veut préserver les acquis sociaux et culturels de la Révolution tranquille, mais aussi se redéfinir dans une certaine mesure, qu'advient-il du roman et de ses audaces langagières, thématiques et narratives? Dans la perspective qui est la nôtre, qu'advient-il du narrataire et des

métamorphoses qu'il a subies? Conserve-t-il ses caractéristiques des années soixante, à savoir un accroissement considérable de ses manifestations, assorti d'un élargissement de ses fonctions?

Agnès Whitfield affirme que c'est bel et bien le cas puisque, dans «Reading the Post-1960 Novel: the Changing Role of the Narratee», elle inclut dans son corpus de *new Quebec novels* aussi bien des romans des années soixante comme *Le Libraire*, *Prochain épisode*, *L'Avalée des avalées* ou *Salut Galarneau*, que des oeuvres des années soixante-dix comme *La corde au cou*, *Kamouraska*, les romans de Gilbert LaRocque. Ce qui rassemble tous ces romans et en fait de «nouveaux romans québécois», postule-t-elle, c'est d'abord et avant tout une transformation en profondeur au niveau de l'instance narrative.

Ainsi, dans le «nouveau roman» type, un narrateur à la première personne tend à multiplier ses narrataires. Ces derniers forment deux groupes: l'un sympathique, l'autre hostile à la cause du narrateur. L'effet sera encore plus saisissant lorsque le débat se polarisera autour de deux narrataires en particulier ou se manifestera par l'opposition de deux attitudes contrastantes émanant d'un même narrataire. Enfin, propose Whitfield, les «nouveaux narrataires» seraient dotés de compétences littéraires

inédites, puisque le narrateur n'hésite pas à inclure certains d'entre eux dans ses projets littéraires, à solliciter leur avis. Globalement, ces transformations ont pour effet de contraindre le lecteur à un certain recul et à une prise de position personnelle face à la situation qui lui est présentée, alors que le lecteur du roman traditionnel s'identifiait immanquablement aux propos du narrateur externe, par narrataire interposé¹. Au chapitre précédent, on s'est servi du premier roman de Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, pour vérifier ces hypothèses, avec les résultats que l'on connaît.

Les postulats d'Agnès Whitfield constitueront également l'arrière-plan d'une dernière analyse, consacrée cette fois à un roman du début de la décennie soixante-dix, une oeuvre qui n'a pas eu un grand retentissement, malgré les éloges de la critique. J'ai nommé *Parlons de moi*² de Gilles Archambault, écrivain modeste, réservé, s'il en est. Dans une étude intitulée «Gilles Archambault: la fuite immobile ou le destin d'un romancier», Marc Pelletier abonde dans le même sens:

¹ Agnès Whitfield, art. cit.

² Gilles Archambault, *Parlons de moi. Récit complaisant, itératif, contradictoire et pathétique d'une autodestruction*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1970, 204 p.

D'emblée, par son ampleur, l'oeuvre de Gilles Archambault se classe parmi les plus riches et les plus consistantes de la littérature québécoise. Et pourtant, l'institution littéraire n'a jamais été attirée par elle. Les honneurs ont tardé: Prix David en 1981 et Prix du Gouverneur général en 1987. Le bilan critique est mince: outre les comptes rendus, il se limite à un article de Raymond Plante sur les premiers romans, à deux brèves études - néanmoins importantes - de François Ricard sur *La fuite immobile* et *Les pins parasols*, à quelques hommages et à un dossier littéraire d'une dizaine de pages paru récemment [1988] dans la revue *Québec français*³.

Toujours selon Marc Pelletier, *Parlons de moi*, quatrième roman d'Archambault, marque la fin d'un premier cycle chez l'écrivain: après *Une suprême discrétion* (1963), *La Vie à trois* (1964) et *Le Tendre Matin* (1969), «*Parlons de moi* (1970) révèle un écrivain de métier qui, ayant choisi sa voix, son mode de narration et ses thèmes, dresse un premier bilan⁴». Une oeuvre charnière, donc, dans le parcours romanesque d'Archambault, mais aussi un récit doté d'un narrataire tout à fait singulier. Il s'agit d'un mystérieux «vous» qui rappelle à la fois le narrataire de *La Chute* d'Albert Camus, de par l'effort obsessif du narrateur pour gagner son approbation, et le narrataire de *La Modification* de Michel Butor, de par l'incertitude qui plane autour de son identité.

³ Marc Pelletier, «Gilles Archambault: la fuite immobile ou le destin d'un romancier», *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, «Archives des lettres canadiennes. Tome VIII. Centre de recherche en civilisation canadienne-française», Montréal, Fides, 1992, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

Dès la première page, le narrateur-héros de *Parlons de moi* invoque son narrataire sur tous les tons, sans arrêt, cherchant à s'en faire, tour à tour, un confident, un complice, un admirateur, un témoin. Tous les moyens sont bons: l'adresse directe, l'inclusion, l'interrogation, la négation, la justification, la tournure démonstrative, la comparaison. En réalité, ce feu roulant d'interpellations n'est pas sans taxer la patience du lecteur; Marc Pelletier parlera d'une voix «redondante, plaintive, souvent lugubre, peu rassurante et parfois difficile à supporter⁵». Plus loin, il décrira le narrateur-personnage archambaldien, tous romans confondus, comme «solitaire, narcissique, pessimiste, insatisfait, [...] un être faible, veule, qui vit dans un état dépressif persistant⁶». François Ricard et Nicole Bourbonnais abonderont dans le même sens⁷. Par ailleurs, l'édition originale de 1970 arbore un sous-titre éloquent: «Récit complaisant, itératif, contradictoire et pathétique d'une auto-destruction». Ce sous-titre est reproduit dans l'édition Stanké de 1980, alors qu'il est retranché de la version Boréal de 1997. Ce qui rachète ce narrateur geignard, en revanche, c'est son extraordinaire lucidité,

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ François Ricard, «Littérature québécoise. La fuite immobile de Gilles Archambault», *Liberté*, mai-juin 1974, p. 82-91.

Nicole Bourbonnais, «*Parlons de moi*, roman de Gilles Archambault», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome V (1970-1975), Montréal, Fides, 1987, p. 651-652.

d'une part, et la haute tenue de son discours, d'autre part. Il se frappe constamment la poitrine, soit, mais quelle éloquence, quelle maîtrise du verbe!

«S'il y a monologue, il ne s'agit pas d'une conversation avec soi-même, mais de paroles proférées au dehors, à un interlocuteur invisible⁸», affirme Nicole Bourbonnais. A qui donc s'adresse ce narrateur anonyme et souffreteux qui insiste pour «parler de lui»? Qu'y a-t-il derrière cet énigmatique «vous» qu'il ne cesse d'invoquer, page après page, du début à la fin de son récit: «N'oubliez pas...», «Souvenez-vous...», «Tenez...», «Voyez...», «Remarquez...», «Comprenez-moi...», «Je vous le demande...», «Que voulez-vous...», «Faites-moi confiance...», «Vous pensez bien...»?

Les indices les plus probants s'avèrent les inclusions du narrateur, qui rassemblent son narrataire et lui-même dans une catégorie commune:

«Janine est de ces filles tellement brillantes que vous oubliez en leur parlant de songer à leurs seins ou à leurs cuisses.»

«Nos partenaires [sexuelles] savent trop bien qu'elles risquent de nous plonger dans la neurasthénie la plus noire à la moindre remarque restrictive.»

⁸ Nicole Bourbonnais, *art. cit.*, p. 652.

«On nous a trop enseigné la résignation, on nous a appris à être de bons commis, mais de mauvais amants, nos femmes faisaient l'amour avec des fantoches.»

«Je ne suis peut-être pas si différent des autres, à la fin. Regardez-moi, mes frères, je suis comme vous!»

«La taverne, c'est juste à notre niveau, nous les hommes de quarante ans!»⁹

Ces commentaires épars permettent d'abord de régler le problème du singulier ou du pluriel occasionné par l'emploi du pronom «vous». Le narrataire, ici, est vraisemblablement une collectivité masculine et non un seul individu.

La dernière inclusion, toutefois, s'avère ambiguë: réfère-t-elle au seul narrateur, qui s'insère à titre individuel dans la catégorie - hors-texte - de tous les quadragénaires (dans lequel cas, nous = moi et eux), ou vise-t-elle le narrataire collectif (nous = «vous» et moi) pour mieux le caractériser? On pourrait même postuler qu'elle vise, au sein de cette vaste collectivité masculine, la seule tranche des quadragénaires (nous = moi et ceux d'entre «vous» qui ont quarante ans). Une ambiguïté semblable caractérise les affirmations suivantes: «Nous devons penser à tout cela, nous, les pères de l'an deux mille» et

⁹ Gilles Archambault, *Parlons de moi*, Montréal, Éditions du Boréal, 1997, p. 23, 32, 74, 98, 124.

«Hommes de quarante ans, méfiez-vous de la morale!»¹⁰ En somme, ces trois énoncés pourraient inclure le narrataire principal et lui attribuer des qualités précises (quadragénaire, père de famille), mais l'inverse est tout aussi plausible.

Outre les inclusions répertoriées ci-haut, d'autres types d'énoncés ciblent un narrataire masculin:

«Madeleine [...] ne lui adressait pas la parole sans ce ton de soumission qu'ont les femmes amoureuses.»

«Pourvu qu'elle ne prenne pas prétexte de sa lassitude pour refuser. Sait-on jamais avec les femmes?»

«[Madeleine] est bibliothécaire, son traitement est presque le double du mien. Je vous le demande, y a-t-il une situation qui soit plus préjudiciable à l'autorité d'un mari?»

«Je n'éprouve qu'un plaisir bien relatif à coucher avec [Janine]. J'aime mieux lui parler. Ne souriez pas, je n'ai pas de problèmes de ce côté.»

«Je crois que si je le voulais j'aurais beaucoup de succès auprès des femmes. [...] Souvent je n'arrive pas à me débarrasser de bonnes femmes avec qui j'ai été trop gentil.»

«Allons, du nerf, je ne suis pas une femmelette pourtant.»¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 54 et 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 42, 46, 10, 22, 23, 115.

En somme, à deux exceptions près, le narrateur destine l'ensemble de son récit à ses semblables, ses «frères» mâles, dans un dessein précis qu'on explorera plus loin.

Les deux adresses directes qui visent d'autres instances ne sont pas sans rappeler les apostrophes du narrateur de *Maria Chapdelaine* à l'impitoyable «Dieu des Écritures» et à la «Mère du Galiléen», des reproches vains et sans possibilité de réponse, mais qui permettaient au narrateur de se décharger d'un trop plein d'émotion devant le dur lot des colons canadiens. Ici, le narrateur archambaldien ressent une bouffée de joie lorsque son fils lui dit qu'il est un père sympathique et il s'exclame: «Sachez, enfants, que vos parents vous aiment, ils vous ont bercés, ils ont veillé sur vous. Ils ont mis en vous tant d'espoir, vous avez été leur paradis! Au fond, ils ne veulent pas autre chose que de se faire dire que vous n'avez pas trop honte d'eux!¹²» Puis, choqué par l'apparence de sa femme qui est revenue de vacances dans un état pathétique, il admonestera: «Maris, n'envoyez pas vos femmes en vacances, elles se laisseront aller, ne surveilleront plus les attaques du temps!¹³» Points d'exclamation à l'appui, il semblerait bien que ces apostrophes jouent le même rôle d'exutoire que dans *Maria Chapdelaine*.

¹² *Ibid.*, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 143.

Le narrateur s'adresse aussi, par intermittence, à différents narrataires intradiégétiques au cours des six chapitres du roman: sa femme Madeleine, son fils Christian, sa maîtresse Janine, son patron Monsieur Giraldeau. Sans crier gare, le narrateur interrompt le discours qu'il tient à son narrataire extradiégétique pour apostropher l'un ou l'autre des personnages susmentionnés. Son intervention terminée, il revient à son narrataire original aussi abruptement qu'il l'avait quitté. Ainsi, au premier chapitre, il écrit deux lettres à sa femme, Madeleine, qui l'a quitté pour un séjour de trois mois à Nice en compagnie d'un ancien soupirant, Tommy MacIntyre, qui est aussi, bien qu'il l'ignore, le père biologique de Christian. Au deuxième chapitre, le narrateur s'adresse de nouveau à Madeleine, sans toutefois lui écrire. La particularité de ces trois messages, c'est qu'aucun ne parvient à destination: les deux lettres sont jetées à la poubelle par le narrateur et l'apostrophe, qui aurait pu faire l'objet d'un appel téléphonique, demeure un soliloque piteux.

Le troisième chapitre est caractérisé par neuf adresses à Christian et deux à Madeleine. Encore une fois, ce sont des messages placés sous le signe de la communication ratée, qui ne sont jamais livrés de vive voix à leurs destinataires. Pourtant, avec Christian, ce n'est pas l'occasion qui manque: le narrateur effectue une escapade d'une semaine avec son fils sur la Côte

Nord. Le jour, ils sont confinés à la voiture; la nuit, ils partagent une chambre de motel. Les dialogues entre les deux se limitent néanmoins à des échanges laconiques et banals, alors que les apostrophes mentales du narrateur à son fils s'étalent sur plusieurs pages. Il se livre au même manège avec Madeleine, bien que celle-ci lui écrive continuellement. La seule personne auprès de laquelle le narrateur parvient à se vider le coeur est Cathy, une conquête d'un soir à Baie-Comeau. En fait, après avoir sangloté éperdument dans les bras de cette dernière en lui racontant les aléas de sa relation avec Madeleine, le narrateur sera incapable, à son grand dam, de lui faire l'amour.

Au quatrième chapitre, le narrateur répète mentalement les arguments dont il usera pour implorer la bienveillance de son ancien patron, Monsieur Giraldeau, et le supplier de le reprendre à son service, puisque sa virée d'une semaine l'a laissé dans la dèche et qu'il a résolu de se rendre auprès de Madeleine, à Nice. Mais le rôle de pénitent qu'il tente d'assumer finit par l'exaspérer et, brusquement, il laissera cours à ses véritables pensées: «Je suis prêt à vous dire n'importe quoi, vieux scélérat, ordure! Je deviendrai tout à fait dingue, si je ne travaille pas et vite!¹⁴»

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

Au cinquième chapitre, le narrateur s'adresse mentalement à sa maîtresse, Janine, avant de lui faire l'amour, puis il livre un soliloque muet à Madeleine, qui est revenue de Nice complètement ravagée, en proie à une dépression sévère. Il n'y a jamais eu de liaison avec Tommy, seule une brève aventure avec un Québécois exilé, pour oublier l'ennui du mariage, pour compenser l'absence d'attention de la part du mari. A nouveau, le narrateur préfère la pensée à la parole: alors qu'il a Madeleine devant lui et que tout pourrait reprendre, il refuse l'intimité et ne profère que des inanités.

Le roman s'achève sur un soliloque à Madeleine qui s'étale sur presque la moitié du dernier chapitre: trois pages sur huit. Deux ans après leur rupture, dans un état de déréliction totale, plus alcoolique que jamais, le narrateur la supplie de le revoir, lui proclame son amour et son impossibilité de vivre sans elle:

Tu es ma souffrance, tu nourris mon être de contradictions, ton silence me torture, à cause de toi, j'endure mille morts qui me font renaître à la vie. Sois l'instrument de mon supplice jusqu'à la fin, frappe-moi à coups redoublés, flagelle-moi! Je suis ton esclave, aveugle d'amour, ton amant distrait et torturé, ton mari malgré tout. Écris-moi¹⁵.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

Toutes ces adresses muettes à des narrataires intra-diégétiques - lettres jamais expédiées, appels téléphoniques jamais effectués, paroles jamais prononcées à voix haute -, à l'épouse et au fils surtout, font état d'une situation tragique et sans issue: l'impossibilité pour ce narrateur de communiquer avec ses proches, d'établir avec eux une réelle intimité. En même temps, il se plaint sporadiquement de son isolement:

«[...] je cherche quelqu'un qui consente à m'écouter, qui supporte que je lui parle de mon travail qui me pèse beaucoup, de la tentation que j'ai de tout laisser tomber, pour voir [...] Je m'enfonce de plus en plus dans ma solitude.»

«[...] moi je suis ancré de plus en plus profondément dans un soliloque perpétuel.»

«N'y aura-t-il jamais personne qui sache m'écouter, quelqu'un que je paierais uniquement pour cette raison?»¹⁶

Voilà donc, à mon sens, la fonction essentielle de ces narrataires internes: signifier la solitude irrémédiable du narrateur, par son inaptitude et son refus de s'ouvrir à autrui, à ceux qui lui sont les plus chers.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14, 16 et 114.

D'où la nécessité de ce «vous» omniprésent que le narrateur invoque de façon obsessionnelle. Ce narrataire collectif fait office de jury permanent auprès duquel le narrateur recherche l'absolution. Et pareil à un habile avocat de la défense, il module sa plaidoirie, il passe savamment d'un registre à l'autre afin de toucher le plus de cordes sensibles possible.

Son parti pris le plus fréquent est l'aveu. Lucide, désabusé, il confesse ses torts, ses excès, ses mesquineries, ses échecs avec une franchise désarmante. Déjà, l'incipit laisse présager du ton qu'adoptera une bonne partie du roman: «La maisonnée dort. Voyez, d'entrée de jeu, j'exagère. Il n'y a pas de maisonnée¹⁷». Chaque chapitre recèlera son lot de confessions:

«Toute ma vie, j'ai regretté de ne pas m'être rendu au bout des choses que j'entreprenais.»

«Voyez mon côté mesquin. Je ne suis pas heureux et je ne veux pas que les autres le soient.»

«Vous me soupçonnez peut-être de chantage et vous avez raison.»

«J'aime que l'on me croie malheureux, un peu dérangé. Je me prends trop au sérieux, je le sais.»

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

«Ces démons qui me poursuivent, qui s'acharnent sur moi ne sont peut-être que des images de ma complaisance. Je me soupçonne, comprenez-vous, de laisser détériorer à loisir mon équilibre psychologique pour mieux m'apitoyer sur moi.»

«Il est évident qu'au fond de moi, c'est de la culpabilité que je ressens. Non seulement je suis un petit employé en chômage, endetté par sottise, mais je suis égoïste et veule.»

«Je me suis plutôt mal conduit, lors de la rupture. Je l'ai menacée de tout, malgré son état dépressif, elle a fait des crises. C'était horrible. Pas très joli de ma part, évidemment.»

«J'ai dénoncé Tommy au percepteur, il s'était si souvent vanté devant moi de déjouer le fisc depuis des années. Ce crétin d'Irlandais, voleur d'épouse, a frôlé la faillite. Je m'en suis réjoui, à l'époque. C'est fini. J'ai été mesquin, ce que j'aime moins.»

«Une guenille, vous dis-je! je n'ai jamais été qu'une guenille!»¹⁸

Le pari que fait le narrateur est que sa franchise lui vaudra une certaine sympathie auprès du narrataire. Après tout, faute avouée n'est-elle pas à demi-pardonnée? Un raté qui se reconnaît comme tel n'est-il pas davantage à plaindre qu'à réprover? Pari tenu, semble-t-il, du moins jusqu'à un certain point, puisque le

¹⁸ *Ibid.*, p. 17, 19, 25, 48, 51, 131, 135, 158.

discours du narrateur n'indique pas une distance croissante entre lui et son narrataire. En d'autres mots, il n'y a pas de surenchère subite, de tentative désespérée pour convaincre un interlocuteur dont on sent qu'il s'éloigne. En revanche, l'adhésion du narrataire n'est jamais acquise une fois pour toutes, puisque le narrateur continue d'user du procédé.

Un deuxième registre s'apparente au premier: celui de la justification. Le narrateur admet certains torts, mais cherche à convaincre son narrataire qu'il y a des circonstances atténuantes à sa conduite, qu'il est davantage victime que coupable:

«je ne comprends pas ce que ce Tommy peut avoir de tellement séduisant pour ma femme [...] Je m'excuse de parler de ces choses, ça ne concerne que lui. Je ne cède à cette tentation que pour me venger de leur trahison.»

«Sincèrement, je ne crois pas avoir été un mauvais père. Voyez comme je me défends! Comme si j'étais sûr qu'on allait m'attaquer. Comprenez-moi, je ne voudrais laisser à penser que je donne toute cette liberté à Christian parce que je me désintéresse de lui.»

«Plutôt que de me poser des questions embêtantes, [Christian] devrait essuyer mes larmes, panser mes plaies, je suis l'homme de douleur, l'éternelle victime!»

«J'ai au moins la certitude d'être un homme malheureux. Entendez par là que je suis plus à plaindre qu'à blâmer.»

«J'étais le délaissé, alors cet inoffensif petit voyage, c'était bien le moins que je pouvais me permettre, non?»¹⁹

Ce besoin de justification, qui pue souvent la mauvaise foi, se retrouve jusque dans les dernières pages du roman. Là, quand il n'y a plus rien ni personne pour servir de prétexte ou de bouc émissaire à ses malheurs, le narrateur s'en prend à la vie elle-même :

Je suis rayé du monde et ravi de l'être. Qu'on me laisse à l'écart! Je ne souhaite que de vivre sans joie et sans peine. Je lui ai donné sa chance, à la vie, pendant assez longtemps. Elle a réussi à faire de moi une épave, un homme de douleur, n'ai-je pas le droit de me venger? Ma vengeance est bien inoffensive, il me semble²⁰.

Veule, sans doute, mais non dénué d'orgueil: entre la confession ou la justification, le narrateur ne résiste pas à la tentation de se valoriser auprès de son narrataire. Peut-être aussi sent-il le besoin de changer de ton, dans la mesure où l'image de souffre-douleur qu'il cultive aussi soigneusement pourrait bien finir par indisposer son narrataire et se retourner contre lui:

¹⁹ *Ibid.*, p. 13, 16, 112, 153, 125.

²⁰ *Ibid.*, p. 160.

«Depuis un mois, je vis seul avec [Christian]. J'ai pour mission de veiller sur sa conduite, et je pense que je m'acquitte de ma tâche sans fermeté excessive, avec un doigté assez exceptionnel.»

«Tenez, j'ai toujours été, si l'on veut, un homme préoccupé par les choses de l'esprit. J'adore la musique, je joue de façon lamentable les Études de Chopin comme les Kreisleriana de Schumann. Bon an, mal an, je dois dévorer une centaine d'ouvrages. Je vais parfois à des expositions.»

«Je crois que si je le voulais j'aurais beaucoup de succès auprès des femmes.»

«Je ne voudrais pas me vanter sottement, mais je le répète: je suis un charmeur.»²¹

Dans ses moments d'affabilité, le narrateur ira jusqu'à confier à son narrataire que Tommy MacIntyre, tout vulgaire, inculte, bedonnant et coureur de jupons qu'il soit, n'en est pas moins un «excellent garçon», un «gars épatant» à ses heures; le narrateur veut même se montrer «tolérant» face à sa liaison présumée avec Madeleine puisque lui-même, «sans être le moins du monde un homme à femmes, [a] eu trois liaisons et [a] une bonne amie²²»!

²¹ *Ibid.*, p. 9, 18, 23, 97.

²² *Ibid.*, p. 12.

Mais cette expansivité s'amenuise considérablement après le premier chapitre, comme s'il était impossible pour le narrateur de soutenir une telle bonhomie face à son narrataire alors que son récit se fait de plus en plus incriminant pour lui. Il devient rapidement évident qu'il n'a pas été un mari modèle et qu'il n'a jamais rien mené à bien: il a abandonné ses études, puis perdu son poste d'enseignant pour cause d'alcoolisme; devenu commis disquaire, il a commencé un guide musical qu'il n'a jamais terminé. Pour meubler sa solitude et son ennui, sa femme a fréquenté des amis, renoué avec Tommy, embrassé l'action politique, flirtant même avec une cellule terroriste. Enfin, un beau jour, possiblement après avoir découvert les fredaines de son mari, elle a voulu s'ouvrir les veines. Le voyage en France, que le narrateur ne cesse de voir comme une trahison et qui constitue le point de départ du récit, n'est rien d'autre qu'une tentative pour éviter un nouveau naufrage.

Est-ce pour pallier à un éventuel mépris de son narrataire que le narrateur adopte, en dernier recours, le registre de la supplication?

«Ce que je crains cependant, c'est votre sourire ironique.»

«je vous en conjure, prenez-moi au sérieux. Je ne suis pas un farceur.»

«Ne vous moquez pas de moi!»

«Mettez-vous à ma place.»

«Vous croyez peut-être que je n'ai pas volé ce qui m'arrive et que je n'ai qu'à me taire.»

«Comprenez-moi [...]»

«Croyez-moi!»²³

En clair, le narrateur craint que son narrataire ne soit pas entièrement convaincu par ses aveux et ses justifications, qu'il ne soit pas impressionné outre mesure par ses tentatives de valorisation. Puisqu'il ne se convainc qu'à moitié lui-même, pourquoi son narrataire serait-il plus crédule? À intervalles, donc, il doit l'enjoindre véhémentement et sans subtilité de ne pas se détourner de lui. Ce que le narrateur craint le plus, de toute évidence, c'est le «sourire» de son narrataire, un sourire moqueur, ironique ou condescendant. Se sentir objet de dégoût, de mépris, de pitié, passe encore - tout, sauf un objet de ridicule.

On a vu auparavant comment les adresses du narrateur à ses narrataires intradiégétiques faisaient ressortir l'isolement

²³ *Ibid.*, p. 39, 49, 65, 78, 88, 94, 161.

profond du personnage, son inaptitude radicale à entrer en relation intime avec ses proches. Ce manque, il tentait de le combler par un monologue adressé à un narrataire extradiégétique, une collectivité de ses pairs, auprès de laquelle il cherchait un sentiment de compréhension fraternelle, une validation de son comportement, une absolution, en bout de ligne. Pour ce faire, il usait d'une panoplie de procédés rhétoriques: confessions, justifications, mises en valeur, supplications, dont on peut néanmoins douter de l'efficacité absolue auprès du narrataire, compte tenu de leur réitération constante.

Ce qui motive sans doute la réticence du narrataire, c'est la somme de contradictions qui émerge, en bout de ligne, de ce récit. Contradiction, d'abord, entre le narrateur «amoureux fou» des premières années de mariage et le mari mesquin des dernières années de vie commune; contradiction entre l'amant qui refuse de renoncer à Janine et l'époux qui proclame que Madeleine est «la femme de sa vie»; contradiction entre la haine d'un mari prétendument cocu pour son rival et son appréciation de ce dernier; contradiction entre un père qui dit avoir été «distrain», «malhabile» et le dévouement inconditionnel de cet homme pour un enfant qui n'était pas le sien et qu'il n'a jamais cessé d'adorer; contradiction entre l'homme intelligent, amateur de musique et de livres et l'éternel raté; contradiction entre le commis qui dit

détester son patron et son travail, et qui n'en tient pas moins à son orgueil professionnel et à l'estime de Monsieur Giraldeau... La liste est longue, et, paradoxalement, chacun de ses éléments, extraordinairement vrai. Ce narrateur s'avère aussi profondément, aussi viscéralement attachant que méprisable, aussi pitoyable qu'enrageant. D'où le légitime désarroi du narrataire et sa nécessaire réserve: comment croire ce minable, ce goujat? comment détester ce pauvre hère? D'où la plaidoirie ultime du narrateur, adressée non pas à son narrataire, mais à Madeleine, en vertu de leur long passé. Elle seule pourra l'absoudre.

Tout comme le roman de Poulin donc, le récit de Gilles Archambault est en rupture de ban avec le roman traditionnel où le rôle fondamental du narrataire est d'acquiescer aux propos du narrateur, au terme d'une interaction plus ou moins mouvementée. Est-ce suffisant pour l'inclure dans les *new Quebec novels* décrits par Agnès Whitfield?

Au niveau formel, *Parlons de moi* est une révélation. Déjà, le titre marque une invitation au dialogue de la part d'un narrateur à la première personne, une invitation tendue à un narrataire dont on ignore la nature exacte. A la première ligne du roman, le lecteur est surpris par ce «vous» inusité qu'interpelle le narrateur; au bout de quelques pages, il est fixé: le narrateur

s'adresse bel et bien à un narrataire à la deuxième personne du pluriel, un procédé qu'on associe spontanément à certains romans français d'avant-garde plutôt qu'au roman québécois. Le mystère plane néanmoins autour de ce «vous»: vous de majesté ou vous collectif? un vous incluant le narrateur, à la Butor, ou complètement dirigé vers autrui, à la Camus? On a vu par quels indices il était possible de conclure à un narrataire collectif de sexe masculin.

Agnès Whitfield souligne la présence de narrataires multiples dans le roman québécois à partir des années 1960; *Parlons de moi* conserve le même narrataire extradiégétique du début à la fin, mais fait un usage particulier de narrataires intradiégétiques en conjonction avec ce dernier: les discours adressés à ces différents destinataires, internes et externe, s'entrelacent, se complètent et se contredisent allègrement du début à la fin.

Peut-on discerner des narrataires sympathiques et d'autres hostiles à la cause du narrateur? En réalité, le plus frappant est leur mutisme et l'énergie que déploie le narrateur pour les rejoindre, les émouvoir et gagner leur faveur. Dans le cas des narrataires intradiégétiques, on a affaire à des discours virtuels qui signalent l'absence de communication réelle; ce que le narrateur formule en pensée, il ne parvient jamais à l'articuler à

voix haute, pour son plus grand malheur.

L'interaction entre le narrateur et son narrataire extradiégétique naît de cet échec. Impossible, ici, de déterminer clairement la position du narrataire: face à un narrateur qui déploie un véritable arsenal de séduction pour gagner son approbation, son attitude reste sibylline, contrairement au narrataire de *La Chute*, par exemple, dont on pressentait l'hostilité croissante. Le narrataire de *Parlons de moi* demeure essentiellement imperturbable, évitant ostensiblement d'encourager ou de désavouer le narrateur, encore qu'il soit évident qu'il refuse de l'absoudre une fois pour toutes. De cette ambiguïté soutenue jaillit toute la tension du roman: plus ou moins consciemment, on espère du narrateur des propos qui révéleraient de façon décisive un parti pris de la part de son narrataire. Cette conjoncture n'est pas sans évoquer le troisième postulat de Mme Whitfield: le décuplement de la tension dramatique issu de la polarisation des enjeux entre deux narrataires ou à l'intérieur d'un même narrataire.

Enfin, à l'ère des narrateurs-écrivains qui tendraient à inclure leurs narrataires dans leurs projets littéraires, le narrateur archambaldien fait bande à part. Homme étonnamment cultivé, lecteur de Stendhal et de Schopenhauer, de Mao et de

ambition littéraire. Sa prédilection va plutôt à la musique, qu'il dit mal jouer mais dont il est un critique érudit, et il est tellement sûr de lui dans ce domaine qu'il ne se gêne pas pour tenter d'impressionner son narrataire:

Si on insistait pour un Les McCann ou un Herbie Mann, deux musiciens médiocres selon moi, je déclarais sans ambages qu'il fallait acheter Sonny Rollins ou Eric Dolphy. En musique classique, c'était la même chose. Je ne pouvais admettre qu'on préfère un pianiste inconnu à Dinu Lipatti, que l'on choisisse une interprétation discutable d'une sonate de Mozart alors que Clara Haskil a gravé tant de chefs-d'oeuvre²⁴.

Somme toute, à l'instar de *Parlons de moi*, voilà une oeuvre qui se rapproche des postulats de Whitfield, tout en affichant des particularités qui transcendent ce cadre conceptuel.

Ultimement, les *new Quebec novels* contraignent leurs lecteurs à une remise en question de leurs propres valeurs et à des prises de position personnelles, en l'absence de directives claires en provenance du narrateur et du narrataire, affirmait Agnès Whitfield. Dans *Parlons de moi*, effectivement, l'attente du lecteur n'est jamais comblée: on ne saura jamais exactement ce que le narrataire pense de son narrateur, malgré les efforts soutenus

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

de ce dernier pour gagner son approbation. Frustré d'une interprétation tout faite, le lecteur doit donc procéder à sa propre évaluation morale du narrateur, de ses pensées, de ses gestes et de la situation qu'il décrit. Compte tenu de la complexité du personnage, ce n'est pas une mince affaire.

Dans le cas des tensions sociales soulevées à l'intérieur d'une oeuvre, le lecteur serait convié, de la même façon, à les résoudre par la réflexion et l'action personnelles: «[...] *it is precisely by not resolving these tensions that the narrator best incites his reader to political and social action*²⁵».

En réalité, il y a peu d'intérêt déclaré pour la thématique sociale et politique dans le roman d'Archambault, ce qui peut toutefois être diversement interprété. Le narrateur, jusque-là insensible à la chose politique, feint de s'y intéresser quelque peu lorsque sa femme se met à assister à des réunions du Parti québécois. Il en profite pour se moquer de Tommy, un «redneck» irlandais de la pire espèce qui orne le pare-brise vert lime de sa Toronado de feuilles d'érable rouge vif. Quelle ironie, dit-il, que Madeleine-la-nationaliste soit éprise d'un bouffon fédéraliste! Lorsque son fils insiste pour visiter le Québec au lieu des États-Unis, au troisième chapitre, le narrateur acquiesce à sa requête et

²⁵ Agnès Whitfield, *art. cit.*, p. 39.

prétend admirer les convictions politiques de Christian. Le narrataire, quant à lui, paraît douter de la bonne foi des propos du narrateur, puisque ce dernier doit l'exhorter véhémentement à le croire sur parole:

[...] je suis émerveillé que l'on puisse avoir à son âge des lumières en politique, moi qui ne dois mon éveil tardif qu'aux remarques désobligeantes de ma femme. J'ai quand même évolué à ce sujet, je ne suis plus un démissionnaire. J'aime mon pays du Québec, je me suis extasié cent fois devant la grandeur de nos forêts, la majesté du fleuve, j'ai parlé longuement, moi, le taciturne, à un vieux chasseur de Pointe-des-Monts. Je me suis enthousiasmé au récit de sa vie en forêt vers 1900. Je l'aimais, je le considérais comme l'un des miens, je me transformais presque en missionnaire. Un petit frère des pauvres, vous dis-je! Vous pouvez sourire devant cette explosion de sentimentalité, c'est votre droit, mais pour une fois que je ne m'apitoie pas sur mon sort, que je trouve que c'est une chose belle que d'être québécois, il me semble que vous pourriez apprécier!²⁶

En fait, ce discours ambigu tourne carrément à la dérision lorsque le narrateur poursuit:

Le Saint-Laurent est si grand. Quand j'entends Madeleine s'extasier au sujet du Rhône, je voudrais lui crier que nous n'avons rien à envier de ce côté. D'accord, on s'y baigne difficilement à cause du froid, mais il y a autre chose dans la vie que la baignade, non?²⁷

²⁶ Gilles Archambault, *op. cit.*, p. 74.

²⁷ *Loc. cit.*

En guise de conclusion à cette tirade, le narrateur déclare à son narrataire que lui-même ne «lèverait jamais le doigt» pour faire la révolution, mais qu'il n'empêcherait personne, son fils inclus, de monter aux barricades le moment venu.

La question de l'engagement politique refait surface à l'avant-dernière page du roman. Pour échapper à sa solitude et à sa bouteille de whisky, le narrateur dit se joindre de temps à autre à un comité de citoyens du quartier: «Je discute un peu de la misère du peuple, j'évoque sans y croire la libération du Québec, je m'enflamme pour des idées, je me sens l'âme d'un révolutionnaire, mais je sais que cette ardeur ne durera pas, qu'elle fera vite place au pessimisme. A quoi bon?²⁸» En même temps, voilà quelqu'un qui distribue, sous le couvert de l'anonymat, nourriture et vêtements dans les rues avoisinantes.

Cette passivité existentielle et politique du narrateur archambaldien inspire à Nicole Bourbonnais une interprétation politique globale du roman d'Archambault: «Derrière l'échec de cette vie particulière se profile celui du peuple québécois, humilié, asservi et trop souvent démissionnaire²⁹». Si tel est

²⁸ *Ibid.*, p. 163.

²⁹ Nicole Bourbonnais, *art. cit.*, p. 651.

le cas, et si, comme le prétend Agnès Whitfield, une tension non résolue est une invitation à l'action, *Parlons de moi* et son narrateur velléitaire convieraient dès lors les Québécois à une affirmation de leurs valeurs individuelles et collectives.

CONCLUSION

Le concept de narrataire évoque irrésistiblement, pour moi, le slogan de la célèbre loterie: «Ça ne change pas le monde, sauf que...» En effet, passant plus souvent qu'autrement inaperçu, le narrataire n'a jamais figuré au rang des éléments saillants du roman. Pourtant, en y regardant de plus près, il constitue l'une des pièces maîtresses du discours romanesque, pour peu qu'on s'interroge sur la raison d'être de ce discours.

A mon sens, le romancier est un conteur compulsif doublé d'un passionné du langage. Démentiurge communicatif, il aspire à partager sa vision du monde et du langage, convaincu de leur pertinence et de leur nécessité. Rien de plus improbable qu'un romancier écrivant uniquement pour soi: un diariste, peut-être, un poète, à l'occasion, mais un romancier, voilà qui serait contre nature.

Le romancier écrit pour ses contemporains, pour changer quelque chose, disait Jean-Paul Sartre à la fin des années 1940. Le plus célèbre des existentialistes pensait évidemment à ses propres romans «engagés» et à ceux de sa compagne, Simone de Beauvoir, autant de mises en fiction de leurs positions philosophiques et

politiques des années 1930-1950. Cela dit, la proposition sartrienne n'en demeure pas moins profondément juste à mes yeux, à condition de concevoir le «changement» souhaité dans son acception la plus large, et non simplement dans une perspective politique.

Si un romancier veut partager sa vision du monde et du langage donc, cela suppose un destinataire. L'idée que l'écrivain se fait de son ou de ses destinataires varie considérablement d'un individu à l'autre, tant en termes qualitatifs que quantitatifs, et aussi, pour un même individu, d'un roman à l'autre. Ainsi, Sartre et François Mauriac envisageaient des auditoires aux dispositions radicalement différentes au sein de la bourgeoisie française et Sartre eût été profondément dépité de trouver grâce auprès des inconditionnels de Mauriac; d'autre part, chez Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* vise un auditoire plus large que *Terre des hommes*, par exemple. A savoir si le romancier rejoint effectivement l'auditoire ciblé et s'il obtient auprès de lui l'effet escompté, voilà des éléments dont nous ne tiendrons pas compte pour l'instant; le propos, ici, se limite aux moyens mis en oeuvre pour tenter de parvenir à ses fins.

Quelle que soit la tranche démographique visée, le romancier choisit invariablement parmi ses contemporains. Car, bien que chaque auteur «guigne des lauriers éternels», selon l'expression de Sartre, qu'il rêve secrètement d'être traduit en vingt langues et de transcender le temps et l'espace, dans l'immédiat, son discours vise nécessairement un public choisi au sein d'une société concrète et familière: celle dans laquelle il évolue. Les lecteurs du passé et de l'avenir sont hors d'atteinte: les premiers, irrémédiablement; les seconds, à tout le moins à court terme. Et encore, comment écrire en fonction d'un auditoire inexistant? Bref, au sein d'une société connue, sa propre collectivité, le romancier ciblera son lectorat, un public délibérément large ou, au contraire, très précis, en corrélation avec le discours qu'il entend livrer.

Encore ne suffit-il pas d'appeler un public de tous ses vœux, aussi large ou restreint soit-il. Pour le romancier, il s'agit plutôt de concevoir une stratégie proprement textuelle, une stratégie narrative en l'occurrence, susceptible d'engager l'intérêt du lectorat visé. Et la pierre d'angle de cet édifice, à mon avis, n'est nul autre que le narrataire.

Pierre d'angle, dis-je, car c'est dans l'issue de l'interaction entre le narrateur extradiégétique et son narrataire qu'on peut trouver la réponse du roman aux problèmes qu'il soulève. J'y reviendrai.

Cette nécessaire interaction explique sans doute pourquoi le narrataire passe habituellement inaperçu au sein de l'univers fictif. Puisque le narrateur constitue le partenaire parlant du couple, il tend, au cours de l'interaction narrative, à monopoliser l'attention du lecteur. Or, ce narrateur s'adresse obligatoirement à quelqu'un, qu'il crée par son discours même, et dont il dépend pour la poursuite de son projet. Il peut multiplier ses narrataires, varier ses modes d'adresse au narrataire, changer de narrataire, mais il ne saurait s'en passer.

En réalité, le discours du narrateur est entièrement soumis à l'approbation du narrataire. Car, comme le remarquait judicieusement Mikhaïl Bakhtine, tout énoncé est tourné vers l'Allocutaire, vers l'Autre; tout énoncé s'élabore en fonction d'une réaction-réponse éventuelle. Cela signifie qu'au moment même où il verbalise son propos, le locuteur est comme au-devant de celui-ci: son propos est élaboré en fonction de la réponse à venir de la part de son

allocutaire. La balance des forces penche donc du côté de l'allocutaire, puisque le succès de la communication est déterminé par sa compréhension du message et sa réaction à ce dernier. Voilà sur quelles bases repose l'interaction narrateur-narrataire dans le cadre du roman, à cette différence près que l'allocutaire réel conserve une liberté et une imprévisibilité inhérentes à sa nature humaine, alors que l'interaction narrateur-narrataire est entièrement contrôlée, programmée par l'auteur, et ce dans un dessein spécifique.

Pour le lecteur, la finalité de cette interaction programmée ne saurait être immédiatement perceptible. Plutôt, le lecteur est l'objet d'une savante manipulation dont il prendra plus ou moins conscience au fur et à mesure de sa lecture, au gré des indices textuels livrés par l'auteur dans le discours du narrateur et, il va sans dire, de son aptitude personnelle à les décoder.

D'où la confusion fréquente entre narrataire et lecteur, puisque tous deux semblent recevoir le même message en même temps et se livrer à la même activité de décodage. De là aussi la propension à décrire le narrataire en termes de lecteur: lecteur virtuel, impliqué, encodé ou inscrit, qu'on oppose alors au lecteur

idéal, empirique ou réel. La confusion est légitime, d'autant plus que l'auteur peut sciemment l'entretenir et vouloir créer un narrataire à l'image de son public cible: le procédé est courant.

En ce qui me concerne, la distinction entre les deux instances est la suivante. Le narrataire est pur artifice, pure création, et deux fois plutôt qu'une. Au premier chef, au niveau extratextuel, il est la créature de l'auteur, qui tire toutes les ficelles de l'oeuvre; au niveau intratextuel, il est entièrement généré, appelé à l'existence par le discours du narrateur. Il ne peut se manifester autrement. Le lecteur, en revanche, existe dans la réalité, en avatars multiples, libre, imprévisible, impossible à programmer et à contrôler, et toute cette mise en scène est élaborée en fonction de lui, pour tenter de gagner son adhésion, justement.

J'affirmais précédemment que le discours du narrateur était soumis dans son intégralité à l'approbation du narrataire. Oui, mais il s'agit d'une fiction, d'une illusion à l'intention du lecteur, calquée sur le mode des échanges réels dont Bakhtine cerne si pertinemment la dynamique. Le narrateur interagit bel et bien avec son narrataire, dont il peut rechercher l'approbation, réfuter

les interprétations, éclairer la lanterne, combler les oublis, mais cet échange qui revêt l'apparence d'une interaction spontanée est fabriqué de toutes pièces par l'auteur dans le cadre d'une stratégie d'ensemble.

Un échange, donc, créé par le truchement du seul narrateur, dont le discours agrée l'impatience, l'ignorance, la perte de mémoire, la croyance erronée, l'approbation, la déférence, l'incrédulité supposées de son narrataire: toute la panoplie des attitudes putatives d'un allocataire réel dans le cadre d'un échange verbal.

À cet égard, l'absence de commentaire du narrateur doit être interprété comme un acquiescement du narrataire aux propos de ce dernier. Autrement, le narrateur se verrait contraint, à perpétuité, de ponctuer son discours d'interventions lénifiantes signifiant un accord - ou une absence de désaccord - à ses propos de la part de son narrataire. Cette masse d'informations surchargerait considérablement la communication romanesque, en pure perte d'ailleurs, puisque l'acquiescement implicite du narrataire à tout propos qu'il ne récuse pas expressément est un système économique et efficace.

Il n'est pas exclu que le narrataire signifie explicitement son approbation à un énoncé quelconque du narrateur, mais il s'agit dès lors d'un procédé d'insistance. En réalité, le discours du narrateur met en relief les supposées réticences, questions ou croyances erronées du narrataire pour mieux les réfuter.

Dans chacune de ces occurrences, le narrateur agrée la perturbation par un signal approprié: une «répétition» de la question du narrataire, une dénégation de ses «croyances», un rappel du détail «oublié», une justification pour pallier son «indignation», etc. Ces interventions sont toutes fort révélatrices; elles marquent des moments critiques où l'auteur anticipe une réaction généralement défavorable de la part du lecteur: incrédulité, impatience, ignorance ou autre. Dès lors, il aplanit l'obstacle présumé en le transposant au niveau de la narration, en le réglant, bref, par narrateur et narrataires interposés.

On aura compris que l'essence même, la raison d'être du narrataire réside dans l'attitude qu'il adopte face aux propos que lui tient le narrateur. L'auteur programme leur interaction comme une mise en abyme de sa propre relation avec son public cible,

l'objectif étant l'adhésion de ce public au projet de l'auteur.

Pourtant, la relation narrateur-narrataire est loin d'être monolithique. Exactement comme pour la publicité ou la séduction, il n'y a pas qu'une stratégie possible, et le déploiement de la stratégie retenue, dans tous ses méandres, est de l'ordre de l'empreinte digitale ou du code génétique: un processus unique à chaque roman.

Sous cette diversité, toutefois, les mêmes questions affleurent et permettent de circonscrire le processus stratégique dans ses lignes directrices.

Sur quel ton général se déroule l'interaction narrateur-narrataire? S'agit-il d'une relation déférente ou antagonique?

Dans la relation déférente, le narrataire acquiesce volontiers aux propos du narrateur; il a toutefois besoin de certains éclaircissements, que le narrateur est tout disposé à lui fournir. C'était le cas, notamment, de *Jean Rivard, le défricheur*, de *L'Appel de la race* et de *Maria Chapdelaine*. Cela semble essentiellement le cas du narrataire principal de *Mon cheval pour*

un royaume, qui n'est nul autre que le narrateur lui-même, monologuant du fond de sa chambre d'hôpital.

Dans la relation du deuxième type, plus complexe, le narrataire est foncièrement méfiant à l'endroit du narrateur; ce dernier doit donc déployer davantage d'efforts pour tenter de vaincre ses réticences. Qu'on songe à *Jean Rivard, économiste* et à *Parlons de moi*. Le présumé médecin de *Mon cheval pour un royaume* entre également dans cette catégorie.

L'enjeu fondamental du roman demeure l'issue de cet affrontement: le narrateur vient-il à bout de la résistance du narrataire? Et si oui, en tout ou en partie? Dans *Jean Rivard, économiste*, le narrataire, à bout d'arguments, baissait pavillon et reconnaissait le bien-fondé des propos du narrateur; dans *Parlons de moi*, rien n'est moins sûr. En se tournant vers Madeleine, à la fin du roman, pour obtenir l'absolution, le narrateur reconnaît implicitement que sa démarche auprès de son narrataire extra-diégétique n'a connu qu'un succès mitigé, à défaut d'un échec. En revanche, quoi de plus ambigu que la fin du roman de Jacques Poulin, où l'existence même du narrataire hostile est remise en question, ainsi que la lucidité du narrateur, Pierre Delisle?

C'est en ce sens que j'affirmais plus tôt que la réponse aux grandes questions soulevées par le roman résidait dans l'issue de l'interaction entre narrateur et narrataire. L'acquiescement du second aux propositions du premier résulte en leur validation ultime, alors que l'inverse, l'absence d'acquiescement, équivaut à une contestation par le roman des propos du narrateur.

Cette vision d'ensemble du caractère de l'interaction narrateur-narrataire doit aussi permettre de dégager le type d'éclaircissements que le narrataire affecte de réclamer, les doutes qui lui sont attribués, le genre d'objections qu'il soulève, de même que les procédés qu'il privilégie pour ce faire. Ces éléments permettent une caractérisation plus approfondie de la stratégie retenue et lui confèrent un cachet d'unicité.

S'il importe de circonscrire le type de relation qu'entretient le narrataire avec son narrateur, on voudra également faire l'inventaire des attributs du narrataire. Cette caractérisation permet ultimement de déterminer sa crédibilité et, dès lors, le poids relatif de son acquiescement ou de son désaccord avec les propos du narrateur. A cet égard, le narrataire de *Jean Rivard*,

économiste s'avère un véritable pilier de crédibilité, alors que les narrataires de *Mon cheval pour un royaume* se retrouvent nettement dans le camp adverse.

Il est utile, à cette enseigne, de rappeler comment se fait la caractérisation du narrataire. Gerald Prince d'abord, et Mary Ann Piwowarczyk, dans son sillage, avaient déterminé une série de signaux permettant de broser, par accumulation d'indices, un portrait plus ou moins détaillé du narrataire. Prince, qui procédait par force de frappe, pour ainsi dire, avait retenu comme signaux les plus révélateurs les adresses directes et, au niveau implicite, les inclusions, qui regroupaient le narrateur et le narrataire dans une catégorie commune. Ce n'est sans doute pas une coïncidence, dès lors, si le narrataire ressemble si fréquemment à son narrateur (*Jean Rivard, économiste, L'Appel de la race, Maria Chapdelaine, Parlons de moi*), puisque l'un des plus importants moyens de caractérisation - à mon avis, le plus important, compte tenu de la rareté des adresses directes autres que les pronoms de la deuxième personne dans le roman moderne - consiste à décrire le narrataire par le biais de traits qu'il partage avec le narrateur. Ce procédé est réitéré dans le cas des démonstratifs et des analogies, qui renvoient à un hors-texte connu du narrateur

et du narrataire (Prince), de même que dans l'emploi de certains noms propres et communs non explicités, qui font état d'un fonds commun de nature sociale, culturelle, intellectuelle ou autre (Piwowarczyk).

Enfin, il reste à se demander quelles ressemblances le narrataire entretient avec le public cible du roman puisque, ostensiblement, le premier contribue à convaincre le second du bien-fondé d'un certain discours. Le scénario le plus naturel semble un rapport d'homologie entre les deux instances puisque, en remportant l'adhésion de son narrataire, le narrateur obtient aussi, symboliquement, celle de son public cible. Ainsi, le narrataire sert de modèle direct, non médiatisé au lecteur, qu'il convie à une imitation de son comportement.

Le roman à thèse, par exemple, a tout intérêt à adopter ce type de rapport, puisque son succès repose largement sur la limpidité de la doctrine et des règles d'action qu'il formule. Ainsi, dans *Jean Rivard, le défricheur*, la jeunesse urbaine instruite ciblée par Gérin-Lajoie joue aussi le rôle de narrataire du récit. Au deuxième tome, le prud'homme sagace dont le narrateur pulvérise les réticences est tout à fait représentatif de la

bourgeoisie canadienne-française que courtise Gérin-Lajoie. *L'Appel de la race* propose une variante originale du même concept: pour convaincre aussi bien la bourgeoisie franco-ontarienne que la québécoise de l'abomination des mariages «mixtes» et leur chanter à toutes deux le caractère irrépessible de «l'instinct de race», le narrateur de l'abbé Groulx opte pour un narrataire qui allie les caractéristiques des deux groupes, à l'instar de ses deux protagonistes, Jules de Lantagnac et le Père Fabien. Sans être un roman à thèse, *Maria Chapdelaine* reproduit le même modèle: son narrataire français, un bourgeois instruit, catholique et urbain, séduit par les valeurs, la vie rude et les grands espaces du Canada français est à l'image des lecteurs du *Temps* auxquels Hémon propose son «Récit du Canada français». On a vu aussi par quelles particularités ce narrataire avait permis au public québécois de s'appropriier *Maria Chapdelaine* en tant que discours parlant de et s'adressant à lui.

Si le rapport d'homologie entre narrataire et public cible semble aller de soi, peut-on postuler un rapport d'altérité entre les deux, en vertu duquel le narrataire servirait de repoussoir au public ciblé? Le roman de la Révolution tranquille et sa postérité, avec leurs narrataires multiples, se prêtent tout à fait à ce type

de scénario. À coup sûr, les narrataires hostiles, généralement représentatifs des forces de l'ordre, de l'*Establishment* servent d'anti-modèles. Le «vous» antagoniste de *Mon cheval pour un royaume*, encore que peu présent, en serait le prototype. Un autre «vous» antagoniste, celui de *La corde au cou* de Claude Jasmin, joue le même rôle.

Les narrataires plus sympathiques de ces romans sont toutefois problématiques. Pierre Delisle, à la fois narrateur et narrataire principal de son histoire, incarne-t-il un modèle ou un repoussoir? Sans doute un peu des deux. De même, le «vous» collectif de *Parlons de moi* paraît osciller entre la fermeté et une certaine sympathie à l'endroit du narrateur, lui-même un être ambivalent à souhait. Ces narrataires paradoxaux semblent illustrer le constat d'Agnès Whitfield selon lequel le roman québécois d'après 1960 convie le lecteur à résoudre lui-même les questions soulevées par le roman, en l'absence de balises fiables en provenance du narrataire.

Les applications théoriques dont il a été question au cours de cet essai ont aussi permis, sous toutes réserves, un

certain regard d'ensemble sur la production romanesque québécoise entre 1870 et 1970.

Dans une perspective narrative, de *Jean Rivard* à *Parlons de moi*, on a l'impression d'un parcours immense en même temps que d'une boucle: le roman de Gilles Archambault ressuscite tous les «vieux» procédés du roman édifiant des origines - les innombrables adresses directes notamment! - mais dans un dessein aux antipodes de celui de Gérin-Lajoie. Mêmes procédés, autres finalités, pourrait-on dire: alors que *Parlons de moi* contraint finalement le lecteur à l'exercice de son propre jugement, *Jean Rivard* proposait, au contraire, par narrataire interposé, l'adhésion à des préceptes rigides et une conduite à l'avenant.

Ces deux pôles illustrent à merveille l'évolution simultanée de la rhétorique narrative et des mentalités au Québec. Alors que le cléricalisme avait engendré un roman monologique dans lequel le narrateur et le narrataire faisaient office, l'un de curé, l'autre de fidèle respectueux de l'autorité, la Révolution tranquille accouchait d'oeuvres problématiques où l'interaction entre narrateur et narrataire(s) ne débouchait plus sur une vérité

toute faite. La contribution du narrataire à cette transformation est décisive: en fait, il en constitue le pivot, assorti d'un narrateur qui ne lui parle plus de la même façon.

Au terme du périple, il est manifeste que, même après quelque deux cent quarante pages dont il a été la vedette, le narrataire est rarement le point focal du récit. Créé de toutes pièces par le discours du narrateur, comme on n'a cessé de le voir, il a l'habitude des seconds rôles. Ce qui ne justifie en rien qu'on l'ignore: sa contribution fondamentale à l'élaboration du sens romanesque ne peut plus faire de doute, il me semble.

Et que dire des joies de la lecture à l'envers, cette pratique ardue, iconoclaste et un tantinet perverse qu'il propose aux lecteurs blasés, neurasthéniques, revenus de tout? Défi assuré!

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS

Archambault, Gilles, *Parlons de moi. Récit complaisant, itératif, contradictoire et pathétique d'une autodestruction*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 1980, 212 p.

Archambault, Gilles, *Parlons de moi*, Montréal, Éditions du Boréal, collection «Boréal compact», 1997, 164 p.

Butor, Michel, *La Modification*, suivi par «Le réalisme mythologique de Michel Butor» par Michel Leiris, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 313 p.

Camus, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, «Folio», 1956, 156 p.

Gérin-Lajoie, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur (récit de la vie réelle) suivi de Jean Rivard, économiste*, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HME, collection «Textes et documents littéraires», 1981, 400 p.

Groulx, Lionel, *L'Appel de la race*, Montréal, Fides, «Bibliothèque québécoise», 1980, 199 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, «Collection du Nénuphar», 1946, 189 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, «Bibliothèque québécoise», 1990, 203 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Montréal, CEC, «Grands textes de la littérature québécoise», 1997, 304 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine. A Romance of French Canada*, translated by Sir Andrew MacPhail, Montreal, A.T. Chapman, Toronto, Oxford University Press, London, John Lane. The Bodley Head, New York, John Lane Company, 1921, 215 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, traducción de A. Hernández Catá, Barcelona, Ediciones Nausica, 1945, 262 p.

Poulin, Jacques, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Leméac, 1987, 190 p.

NARRATOLOGIE

1. OUVRAGES

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1961, 455 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, collection «Poétique», 1972, 286 p.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection «Poétique», 1983, 123 p.

Ifri, Pascal Alain, *Proust et son narrataire dans «A la recherche du temps perdu»*, Genève, Droz, 1983, 253 p.

Prince, Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York and Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, 184 p.

Rousset, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, 220 p.

Suleiman, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, «Écriture», 1983, 314 p.

Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, Paris, Seuil, collection «Points», 1968, 112 p.

2. ARTICLES

Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications*, numéro 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.

Piwowarczyk, Mary Ann, «The Narratee and the Situation of Enunciation: a Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, University of Oklahoma, Volume IX, Number 2, 1976, p. 161-177.

Prince, Gerald, «Notes Toward a Categorization of Fictional Narratees», *Genre*, University of Oklahoma, Volume IV, Number 1, March 1971, p. 100-106.

Prince, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, numéro 4, Paris, Seuil, 1973, p. 178-196.

Prince, Gerald, «The Narratee Revisited», *Style*, University of Arkansas, Volume 19, Number 3, Fall 1985, p. 299-303.

Rousset, Jean, «La question du narrataire», *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1982, p. 23-34.

Suleiman, Susan R., «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism», *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Suleiman, Susan and Crosman, Inge, ed., Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 3-45.

Whitfield, Agnes, «Reading the Post-1960 Quebec Novel: the Changing Role of the Narratee», *L'Esprit Créateur*, Louisiana University, Volume XXIII, Number 3, Fall 1983, p. 32-39.

THÉORIE DE LA LECTURE

1. OUVRAGES

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978, 277 p.

Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye et Paris, Mouton, 1973, 428 p.

Iser, Wolfgang, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Maryland, John Hopkins University Press, 1974, 303 p.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, 239 p.

2. ARTICLES

Iser, Wolfgang, «Interaction Between Text and Reader», *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Suleiman, Susan and Crosman, Inge, ed., Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 106-119.

Schuerewegen, Franc, «Le texte du narrataire», *Texte*, Numéro spécial «Théories du texte», Numéro 56, 1986/87.

Wolff, Erwin, «Der intendierte Leser», *Poetica*, 4, 1971, p. 143-160.

LINGUISTIQUE / POÉTIQUE

1. OUVRAGES

Aristote, *Rhétorique. Tome premier*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1932, 144 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, collection «Pierres vives», 1970, 349 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1984, 402 p.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, 288 p.

Fontaine, Jacqueline, *Le Cercle linguistique de Prague*, Paris, Maison Mame, «Bibliothèque Repères - Mame/Linguistique», 1974, 185 p.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, édition critique de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1980, 510 p.

Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, «Collection Poétique». 1984, 198 p.

2. ARTICLES

Barthes, Roland, «L'ancienne rhétorique», *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 85-165.

Belleau, André, «Relire le jeune Lukacs», *Y a-t-il un intellectuel dans la salle? Essais*, Montréal, Éditions Primeur, 1984, p. 112-118.

CRITIQUE LITTÉRAIRE

1. OUVRAGES

Deschamps, Nicole, Héroux, Raymonde et Normand Villeneuve, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, PUM, 1980, 263 p.

Major, Robert, «Jean Rivard» ou l'art de réussir. *Idéologies et utopies dans l'oeuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Sainte-Foy, PUL, «Vie des lettres québécoises. Centre de recherche en littérature québécoise», 1991, 338 p.

Michon, Jacques, éd., *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Université de Sherbrooke, 1979, 107 p.

Pelletier, Jacques, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 346 p.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1949, 375 p.

Tougas, Gérard, *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Québec / Amérique, 1982, 208 p.

2. ARTICLES ET COMPTES-RENDUS

Allard, Jacques, «Fifty-fifties: espaces socio-fictifs du réalisme spirituel», *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes. Tome VIII. Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa», 1992, p. 9-32.

Bilodeau, Line, «Mon cheval pour un royaume, roman de Jacques Poulin», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome IV (1960-1969)*, Montréal, Fides, 1982, p. 586-587.

Bourbonnais, Nicole, «Parlons de moi, roman de Gilles Archambault», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, tome V (1970-1975)*, Montréal, Fides, 1987, p. 651-652.

Deschamps, Nicole, «*Maria Chapdelaine*, roman de Louis Hémon», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), Montréal, Fides, 1980, p. 663-672.

Lemire, Maurice, «*Jean Rivard, le défricheur* et *Jean Rivard, économiste*, romans d'Antoine Gérin-Lajoie», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome 1 (Des origines à 1900), Montréal, Fides, 1980, 410-415.

Lemire, Maurice, «*L'Appel de la race*, roman d'Alonié de Lestres (pseudonyme de l'abbé Lionel Groulx)», *Dictionnaires des oeuvres littéraires du Québec*, tome II (1900-1939), Montréal, Fides, 1980, p. 51-59.

Lemire, Maurice, et. al. «*Une période de mutation profonde: la Révolution tranquille*», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome IV (1960-1969), Montréal, Fides, 1982, p. XI-XLI.

Michaud, Ginette, «*Jacques Poulin: petit éloge de la lecture ralentie*», *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes. Tome VIII. Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa», 1992, p. 363-380.

Pelletier, Marc, «*La fuite immobile ou le destin d'un romancier*», *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides «Archives des lettres canadiennes. Tome VIII. Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa», 1992, p. 75-92.

Ricard, François, «*La fuite immobile de Gilles Archambault*», *Liberté*, mai-juin 1974, p. 82-91.

AUTRES

Baczko, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, 416 p.

Monière, Denis, *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977, 381 p.

Mucchielli, Roger, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, PUF, 1960, 322 p.

Servier, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, «Idées», 1967, 378 p.

Touchard, Jean, *La gauche en France depuis 1900*, Paris, Seuil, «Points Histoire», 1977, 369 p.

1960-1970, l'explosion culturelle, réalisation, Jacques Faure, Montréal, Société de radio-télévision du Québec, 1983, 29 min.

1979-1980, la normalisation de la culture, réalisation, Jacques Faure, Montréal, Société de radio-télévision du Québec, 1983, 29 min.