

THE UNIVERSITY OF CALGARY

L'Inscription de la lecture dans Ce qui nous tient de
G. Brulotte

by

Elmerenciana Collado

A THESIS SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

NOVEMBER, 1992

© Elmerenciana Collado



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

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

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

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

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

ISBN 0-315-83122-7

Canada

Name COLLADO ELMERENCIANA

Dissertation Abstracts International is arranged by broad, general subject categories. Please select the one subject which most nearly describes the content of your dissertation. Enter the corresponding four-digit code in the spaces provided.

Canadian Literature (French)

SUBJECT TERM

0355
SUBJECT CODE

U·M·I

Subject Categories

THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

COMMUNICATIONS AND THE ARTS

Architecture0729
Art History0377
Cinema0900
Dance0378
Fine Arts0357
Information Science0723
Journalism0391
Library Science0399
Mass Communications0708
Music0413
Speech Communication0459
Theater0465

EDUCATION

General0515
Administration0514
Adult and Continuing0516
Agricultural0517
Art0273
Bilingual and Multicultural0282
Business0688
Community College0275
Curriculum and Instruction0727
Early Childhood0518
Elementary0524
Finance0277
Guidance and Counseling0519
Health0680
Higher0745
History of0520
Home Economics0278
Industrial0521
Language and Literature0279
Mathematics0280
Music0522
Philosophy of0998
Physical0523

Psychology0525
Reading0535
Religious0527
Sciences0714
Secondary0533
Social Sciences0534
Sociology of0340
Special0529
Teacher Training0530
Technology0710
Tests and Measurements0288
Vocational0747

LANGUAGE, LITERATURE AND LINGUISTICS

Language
General0679
Ancient0289
Linguistics0290
Modern0291
Literature
General0401
Classical0294
Comparative0295
Medieval0297
Modern0298
African0316
American0591
Asian0305
Canadian (English)0352
Canadian (French)0355
English0593
Germanic0311
Latin American0312
Middle Eastern0315
Romance0313
Slavic and East European0314

PHILOSOPHY, RELIGION AND THEOLOGY

Philosophy0422
Religion
General0318
Biblical Studies0321
Clergy0319
History of0320
Philosophy of0322
Theology0469

SOCIAL SCIENCES

American Studies0323
Anthropology
Archaeology0324
Cultural0326
Physical0327
Business Administration
General0310
Accounting0272
Banking0770
Management0454
Marketing0338
Canadian Studies0385
Economics
General0501
Agricultural0503
Commerce-Business0505
Finance0508
History0509
Labor0510
Theory0511
Folklore0358
Geography0366
Gerontology0351
History
General0578

Ancient0579
Medieval0581
Modern0582
Black0328
African0331
Asia, Australia and Oceania0332
Canadian0334
European0335
Latin American0336
Middle Eastern0333
United States0337
History of Science0585
Law0398
Political Science
General0615
International Law and Relations0616
Public Administration0617
Recreation0814
Social Work0452
Sociology
General0626
Criminology and Penology0627
Demography0938
Ethnic and Racial Studies0631
Individual and Family Studies0628
Industrial and Labor Relations0629
Public and Social Welfare0630
Social Structure and Development0700
Theory and Methods0344
Transportation0709
Urban and Regional Planning0999
Women's Studies0453

THE SCIENCES AND ENGINEERING

BIOLOGICAL SCIENCES

Agriculture
General0473
Agronomy0285
Animal Culture and Nutrition0475
Animal Pathology0476
Food Science and Technology0359
Forestry and Wildlife0478
Plant Culture0479
Plant Pathology0480
Plant Physiology0817
Range Management0777
Wood Technology0746
Biology
General0306
Anatomy0287
Biostatistics0308
Botany0309
Cell0379
Ecology0329
Entomology0353
Genetics0369
Limnology0793
Microbiology0410
Molecular0307
Neuroscience0317
Oceanography0416
Physiology0433
Radiation0821
Veterinary Science0778
Zoology0472
Biophysics
General0786
Medical0760

EARTH SCIENCES

Biogeochemistry0425
Geochemistry0996

Geodesy0370
Geology0372
Geophysics0373
Hydrology0388
Mineralogy0411
Paleobotany0345
Paleoecology0426
Paleontology0418
Paleozoology0985
Palynology0427
Physical Geography0368
Physical Oceanography0415

HEALTH AND ENVIRONMENTAL SCIENCES

Environmental Sciences0768
Health Sciences
General0566
Audiology0300
Chemotherapy0992
Dentistry0567
Education0350
Hospital Management0769
Human Development0758
Immunology0982
Medicine and Surgery0564
Mental Health0347
Nursing0569
Nutrition0570
Obstetrics and Gynecology0380
Occupational Health and Therapy0354
Ophthalmology0381
Pathology0571
Pharmacology0419
Pharmacy0572
Physical Therapy0382
Public Health0573
Radiology0574
Recreation0575

Speech Pathology0460
Toxicology0383
Home Economics0386

PHYSICAL SCIENCES

Pure Sciences

Chemistry
General0485
Agricultural0749
Analytical0486
Biochemistry0487
Inorganic0488
Nuclear0738
Organic0490
Pharmaceutical0491
Physical0494
Polymer0495
Radiation0754
Mathematics0405
Physics
General0605
Acoustics0986
Astronomy and Astrophysics0606
Atmospheric Science0608
Atomic0748
Electronics and Electricity0607
Elementary Particles and High Energy0798
Fluid and Plasma0759
Molecular0609
Nuclear0610
Optics0752
Radiation0756
Solid State0611
Statistics0463

Applied Sciences

Applied Mechanics0346
Computer Science0984

Engineering
General0537
Aerospace0538
Agricultural0539
Automotive0540
Biomedical0541
Chemical0542
Civil0543
Electronics and Electrical0544
Heat and Thermodynamics0348
Hydraulic0545
Industrial0546
Marine0547
Materials Science0794
Mechanical0548
Metallurgy0743
Mining0551
Nuclear0552
Packaging0549
Petroleum0765
Sanitary and Municipal0554
System Science0790
Geotechnology0428
Operations Research0796
Plastics Technology0795
Textile Technology0994

PSYCHOLOGY

General0621
Behavioral0384
Clinical0622
Developmental0620
Experimental0623
Industrial0624
Personality0625
Physiological0989
Psychobiology0349
Psychometrics0632
Social0451



Nom COLLADO Elmerenciana

Dissertation Abstracts International est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.

Littérature Canadienne (Française)

SUJET

0355

U·M·I

CODE DE SUJET

Catégories par sujets

HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

COMMUNICATIONS ET LES ARTS

Architecture	0729
Beaux-arts	0357
Bibliothéconomie	0399
Cinéma	0900
Communication verbale	0459
Communications	0708
Danse	0378
Histoire de l'art	0377
Journalisme	0391
Musique	0413
Sciences de l'information	0723
Théâtre	0465

ÉDUCATION

Généralités	515
Administration	0514
Art	0273
Collèges communautaires	0275
Commerce	0688
Économie domestique	0278
Éducation permanente	0516
Éducation préscolaire	0518
Éducation sanitaire	0680
Enseignement agricole	0517
Enseignement bilingue et multiculturel	0282
Enseignement industriel	0521
Enseignement primaire	0524
Enseignement professionnel	0747
Enseignement religieux	0527
Enseignement secondaire	0533
Enseignement spécial	0529
Enseignement supérieur	0745
Évaluation	0288
Finances	0277
Formation des enseignants	0530
Histoire de l'éducation	0520
Langues et littérature	0279

Lecture	0535
Mathématiques	0280
Musique	0522
Orientation et consultation	0519
Philosophie de l'éducation	0998
Physique	0523
Programmes d'études et enseignement	0727
Psychologie	0525
Sciences	0714
Sciences sociales	0534
Sociologie de l'éducation	0340
Technologie	0710

LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Langues	
Généralités	0679
Anciennes	0289
Linguistique	0290
Modernes	0291
Littérature	
Généralités	0401
Anciennes	0294
Comparée	0295
Médiévale	0297
Moderne	0298
Africaine	0316
Américaine	0591
Anglaise	0593
Asiatique	0305
Canadienne (Anglaise)	0352
Canadienne (Française)	0355
Germanique	0311
Latino-américaine	0312
Moyen-orientale	0315
Romane	0313
Slave et est-européenne	0314

PHILOSOPHIE, RELIGION ET

THEOLOGIE	
Philosophie	0422
Religion	
Généralités	0318
Clergé	0319
Études bibliques	0321
Histoire des religions	0320
Philosophie de la religion	0322
Théologie	0469

SCIENCES SOCIALES

Anthropologie	
Archéologie	0324
Culturelle	0326
Physique	0327
Droit	0398
Économie	
Généralités	0501
Commerce-Affaires	0505
Économie agricole	0503
Économie du travail	0510
Finances	0508
Histoire	0509
Théorie	0511
Études américaines	0323
Études canadiennes	0385
Études féministes	0453
Folklore	0358
Géographie	0366
Gérontologie	0351
Gestion des affaires	
Généralités	0310
Administration	0454
Banques	0770
Comptabilité	0272
Marketing	0338
Histoire	
Histoire générale	0578

Ancienne	0579
Médiévale	0581
Moderne	0582
Histoire des noirs	0328
Africaine	0331
Canadienne	0334
États-Unis	0337
Européenne	0335
Moyen-orientale	0333
Latino-américaine	0336
Asie, Australie et Océanie	0332
Histoire des sciences	0585
Loisirs	0814
Planification urbaine et régionale	0999
Science politique	
Généralités	0615
Administration publique	0617
Droit et relations internationales	0616
Sociologie	
Généralités	0626
Aide et bien-être social	0630
Criminologie et établissements pénitentiaires	0627
Démographie	0938
Études de l'individu et de la famille	0628
Études des relations interethniques et des relations raciales	0631
Structure et développement social	0700
Théorie et méthodes	0344
Travail et relations industrielles	0629
Transports	0709
Travail social	0452

SCIENCES ET INGÉNIERIE

SCIENCES BIOLOGIQUES

Agriculture	
Généralités	0473
Agronomie	0285
Alimentation et technologie alimentaire	0359
Culture	0479
Élevage et alimentation	0475
Exploitation des pâturages	0777
Pathologie animale	0476
Pathologie végétale	0480
Physiologie végétale	0817
Sylviculture et faune	0478
Technologie du bois	0746
Biologie	
Généralités	0306
Anatomie	0287
Biologie (Statistiques)	0308
Biologie moléculaire	0307
Botanique	0309
Cellule	0379
Écologie	0329
Entomologie	0353
Génétique	0369
Limnologie	0793
Microbiologie	0410
Neurologie	0317
Océanographie	0416
Physiologie	0433
Radiation	0821
Science vétérinaire	0778
Zoologie	0472
Biophysique	
Généralités	0786
Médicale	0760

Géologie	0372
Géophysique	0373
Hydrologie	0388
Minéralogie	0411
Océanographie physique	0415
Paléobotanique	0345
Paléobiologie	0426
Paléontologie	0418
Paléozoologie	0985
Palynologie	0427

SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

Économie domestique	0386
Sciences de l'environnement	0768
Sciences de la santé	
Généralités	0566
Administration des hôpitaux	0769
Alimentation et nutrition	0570
Audiologie	0300
Chimiothérapie	0992
Dentisterie	0567
Développement humain	0758
Enseignement	0350
Immunologie	0982
Loisirs	0575
Médecine du travail et thérapie	0354
Médecine et chirurgie	0564
Obstétrique et gynécologie	0380
Ophthalmologie	0381
Orthophonie	0460
Pathologie	0571
Pharmacie	0572
Pharmacologie	0419
Physiothérapie	0382
Radiologie	0574
Santé mentale	0347
Santé publique	0573
Soins infirmiers	0569
Toxicologie	0383

SCIENCES PHYSIQUES

Sciences Pures	
Chimie	
Généralités	0485
Biochimie	487
Chimie agricole	0749
Chimie analytique	0486
Chimie minérale	0488
Chimie nucléaire	0738
Chimie organique	0490
Chimie pharmaceutique	0491
Physique	0494
Polymères	0495
Radiation	0754
Mathématiques	0405
Physique	
Généralités	0605
Acoustique	0986
Astronomie et astrophysique	0606
Électronique et électricité	0607
Fluides et plasma	0759
Météorologie	0608
Optique	0752
Particules (Physique nucléaire)	0798
Physique atomique	0748
Physique de l'état solide	0611
Physique moléculaire	0609
Physique nucléaire	0610
Radiation	0756
Statistiques	0463

Sciences Appliquées Et

Technologie	
Informatique	0984
Ingénierie	
Généralités	0537
Agricole	0539
Automobile	0540

Biomédicale	0541
Chaleur et thermodynamique	0348
Conditionnement (Emballage)	0549
Génie aérospatial	0538
Génie chimique	0542
Génie civil	0543
Génie électronique et électrique	0544
Génie industriel	0546
Génie mécanique	0548
Génie nucléaire	0552
Ingénierie des systèmes	0790
Mécanique navale	0547
Métallurgie	0743
Science des matériaux	0794
Technique du pétrole	0765
Technique minière	0551
Techniques sanitaires et municipales	0554
Technologie hydraulique	0545
Mécanique appliquée	0346
Géotechnologie	0428
Matériaux plastiques (Technologie)	0795
Recherche opérationnelle	0796
Textiles et tissus (Technologie)	0794

PSYCHOLOGIE

Généralités	0621
Personnalité	0625
Psychobiologie	0349
Psychologie clinique	0622
Psychologie du comportement	0384
Psychologie du développement	0620
Psychologie expérimentale	0623
Psychologie industrielle	0624
Psychologie physiologique	0989
Psychologie sociale	0451
Psychométrie	0632



THE UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled, "L'Inscription de la lecture dans Ce qui nous tient de G. Brulotte", submitted by Elmerenciana Collado in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.



Supervisor, Dr. E. Dansereau,
Department of French, Italian
and Spanish



Dr. A. Wall, Department of
French, Italian and Spanish



Dr. H. Westra, Department of
Classics

NOVEMBER 9th 1992.

RESUME

Ce travail a été suscité par le désir de comprendre la relation entre un texte et son lecteur. De ce point de vue Ce qui nous tient, le recueil de nouvelles de l'écrivain québécois Gaétan Brulotte, est un ouvrage intéressant en raison des commentaires insérés entre les nouvelles. Il fait partie de ces oeuvres modernes qui discréditent l'idée d'auteur comme autorité exclusive du texte et qui insistent sur le rôle actif du lecteur dans le processus d'interprétation du récit.

Dans cet essai j'examine les indications de lectures fournies par Ce qui nous tient. L'étude part du principe, développé dans le premier chapitre, que la lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. En utilisant des concepts développés dans le domaine de la théorie de l'énonciation je tente d'identifier le type de lecteur valorisé par le texte puis j'analyse les titres et les références intertextuelles comme indications de lecture de Ce qui nous tient. Mon objectif est de montrer que l'autorité absolue de l'auteur sur son texte n'est pas dénoncée pour être remplacée par celle du lecteur. La relation entre le texte et le lecteur, c'est à dire la lecture, est mise en scène comme un champ de confrontation et d'interaction entre différentes perspectives. Elle est mise en scène comme un mouvement insaisissable.

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement Estelle Dansereau pour son aide et sa patience. Merci, aussi à Ruth Schürch-Halas et à mes compagnons de bureau, à leurs rires et à leurs conseils.

TABLE DES MATIERES

PAGE DE TITRE.....	i
LETTRE D'ACCEPTATION.....	ii
RESUME.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIERES.....	v
LISTE DES SCHEMAS.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: <u>CE QUI NOUS TIENT</u> ET LA REPRESENTATION DE LA LECTURE.....	5
A. UN TEXTE QUI NOUS TIENT.....	5
B. LA PROBLEMATISATION DE LA LECTURE.....	20
C. L'INSCRIPTION DE LA LECTURE.....	25
CHAPITRE II: LES STRUCTURES DISCURSIVES DANS LA CONSTRUCTION DE LA LECTURE.....	37
A. <u>LE JE(U) ILLOCUTOIRE</u> ET <u>CE QUI NOUS TIENT</u>	41
B. LES TRACES DE L'ENONCIATION.....	44
CHAPITRE III: LA REDONDANCE COMME MOYEN DE PRESSION SUR LA LECTURE: LES TITRES ET L'INTERTEXTUALITE DANS <u>CE QUI NOUS TIENT</u>	72
A. LE TITRE.....	76
B. L'INTERTEXTUALITE DANS <u>CE QUI NOUS TIENT</u>	90
CONCLUSION.....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	105

LISTE DES SCHEMAS

Schéma #1: <u>Ce qui nous tient</u>	8
Schéma #2: Communication entre les instances narratives....	9
Schéma #3: Les relations entre les différentes intrigues de "Plagiaire".....	55

INTRODUCTION

Dans un livre, aujourd'hui, la première page de carton fait assez bien office d'une porte d'entrée. L'édifice de lecture se dispose ainsi à la façon de ces édifices de spectacle dans lesquels le public pénètre somptueusement par un porche qui étincelle et dont il sort subrepticement, par derrière, là-bas, sur quelque ténébreuse rue latérale, en empruntant la quatrième page de couverture. On devine le rôle de telle expresse vectorisation du livre: elle souligne et promeut la linéarité du texte. Sitôt franchie l'entrée unique, le lecteur est induit à suivre le corridor jusqu'à atteindre à l'autre bout, l'unique sortie (J. Ricardou 1978:270).

Une fois le seuil du livre franchi, il arrive parfois que l'on s'abandonne à la lecture, satisfait du sens que prennent, sous nos yeux, les mots alignés sur les pages du livre. Il arrive également qu'au hasard d'une rencontre ou, d'une relecture, une autre vision du texte vienne ébranler notre première impression. On s'émerveille alors du chatolement des mots et l'on essaie en vain d'en saisir chaque nuance. Pensait-on parler d'une histoire? On se retrouve débattant des possibilités d'interprétations d'un texte. On découvre ainsi que lire, c'est produire des sens à partir de ce que le texte nous livre.

Certains ouvrages n'attendent pas une discussion hypothétique pour nous révéler l'activité de construction que constitue la lecture. Ils exhibent leurs ambiguïtés, ils thématisent l'acte de lire et nous invitent à un spectacle où le lecteur n'est plus considéré comme un consommateur passif mais comme un collaborateur dont la participation est essentielle. Ces oeuvres révèlent au lecteur sa capacité d'absorber et de traiter les données du texte et elles

suscitent un nouvel intérêt pour la lecture. C'est à partir de ces observations que nous avons décidé d'entreprendre le travail qui suit.

Faire de la lecture l'objet d'une étude ne va pas sans susciter quelques inquiétudes. Une telle démarche se situe à la croisée de trop de théories pour qu'il en soit autrement. Dans notre essai nous voulons mettre l'accent sur les indications de lecture inscrites dans le texte afin de mieux comprendre cette composante de la lecture. Vu sous cet angle, Ce qui nous tient¹, le recueil de nouvelles de l'écrivain québécois G. Brulotte, nous a semblé particulièrement intéressant car les actes de lire et d'interpréter y sont constamment mis en relief. Ce n'est pas la première fois que G. Brulotte met en scène des personnages lecteurs et interprètes mais, dans Ce qui nous tient, le phénomène est plus explicitement lié à la réception. Le narrateur exprime clairement son intention de guider la lecture tout en créant une situation d'interaction avec son public de lecteurs. Ce sont ces particularités qui nous ont intriguées dans Ce qui nous tient. Dans cet essai nous nous proposons donc de lire le recueil en examinant attentivement les indications de lecture données par le texte. Nous aimerions avancer l'hypothèse, selon laquelle ces indications tendent moins à guider le lecteur vers une ou plusieurs interprétations spécifiques qu'à

¹ Désormais noté CQT entre parenthèses et suivi du numéro de page.

l'inciter à assumer son rôle de co-créateur au cours de la lecture. Pour approfondir cette hypothèse nous commencerons par chercher dans Ce qui nous tient les aspects qui, à notre sens, mettent en relief l'acte de lecture. Ensuite, nous entreprendrons de mieux définir l'idée de lecture comme une coopération prévue par le texte en examinant la pertinence des travaux de W. Iser dans L'acte de lecture et de U. Eco dans Lector in Fabula. Le concept de lecture comme coopération sera développé dans notre second chapitre par l'analyse des structures discursives vues comme stratégies d'inscription de la lecture. Cette analyse est en grande partie inspirée de la méthode qu'utilise A. Whitfield, dans Le je(u) illocutoire, pour étudier le discours narratif dans le roman autobiographique québécois. L'objet de ce second chapitre est de comprendre les conditions de collaboration posées par les instances de l'énonciation narrative. Notre troisième et dernier chapitre sera consacré à l'examen des titres et des références intertextuelles dans les nouvelles de Ce qui nous tient, et à leur emprise sémantique. Nous étudierons en particulier leur rôle dans la transgression des frontières intratextuelles montrant ainsi que, sous l'apparente rigueur de sa structure, Ce qui nous tient ne respecte rien et surtout pas ses propres cloisonnements. Les lecteurs sont inlassablement renvoyés à leur propre activité de construction et d'organisation du récit.

Le but de cette étude est de s'interroger sur la remise

en question de l'univocité du texte dans les ouvrages contemporains qui, comme Ce qui nous tient, affichent leurs contradictions et leurs "non-dits", mettant ainsi en valeur le pouvoir du lecteur sur le texte. Nous espérons montrer que la révolte d'un texte postmoderne contre ce qui est figé ne remet pas en cause l'idée de lecture inscrite dans le texte.

CHAPITRE I

CE QUI NOUS TIENT ET LA REPRESENTATION DE LA LECTURE

Piège: 2. Fig. artifice qu'on emploie pour mettre quelqu'un dans une situation périlleuse ou désavantageuse; danger caché où l'on risque de tomber par ignorance ou par imprudence. V. embûche, embuscade, feinte, guet-apens, leurre, ruse, souricière, traquenard.

Dictionnaire Petit Robert

A. Un texte qui nous tient

Dès les premières lignes du recueil, Ce qui nous tient happe le lecteur dans son réseau discursif: "Mais oui, vous avez tout le dossier ainsi que le plan d'ensemble et vous avez ses réponses à votre questionnaire. C'est un début. C'est mieux que rien non?" (COT:5). Ces lignes, n'étant pas entre guillemets dans le texte, semblent s'adresser au destinataire de l'ouvrage². La référence à un dossier et à un questionnaire laisse le lecteur perplexe, d'autant plus que le narrateur ne semble pas disposé à donner plus de renseignements. Il aura donc suffi de quelques mots pour que Ce qui nous tient déroute son lecteur. De plus, si la couverture de l'ouvrage annonçait des nouvelles, "Ventriloquerie", le premier titre, n'a rien d'une histoire; il apparaît davantage comme le fragment d'un dialogue, à mi-chemin entre une préface et une fiction. Il est vrai que la notice au dos du livre nous avait prévenus des feintes à venir: "le lecteur est invité à se perdre et à se reconnaître" et les nombreuses parties de Ce qui nous tient "sont autant de pièges pour un homme seul".

² Ce n'est qu'au cours de la lecture de cette première partie et par déduction que l'on comprend que le destinataire est sans doute un public de lecteurs.

C'est dans ces pièges que nous allons nous aventurer, dans les pages qui suivent. La définition du Petit Robert citée en tête de chapitre fait remarquer l'aspect intentionnel du piège et son caractère périlleux. Etant donné que le lecteur de Ce qui nous tient a été prévenu, l'embuscade que lui tend l'oeuvre tient davantage du jeu que du péril. Comme le jeu, elle a sa part de règles et de hasard.

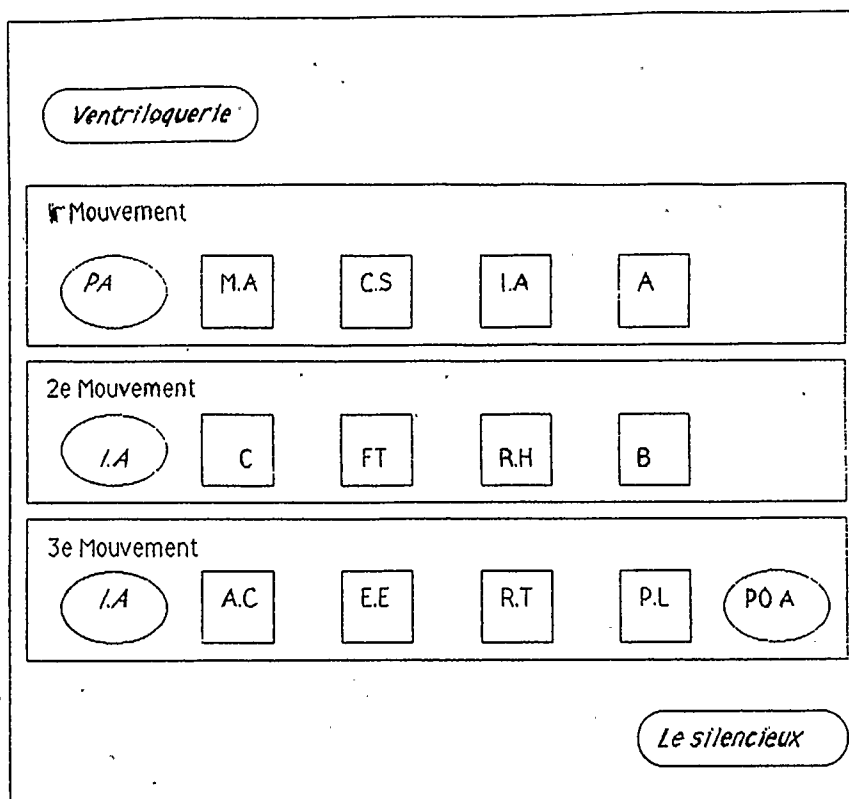
Dans ce premier chapitre, nous allons présenter le texte qui fait l'objet de notre travail et nous en montrerons la complexité. Nous verrons ensuite que Ce qui nous tient attire notre attention sur la lecture comme acte créatif et non pas passif. Nous constaterons que la lecture est présentée comme une activité de construction posant ainsi le problème de l'apport du texte dans cette construction. La critique reconnaît que la lecture est prévue dans tout texte et que ce dernier dispose de moyens discursifs et sémantiques pour la contrôler. Ce premier chapitre sera donc une sorte de défrichage préalable qui nous permettra d'analyser, dans l'optique de l'inscription de la lecture, les éléments problématiques relevés dans Ce qui nous tient. Le texte de G.Brulotte nous semble intéressant dans la mesure où la façon dont il thématise consciemment l'activité de la lecture montre très bien comment un texte peut mettre en relief et influencer le type de participation de l'instance lectrice.

Le recueil de G. Brulotte est composé de douze nouvelles

regroupées en trois parties (ou trois mouvements selon la terminologie de l'auteur). Chaque mouvement est composé de quatre récits et est relié au précédent par le commentaire d'un personnage-narrateur-écrivain, Archibald, qui présente chacune de ses nouvelles, en fait un bref résumé et donne des indications de lecture. Ces trois mouvements sont eux-mêmes encadrés par le discours d'un personnage-présentateur: Ploc. La première intervention de Ploc sert d'ouverture au recueil. Elle permet de mettre en scène la lecture des récits et d'en faire une sorte de représentation jouée devant un public avec, dans le rôle de l'invité vedette, l'auteur fictif, Archibald. Nous sommes donc en présence d'un texte fortement structuré où la parole est d'abord cédée à Ploc, puis au personnage-écrivain, puis aux différents narrateurs intradiégétiques des récits. Les schémas suivants permettent de mieux comprendre l'organisation du recueil. Dans le second schéma, nous avons tenté de rendre compte du système de communication entre les locuteurs.

SHEMA#1

CE QUI NOUS TIENT

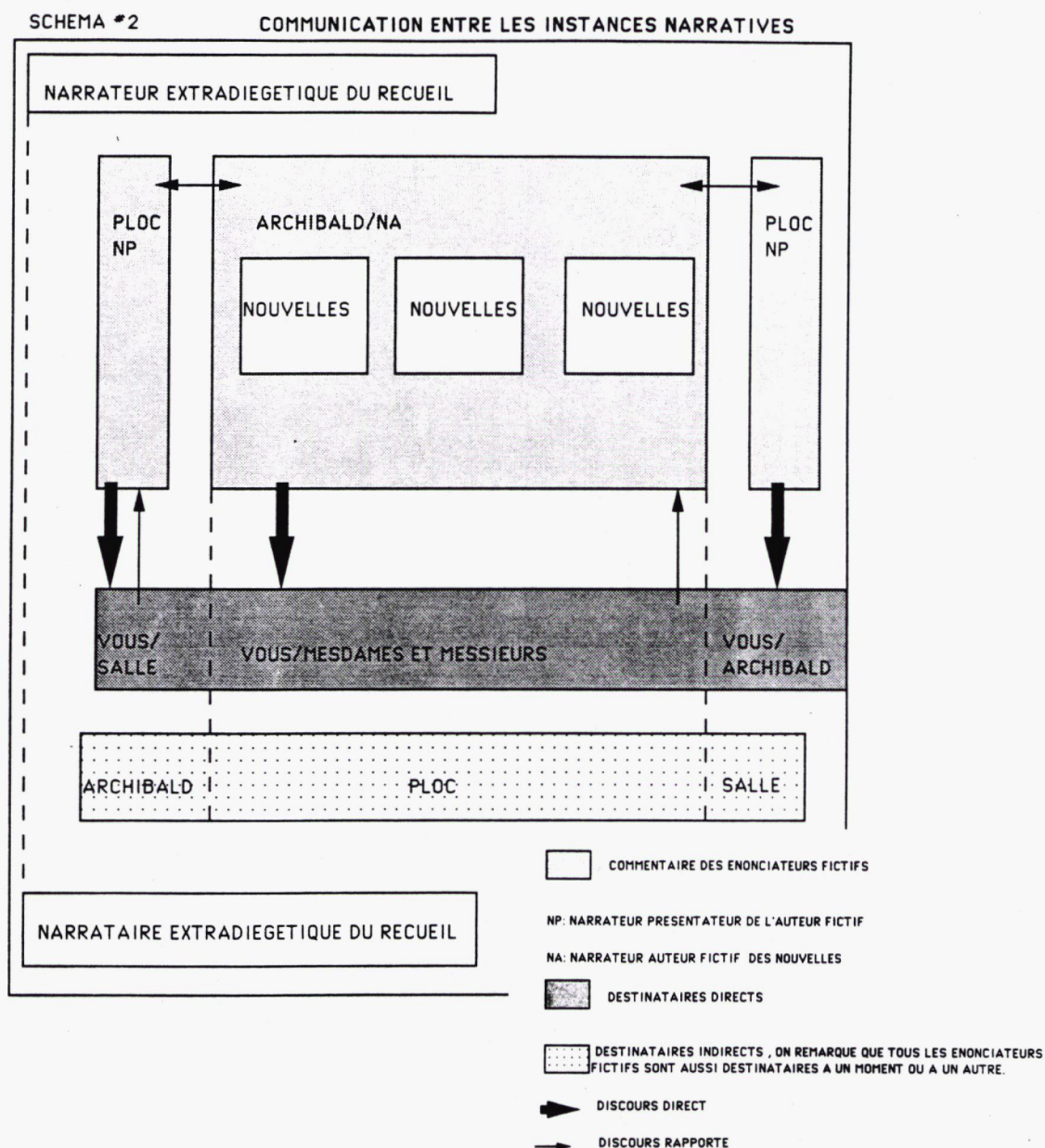


PA: PRELUDE D'ARCHIBALD
 MA: LES MESSAGERS DE L'ASCENSEUR
 CS: CANDY STORE
 IA: L'INFIRMIERE AUXILIAIRE
 A : ARRIVA
IA: INTERLUDE D'ARCHIBALD
 C: LA CONTRAVENTION
 FI: LA FIN DES TRAVAUX
 RH: LE RENVOI DE HOPER
 B: LE BAIL
 AC: ATELIER DE CREATION
 EE: LES ENDYMIONS D'EAU
 RT: LE REVE DE TOMATES
 P: PLAGIAIRE
PO A: POSTLUDE D'ARCHIBALD

LEGENDE

Les cercles indiquent les interventions D'Archibald et de Ploc.

Les carrés représentent les nouvelles.



Au cours de la lecture, la démarcation intratextuelle, mise en évidence par le schéma ci-dessus, est minée par le contenu des commentaires où les paroles d'autrui sont reprises, déformées, copiées, commentées et contestées. En fait les fragments de commentaire racontent eux-mêmes une autre histoire: celle de la composition et surtout de la lecture des récits. Archibald

ne s'y présente pas comme l'autorité qui détient la clef du texte mais plutôt, pour reprendre l'expression de R. Barthes (1971), comme un invité et souvent comme le narrateur intermédiaire entre un autre narrateur et le public. Invité vedette d'un spectacle fictif apparemment orchestré par Ploc, Archibald est aussi invité dans la lecture de son propre texte puisque c'est sa lecture qu'il raconte.

Ce qui nous tient superpose des enveloppes: le recueil s'ouvre sur un discours d'introduction qui lui-même s'ouvre sur le discours d'introduction de l'auteur, qui à son tour s'ouvre sur des nouvelles; le recueil ne cède donc pas de noyau central. Ce serait simplifier le texte à l'excès et suggérer qu'il y a un rapport hiérarchique entre chaque niveau que de s'arrêter là. Les cloisons ne sont pas étanches. Les titres choisis pour chaque mouvement sont tels que l'un rappelle l'autre, ne serait-ce que par leur consonance: "Résistance", "Insistance", "Persistance". Nous verrons dans notre dernier chapitre que les frontières de chaque nouvelle ne sont pas infranchissables non plus. L'ensemble est un jeu de renvois³ entre les différents niveaux de texte où le narrataire extradiégétique⁴ du pseudo-commentaire et des

³ Ce jeu de renvois est renforcé par la terminologie musicale utilisée pour structurer le texte. La fugue contient cette même idée de reprise et de dérobade.

⁴ Le narrataire extradiégétique est le destinataire du narrateur extradiégétique; il est construit par le texte. Il se distingue du public puisque ce dernier est un des personnages du texte. Le terme narrateur extradiégétique désigne pour nous le narrateur qui n'est pas un personnage; il

récits est invité à entrer et à se perdre, quitte à découvrir que sous le masque il y a encore un autre masque, ou sous la voix une autre voix. Une telle mise en scène est indiscutablement digne d'un ventriloque⁵.

Chacun des mouvements commence par un préambule et se termine par une histoire d'amour. Dans le préambule, Archibald s'explique sur le titre donné au mouvement, rend compte de ses tribulations avec Ploc, s'adresse au public, donne des indications de lecture fantaisistes, et résume chaque récit en en soulignant les éléments dits essentiels. Ce discours est découpé comme une partition musicale composée d'un prélude, de deux interludes et d'un postlude. C'est un type de structure qui nous paraît d'autant plus important qu'il rejoint le parallèle établi par R.Barthes (1971) entre l'interprétation musicale et la lecture en tant qu'acte d'interprétation⁶.

Le premier mouvement "Résistance" s'ouvre donc sur le "Prélude d'Archibald". L'auteur fictif s'y présente et nous

est différent des narrateurs appelés Ploc et Archibald qui sont intradiégétiques par rapport à l'ensemble du recueil mais extradiégétiques par rapport aux intrigues des nouvelles. Nous adoptons ici la définition de G.Genette dans Figure III.

⁵ On remarque d'ailleurs que dans la table des matières le sous-titre "Ventriloquerie" semble englober tous les autres sous-titres. S'il s'agit d'une erreur d'imprimerie, elle n'en met pas moins en relief la propriété du ventriloque qui est de donner plusieurs voix en spectacle.

⁶ Il compare le texte au produit de l'interprétation musicale où l'apport de l'interprète est reconnu. Nous verrons qu'Archibald se présente comme un interprète de son texte.

communiqué la fonction qui lui a été assignée, en l'occurrence, préparer le public à la lecture de ses récits: "Je me console en m'imaginant être l'émule des Anciens qui, comme Boccace ou Cervantès, pour notre agrément, résumaient leur intrigue en tête de chapitre" (CQT:12). Tout en protestant contre ce rôle de facilitateur, il annonce les trois mouvements du recueil et les récits inclus dans le premier mouvement: "Les messagers de l'ascenseur", "Candy store", "L'infirmière auxiliaire" et "Arriva". Puisque le résumé est à l'honneur, nous allons nous aussi présenter ces nouvelles. Les esquisses qui suivent ne tiennent pas compte de la complexité de certains récits et, comme toute réduction, elles constituent déjà une interprétation.

Le héros des "Messagers de l'ascenseur", l'intellectuel Portali, consigne dans un cahier des heures les détails de son étrange histoire: ayant repéré dans l'ascenseur l'annonce où ses voisins s'excusent à l'avance du bruit que causera leur prochaine soirée, il se permet d'imaginer plusieurs scénarios. Par la suite, il ne peut comprendre le silence qui règne dans l'immeuble; il est d'autant plus perplexe que le lendemain une voisine se plaint du bruit pour lequel il a tendu l'oreille en vain. Dans "Candy store", un fils respectueux fait, à sa mère morte, l'aveu de sa double vie. Il est marié depuis des années mais il n'en a jamais rien dit par dévouement filial. Au nom de ce même dévouement il est complice d'infanticide. Maintenant que cette résistance cachée n'a plus de raison

d'être (puisqu'il n'y a plus d'interdit), il annonce son intention de divorcer. "L'infirmière auxiliaire", Mme Vincent, lutte contre l'administration hospitalière pour permettre au vieillard Desfossé d'éviter le pavillon des chroniques et de reprendre une vie normale. Son échec face à la bureaucratie la conduit à envisager de pratiquer l'euthanasie pour "sauver" son protégé. La dernière nouvelle du premier mouvement, "Arriva", est un discours d'adieu, celui de l'amant d'Arriva. Arriva aime tout avec excès, jusqu'à l'anéantissement de soi: le cinéma, la lecture, la musique, l'amitié. Son ami est le seul à qui elle résiste. C'est en se tuant qu'il décide de lui faire comprendre qu'il est à bout de patience.

Le second mouvement "Insistance" commence par l'interlude d'Archibald où il annonce qu'il va poursuivre ses commentaires et où il crée, par le simple fait d'en parler, une activité qui est censée se dérouler parallèlement à la lecture et à la représentation sur scène: le dialogue entre Ploc et Archibald. Dans ce mouvement, Archibald porte un jugement sur ceux qui s'obstinent dans une tâche jusqu'à l'absurde. Il résume quatre autres nouvelles: "La contravention", "La fin des travaux", "Le renvoi de Hoper" et "Le bail".

Le professeur Tippet de "La contravention" remue ciel et terre pour protester contre le procès-verbal qu'on lui a dressé. Il obtient gain de cause mais cela est dû davantage à sa qualité de professeur invité qu'à la justice. Ses démarches ne font qu'aggraver la situation. Dans "Fin des travaux",

l'insistance est illustrée par l'obsession de Virgile et Zaïde qui consacrent leur vie et leurs économies à la construction d'une maison de campagne où ils entreprennent sans cesse de nouveaux travaux. Pour des raisons de santé, ils sont finalement obligés d'abandonner leur entreprise non sans y avoir perdu argent et maison. Le caractère ridicule de l'insistance est mis en évidence dans "Le renvoi de Hoper", l'étrange récit d'un conférencier que personne ne veut écouter. Il est renvoyé par l'entreprise pour laquelle il travaille mais il s'obstine à répéter son discours devant un auditoire qui n'existe pas. Dans "Le bail", l'absurdité se manifeste aux dépens de Rip, le locataire d'un appartement convoité par une voisine, Manda. Etant donné que Rip refuse de céder aux pressions de sa co-locataire, cette dernière profite d'une rencontre malencontreuse dans l'ascenseur pour porter une fausse accusation de viol. Rip est arrêté et Manda commence sans tarder les travaux d'agrandissement dont elle rêvait. Puisqu'il s'agit de la dernière nouvelle du mouvement, le texte nous engage à l'interpréter comme une histoire d'amour.

Archibald reprend la parole au début du troisième mouvement, "Persistance". Le récit de ses querelles de coulisses avec Ploc continue. Il s'explique sur le titre du mouvement qui se veut porteur de l'idée de dépassement et il présente les récits suivants: "Atelier de création", "Les endymions d'eau", "Le rêve de tomates"; et "Plagiaire".

Pour Tromb, le personnage-auteur d'"Atelier de création", l'art d'écrire passe par le sacrifice de soi, par la création dans la douleur et l'exploration de ses propres limites. C'est ce qu'il enseigne à ses étudiants; la technique semble réussir à Tamrie à qui le cours a fait l'effet d'un traitement thérapeutique. "Les endymions d'eau" met en scène l'impossibilité de poser des frontières infranchissables. Dans le bourg de Bienville, ces fleurs sont d'abord considérées avec plaisir puis détestées car trop envahissantes: chaque fois que l'on croit trouver un moyen de contrôler leur croissance, c'est l'échec. Sur le conseil de quelques enfants, on décide enfin de les détruire par le feu et on assiste à une nouvelle naissance, les endymions d'air. Dans "Le rêve de tomates", Philibert décide de rompre avec la routine de son existence et de partir à l'aventure: "J'ai quitté ma routine, je me suis retrouvé le nez dans les légumes, j'ai sauté une femme mariée et je me suis fait tabasser par le mari cocu" (CQT:108). C'est le dépassement par la marginalité qui est exalté. "Plagiaire", l'histoire d'amour de ce mouvement, est un véritable bouquet final en l'honneur de l'instabilité des limites. C'est un récit complexe et ambigu où les chemins de Picolo, de Pistache, de You, de Clip, et de Holly se croisent et se recroisent. Dans ce récit tout se dédouble, tout se dédouble y compris la nouvelle qui a deux parties et qui finit en légende.

C'est avec le postlude que le rideau tombe enfin sur

Archibald et ses intrigues. Dans un court paragraphe, Archibald fait sa sortie du recueil, non sans avoir fait remarquer une dernière fois la résistance qu'il oppose à Ploc: tout en ayant le pouvoir de reprendre la parole, ce dernier ne peut empêcher Archibald de miner son discours, en s'assurant au passage de la complicité du public.

Nous allons bien rire! Je vais lui donner l'occasion de me poser toutes les questions qu'il désire au risque de le laisser s'enfermer dans son monologue habituel et dans ses interprétations contradictoires (COT:144).

Cette partie sert de lien entre la présentation des récits et la dernière intervention de Ploc. Elle annonce le retour à la situation d'énonciation qui inaugurerait le texte: Ploc face au public. Bien qu'il s'agisse de la fin du livre, ce retour au personnage du début du recueil introduit une circularité qui empêche toute clôture⁷.

Contrairement à Archibald, Ploc n'est pas un conteur. Son discours est divisé en deux parties, "Ventriloquerie" et "Le silencieux", respectivement situées au début et à la fin du recueil. Dans "Ventriloquerie", un présentateur s'adresse à un public et se propose d'apporter un témoignage sur l'auteur supposé des nouvelles. Il ne s'agit pas d'une présentation conventionnelle car les dates, les lieux et les noms n'en font pas partie. En fait, Ploc parle surtout de lui-même et des traits qu'il partage avec l'invité vedette. Il parle

⁷ La clôture est d'autant moins possible que ce postlude qui marque la fin d'un discours est une fin en trompe-l'oeil puisqu'elle s'ouvre sur d'autres textes.

également du caractère d'Archibald, mais son discours est truffé de contradictions et de tergiversations. Tout en promettant de faire le portrait de l'auteur, Ploc fait l'éloge de la pluralité: "[...] l'artiste a raison, à mon avis, de multiplier les défenses et les masques. J'en sais quelque chose, moi qui ai fait l'éloge du mensonge comme mode de vie et de survie" (COT:7). Cette phrase est importante parce qu'elle insiste sur trois aspects qui sont essentiels dans le discours de Ploc: premièrement il ne présente pas l'oeuvre mais l'artiste avec ce que ce mot comporte de connotations; deuxièmement tout en s'obstinant à parler d'Archibald en tant qu'individu, il ne parvient pas à atteindre le but qu'il s'est fixé⁸; troisièmement il ne peut échapper à la subjectivité, comme il le reconnaît lui-même: "Mais au fond ne parle-t-on pas toujours un peu de soi à travers les autres?" (COT:10). Avec cette réplique, Ploc avoue son impuissance et le caractère incomplet de sa présentation mais ces incertitudes n'empêchent pas Ploc d'être catégorique comme le démontre la ponctuation de son discours; cette première intervention de Ploc comprend quelques points d'interrogation, beaucoup d'exclamations ainsi que beaucoup d'affirmations.

La deuxième intervention, "Le silencieux", sert d'épilogue au livre; Archibald l'annonce comme un monologue bourré de contradictions. Bien que l'interlocuteur de Ploc

⁸ C'est-à-dire présenter l'invité vedette du spectacle littéraire: l'auteur fictif, Archibald.

soit encore désigné par le pronom "vous", ce terme ne représente plus le public mais l'écrivain fictif Archibald. La mise en scène du "Silencieux" rappelle l'histoire de Hoper, privé de son auditoire; dans cette partie, rien n'est affirmé, tout est mis en question, mais Ploc s'obstine. Faut-il comprendre que Ploc est lui aussi tombé dans le piège du texte? Lui qui se targuait d'avoir des relations privilégiées avec l'auteur et qui ne commentait absolument pas ses oeuvres, ne peut plus fixer de frontière entre la fiction et le monde qui lui est extérieur. Ploc tente d'identifier l'auteur fictif par rapport à ses personnages, comme s'il cherchait une dernière fois à repousser le spectre de la multiplicité qu'il disait si bien comprendre dans sa première intervention. Mais nous n'en sommes plus à un paradoxe près! Dans son postlude, Ploc ne prétend plus être complice de l'auteur. Il s'est lui aussi perdu dans le texte; il n'aime pas cela: "Vous cherchez à être original à tout prix. Ce n'est pas très original!" (CQT:147).

L'observation des relations entre Ploc et Archibald révèle que dans la structure du recueil Ploc ne se situe pas à un niveau narratif supérieur à Archibald. Par contre, comme nous le verrons plus en détail par la suite, dans l'intrigue qui traite de la présentation des récits et de leur auteur, Ploc exerce une certaine autorité sur Archibald même si cet ordre n'est pas immuable; la domination est d'abord dénoncée par Archibald puis contestée et enfin moquée. L'auteur fictif

se libère du rôle d'auteur traditionnel que Ploc veut lui imposer. Cette libération passe par une alliance avec les lecteurs qui doivent reconnaître et occuper l'espace que leur réserve le texte. En fait nous assistons au dépouillement de Ploc. La complicité que ce dernier revendique dans "Ventriloquerie" est offerte au public dans le "Postlude d'Archibald".

Avant de passer aux premiers commentaires qu'inspire le texte, il nous semble utile de dire quelques mots sur l'auteur du recueil, non pas que nous ayons l'intention de recourir à son autorité mais simplement parce qu'il y a dans le texte de nombreuses références à l'oeuvre de G. Brulotte qui ne peuvent être ignorées et parce que ce que l'auteur dit du texte n'a aucune raison de ne pas recevoir l'attention que recevraient les paroles de tout autre critique. D'ailleurs, la présentation de l'auteur et de ses oeuvres fait aussi partie de l'ouvrage étudié et de la diégèse.

G. Brulotte est un Québécois, professeur de littérature et écrivain. Il s'est fait connaître en publiant un roman L'Emprise (1979) et un recueil de nouvelles Le Surveillant (1982); il a également publié quelques articles critiques dans des revues littéraires. Dans le corpus québécois, on le situe parmi les nouveaux nouvellistes fortement influencés par des auteurs tels que Kafka, Borgés et Cortázar. Parmi ses particularités on remarque une prédilection pour des prénoms inhabituels, sans tradition, sans histoire et des prénoms qui

sont parfois à la limite de l'onomatopée: Bloc, Ploc, Clip, Rip, Tromb, You, Pistache, Picolo. Il se distingue également par son intérêt pour le thème des relations auteur-personnage, auteur-lecteur et, donc, pour la problématisation de la lecture.

B. La problématisation de la lecture

Plusieurs récits de Ce qui nous tient ont été publiés dans différentes revues mais le recueil qui fait l'objet de notre étude n'est pas une simple compilation de nouvelles. Nous allons voir que l'ouvrage de G. Brulotte est doté d'une structure qui attire l'attention sur la représentation de l'acte de lecture. Les personnages sont généralement écrivains, lecteurs, créateurs, interprètes; certaines des lectures sont commentées ou rapportées. L'attention du narrataire extradiégétique est donc attirée sur l'acte de lecture et sur la situation d'énonciation qu'il constitue. Le recueil est résolument polyphonique et les voix s'y bousculent comme dans un parloir surpeuplé. Mis à part les commentaires d'encadrement qui comprennent deux intervenants, il y a quatre récits homodiégétiques et quatre récits hétérodiégétiques où le "je" tient néanmoins une place importante. Il en résulte que le recueil offre une perspective originale puisque ce qui se présente comme regroupé et ordonné s'avère extrêmement fragmenté. La polyphonie a pour résultat de mettre à jour la tension entre une représentation de l'oeuvre comme unité et

une représentation de l'oeuvre comme éclatement, dévoilant ainsi l'acte d'énonciation et défiant l'univocité.

Ce profil du recueil sera étudié dans le chapitre deux de notre essai où nous examinerons la partie plus manifestement discursive du texte, c'est-à-dire les commentaires de Ploc et d'Archibald. C'est là que le texte s'affiche comme parcours de lecture guidée (du moins en apparence). Le texte introduit aussi une autre voix, celle du public-narrataire. La représentation d'un public-narrataire est plus qu'un masque offert au lecteur virtuel; c'est aussi un miroir de sa situation communicationnelle. Dans Ce qui nous tient, il y a beaucoup de personnages-lecteurs qui reflètent l'activité de lecture, parmi eux se trouvent l'auteur fictif et le public fictif.

Dans notre troisième chapitre nous verrons que le texte dépend de ses titres pour guider le lecteur. Dans Ce qui nous tient, il y a vingt-trois titres, un nombre élevé pour un recueil de douze nouvelles. Le second élément qui se taille une place de choix dans le recueil est l'intertextualité. Dans certains récits, il est très difficile de maintenir une distinction absolue entre les différents genres et les différents registres⁹. Dans "Plagiaire" Brulotte emprunte au poème, au journal, au roman, au roman-photo, au genre

⁹ Registre dans le sens de style propre à un genre différent. Ces emprunts étant limités à quelques mots ou au ton utilisé, Archibald en donne quelques exemples à la page 83.

épistolaire. Nous observerons en particulier le réseau confus qui se tisse entre les différentes nouvelles du recueil et les autres ouvrages de G. Brulotte. Si traditionnellement les références intertextuelles, les préambules et les titres facilitent la cohérence du texte, ici, ils mettent plutôt en relief la polysémie des termes utilisés, de sorte que le recueil peut se ranger aux côtés des textes subversifs qui font voler en éclats l'illusion d'un tout harmonieux¹⁰.

En utilisant les artifices narratifs de façon subversive, les récits modernes révèlent à l'attention du lecteur les contraintes textuelles. Ils ont peut-être ainsi trouvé un autre moyen de guider leur lecteur: il ne s'agit plus de pousser le lecteur à trouver le sens du texte mais de lui apprendre à chercher les possibilités de sens du texte. C'est une invitation au jeu de la lecture, ce que Ce qui nous tient illustre à la perfection. Le narrateur prend tour à tour

¹⁰ C'est un caractère partagé par plusieurs textes modernes, quoique les techniques utilisées soient parfois différentes. Dans El beso de la mujer araña de E. Puig, les notes au bas de la page sont aussi importantes pour le déroulement de l'intrigue que le reste du texte. Dans Trou de mémoire, les notes de l'éditeur sont des notes fictives. Dans Ce qui nous tient c'est le rôle de l'incipit qui est miné. Il est très vite évident qu'il ne s'agit pas d'une introduction ordinaire à l'oeuvre mais bien d'une histoire avec sa propre intrigue.

Dans ce type de textes il y a souvent plusieurs voix narratives de sorte qu'il n'est plus possible de considérer le narrateur comme l'autorité du texte. Si une voix prétend s'imposer, sa légitimité est contestée. Les rapports entre Archibald et Ploc dans Ce qui nous tient sont une bonne illustration de ce procédé. Ce qui en général est considéré comme marginal par rapport au texte remet en question cette tradition et par la même occasion l'autorité de l'auteur.

plusieurs masques -- celui d'auteur, de critique, de lecteur, de personnage, de célébrité -- et il semble inviter le lecteur à monter sur scène avec lui. Mais ce rôle dépasse les limites du texte. Ce qui nous tient tend un miroir à son lecteur pour lui montrer qu'en tant que lecteur il a toujours fait partie du jeu, quel qu'ait été le livre qu'il avait entre les mains.

Nous avons vu que Ce qui nous tient problématise la lecture et le rapport de l'auteur à son oeuvre. C'est une caractéristique qu'il partage avec d'autres textes contemporains, ce qui a provoqué plusieurs études sur le sujet. Dans son ouvrage sur le postmoderne dans le roman québécois, Janet Paterson (1990) souligne l'importance de ce phénomène à notre époque. Elle repère trois niveaux d'autoreprésentation: le niveau du narrateur, du texte et du narrataire. Sur ce dernier elle précise: "(...) il est naturel qu'un texte qui parle de soi implique dans sa pratique l'activité de la lecture" (Paterson 1990:33). L'écriture moderne pose donc aussi la question de la coopération du lecteur au moment de la lecture et révèle son processus créateur qui est tout le contraire d'un acte passif.

L'autoreprésentation remet en cause l'idée d'auteur comme créateur tout-puissant du sens (Hutcheon 1984:5). Elle change aussi le statut du personnage narrateur qui s'avère être que le créateur d'une lecture parmi d'autres. Les textes autoreprésentatifs dévoilent l'existence de plusieurs

instances lectrices qui reproduisent la situation de lecture. Le lecteur virtuel (Genette 1983:103) ne peut ainsi ignorer les rôles que lui propose le texte en évoquant plusieurs types d'interprétation. A l'auteur comme seule autorité du texte succède donc l'auteur¹¹ co-créateur de l'oeuvre avec le lecteur. Remarquons que c'est la conception de l'oeuvre d'Art plutôt que l'oeuvre elle-même qui change car, comme le souligne U. Eco:

Toute oeuvre traditionnelle, encore que matériellement achevée, exige de son interprète une réponse personnelle et créatrice: il ne peut la comprendre sans la réinventer en collaboration avec l'auteur (Eco 1965:18).

L'auteur, pas plus qu'un autre, ne détient la clef de son texte. Chaque texte lu n'est donc jamais que le résultat d'un travail en commun. Le texte peut tout au plus prévoir et tenter de canaliser cette coopération. Il est implicite dans l'article de R. Barthes, "De l'oeuvre au texte" (1971), que le texte littéraire comporte un certain nombre d'intervalles que le lecteur doit combler. En d'autres termes, le texte a du jeu. Pour Iser, il y a dans tout texte des blancs qui sont essentiels au processus de lecture et qui sont la condition de coopération du lecteur. Le texte étant un système combinatoire, il doit prévoir une place pour la personne chargée de réaliser ces combinaisons:

Cette place est prévue aux lieux d'indétermination qui, en tant que disjonctions, marquent des

¹¹ Le texte "sollicite du lecteur une collaboration active" (Barthes 1971:231).

enclaves dans le texte et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler (Iser 1985:249).

Loin d'être un défaut, les blancs sont donc normaux et même désirables dans toute oeuvre d'art. Il y a différents types de "non-dits"¹² et la multiplication des détails transmis par le texte n'implique pas une diminution de l'indétermination, au contraire. Elle attire l'attention sur l'impossibilité de dire la totalité et sur l'activité de synthétisation du lecteur qui doit imaginer cette totalité. Iser fait remarquer que certains textes sont tellement fragmentaires que l'attention est presque exclusivement occupée par la recherche de connexions entre les fragments. Dans les cas de ce genre, l'attention du lecteur se porte sur sa propre activité de construction d'un texte, de sorte qu'il est amené à reconsidérer la lecture en tant que telle.

C. L'inscription de la lecture

Nous avons remarqué que les textes modernes thématisent souvent le processus de la lecture. Nous allons maintenant observer plus en détail la position de la critique dans ce domaine et voir quelles approches peuvent nous aider à étudier l'inscription de la lecture dans Ce qui nous tient.

¹² "'Non-dit' signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression: mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur" (Eco 1985:62).

Comme le précise S. Suleiman dans The Reader in the Text (1980), la lecture est devenue une des préoccupations des théoriciens et les approches sont nombreuses selon que l'on cherche à comprendre la lecture dans le texte ou chez le lecteur¹³. En ce qui nous concerne, nous ne prétendons pas étudier la lecture en tant que telle et nous admettons volontiers qu'il y a dans la lecture des éléments extra-textuels qui dépassent notre compétence. Ce qui nous intéresse est moins l'effet du récit sur le lecteur empirique, les raisons pour lesquelles on lit ou le fonctionnement exact de la lecture que le texte fictif en tant que discours qui réserve une place à la lecture. Ceci explique l'intérêt que nous portons aux travaux d'Iser qui considère la lecture comme une interaction. Dans cette conception de la lecture comme interaction, il ne saurait être question de délimiter avec précision la part du texte et la part du lecteur dans la production du récit final. Notre objectif est de repérer des techniques qui permettent au texte de guider la lecture. Bien

¹³ Elle distingue six approches principales: l'approche rhétorique, l'approche sémiotique et structuraliste, l'approche phénoménologique, l'approche subjective et psychoanalytique, l'approche sociologique et enfin l'approche herméneutique. Elle insiste sur le fait que ces approches ne sont pas toutes exclusives et qu'elles peuvent se combiner. Il semble évident que chacune d'elles aide à comprendre le phénomène de la lecture et qu'aucune en particulier ne peut le saisir de façon complète.

sûr le lecteur peut ignorer ces pressions¹⁴; nous nous intéressons seulement à celui qui accepte de jouer le jeu.

Notre intention est de trouver les points clefs où s'exerce la pression du texte sur la lecture de Ce qui nous tient. Pour diriger notre recherche, nous procéderons de façon empirique en utilisant comme indices les caractéristiques primordiales de Ce qui nous tient: la représentation de la situation d'énonciation, la structure du recueil et les jeux intertextuels. Nous verrons en quoi ces éléments orientent la lecture. Le procédé peut paraître malhonnête puisqu'on peut avancer avec raison que toute composante du texte agit sur la lecture et que notre étude n'échappe pas à la subjectivité. A cela nous répondons que notre but n'est pas d'être exhaustive. Quant à la subjectivité, nous pensons qu'aucune lecture, aussi critique soit-elle, n'en est exempte puisque nous faisons partie du système de lecture que nous nous proposons d'analyser. Proscrire toute subjectivité serait donc se condamner au silence. L'inquiétude que suscite cet écueil peut être tempérée par la distinction que fait U. Eco entre l'utilisation d'un texte et la coopération: l'utilisation du texte est "l'effet d'une initiative extérieure" (1985:71) et la coopération est une façon d'être guidé par le texte. C'est cette dernière qui nous intéresse. L'interprétation finale

¹⁴ "[...] on peut faire l'utilisation que l'on veut d'un texte, c'est cette lecture qui ne nous intéresse pas ici" (Eco 1985:71).

est autre chose; c'est le résultat auquel peut mener la coopération.

Nous partons du principe soutenu par W. Iser et U. Eco, entre autres, que le texte guide notre lecture à défaut de la contrôler et que la lecture (en tant que processus plutôt qu'interprétation) est inscrite dans le texte. Le lecteur garde malgré tout une marge de manoeuvre plus ou moins large selon sa compétence à manipuler les codes linguistiques et selon ses connaissances littéraires. Dire que le texte exerce une influence sur la lecture, ce n'est pas, répétons-le, restaurer l'autorité d'une instance autoriale et revendiquer pour le texte un sens unique. C'est reconnaître que le récit, c'est-à-dire la construction de l'histoire, se situe quelque part entre le narrateur et le destinataire. Pour reprendre les termes de R. Barthes et la métaphore musicale: "Le texte est à peu près comme une partition [...] il sollicite du lecteur une collaboration pratique" (1971:231). Dans Ce qui nous tient, cette collaboration est dévoilée par la mise en scène de l'énonciation, par la surstructuration du recueil et par la place réservée à l'intertextualité.

Les différentes réactions critiques suscitées par l'ouvrage d'Iser montrent que son apport est important pour l'étude de la lecture comme acte de collaboration. Dans L'acte de lecture (1985), il étudie l'effet du texte littéraire qu'il voit comme une relation entre le texte et le lecteur. Il fonde

sa théorie sur celle élaborée dans le domaine esthétique¹⁵ par R. Ingarden. Iser s'écarte donc des théoriciens de la réception qui s'intéressent seulement au lecteur; lui s'intéresse à l'effet potentiel du texte sur le lecteur. Pour lui une situation de communication s'établit entre le texte et le lecteur et il considère la fiction comme un acte locutoire à part entière, c'est à dire un acte qui tend à produire un effet sur un destinataire (Iser 1985:115)¹⁶. Là où dans le discours oral l'interlocutaire peut deviner le message ou construire un message grâce à la voix, au ton ou aux gestes, le lecteur est face à un blanc qu'il doit combler. Le texte doit donc prévoir certains stratagèmes pour que l'activité créatrice du lecteur puisse s'épanouir sans faire violence au reste du texte. On retrouve cette conception du texte chez U. Eco pour qui

Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif: générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre. Comme dans toute stratégie (1985:65).

La position du destinataire est donc ambiguë: on requiert son

¹⁵ Ingarden considère que l'effet fait partie de l'oeuvre d'Art. Il y a dans l'oeuvre d'Art une place pour le récepteur. Iser en déduit que dans le texte fictionnel il y a aussi une place pour le récepteur, c'est à dire le lecteur (Iser 1985:300-305).

¹⁶ L'analyse d'Iser en ce qui concerne les propriétés discursives du texte littéraire nous paraît intéressante en ce sens qu'il critique les positions d'Austin et de Searle pour qui la fiction est un pseudo-discours (1985:115).

pouvoir créateur mais en même temps on essaie d'endiguer son imagination en le guidant pour remplir les blancs.

Iser décrit le texte comme un mécanisme d'anticipation et de rétrospection qui manoeuvre la lecture. Le lecteur se sert des données du texte pour remplir les blancs, ses anticipations pouvant être confirmées ou niées. La polysémie des mots utilisés peut être réduite plus ou moins strictement par le texte selon les choix effectués dans le répertoire (c'est-à-dire les conventions linguistiques, sociales, etc. que partagent le destinateur et le destinataire), selon les stratégies adoptées pour communiquer ce répertoire et selon les perspectives des narrateurs.

Malgré cette pression qu'il exerce sur le lecteur, le texte ne peut pas contrôler complètement l'acte de lecture. Il ne peut tout prévoir. L'imaginaire est un élément important de la lecture¹⁷ puisqu'il permet d'ajouter ce qui n'a pas été dit expressément. Ceci se fait généralement en évoquant les conventions sociales et littéraires (Mailloux 1982). Quant au lecteur à l'imagination débordante, il est ramené sur le droit chemin grâce à des signaux thématiques réduisant, autant que faire se peut, les ambiguïtés. Quelques textes, en revanche, dispersent les fragments et forcent le lecteur à une

¹⁷ Le lecteur se trouve face à des ébauches et il doit faire appel à son imagination, à son expérience, aux conventions pour relier les segments du texte: "[...] l'auteur et le lecteur prennent donc une part égale au jeu de l'imagination, lequel de cette façon n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle de jeu" (Iser 1985:198).

véritable gymnastique mentale pour réduire les incertitudes; ces textes aussi sont contraignants mais de façon différente. L'essentiel, nous rappelle Iser, est de comprendre que le récit lu par le lecteur est fait de données présentes dans le texte et de choses qui n'y sont pas; c'est une sorte de gestalt, l'ensemble des données étant inférieur au tout.

S. Suleiman reproche à Iser de n'étudier qu'un lecteur abstrait¹⁸ et de lui accorder plus de liberté en théorie que dans la pratique (Suleiman 1980:24). Ce fait, considéré comme une faille par rapport aux ambitions de l'approche phénoménologiste, ne nous semble pas être un défaut quand on veut étudier l'inscription de la lecture dans un texte. Prendre en compte la réponse du sujet individuel relève du cas par cas et est à notre sens une oeuvre sans fin. Toute étude pour élaborer une théorie de la lecture applicable à des textes distincts et à des lecteurs distincts passe par la prise en considération d'un lecteur plus ou moins abstrait. Si Iser s'attarde moins qu'il ne le promet sur la liberté du lecteur, sa déviation révèle d'autant plus les contraintes qui se trouvent dans le texte. Les concepts posés par Iser constituent un point de départ pertinent même s'ils sont encore trop généraux pour le cas qui nous intéresse. En insistant sur le texte comme acte locutoire, il attire notre

¹⁸"Given that phenomenological approach promises to take account of the experience of the individual reading subject, it is important to note that the individual subject it poses is often indistinguishable from an abstract and generalized 'reader'" (Suleiman 1980:26).

attention sur l'analyse du discours et son application dans le domaine littéraire.

L'acte de lecture nous semble une tentative pour comprendre la fonction du texte par l'intermédiaire de la lecture¹⁹. Pour intéressante que soit cette question, elle dépasse de beaucoup les limites de notre travail. C'est pourquoi nous ne discuterons pas cet aspect de l'ouvrage d'Iser. Nous aimerions, par contre, revenir sur sa position vis-à-vis de la fiction comme acte de langage. Pour lui, une étude de la lecture ne peut être purement linguistique. Cela se comprend d'autant mieux que le texte littéraire va bien au-delà de la phrase et qu'il est difficile de déterminer où finit le texte et où commence l'extra-textuel puisque le texte est toujours "l'entre-texte d'un autre texte" (Barthes 1971:229). Nous verrons que Ce qui nous tient est un excellent exemple de texte se présentant comme un fragment d'autres textes. Si la linguistique en tant qu'étude de la phrase ne semble pas nous aider beaucoup à comprendre l'inscription de la lecture, les études qu'elle a générées en analyse du discours nous semblent en revanche fort utiles.

Nous avons reproché à Iser de ne pas exploiter davantage l'aspect discursif du discours fictionnel et de ne pas donner de véritables outils d'analyse applicables à la lecture des textes littéraires. Nous allons donc maintenant nous tourner

¹⁹ De ce point de vue sa démarche se rapproche de celle de M. Picard dans La lecture comme jeu, lorsque ce dernier étudie la fonction du jeu pour comprendre celle de la lecture.

vers un ouvrage qui semble plus adapté à une utilisation pratique, Lector in Fabula (1985) d'U. Eco, où l'auteur se donne pour objectif d'étudier spécifiquement la coopération du lecteur, c'est-à-dire l'interaction au cours de la lecture. Cet ouvrage comporte un aspect pragmatique en ce sens qu'il part d'une nouvelle d'A. Allais, Un drame bien parisien, et de la réaction qu'elle a suscitée chez quelques lecteurs réels, puis il élabore une théorie. L'intérêt de son étude est qu'il montre à partir de ce texte l'importance de l'anticipation dans la lecture et qu'il essaie de trouver ce qui mène à ces anticipations. Comme il le dit lui-même, il a beau s'agir de pragmatique, les techniques mises en évidence par certains textes peuvent se trouver dans d'autres textes où elles semblent peut-être moins apparentes. C'est aussi ce que nous espérons faire avec Ce qui nous tient dans la mesure où ce recueil fait partie de ces textes expérimentaux situés au seuil de la fiction et de la théorie. Comme Iser, Eco insiste sur la force illocutoire du texte. Lector in fabula analyse tout particulièrement l'existence d'un lecteur modèle distinct du lecteur réel et la façon dont ce lecteur anticipe et corrige rétrospectivement le déroulement de l'histoire en fonction des stratégies du texte. Ces stratégies permettent d'actualiser certains éléments de l'encyclopédie²⁰, c'est-à-dire de choisir quels sèmes sont valables pour le

²⁰ Ce mot désigne les connaissances sémantiques communes au narrateur et au lecteur modèle.

texte en fonction du topic, le topic étant la proposition d'interprétation que le lecteur établit à partir de scénarios conventionnels formés par d'autres lectures. Cette proposition peut être abandonnée si elle est démentie par la suite du texte.

U. Eco distingue deux types de structures: les structures discursives qui se rapportent à la communication de la lecture en un temps donné et les structures narratives qui se rapportent au récit plus ou moins atemporel, à l'histoire. Cette distinction nous semble pertinente car elle peut être appliquée aux stratégies qui jouent sur la lecture: d'une part, les stratégies discursives qui portent davantage sur la situation d'énonciation, donc sur la relation entre le narrateur et le destinataire, et, d'autre part les stratégies narratives qui portent davantage sur l'organisation du récit et qui nous permettront de comprendre la portée de la structure de Ce qui nous tient. D'après U. Eco, tous les textes mettent en place ces stratégies pour guider la lecture, même ceux qui, comme Ce qui nous tient, se prononcent contre l'univocité:

Pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre afin que s'établisse entre elles une relation non pas d'exclusion mais de renforcement mutuel (1985:72).

Bien qu'il place les stratégies discursives au niveau des signaux illocutoires, U. Eco ne s'étend pas sur ces signaux. En tant que sémioticien, il semble s'intéresser davantage aux

"artifices sémantiques" (1985:258). Son travail nous sera utile pour mieux comprendre comment fonctionnent, dans le texte, les titres, les références intertextuelles et les redondances. Nous étudierons cet aspect dans notre dernier chapitre.

Dans ce premier chapitre, nous affirmons que Ce qui nous tient est, de par sa structure singulière, un texte provocateur qui montre la désintégration de l'auteur comme autorité exclusive du texte. Au-delà de cette désintégration, la lecture reste possible mais elle se révèle soudain un acte de construction de sens plutôt que la recherche d'un sens inhérent au texte. Nous savons maintenant que cette activité est inséparable de la lecture puisque le propre de tout texte de fiction est de comporter des blancs que le lecteur doit combler. Dans les textes postmodernes tels que définis par J. Paterson (1990), cette activité de construction est dévoilée par l'autoreprésentation de sorte que le lecteur ne peut ignorer la part qui lui revient dans le récit. Dans Ce qui nous tient, la multiplication des instances narratives et interprétatives va dans ce sens. Notons toutefois que Ce qui nous tient ne détrône pas le narrateur pour le remplacer par le narrataire car les narrateurs ne se laissent jamais oublier. Ce qui semble être célébré, c'est le rôle de co-interprète réservé au lecteur virtuel et inscrit dans le texte. De ce point de vue, la conception du texte comme lieu

d'interaction, développée par Iser, nous paraît d'autant plus pertinente qu'elle permet de reconsidérer, dans l'optique de la lecture, des méthodes développées en analyse du discours pour étudier la situation d'énonciation propre aux textes de fiction. Dans Lector in Fabula, U. Eco insiste lui aussi sur l'activité de construction que constitue la lecture mais il développe surtout l'étude des moyens de pression exercés par le texte au niveau sémantique. De ses travaux nous retiendrons essentiellement les concepts relatifs au lecteur modèle, au rôle thématique du titre et à l'intertextualité. Dans notre second chapitre nous rechercherons les marques de l'énonciation car elles permettent de mettre à jour la relation qui se crée entre le destinataire et le destinataire du texte. Dans notre troisième chapitre, nous examinerons l'utilisation des redondances et leur action sur la polysémie dans Ce qui nous tient. Nous espérons montrer que les indications qui traditionnellement guident la lecture et réduisent l'ambiguïté sont utilisées pour empêcher la fermeture du texte, constituant ainsi une autre forme de contrainte qui oeuvre à changer la façon de lire et encourage le lecteur à jouer avec les possibilités du texte et à en exploiter les indéterminations.

CHAPITRE II

LES STRUCTURES DISCURSIVES DANS LA CONSTRUCTION DE LA LECTURE

Dans notre premier chapitre, nous avons présenté Ce qui nous tient, le recueil qui fait l'objet de notre travail. Nous en avons montré la structure complexe et nous avons mis en relief la place qu'y tient la lecture en tant qu'activité de coopération. Nous avons vu que, selon W. Iser et U. Eco, cette conception de la lecture s'étend à tous les textes car ceux-ci contiennent des "non-dits" que le lecteur doit actualiser. Pour guider le lecteur dans cette activité, le texte prévoit un certain nombre de stratégies discursives et sémantiques. Nous avons dit que ces stratégies constituent l'inscription de la lecture dans le texte et qu'elles jouent un rôle essentiel dans l'interaction entre le lecteur réel et le texte écrit.

Dans ce deuxième chapitre, nous allons approfondir notre étude et examiner les stratégies discursives que le texte met en place afin de provoquer et d'aiguiller la coopération du lecteur. Notre analyse part du principe que, bien qu'il ne mette pas en présence deux énonciateurs en chair et en os, le discours écrit vise à avoir un effet sur son lecteur. Ainsi peut-on l'analyser comme un acte de langage²¹ et sa situation d'énonciation peut être examinée "à travers les traces

²¹ L'acte de langage en tant qu'acte illocutoire est "un acte qui modifie les relations entre les interlocuteurs" (Maingueneau 1990:69).

repérables que [l'événement énonciatif] laisse dans l'énoncé" (Maingueneau 1990:2). C'est à ce type d'analyse que nous soumettrons Ce qui nous tient dans les pages qui suivent. Nous nous inspirerons surtout du modèle d'analyse discursive proposé par A. Whitfield dans Le je(u) illocutoire, en raison de sa vocation heuristique. Elaboré à partir de concepts théoriques développés dans des domaines différents tels que l'analyse du discours, la narratologie et la pragmatique, ce modèle est un outil utile à l'étude de l'énonciation dans un texte fictif. Nous discuterons d'abord la pertinence de l'étude d'A. Whitfield pour notre travail, puis nous analyserons la situation d'énonciation des narrataires de Ce qui nous tient. Nous examinerons ensuite le sujet producteur du discours, toujours dans le but de mieux comprendre la lecture demandée par le texte, et enfin nous étudierons la force illocutoire de ce discours.

Avant de passer à l'analyse de l'énonciation dans Ce qui nous tient, il est indispensable de préciser notre position en ce qui concerne la notion de lecteur impliqué puisque ce dernier est le destinataire induit par le texte²². Ce lecteur est un rôle construit par le texte pour le lecteur réel. Il faut donc le distinguer de l'individu qui tient le livre entre ses mains. Ce dernier peut, en effet, choisir de ne pas jouer

²² S. Mailloux le définit comme "a reader required by the text" et il souligne qu'aucune étude de ce lecteur ne peut échapper à une certaine subjectivité de la part du critique (1982:203).

le jeu du texte²³, sans pour autant cesser d'être lecteur. Cette distinction va à l'encontre de l'équation établie par G. Genette entre le lecteur réel, le lecteur impliqué et le narrataire extradiégétique (1983). C'est que nous voyons mal comment "une oreille parfois dessinée avec précision et complaisance" (Genette 1983:95) peut se confondre totalement avec l'individu qui lit²⁴, sauf, si on présuppose que cet individu accepte le rôle de lecteur que dessine le texte. Remarquons toutefois que dans ce cas, ce n'est pas au lecteur concret que se réfèrent les signes du texte mais bien au rôle à interpréter. Le terme rôle nous semble pertinent par ce qu'il a de schématique et d'inachevé; le personnage vu au cours d'une représentation doit autant au texte dramatique qui est à son origine qu'à l'acteur qui lui prête vie. Si nous insistons tant sur le caractère abstrait du lecteur impliqué c'est qu'il est fort possible que les divergences autour de ce terme²⁵ soient dues au fait que le mot lecteur est généralement associé à une personne alors que notre lecteur

²³ Cette possibilité est signalée dans notre premier chapitre note 14.

²⁴ Seule l'étude de cas peut, à notre avis, prétendre à l'analyse de cet individu.

²⁵ Parmi les critiques qui admettent l'existence de ce lecteur construit par le texte, peu emploient la même terminologie. Que l'on parle de lecteur modèle, de lecteur implicite, de lecteur impliqué, de lecteur visé, de lecteur virtuel ou de l'idée de lecteur, il s'agit d'un lecteur abstrait postulé par le texte et, quoi qu'on en dise, il repose souvent sur un substrat empirique, ne serait-ce que la propre expérience du critique. A ce propos voir Iser (1985:64-70) et Eco (1985:83).

impliqué n'est qu'une ébauche, une figure éparse dans le texte dont la réalisation dépend du lecteur réel²⁶. En d'autres termes, il est plus ou moins²⁷ dans le texte car jamais le texte n'en fait un portrait précis.

Nous espérons montrer dans ce chapitre qu'on peut néanmoins repérer les articulations de cette "construction" à partir de ce que le texte en livre. C'est par ce biais que l'on peut tenter de comprendre une facette de la lecture. Désormais, sauf indication contraire, chaque fois que nous parlerons du lecteur il s'agira du lecteur abstrait postulé par le texte. Le terme de narrataire sera utilisé pour les narrataires intradiégétiques du recueil et celui de destinataire sera employé de façon générale pour désigner l'instance à qui est adressé un énoncé. Parfois les termes de

²⁶ Ce lecteur est, pour ainsi dire, présent en pièces détachées dans le texte. Sa concrétisation dépend du savoir faire et du savoir lire du lecteur réel. Cette concrétisation se situe quelque part entre le lecteur empirique et le texte. En tant que tel, il est évident qu'il est illusoire de vouloir séparer le sujet et l'objet de l'étude. De là à déclarer inutile toute tentative d'analyse, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas. Nous sommes conscients du fait que le lecteur virtuel que nous percevons est entaché de subjectivité, mais montrer que le texte contient des éléments pour produire cette construction, c'est déjà soulever une partie du voile qui recouvre la lecture.

²⁷ "Un lecteur est plus ou moins impliqué dans le texte, qui se confond, en narration extradiégétique, avec le narrataire, et qui consiste exhaustivement en les indices qui l'impliquent, et parfois le désignent. En narration intradiégétique, le lecteur impliqué est masqué par le narrataire, et ne peut être visé par aucun indice ponctuel" (Genette 1983:103). Et Genette poursuit en admettant que le lecteur reste néanmoins globalement impliqué. Le lecteur impliqué semble être et ne pas être, il est "plus ou moins".

locuteur et d'allocutaire s'imposeront car Ce qui nous tient est le récit d'une communication orale. Ces distinctions établies, nous allons maintenant procéder à l'analyse, dans Ce qui nous tient, du discours qui s'adresse à cet insaisissable lecteur.

A. Le je(u) illocutoire et Ce qui nous tient

L'ouvrage d'A. Whitfield nous paraît pertinent en raison de son intérêt pour l'analyse de l'énonciation dans le texte fictif. En s'appuyant sur les travaux de J.R. Searle et de J.L. Austin, elle examine "[...] l'utilisation d'un langage donné, la manière dont les interlocuteurs visent, en parlant, à agir les uns sur les autres" (1987:5), et elle applique sa recherche à des textes concrets. Bien que Le je(u) illocutoire porte exclusivement sur le roman autobiographique québécois et que pour A. Whitfield il s'agisse avant tout de participer au dialogue sur la contestation de la forme dans les textes québécois contemporains, sa technique d'analyse de la situation d'énonciation, du narrataire et des relations de ce dernier avec le narrateur nous semble particulièrement utile pour l'étude de l'inscription de la lecture dans Ce qui nous tient. Il est vrai que, contrairement aux romans autobiographiques étudiés par Whitfield, les récits de Ce qui nous tient ne sont pas tous homodiégétiques, et on pourrait raisonnablement douter de l'applicabilité du Je(u) illocutoire.

En fait, il ne faut pas oublier que le récit premier est à la première personne du singulier et qu'il introduit le récit homodiégétique du narrateur-auteur dans lequel sont enchâssées toutes les nouvelles de Ce qui nous tient. Archibald prend la responsabilité de la narration des nouvelles et son discours encadre et relie (re-lit) les différents récits fictifs qu'il présente à ses narrataires (cf. schéma #2). Le récit de type homodiégétique ne se limite pas au discours enchâssant et, s'il ne concerne pas la majorité des nouvelles, il n'en est pas moins largement représenté sous différentes formes: chacune des cinq nouvelles narrées à la première personne utilise le "je" de façon distincte. On constate ainsi que les catégories traditionnelles des textes autobiographiques énumérées par A. Whitfield (1987:22) sont représentées: le journal ("Les messagers de l'ascenseur"; "Plagiaire"), la confession ("Candy store"), le monologue ("Arriva"), le genre épistolaire ("Plagiaire").

A ces récits entièrement narrés à la première personne s'ajoutent ceux où le "je" est présent en creux. Il arrive en effet que l'utilisation du pronom sujet "il" ou "elle", avec un certain type de focalisation ou certaines expressions, crée une ambiguïté sur l'objectivité suggérée par l'intervention d'un narrateur homodiégétique. Ce jeu sur le "il" a été remarqué par Julio Cortázar, l'un des mentors de la nouvelle contemporaine: "quizá la tercera persona actuaba como una

primera persona disfrazada y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monotonamente la serie de relatos del libro" (1972). Ainsi la troisième personne est vue comme un "je" déguisé. Cortázar fait remarquer que, dans les récits à la troisième personne, cet effet vient peut-être de ce qu'il s'en tient à une "narration strictu senso" sans prendre une distance qui suggérerait un jugement. On peut donc en déduire que l'utilisation d'un pronom ne suffit pas à déterminer le point de vue de façon exclusive; les déictiques spatiaux et temporels ont aussi un rôle à jouer. Ceci permet de mieux comprendre pourquoi dans "L'infirmière auxiliaire" c'est Desfossé qui semble parler malgré la narration hétérodiégétique: "Allez-y, remettez-en. Quel mal y avait-il à ne pas travailler comme tout le monde" (COT:37). Il arrive aussi que l'impression de distance créée par l'utilisation de la troisième personne soit minée par la suite du récit. Dans "Le rêve de tomates", le héros, Philibert, prend la relève du narrateur extradiégétique et revendique l'acte de raconter: "Crier, nommer, dénommer. Il fallait ce griffonnage de foudre essentiel pour éclairer le chaos de mon monde ce matin-là [...]" (COT:108). Cette ambiguïté sur le sujet parlant se retrouve dans les deux parties de "Plagiaire": "En marge du journal de bord" et "Journal de bord".

Si l'utilisation du pronom "il" n'exclut pas systématiquement le récit autobiographique et que le récit enchâssant soit homodiégétique, il nous semble que cela

justifie un examen plus approfondi de la théorie proposée par Whitfield dans Le je(u) illocutoire et de sa méthode d'analyse de l'énonciation. L'étude distingue trois catégories de traces de l'énonciation: celles liées à la situation d'énonciation; celles liées à l'acte d'énonciation; celles liées au surgissement du sujet. Ces distinctions vont nous servir de bases pour examiner les structures discursives de Ce qui nous tient et pour voir comment s'y inscrit la lecture. Nous repérerons d'abord les traces liées à la situation d'énonciation dans la mesure où elles permettent d'analyser les conditions de l'énonciation et les narrataires intradiégétiques. Puis nous étudierons les caractéristiques du sujet parlant car les choix de ce dernier sont essentiels pour déterminer la lecture inscrite dans le texte. Enfin nous rechercherons la force illocutoire de l'acte d'énonciation dans Ce qui nous tient.

B. Les traces de l'énonciation

1. la situation d'énonciation

Les traces de la situation d'énonciation sont repérables par l'intermédiaire d'indicateurs spatiaux, temporels et communicationnels; celles-ci reflètent "le je-ici-maintenant du je-locuteur au moment de l'énonciation" (Whitfield 1987:37). Les indicateurs spatiaux ne peuvent se comprendre que par rapport au lieu de l'énonciation. Il arrive parfois que ces derniers soient absents du texte mais, quand ils sont

représentés, comme c'est le cas pour Ce qui nous tient, ils peuvent considérablement affecter la lecture: "Ah! mais oui, vous avez raison, ma foi, on dirait vraiment que c'est lui qui arrive par l'arrière de la salle" (COT:9); "Pardon? Silence, s'il vous plaît! Quelqu'un veut prendre la parole au fond de la salle!" (COT:10); "Qui aurait consenti à faire ici le pitre comme moi?" (COT:12). Dans les exemples précédents, nous voyons que les indicateurs spatiaux déterminent non seulement un espace commun entre narrateur et narrataire, mais aussi un type de narrataire et un type de communication. Le mot "salle"²⁸ est le "ici" des discours de Ploc et d'Archibald; ce terme désigne un lieu et un ensemble de personnes, une audience. Le fait de s'adresser à un public constitue un type de communication particulier car le narrataire est multiple, fragmenté, désindividualisé. L'indice est d'autant plus intéressant pour notre travail que cette audience est constituée de lecteurs. C'est une perspective facile à accepter pour le lecteur possible de Ce qui nous tient; peu contraignante, elle favorise l'identification. Lecteurs contemporains du recueil, vous et moi, nous pouvons nous fondre dans ce public anonyme. Rien ne semble plus aisé que se glisser dans l'intrigue en adoptant un masque qui, à priori, est inoffensif et facile à porter.

²⁸ Le mot "salle" a aussi ceci de particulier qu'il désigne un lieu, un auditoire et par voix de conséquence un temps d'énonciation. Il se prête mal aux classifications exclusives, renforçant ainsi le caractère contestataire du recueil.

Contrairement aux indicateurs spatiaux, les indicateurs temporels sont, d'après G.Genette, incontournables :

[...] je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur (1972:228).

Il en déduit que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales et il ajoute que ce sont généralement les narrations au second degré qui permettent d'indiquer le lieu de l'énonciation. De ce point de vue, Ce qui nous tient confirme son caractère anticonformiste puisque nous venons de voir que l'indication spatiale y est déterminante et qu'elle fait partie du discours enchâssant. L'utilisation des temps grammaticaux accentue les démarcations établies par la structure du recueil. Le commentaire d'encadrement adopte le présent de l'indicatif, ce qui rend le récit contemporain de la situation d'énonciation, tandis que le mode impératif crée un lien direct entre le locuteur et son allocutaire. Les nouvelles sont généralement narrées au passé simple, ce qui met en relief la distance par rapport aux événements racontés (Maingueneau 1990:42-43). Si le texte est pris dans son ensemble, c'est donc à une narration intercalée que nous avons affaire car, à chaque intervention d'Archibald, on passe des

récits hypodiégétiques²⁹ à leurs circonstances d'énonciation. Etant donné ce que nous savons déjà de Ce qui nous tient, on ne s'étonnera pas d'apprendre que ce type de narration est considéré le plus complexe et le plus rebelle à l'analyse:

[...]puisque'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première: c'est ce qui se passe en particulier dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants, où, comme on le sait, la lettre est à la fois médium du récit et élément de l'intrigue (Genette 1972:229).

Bien que le genre épistolaire soit présent dans Ce qui nous tient, il n'a pas l'exclusivité du récit intercalé et l'enchevêtrement dont parle G. Genette gagne tous les niveaux du texte. "Ventriloquerie" est écrit au présent, au futur et au passé composé du mode indicatif. L'effet de distance créé par l'utilisation du passé dans les récits hypodiégétiques est remis en cause par le contenu du discours d'Archibald, qui établit de nombreux liens avec sa propre situation d'énonciation. En fait, la division temporelle entre le commentaire et les nouvelles que nous avons signalée ci-dessus ne vaut que pour le début de plusieurs nouvelles qui commencent au passé mais qui recèlent souvent des extraits au présent, remettant ainsi en question l'écart entre le moment de l'énonciation et le moment des événements narrés. Dans

²⁹ Nous utilisons ici la terminologie de M. Bal (1977) pour désigner le récit dans le récit, aussi appelé métadiégétique.

"Arriva" le passé est petit à petit supplanté par le présent³⁰. La distance, clairement marquée au début du recueil, entre les événements racontés et leur narration est peu à peu anéantie. Dans le discours final de Ploc, il semble que toute distinction entre les différents niveaux diégétiques ait disparue, non pas en cédant la place à un tout harmonieux; au contraire, les frontières n'ont pas disparu mais elles ne donnent plus l'illusion d'un univers ordonné. Ceci met en relief le jeu entre la proximité et la distance qui s'impose progressivement dans le recueil. Ce jeu est accentué par l'alternance entre les narrateurs homodiégétiques et hétérodiégétiques³¹

La troisième catégorie de traces de la situation d'énonciation que distingue A. Whitfield concerne les indicateurs communicationnels. Ils soulignent la relation entre les participants à la communication et ils renseignent sur le type de relations prévues par le narrateur avec son narrataire. Dans le cas où les signes de la présence du narrataire sont nombreux, ils nous donnent des indications sur son statut dans le texte, sur sa compétence, sa fonction³²,

³⁰ "Le rêve de tomates", "Plagiaire" et "L'infirmière auxiliaire" sont d'autres bons exemples de cette intrication des temps.

³¹ Nous avons déjà signalé cette alternance à la page 35 dans ce chapitre.

³² Selon A. Whitfield, les indices qui signalent la présence d'un destinataire du discours narratif ne suffisent pas à indiquer la façon dont le narrataire contribue à la construction du texte; c'est pourquoi il faut accorder une

sa performance. En s'appuyant sur les analyses de G. Prince, A. Whitfield relève quelques-uns des signaux textuels qui dévoilent la présence du narrataire: les interpellations explicites; les questions de pure forme ou les pseudo-questions; l'emploi d'un "nous" englobant le je-locuteur et son allocutaire; les allusions à des réalités extratextuelles présupposant certaines connaissances chez l'allocutaire; et les surjustifications. Nous rappelons que nous partons du principe que le texte prévoit et donne les moyens de construire un lecteur modèle. La perspective des narrataires intradiégétiques et la perception que le texte en donne contribuent à cette construction. Dans le cas de Ce qui nous tient, l'analyse des narrataires du texte est d'autant plus édifiante que la fonction de lecteur est représentée par plusieurs instances dans le recueil.

Nous allons maintenant nous servir des concepts dégagés ci-dessus pour tracer le profil des narrataires représentés dans Ce qui nous tient. Etant donnée la structure du recueil (cf. schéma 1 et 2), il nous semble pertinent de commencer par l'analyse du narrataire de l'ensemble des nouvelles de Ce qui nous tient, puis d'étudier les narrataires intradiégétiques de celles-ci. Nous commençons par la première phrase du recueil:

Mais oui vous avez tout le dossier ainsi que le plan

importance particulière à la fonction que le je-locuteur confie de manière explicite ou implicite à l'allocutaire.

d'ensemble (de quoi?) et vous avez ses réponses (de qui?) à votre questionnaire (sur quoi?). C'est un début. C'est mieux que rien non? Moi je ne peux témoigner ici (où?) qu'en ami et nous sommes lui (qui?) et moi si différents et si proches à la fois (CQT:5)³³.

Dans ces premières lignes, l'allocutaire³⁴ est une instance pronominale: "vous". Nous découvrons plus loin que ce "vous" est dans une salle (CQT:9), ce qui suppose un type particulier d'interlocuteur: une audience. Le "vous" n'est donc pas seulement le "vous" de politesse mais le "vous" pluriel, c'est-à-dire qu'il n'y a pas un interlocuteur mais des interlocuteurs, ce que le texte confirme par la suite: "Quelqu'un veut prendre la parole" (CQT:10); "Mesdames et messieurs..." (CQT:52). Le public est représenté comme une instance participante qui a la capacité de parler et d'intervenir. C'est ce que suggèrent les discours des locuteurs qui rapportent les questions de leurs interlocuteurs dans leurs réponses: "Mais oui, il habite quelque part, c'est sûr, ne dites pas de bêtises!" (CQT:6). Les répliques des locuteurs sont présentées comme une réaction aux demandes et aux interruptions de l'audience. Les nombreuses surjustifications des narrateurs suggèrent qu'il s'agit d'un public critique, méfiant, qu'il faut conquérir. Il comprend les références littéraires, le concept de genre et il a des

³³ Nous rajoutons les parenthèses et nous soulignons pour mettre en évidence les questions que le texte soulève d'entrée de jeu.

³⁴ L'allocutaire est l'instance à laquelle s'adresse le je-locuteur (A.Whitfield 1987:40).

notions musicales. Il est persévérant: "Si vous avez eu le courage de venir à bout des précédentes histoires, [...]" (CQT:50). En plus de ces qualités, le narrataire intradiégétique se voit attribuer une force morale; il est sensé prendre parti pour le narrateur-auteur et comprendre ses préoccupations sociales. L'utilisation d'un "nous" collectif souligne l'appartenance au même monde: "J'ai souvent l'impression que, comme eux, nous ne savons pas jouir du présent, et qu'à force de travailler dur en vue d'un hypothétique mieux-être futur nous nous imposons un enfer quotidien [...]" (CQT:51). Dans cet exemple, la division "nous" vs "eux" crée une complicité entre le je-locuteur et son allocutaire. Cette complicité se fait souvent aux dépens de Ploc: "Ne vous avais-je pas dit que j'aurais ma revanche?" (CQT:51). Dans le postlude le sujet parlant demandera à son audience de se réjouir de la débâcle de Ploc: "Nous allons bien rire!" (CQT:144). La relation qui est mise en évidence ne s'arrête pas au "je-tu"; "il" est souvent à portée de voix, comme dirait G.Genette: "Il y a toujours du monde à côté" (1972:267). Malgré les signes qui insistent sur la participation du public narrataire, ce dernier n'intervient jamais directement dans le texte. Ses paroles sont toujours rapportées, ce qui n'empêche pas le texte de donner l'apparence d'un dialogue à ce qui n'est qu'une tirade:

Pardon? Vous pouvez m'appeler Archibald tout simplement. Quelle photo? Oh! Mais quelle offense! Vous voulez que je commente ça? Qui a apporté cette photo ridicule ici? Et en plus agrandie! Ah! ça!

Quel affront! Je déteste cette photo! Je n'ai jamais pu la supporter! Ça ne peut être qu'un sale tour de Ploc! [...] J'aurai bien ma revanche un jour (COT:12-13).

Cette phrase nous expose deux façons de rapporter les paroles du public: premièrement en incluant dans la réponse le contenu de l'information demandée, deuxièmement en répétant la question.

Si ces techniques soulignent et mettent en relief la présence du narrataire, elles dévoilent aussi un autre fait. C'est que sa fonction, sa présence, sa coopération en tant qu'élément du texte passent par le narrateur. Le destinataire a une place réservée dans le texte mais il jouit d'une liberté surveillée. Malgré ces limitations, il serait erroné de croire que le public n'a qu'une fonction phatique. Il est le narrataire de deux narrateurs; c'est par sa présence que les interventions de Ploc et d'Archibald prennent l'apparence d'un discours indirect. Les fonctions du narrataire-public sont donc définies par deux locuteurs. Il doit, d'après les instructions de Ploc, apprendre à connaître l'auteur des nouvelles, interpréter ses paroles et le chercher derrière ses masques. Il est donc encouragé à garder une certaine distance pour pouvoir jouer son rôle d'observateur. Archibald l'encourage surtout à participer par la lecture, à réagir à cette lecture. Le public doit être convaincu, touché, peut-être même séduit. Il est attiré dans les récits et en même temps maintenu à la frontière du texte car on ne lui laisse pas oublier son rôle de lecteur: "[...] pour ce récit lisez

[...]" (COT:14)³⁵. On lui demande d'être juge et témoin des joutes de langage entre Ploc et Archibald. Il doit être co-créateur, sentir, prêter vie aux personnages: "Sans vous qu'est-ce qu'ils seraient? Rien du tout. Et sans moi, demandez-vous? Eh bien ces histoires me doivent aussi beaucoup, il faut le reconnaître" (COT:50).

Il en résulte que la lecture est conçue comme une activité indispensable à la création du texte. Ce concept de co-création est d'autant plus apparent que le narrateur-auteur ne se présente pas comme l'autorité indétrônable et exclusive du texte: "[...] je m'attendais pourtant bien à être retiré de la scène[...]" (COT:50). Il exige l'implication de ses lecteurs: "Je ne peux que vous laisser conclure vous-même" (COT:51). C'est cette implication qui permet de combler les vides du texte.

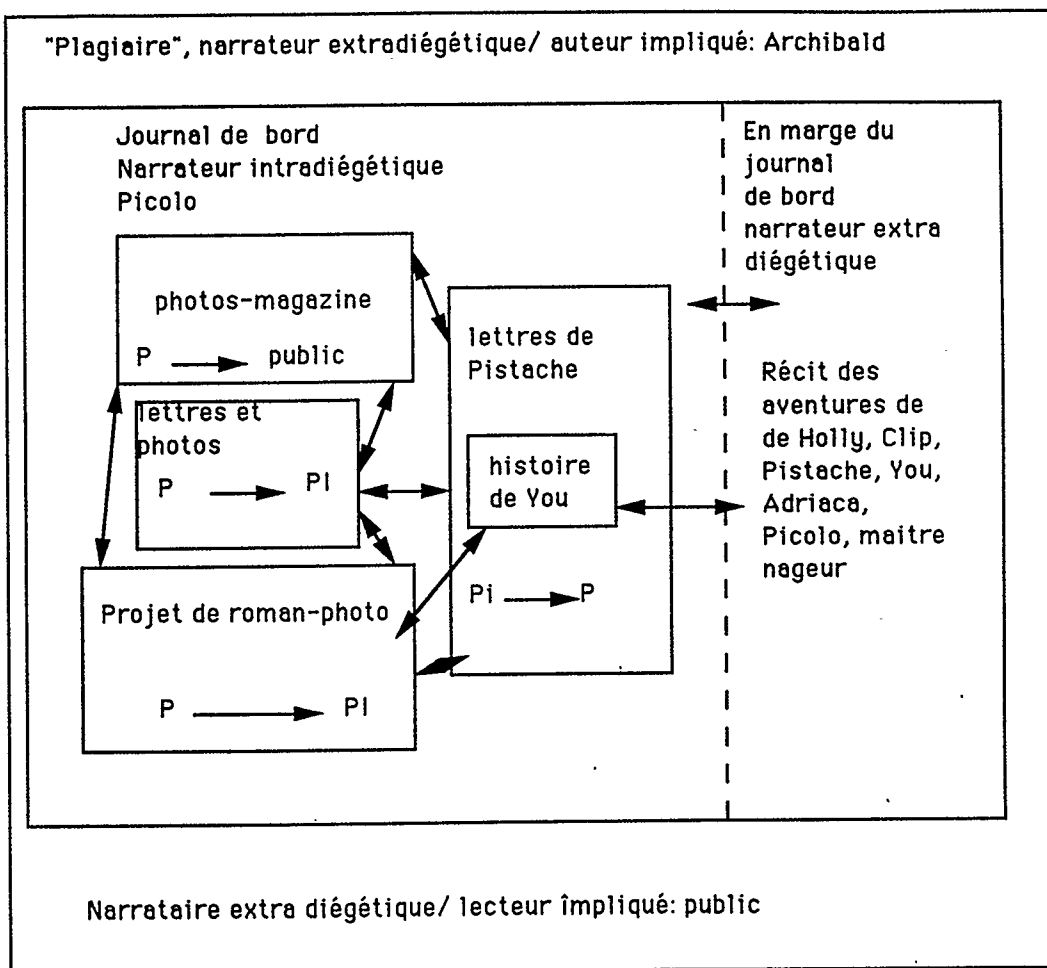
Nous venons de distinguer les éléments qui, selon nous, montrent la/les fonction/s que le métatexte donne/nt au narrataire intradiégétique. Il en résulte un lecteur critique, complice, juge et témoin qui doit être le producteur d'une lecture active et qui est invité à abolir la distance qui le sépare des narrataires hypodiégétiques des nouvelles. Ce lecteur est convié à franchir le seuil des récits. Nous allons maintenant étudier l'exemple d'un narrataire hypodiégétique

³⁵ Nous nous permettons de tirer ces conclusions en raison de l'utilisation du présent et de l'absence de référence à une lecture antérieure du public.

tiré de "Plagiaire". Ceci nous permettra de constater que l'instabilité des frontières entre les différents niveaux diégétiques n'est pas propre au récit enchâssant.

Comme un bref résumé de "Plagiaire" a été donné dans le premier chapitre, nous nous contenterons ici de schématiser la situation énonciative de la nouvelle:

SCHEMA #3 LES RELATIONS ENTRE LES DIFFERENTES INTRIGUES DE "PLAGIAIRE".



↔ personnages communs

→ narrataire

P Picolo
PI Pistache

Tout en étant une tentative de schématisation, ce tableau de "Plagiaire" en montre la complexité. L'aspect le plus frappant de cette nouvelle est que tout reste lié, qu'il ne peut pas y avoir de séparation nette entre les différents segments. Comme le dit Archibald, "Plagiaire" est un texte du "seuil", de "l'entre-deux", et "[l]es dédoublements des situations et des êtres y foisonnent avec leurs effets de miroir" (COT:83). La thématization que fait "Plagiaire" du seuil affecte la lecture de l'ensemble du recueil. Comme ces récits policiers où la révélation de l'énigme change la signification des détails donnés antérieurement, ici la révélation du seuil par notre photographe, Picolo, met en relief ce que Ce qui nous tient a d'instable, de précaire: "le découpé" et "le confus"³⁶.

Pour l'instant, notre objectif n'est pas d'étudier le thème de la nouvelle mais d'en observer la situation d'énonciation et l'image du narrataire qui en découle. Le narrataire de "Plagiaire" est anonyme mais, puisqu'il s'agit d'un texte à la première personne, "tu" est forcément impliqué (Whitfield 1987:40) et l'utilisation du prénom "You" pour l'un des personnages renforce cette assertion. "You" est un personnage fictif appartenant à un récit hypodiégétique, ce qui ne l'empêche pas d'être essentiel et d'investir tous les

³⁶ Ces titres sont utilisés dans "Plagiaire" dans une autre publication: Plages (Brulotte:1986) où ils ajoutent une indication thématique qui n'existe plus dans COT.

personnages féminins de la nouvelle. L'effet de miroir que produit "Plagiaire" est renforcé par Picoles qui travaille pour un magazine car ses photos et son roman-photo sont, à terme, destinés à un public. L'idée de narrataires multiples est donc représentée dans cette nouvelle. En ce qui concerne la compétence du narrataire, les descriptions adoptant des articles définis et des substantifs suggèrent un narrataire familier des bords de la mer, qui comprend et connaît le monde décrit par le narrateur:

Les debout, les couchés, les assis. Sur terre: les sportifs agités, les contemplatifs héliophiles, les lecteurs en chaises longues. Dans l'eau: les véliplanchistes aventureux, les flotteurs paresseux sur matelas et entre les deux, les éclaboussés de la vague (CQT:111).

Ce type d'énumération crée un effet de répétition et de distance vis-à-vis des observés qui transforme le narrateur en observateur et le narrataire en complice de cette observation. La complicité est renforcée par le recours à des comparaisons liées à des expériences qui se veulent vécues: "Habiter sur la plage ramène souvent à la vie détestée des dimanches. La mer communique un goût de hamac qu'il faut s'évertuer à combattre" (CQT:111). La notion de goût fait appel à l'expérience.

Le fait que le narrataire extradiégétique de la nouvelle soit anonyme ne permet pas de savoir quelles sont la performance et la subjectivité du narrataire. Mais si on considère ce dernier comme une idée que le narrateur-auteur se fait de son lecteur, il faut garder à l'esprit que l'idéal du narrateur est "un être du seuil". On peut alors penser que la

performance du narrataire se mesure à sa capacité à rester dans "l'entre-deux".

Lisez lentement, très appuyé, sans timidité, en vous glissant dans la structure, mais changez comme les vagues, allant venant au gré de l'émotion, rêvez en couleurs en touchant l'arc-en-ciel et pesez chaque mot pour apprécier autant la volatilité des uns que le poids des autres (COT:83-84).

De par leurs propriétés lyriques, ces indications font du lecteur plus qu'un récepteur: il doit garder conscience de sa lecture, la savourer, la jouer comme un acteur sur scène. C'est par la lecture que les deux parties de "Plagiaire" se rassemblent: les personnages communs des deux parties l'encouragent à faire des recoupements, à assimiler différentes perspectives.

Nous avons parlé du narrataire anonyme comme s'il s'agissait d'une instance distincte du sujet parlant mais ce serait ignorer que "Plagiaire" est aussi un journal, ce qui, selon A. Whitfield, suggère un type d'énonciation particulier puisque le sujet parlant s'adresse à lui-même, à son alter ego:

Sur le plan de l'histoire, la structure syntagmatique [du journal intime] est assurée par l'ordre chronologique des événements qui constituent l'actualité du locuteur. Celui-ci se donne pour tâche événementielle de relater cette actualité au fur et à mesure en la commentant. Dans la mesure où les événements racontés représentent une phase critique dans la vie du locuteur, c'est le début et la fin de cette phase qui déterminent l'ouverture et la clôture de l'histoire (Whitfield 1987:67).

L'objectif du narrateur est de mieux comprendre l'importance

qu'ont pour lui les événements qu'il relate. Si nous insistons sur le narrataire comme alter ego, c'est que tous les textes du recueil narrés à la première personne nous y engagent. Il arrive souvent qu'un narrataire au second degré soit suggéré. "Candy Store" semble avoir un narrataire explicitement inscrit dans le texte: sa mère, ce "tu" dont il imagine les répliques. Il lui donne la fonction d'écouter et lui reconnaît un pouvoir, celui de soulager, de pardonner: "[J]'ai répété cette confession si souvent dans ma tête/ et je n'ai jamais pensé que tout sortirait si mal/ pardonne-moi, maman, tu méritais mieux (COT:35).

Il ne faut pourtant pas oublier que ce narrataire est mort et à plusieurs reprises le fils repentí semble s'adresser à l'Autre en lui: "[A]près ces treize ans de mariage clandestin je me rends mieux compte combien j'ai vraiment mené deux vies parallèles" (COT:34). L'objet de ce discours n'est plus seulement le pardon; il s'agit aussi de comprendre sa propre vie:

et maintenant que tu n'es plus de ce monde, je pourrais continuer avec Mireille sans problèmes peut-être, nous pourrions enfin emménager ensemble et connaître une vie plus normale, réconcilier en moi sur le tard Mister In et Mister Out, réunir sous le même toit ton candy store et mon gambling parlour (COT:34).

Ce type de narration où narrataire et narrateur se confondent dans un même personnage illustre la tension entre la distance et la proximité que nous avons déjà remarquée. Elle se retrouve dans plusieurs nouvelles. "Les messagers de

l'ascenseur" est un texte dont la forme est très proche du journal; Portali y inscrit son désir de comprendre les événements qui bouleversent sa vie. "Arriva" s'adresse à un narrataire anonyme mais les longues phrases entrecoupées de virgules et les brusques changements de temps et de pronoms personnels le rapprochent du monologue intérieur où se confondent narrateur et narrataire.

Ces exemples de narrataires montrent les rôles des lecteurs fictifs qui s'offrent au cours de la lecture du recueil: Archibald, Ploc, le public et les narrataires hypodiégétiques des récits. Ils permettent d'envisager un lecteur virtuel ambigu, multiple, spectateur et acteur, un être du seuil, un lecteur partagé entre le désir de donner un sens au texte et la conscience de la duplicité des êtres et des choses. L'image de ce lecteur est encore très floue, mais les couches réceptrices ne sont pas les seules qui contribuent à la construction du lecteur virtuel; la participation du sujet parlant doit aussi être considérée.

2. le surgissement du sujet

"[T]outes les traces que laisse l'énonciation dans un texte nous renseignent d'une manière ou d'une autre sur le sujet producteur de l'énonciation" (Whitfield 1987:51). Elles peuvent être explicites ou implicites. Etant donné que notre sujet est la lecture, on peut se demander en quoi consiste l'utilité de cerner la personnalité du producteur du récit. En

fait les caractéristiques personnelles du narrateur peuvent nous être utiles car ce dernier est la voix qui transmet le récit et ses prises de position affectent la réception de l'histoire racontée et la perception des narrataires intra- et hypodiégétiques.

Tout comme le narrataire extradiégétique a plusieurs relais dans le texte, le narrateur de Ce qui nous tient cède la parole à plusieurs voix narratives qui s'avèrent souvent être des voix de lecteurs. Archibald rend compte de sa lecture des nouvelles. "Sur le plan explicite le je-locuteur peut décrire ses caractéristiques personnelles, ses objectifs ainsi que son attitude constante ou variable envers son discours [...]" (Whitfield 1987:5): le narrateur-auteur de Ce qui nous tient le fait à plusieurs reprises ne serait-ce que pour réaffirmer son horreur de ce qui est fixe. Sur le plan implicite, les choix narratifs renseignent sur la façon dont le narrateur conçoit sa fonction. Nous voyons, par exemple, que les dédoublements des narrateurs, la fragmentation des commentaires renforcent le rejet du figé déjà constaté dans notre travail. Selon Whitfield (1987:41), on peut analyser chez le narrateur les mêmes caractéristiques que celles distinguées pour le narrataire: son statut, sa compétence, sa subjectivité, sa fonction, sa performance.

Dans Ce qui nous tient, l'étude du narrateur extradiégétique du recueil passe par les narrateurs intradiégétiques, Ploc et Archibald, et par les narrateurs

hypodiégétiques. Nous nous intéresserons tout particulièrement à Archibald puisqu'il a une fonction d'auteur. Nous verrons ensuite les autres narrateurs qui prennent la parole dans les nouvelles. Nous n'aborderons l'instance du narrateur que dans la mesure où elle sera directement utile à notre recherche de l'inscription de la lecture.

Si nous commençons par le narrateur-auteur, la tâche est à première vue facilitée par la présentation de Ploc qui sert d'introduction au discours du narrateur-auteur. En fait à la fin de sa première intervention, nous savons très peu de choses sur l'auteur fictif des récits sinon qu'il aime les masques et qu'"[...] il essaie d'échapper autant que possible aux prisons des classements" (COT:7). La seconde intervention de Ploc nous apprend peu de choses si ce n'est son abandon de toute prétention à connaître et à faire connaître l'auteur; ce dernier reste sous ses masques. C'est donc essentiellement par le discours d'Archibald que nous aurons accès à lui. Archibald commence son intervention par une question, "Viendra-t-il?" (COT:12), qui est une reprise des doutes de l'autre locuteur. Ceci en dit déjà long sur le personnage et sur son goût pour les trompe-l'oeil, les répétitions et les fugues. Archibald annonce qu'il va parler de ses textes, mais il s'agit d'une tâche qu'on lui a imposée. Il l'accomplit donc sans conviction: "Alors oui, je peux tenter de vous donner au passage les meilleures indications de lecture possibles" (COT:13). Son statut dans le texte est ambigu: "Je les déteste

tous, ceux qui ont tant insisté, Ploc au premier rang bien sûr, pour que je sois là comme un pantin à répéter ce que j'ai déjà dit en d'autres mots" (COT:15). Par ces propos, Archibald nous encourage à chercher la clef du texte ailleurs que dans ses propres commentaires et il n'a rien de plus pressé que de déléguer l'autorité dont on l'a investi.

L'observation des compétences des narrataires intra- et hypodiégétiques met en relief le phénomène de l'autoreprésentation dans le texte et le jeu du langage. Archibald se présente comme un homme de lettres, un homme de théâtre aussi puisqu'il est sur scène. La plupart des personnages des nouvelles sont des intellectuels: Portali est homme de science et lecteur assidu, et son récit repose sur l'interprétation d'une courte missive. Il n'y a pas de précision sur la compétence du fils repentini de "Candy store" mais la disposition des phrases suggère un poème en prose ou une élégie:

excuse-moi de pleurer comme ça en te le disant
je n'y peux rien maman
c'est plus fort que moi
j'ai de la peine de t'avoir trahie (COT:29).

Ce paragraphe est repris quatre fois dans la nouvelle avec de légères modifications. "Arriva" donne peu de renseignements sur son narrateur: le texte prend l'aspect d'un monologue avec des phrases d'un paragraphe (trente-quatre lignes sans un point). Pourtant, l'utilisation des virgules et de l'infinitif donnent à ce texte un rythme qui vient renforcer l'impression poétique créée par les consonances et les jeux de mots:

[Arriva] s'entiche elle aussi d'un vieux singe boulanger, incitée par Yola, m'impose cet adultère de farine ou plutôt de famine[...] j'exige qu'elle choisisse entre la pâte du vieux singe et moi, entre la crème Yola et nous [...] (COT:48).

Dans "Le rêve de tomates", ces jeux sur les sons continuent de plus belle: "[S]'éloigner des sentiers battus, des senteurs têtues, des censeurs velus, des lenteurs pattues" (COT:97); "Je contemplais le ciel en rien de faïence" (COT:107). L'expression poétique atteint son apogée dans "Plagiaire":

"Leveuses de corps, laveuses d'êtres, livreuses de mots, levures d'amour, les chaudes aurores tiédissent les draps de sable, fréquentent les plis du flot et froissent le rêve beau. Sous ce feu de source, la réalité gonfle à même les franges laiteuses de l'écume. La réalité ici, c'est avant tout la sensualité. Partout, dans la touffeur de l'air, elle me renvoie à toi, ma Pistache adorée [...]" (COT:112).

Cette célébration des mots et des sons se retrouve dans les personnages du recueil qui sont liés à l'écriture. Desfossés se dit poète, Tippet est professeur et accorde beaucoup d'importance à la rédaction de sa lettre à l'administration et Rip est herméneute. Dans "Atelier de création" tous les personnages veulent écrire ou écrivent déjà: Philibert fait de l'écriture un outil pour comprendre son monde. "La fin des travaux" est une histoire de création; Picolo est photographe, écrivain et poète. La disposition et les commentaires des narrateurs contribuent à présenter le narrateur extradiégétique de Ce qui nous tient comme un être joueur qui pèse, soupèse, tourne, retourne les mots et jouit de leur polysémie; il jongle avec les genres: "[J]'ai fait appel à

plusieurs registres: au journal intime[...]; à la correspondance[...]; à la poésie, à l'essai, au théâtre, au cinéma" (COT:83). Le recueil contient de nombreux aspects ludiques: le clin d'oeil des titres, les jeux de mots, les pieds de nez d'Archibald à Ploc, les indications de lecture qui font figure de règles du jeu fantaisistes. La duplicité est d'autant plus marquante que, si le narrateur du recueil se cache admirablement derrière ses masques et s'il prend position contre l'autorité qu'on veut lui imposer, il n'en est pas moins omniprésent par le nombre de rôles de narrateur qu'il distribue. Il veut bien partager sa création avec d'autres mais il n'entend pas s'effacer. Dans un texte traditionnel, la préface de l'auteur, ou sur l'auteur, peut être ignorée. Toutefois, il est difficile de passer outre aux vingt-huit pages que Ce qui nous tient consacre au commentaire car ces dernières sont intercalées entre les différents récits; même si on ne les lit pas on est conscient de leur présence.

3. la force illocutoire

Dans Le je(u) illocutoire, A. Whitfield rappelle que l'énonciation littéraire, comme toute énonciation linguistique, constitue un acte en tant que tel qui a sa propre force illocutoire et qui laisse des traces:

[...] chaque je-locuteur donne à son discours une certaine valeur ou force illocutoire suivant la façon dont il entend employer ses paroles. Il pose d'emblée une situation de communication et établit

certaines rapports avec son allocutaire (ou ses allocutaires) dans le but d'accomplir par son discours, un acte illocutoire donné. Le genre d'acte illocutoire visé équivaut à l'intention discursive du je-locuteur et constitue la force illocutoire de son discours (Whitfield 1987:49).

Son analyse de la force illocutoire vise surtout à montrer que les genres³⁷ adoptés par les nouveaux romanciers québécois sont détournés de leur but illocutoire traditionnel. L'objet de notre étude n'étant pas la contestation de la forme dans Ce qui nous tient, notre analyse de la force illocutoire sera limitée car elle recoupe en partie nos conclusions sur les narrataires intra- et hypodiégétiques, et sur les sujet parlants. Le traitement des genres dans Ce qui nous tient sera abordé dans notre troisième chapitre en raison de son lien avec l'intertextualité. Les paragraphes suivants se limitent donc essentiellement à l'évolution des intentions exprimées par les je-locuteurs, Ploc et Archibald, puisque ces derniers cherchent à agir sur le même narrataire.

Nous avons déjà vu que les premières lignes du recueil se présentent comme une série de réponses qui reprennent les paroles d'un public invisible. Ce discours d'ouverture porte les traces d'une situation d'énonciation dramatique qui captive l'attention du public. Le je-locuteur annonce l'intervention du personnage-auteur et s'assure un contrôle sur ses auditeurs en leur soufflant les questions à poser lorsqu'un autre l'aura remplacé sur scène. Cette tendance

³⁷ A. Whitfield souligne le rapport entre la force illocutoire et la notion de genre (1987:48-49).

dominatrice est accentuée par l'utilisation de l'impératif et du futur de l'indicatif³⁸ ainsi que par l'image de vieux sage débonnaire qu'il se donne. Cette image est, en fait, compromise par la deuxième intervention de Ploc. Dans "Le silencieux", ses questions ne sont plus des reprises; il assume la responsabilité de leur énonciation et il ne prétend plus connaître toutes les réponses. Cette dernière intervention se distingue de la première par son manque d'assurance: le présentateur philosophe et compréhensif de ventriloquerie a cédé la place à un lecteur avide de certitudes et peu amateur d'artistes fantaisistes. Ses questions finales font l'effet d'une tentative désespérée pour recoller les morceaux éparpillés par Archibald. Les désirs de contrôle de Ploc se soldent par un échec dans ce discours de fermeture qui, paradoxalement, par ses références à un autre niveau textuel³⁹, couronne l'activité de résistance du recueil.

Le second je-locuteur, Archibald, se fixe pour but de présenter ses récits en suivant l'exemple des anciens, ce qui suppose un grand respect des traditions. Il reconnaît que cette tâche lui a été imposée et, ainsi, une seconde intention est dévoilée, celle de dénaturer la fonction qui lui a été assignée: "[J]'espère vivement me faire juger impertinent ou

³⁸ Le caractère prédictif du récit au futur est remarqué par G. Genette (1972:229).

³⁹ C'est-à-dire, les oeuvres de l'auteur virtuel G. Brulotte.

inapte et ainsi m'éviter d'avoir à revenir devant vous plus tard" (CQT:15). Bizarrement, celui qui se présente comme l'auteur des récits reconnaît ne pas avoir la maîtrise de sa situation d'énonciation. Ce manque ne fait que mieux montrer le pouvoir de la parole: en recourant aux "peut-être", aux points d'interrogation, en fragmentant son discours et en jouant avec les différents degrés de narration, le narrateur-auteur affiche son caractère fictif et mine le discours autoritaire qu'on lui a assigné. Lorsque Archibald avoue qu'il prend goût à son rôle de commentateur: "Mais je vais désormais moi aussi m'entêter et m'incruster dans ce rôle de commentateur et malheur à qui voudrait me le prendre! Après tout je me suis attaché à vous [...]" (CQT:50), ce n'est pas sa relation avec les récits qui le motive, c'est la relation avec ses lecteurs. L'aveu d'Archibald marque un changement dans le ton de son discours: lui qui trouvait sa présence superflue finit par s'imposer. Le changement de ponctuation marque cette évolution, les nombreux points d'interrogation et les incertitudes de sa première intervention se font de plus en plus rares. Au fur et à mesure que la lecture avance, le guide se montre moins fantaisiste, plus sensuel, plus séducteur: "Indication de lecture: sans insister, avec une saine philosophie, en élargissant la tête pour l'ouvrir à un vent balayeur et en pensant à Ploc dans le rôle de Tippet" (CQT:51). Dans "Persistance", sa troisième intervention, il n'y a pas un point d'interrogation mis à part "qu'est-ce à

dire?" (CQT:81) qui relève plutôt de l'effet de style. Archibald n'obéit plus à l'autorité qui au début du texte le poussait sur scène: "[T]out me semble exiger davantage d'explications [...]" (CQT:81). Il n'hésite plus à s'engager: "Un devenir obstiné n'est pas toujours destin d'inertie ou d'enlissement" (CQT:81). Sa démarche évoque celle d'un lecteur qui se laisse séduire par l'écrit. Réticent d'abord, puis peu à peu capturé par sa lecture, il cherche lui aussi un sens, un fil conducteur entre les mots mais, fait significatif et paradoxal, ses indications de lecture préconisent l'abandon aux sens plutôt que la recherche du sens: "Lisez en fermant les yeux, ouvert à la fantaisie, une fleur à la main[...]" (CQT:82); " A lire quand l'ennui vous ronge, le coeur palpitant d'hésitations à partir, à lire avec des rythmes plats dans les veines et des chatouillements dans les jambes" (CQT:82). Cette évolution correspond à celle des trois mouvements du recueil. L'auteur des nouvelles commence par résister en protestant contre le rôle qui lui a été donné puis, dans "Insistance", il se montre beaucoup moins noble en dédiant son mouvement sur l'étroitesse d'esprit à Ploc (CQT:51); enfin, dans "Persistance", l'artiste dépasse les limites qu'on a voulu lui imposer et recouvre sa grandeur avec des textes où le caractère poétique est beaucoup plus marqué que dans le reste du recueil. C'est à la fin de ce mouvement, dans "Postlude", qu'Archibald exprime sa victoire sur Ploc. Il a gagné son public. Tout en rejetant l'autorité sur le

texte que lui confère son titre d'auteur, Archibald est vraiment resté dans la lignée des anciens: ses nouvelles font effectivement l'objet d'un résumé et il respecte la tradition en se posant en témoin des histoires qu'il raconte. Pourtant il persiste dans l'anticonformisme car Ce qui nous tient montre que le pouvoir du conteur tient moins à son rôle de garant qu'au lien qu'il entretient avec son audience en se présentant lui-même comme une instance réceptrice et créatrice.

Au début de ce chapitre, nous avons insisté sur l'importance du concept de lecteur virtuel dans toute lecture. Les narrateurs intradiégétiques que nous avons étudiés, leurs perspectives et leurs perceptions des narrataires, la valorisation du seuil, du mouvant, du multiple, de la fluidité par opposition au figé, au conventionnel nous permettent d'avancer que la lecture postulée par le texte doit elle aussi être constamment en mouvement. Le lecteur virtuel doit chercher ce que cache le masque tout en sachant que sous le masque il y a encore un autre masque et que la perception qu'il en a tient autant de celui qui écrit que de celui qui lit, permettant ainsi d'interminables combinaisons de perspectives. Il est, semble-t-il, invité à partager le jeu dont parle Ploc: "Il nous est arrivé si souvent d'oublier le temps ensemble en cherchant tout à fait en vain à épuiser le sens d'un dialogue" (COT:7). Pour conclure, ce que les

structures discursives dévoilent, c'est moins la liberté de lecture que la collaboration dans la lecture. On fournit un narrataire avec lequel de nombreux lecteurs possibles peuvent s'identifier; on fournit des commentaires qui reposent souvent sur une conception traditionnelle de la littérature: détails biographiques, notes de l'auteur, préface, thèmes, indications de lecture, résumés. Mais ces préliminaires sont altérés et tournent à la caricature. Même les indications thématiques paraissent forcer le texte car elles s'avouent postérieures à l'écriture des nouvelles. Le narrateur-auteur mine sa situation privilégiée en refusant d'être le détenteur du sens. Il met en évidence la situation paradoxale des lecteurs d'un livre, incapables d'intervenir directement dans le texte écrit, mais néanmoins indispensables à la réalisation de l'oeuvre littéraire car ils sont la condition de son renouvellement. Qui d'autre peut peser "chaque mot pour apprécier autant la volatilité des uns que le poids des autres" (CQT:84)?

CHAPITRE III

LA REDONDANCE COMME MOYEN DE PRESSION SUR LA LECTURE: LES TITRES ET L'INTERTEXTUALITE DANS CE QUI NOUS TIENT

Dans notre premier chapitre nous avons présenté la lecture comme un acte de coopération entre le texte et le lecteur virtuel. Nous avons insisté sur le fait que même si le lecteur dispose d'une certaine liberté, il s'agit d'une liberté prévue et limitée par le texte. En effet le lecteur agit sur des éléments qui lui sont donnés. Le texte est, spécifie Iser (1976:264), une totalité non formulée; en d'autres termes, ce qui est dit doit permettre de faire apparaître ce qui est tu. Le texte est donc condamné à laisser des blancs que le lecteur doit combler avec les moyens qui lui sont donnés. Nous avons vu dans notre deuxième chapitre, l'importance des structures discursives comme stratégies d'inscription de la lecture. Nous avons analysé les instances narratives de Ce qui nous tient aux niveaux intra- et hypodiégétique, puis nous avons examiné les rapports qu'elles entretiennent entre elles. Nous avons constaté la mise en relief de la situation d'énonciation et la valorisation de l'ambiguïté et de l'"entre-deux" par opposition à l'univocité. A partir de ces perceptions, nous avons tenté de distinguer certains des traits du lecteur impliqué puisque celui-ci est une condition de la lecture inscrite dans le texte. Nous en avons déduit que le code de lecture prescrit par le texte insiste sur l'autoreprésentation, c'est-à-dire qu'il attire

l'attention du lecteur sur la situation de communication et sur sa propre activité de lecture. Nous avons également remarqué que la représentation de l'acte de lecture permet de jouer, de montrer la tension qui naît de la rencontre entre le texte et le lecteur (au sens usuel du terme).

Non content de donner des exemples de communication qui dictent au lecteur une certaine attitude au cours de sa lecture, le texte s'assure aussi que les termes utilisés dans le texte permettent la production de sens (plutôt que d'un sens).

Quand il se trouve face à un lexème, le lecteur ne sait pas quelles propriétés ou sèmes du sémème correspondant doivent être actualisées afin de mettre en oeuvre les processus d'amalgame. Si chaque propriété sémantique que le sémème inclut[...] devait être prise en compte au cours du décodage du texte, le lecteur serait obligé de délimiter dans une sorte d'impossible diagramme mental, tout le réseau de propriétés interconnectées qui constitue le Champ Sémantique Global ou la totalité de l'encyclopédie (Eco 1985:264).

Le texte donne donc au lecteur des moyens de limiter la polysémie des différents termes utilisés. Selon Eco, même le texte le plus ouvert n'échappe pas à la règle: "Pour nombreuses que soient les interprétations possibles il [l'auteur] fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation, non point d'exclusion, mais de renforcement mutuel" (Eco 1985:72). La redondance, telle que la définit S. Suleiman dans Le roman à thèse ou l'autorité fictive, est un procédé littéraire particulièrement approprié à ce renforcement puisqu'elle limite la pluralité

des significations et les ambiguïtés du texte réduisant ainsi en même temps le nombre des lectures possibles. Pour S. Suleiman (1983:186), il existe plusieurs types de redondances. Elle distingue en particulier les redondances syntaxiques qui tiennent davantage de la grammaire⁴⁰, les redondances rhétoriques et stylistiques (auxquelles le terme est généralement associé) et les redondances formelles qui aboutissent à l'établissement d'un genre et sont indépendantes du style⁴¹. Cette conception de la redondance nous semble intéressante en raison de ses implications pour la lecture; elle nous engage à considérer avec attention toute reproduction qui réduit la polysémie d'un terme. Lorsqu'on y réfléchit, cette reproduction est à la base même de la lecture et de l'écriture puisque les lettres et les mots se répètent et se combinent dans une multitude de sens. L'analyse de ces possibilités dépassent de beaucoup les limites de notre travail. Dans cet essai, nous nous en tiendrons donc à deux techniques de canalisation du sens par la redondance qui nous paraissent essentielles à l'inscription de la lecture de Ce qui nous tient: les titres et l'intertextualité.

⁴⁰ Par exemple, dans "des filles bavardes" le féminin et le pluriel sont répétés par le biais des accords.

⁴¹ S. Suleiman ajoute que, s'il y a une chose que les textes modernes nous font comprendre, c'est que la répétition n'implique pas nécessairement la cohésion discursive et partant la redondance. Elle fait ainsi la différence entre redondance et répétition mais nous allons voir que même ce qui devrait rentrer dans la catégorie de la redondance peut être subverti, tels le titre et l'intertextualité.

Dans Nouveaux problèmes du roman, Ricardou consacre une partie de son étude au titre comme système de redoublement. Cette conception du titre est particulièrement bien adaptée à Ce qui nous tient puisque les titres y sont importants par leur nombre mais aussi par les commentaires qu'ils suscitent de la part des narrateurs, à différents niveaux diégétiques. En fait, les titres sont à la fois la ligne de démarcation et la brèche entre plusieurs niveaux diégétiques, mais ils ne détiennent pas le monopole de la transgression. Nous verrons que les textes renvoient les uns aux autres par l'intermédiaire de citations, de reprises de vocabulaire et de personnages attirant ainsi notre attention sur un autre type de reproduction auquel la deuxième partie de ce chapitre sera consacrée: l'intertextualité⁴². Nous pouvons, d'ores et déjà, prévoir que notre choix de nous en tenir aux titres et à l'intertextualité nous conduira à parler d'autres types de redoublements qui encadrent la lecture dont: la répétition des sons, des termes, des actions et l'imitation de différents genres. Ce dernier chapitre montre que l'inscription de la lecture va au-delà des manifestations directes du narrateur. Dans les histoires, il existe des éléments qui prennent le relais du narrateur explicite et qui continuent à guider la lecture. Quand le narrateur s'efface, il ne fait que se cacher

⁴² L'intertextualité est définie par J. Paterson, comme "l'activité, ancrée à la fois dans l'immanence du texte et chez le lecteur, de tisser des liens entre les textes pour combiner ce qui est séparé dans l'ordre établi des discours" (1990:71).

derrière le rideau du texte; ses choix restent des signes de sa présence. Le narrateur extradiégétique choisit un genre, des titres, des références inter- et intratextuelles, un répertoire. Ne pouvant tout dire, il choisit des mots qui suggèrent. Il fait référence à d'autres textes et met en relief des thèmes particuliers. Ces choix sont une prolongation de la déclaration d'intention. C'est ce que nous allons étudier dans les pages qui suivent.

A. Le titre

Il nous paraît important de commencer notre étude par le titre du recueil puisque c'est le premier contact entre le texte et le lecteur. Dans Contribution à la titrologie romanesque: variation sur le titre Le rouge et le noir, Serge Bokobza récapitule brièvement l'intérêt de l'étude du titre. Il en déduit que le titre a une triple fonction. La première est une fonction déictique dans la mesure où il désigne l'ouvrage, mais c'est un signe à sens flottant, étant donné qu'il est porteur d'un sens usuel que l'on trouve dans le dictionnaire et d'un sens unique que lui donne chaque texte. Dans cette perspective, il nous semble utile de signaler la remarque faite par J. Ricardou dans Nouveaux problèmes du roman: "Le titre n'est le nom du texte qu'après lecture de ce texte" (1978:144). La seconde fonction du texte est d'"appâter" le lecteur: "Le titre doit jouer aussi le rôle de point d'interrogation à l'énoncé littéraire qui, à son tour,

lui sert de réplique" (Bokobza 1986:33). En d'autres termes, le titre doit en dire assez mais pas trop. Enfin la troisième fonction du titre est poétique; il met en relief ce qui doit être remarqué dans le texte. Le titre est une relation entre l'intention du narrateur extradiégétique et la fonction du narrataire extradiégétique: "Le titre serait un miroir placé devant un texte par un auteur ou un éditeur, qui en réfléchissant une nature du texte doit conduire le lecteur au type de lecture que l'auteur ou l'éditeur veut imposer à ce texte" (Bokobza 1986:36). Mais le titre peut violer le contrat auquel l'astreint la convention littéraire. Dans Lector in Fabula, U. Eco montre, par l'étude de deux nouvelles, que la fonction traditionnelle du titre⁴³ peut être pervertie, dirigeant de la sorte le lecteur vers une fausse voie. Ces titres trompeurs mettent en évidence la relation qui existe implicitement entre l'énoncé et le titre, ainsi que le caractère ambigu de cette relation. J. Ricardou affirme que le titre est toujours polysémique et qu'il existe un rapport de force entre le texte et le titre:

Le texte est construit comme une révolte contre son titre [...] si le titre tend à unifier le texte, le texte doit tendre à diversifier le titre, à le faire exploser en le soumettant à une multitude de définitions (1978:146).

Cette tension nous intéresse car elle nous semble importante

⁴³ Les titres sont, d'après U. Eco (1985), traditionnellement classés dans la catégorie des indicateurs thématiques qui permettent au lecteur de faire un choix en cas de polysémie.

dans le système titrologique de Ce qui nous tient. Nous y voyons un reflet de la lutte verbale à laquelle se livrent Archibald et Ploc, ce dernier étant le représentant d'une vision conventionnelle, unifiée du texte. Il est révélateur qu'il soit l'instance qui ouvre et clôt le discours. Archibald est le narrateur-auteur, partisan de la dialogie au sens bakhtinien du terme, qui découpe la présentation de ses récits et qui fragmente son recueil, ses nouvelles et ses personnages en multipliant les voix narratives.

1. le titre du recueil et ses sous-titres

Si l'on considère le titre du recueil, plusieurs remarques s'imposent, la première étant sa relation avec le reste de l'ouvrage. Dans Ecrits du Canada Français, A. Berthiaume définit le titre d'un recueil comme suit: "Le titre du recueil revêt alors une grande signification, surtout lorsqu'il n'appartient pas à l'une des nouvelles réunies, il tente alors d'unifier des textes qui à la fois obéissent et résistent" (1986:85). Cette citation nous semble pertinente parce qu'elle repose le problème de l'unité et de la fragmentation que nous avons déjà observé dans Ce qui nous tient et parce que, de façon plus générale, elle souligne la tension existant entre l'unité de la nouvelle, c'est-à-dire le texte bref qui se suffit à lui-même et qui peut être lu séparément, et l'unité du recueil dans lequel la nouvelle est insérée.

Ce qui nous tient n'est pas le titre d'une nouvelle qui donne son nom au recueil, comme par exemple, Le surveillant. Il devrait donc rentrer dans la catégorie des titres qui tentent d'unifier des nouvelles différentes en soulignant un motif commun; pourtant Ce qui nous tient ne donne pas explicitement de thème unificateur à l'ouvrage comme le font les titres: Contes pour hydrocéphales adultes, Contes pour un homme seul, Contes fantastiques, Rue Saint Denis, 25 ans après, Plages, où le groupe nominal est porteur d'unité. Ce qui nous tient est un titre composé de trois pronoms et d'un verbe. L'usage des pronoms suggère que la phrase reprend des antécédents. Etant donné que ce n'est pas le cas puisqu'elle débute le livre, elle nous paraît inachevée et nous pouvons logiquement espérer qu'elle sera complétée par la suite, dans l'une des nouvelles, par exemple. Or, on cherchera en vain, dans le reste du recueil, une phrase identique, complète dont une partie aurait été reprise pour le titre. Ce qui nous tient se présente donc comme la partie d'un dialogue auquel le reste du recueil devra apporter des éclaircissements:--Qu'est ce qui nous tient?-- Que remplace le pronom "ce"? serait-ce ce qui est dit dans le texte?-- Qui est ce "nous" qui parle? Que représente-t-il? "nous" narrateurs? "nous" lecteurs? "nous" lecteurs et narrateurs? "nous" personnages? "nous" nouvelles?--Que faut-il comprendre dans le verbe "tient"? faut-il voir dans "tenir" l'idée de contenir, de garder, de contrôler ou plutôt celle d'attacher, ou encore celle de résister (tenir

bon)? Tenir dans le sens d'attache pourrait être interprété comme un renvoi au rôle thématique du titre d'un recueil. Cette idée de lien est renforcée par l'illustration de la couverture qui représente un pont transparent tenu par deux mains au-dessus des méandres d'une rivière. Faut-il comprendre que les liens généralement cachés entre les acteurs du texte⁴⁴ vont se manifester?

Il nous semble évident qu'avec un titre semblable le recours au dictionnaire est peu satisfaisant; il y a trop de mots dont la signification dépend de la situation d'énonciation: "ce", "qui", "nous". S'il est vrai qu'un titre n'acquiert son sens que lorsque la lecture est terminée, c'est seulement par la lecture du texte qu'on peut essayer de trouver un sens à Ce qui nous tient. Par conséquent nous allons maintenant franchir le seuil de la couverture du livre. En tant que recueil, il est normal que Ce qui nous tient arbore plusieurs titres car l'ouvrage "recueille" des textes indépendants les uns des autres, identifiés par un titre qui leur est propre. En prime, de par sa structure particulière, il comporte plusieurs catégories d'en-tête: les titres des interventions de Ploc et les titres des interventions d'Archibald ainsi que les titres des différents mouvements. Nous verrons que la dernière nouvelle du recueil, "Plagiaire", est elle-même divisée par deux sous-titres.

⁴⁴ Nous voulons dire acteurs dans le sens d'instances qui agissent sur le texte.

Parmi les titres qui découpent Ce qui nous tient, ceux du discours de Ploc méritent une attention particulière. Le terme "Ventriloquerie" est intéressant en ce sens qu'il se réfère à la voix, mais à une voix aux apparences trompeuses, une voix qui semble venir du ventre, de l'intérieur. Ceci suggère un décalage entre le son et le mouvement du visage. Les lèvres ne reproduisent pas les sons émis. C'est une autre voix qui parle. Cette signification reflète la pluralité des voix narratives dans le recueil. "Ventriloquerie" fait douter de la personne qui parle car on ne peut pas se fier aux apparences. Quelle est la voix du ventriloque? Tant qu'il est ventriloque toutes ses voix ne sont-elles pas des mises en scène? Les voix renvoient les unes aux autres et il est impossible de séparer l'originale des imitations.

"Ventriloquerie" suggère aussi la transformation d'un mot et la production en séries avec le suffixe "-erie". Le rôle de ventriloque étant habituellement associé au monde du spectacle, il renforce la dramatisation du discours que nous avons observée dans le chapitre deux. Dans l'ensemble ce titre suggère une ambiguïté qui s'infiltré dans chaque je-locuteur⁴⁵. Comme se le demande Ploc à la fin du livre, on ne sait jamais qui parle; lui-même n'échappe pas à cette incertitude. Nous avons remarqué dans le chapitre deux que

⁴⁵ Rappelons que, dans la table des matières, la position du terme "ventriloquerie" englobe tous les autres titres, ce qui permet de penser que chaque sujet parlant n'est qu'une parodie.

Ploc ne tient pas sa promesse de présenter l'auteur; il se laisse aller à parler de lui-même. Il en résulte un doute sur sa capacité de contrôler sa voix⁴⁶: "Comme moi je devrais regretter de m'être trop mis en avant au lieu de vous avoir parlé de lui" (COT:10).

La seconde intervention de Ploc s'intitule "Le silencieux". L'étude discursive a cependant montré qu'il est loin de garder le silence. Il est vrai qu'il n'affirme plus rien, qu'il n'a plus de réponse à donner mais nous constatons que c'est surtout son interlocuteur qui est silencieux. Dans la première intervention, la voix du public était reprise par le je-locuteur. Rien de tel ici. L'intervention de Ploc se termine par une interrogation, par le silence. On peut comprendre que cette ultime question est aussi adressée au narrataire extradiégétique, c'est-à-dire au lecteur virtuel qui est condamné à rester silencieux dans le texte, même si une place est prévue pour lui, ou pour rester dans le contexte du texte: même si un siège lui est réservé. Les deux interventions de Ploc portent des titres qui semblent s'opposer mais être ventriloque, c'est aussi parler sans en avoir l'air.

⁴⁶ Ce doute reste toutefois ambigu en raison du titre "ventriloquerie". Le ventriloque met généralement en scène des voix qui ne s'accordent pas entre elles pour le plus grand plaisir du public, mais tout rentre dans l'ordre à la fin du spectacle. C'est pour cela que, contrairement au schizophrène, le dédoublement de la personnalité du ventriloque n'inquiète pas; on devrait donc en déduire que le terme "ventriloquerie" est relativement rassurant.

Contrairement au discours de Ploc, le discours d'Archibald comporte de nombreuses références aux titres⁴⁷. Ce discours est une variation sur trois mouvements obstinés qui comprennent des nouvelles. Chaque mouvement porte un nom qui a un rapport avec le précédent; chaque mouvement est représenté par un terme musical suivi d'un titre dont l'écho semble se répercuter d'un mouvement à l'autre en raison de leurs consonances: "Résistance", "Insistance", "Persistance". Le rapport des textes avec le titre de chaque mouvement est défini par le narrateur-auteur. Avant de passer à ces définitions qui assument explicitement le rôle d'indicateurs thématiques et qui se font les instruments d'une unification des récits, nous allons examiner quels sont les effets que peut produire sur la lecture de Ce qui nous tient l'utilisation de termes musicaux.

Le choix de termes musicaux est intéressant en raison de leur relation avec le concept d'interprétation⁴⁸. Les termes musicaux choisis sont encore plus intéressants en raison de leur polysémie, comme l'indique le schéma suivant:

Prélude -Introduction
 -partie d'une fugue
 -composition libre constituant un morceau autonome

⁴⁷ Ceci suggère que c'est lui qui choisit les titres et qu'il se situe donc à un niveau diégétique supérieur à Ploc, puisque ce dernier ne paraît pas avoir de contrôle sur les titres qui précèdent ses interventions.

⁴⁸ Ce concept a été discuté dans notre premier chapitre.

Interlude -partie d'une fugue

-divertissement-jeu

Fugue , -"composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre (Rousseau)."

Dictionnaire Petit Robert

-escapade

Le mot fugue est indirectement suggéré par la terminologie musicale du texte et il est porteur de l'idée d'imitation. Or, la reproduction est l'un des signes distinctifs du recueil. Au niveau du commentaire elle est visible dans la consonance des titres, dans le retour cyclique d'Archibald, dans la récapitulation des récits, dans l'affirmation que tout ce qui est dit dans le commentaire a déjà été dit ailleurs. Les interludes d'Archibald sont une "reprise" des récits à venir et un lien avec les récits précédents. Au niveau de l'organisation des récits, chaque mouvement se termine par le motif de l'amour, ce qui rend ce motif récurrent. De plus l'explication de chacun de ces mouvements marque une continuité entre les récits. L'exemple suivant va nous permettre d'examiner cette activité.

La première série s'attache au motif de la résistance. [...] La résistance suppose une réaction défensive opiniâtre, un refus de céder ou d'obéir, une opposition ouverte ou une force d'inertie qui consiste, sans en avoir l'air, à ne pas se résigner (COT:13).

Telle est l'explication que l'auteur fictif donne au titre qu'il a choisi pour son mouvement initial. Il propose ainsi un

fil conducteur entre son premier groupe de narrations: la résistance. Tous les héros résistent à quelque chose, que se soit au fantastique, à l'oppression familiale, à l'administration ou à l'amour. Ce thème de résistance a la particularité d'être autoréflexif puisque nous avons vu dans le deuxième chapitre que, par son discours, Archibald est en train de résister aux définitions de Ploc. En proposant un fil conducteur, le texte réduit la polysémie des termes choisis pour les titres car il précise dans quels sens ils doivent être compris. La pression sur la lecture est renforcée par le jugement de valeur que le narrateur associe à ses choix: par exemple la noblesse et la légitimité dans le cas de la résistance ou l'étroitesse d'esprit dans le cas de l'insistance: "L'insistance est une composante de la bêtise. La bêtise insiste toujours et elle est malheureusement universelle" (CQT:51). Nous avons vu qu'Archibald se permet même de joindre l'acte à la parole en prenant sa revanche sur Ploc. La valorisation de la transgression et de la marginalisation est particulièrement insistante dans la dernière partie:

Persister au sens de poursuivre avec l'idée de mener à terme, persévérer avec opiniâtreté, tenir ferme pour avancer. Un devenir obstiné n'est pas toujours destin d'inertie ou d'enlissement. Par sa ténacité même, il peut déboucher sur un accomplissement plus grand, sur un dépassement

(CQT:81).

L'examen des titres et des sous-titres de Ce qui nous tient révèle que ceux-ci marquent le découpage du texte.

Toutefois les multiples définitions dont ils font l'objet brisent les classes établies de sorte que, malgré l'apparente rigidité de sa structure, Ce qui nous tient n'est pas un texte cloisonné, bien au contraire. Les bordures ne sont exhibées que pour mieux en montrer l'imperfection et pour mieux révéler la résistance du texte à un sens unique. Cette transgression des frontières est particulièrement évidente dans le cas des titres des nouvelles puisque celles-ci constituent un niveau de sens supplémentaire.

2. les titres des nouvelles

Les titres des nouvelles sont commentés par le narrateur-auteur en fonction de leur relation avec le mouvement auquel ils appartiennent. Nous en avons vu quelques exemples dans la partie précédente, mais certains titres font l'objet d'une explication plus détaillée.

C'est le cas de "Candy store": "Drôle de titre, dites-vous? C'est que le magasin de bonbons en question, c'est la façade d'Yves-Marie, le côté sucré et bon enfant de sa vie par opposition à son versant noir" (CQT:14). De toute évidence, cette définition insiste sur le côté double d'Yves-Marie alors que le nom du mouvement attirait l'attention sur le motif de la résistance. On aboutit donc à une fragmentation du thème unificateur des nouvelles, cette fragmentation étant accentuée par la reprise et la définition du titre dans l'histoire: "[...] j'étais ton candy-store, ton magasin de bonbons, ton

environnement sucré et là, au comptoir, j'étais Mister Out, une façade, une façade pour toi, pour la famille, pour la société" (CQT:34), et son opposition avec "[...] Mister In, celui de la vie intérieure intense [...]" (CQT:34). Dans cette référence au titre, c'est l'idée de masque et de mystification qui est mise en valeur. La représentation de la duplicité rejoint le thème de l'identité du narrateur soulevé par Ploc.

Parmi les textes qui s'autodéfinissent se trouve "Plagiaire" dont nous avons déjà signalé le rôle autoreprésentatif. C'est, à notre sens, le récit qui exhibe le plus la polyphonie du titre et les relations complexes entre les différentes parties du texte, parce qu'il thématise le "seuil" et l'instabilité des frontières du texte. Le sens contemporain que le dictionnaire donne au mot "plagiaire"⁴⁹ est repoussé à l'arrière-plan au profit de sa relation homonymique avec "Plage". La plage est, nous dit Archibald, "l'état limite". Dans le texte, cette idée de limite est reprise par Picolo, le je-narrateur de la nouvelle qui est fasciné par tout ce qui est "bordure", "marge", "seuil"⁵⁰. Les sous-titres de la nouvelle se situent physiquement en marge du texte; ils font donc partie du découpage mais, de par les renvois dont ils font l'objet dans l'intrigue, ils rendent

⁴⁹ Plagiaire: "celui qui vole les esclaves d'autrui [...] personne qui pille ou démarque les ouvrages des auteurs" (Dictionnaire Petit Robert).

⁵⁰ Picolo veut élaborer "[...]un livre de bords qui serait le journal d'un imaginaire constitué de quelques bordures fascinantes? la plage, la peau aux premiers rangs" (CQT:122).

les limites établies artificielles et en illustrent l'instabilité. En tant qu'auteur hypodiégétique, "Picolo" se propose d'écrire un roman-photo qu'il désigne du nom de plagiaire:

Il consistera en un "plagiaire" (comme on dit bestiaire) et sera une sorte d'album d'impressions diffuses qui formera en même temps un découpage du genre scénario. Plagiarus: celui qui débauche et recèle les esclaves d'autrui. Les esclaves ici ne sont-ce pas les sujets du photographe, et ce dernier n'est-il pas le plagiaire qui peut les détourner vers des destins fous? (CQT:121).

Dans cette phrase qui définit son "plagiaire", Picolo inclut deux autres interprétations du mot qui, par ailleurs, est le titre de la nouvelle dont il est un personnage. Par cet acte, Picolo reproduit au niveau de la nouvelle le jeu sur les titres dont Archibald s'est fait le champion. L'importance du titre est soulignée par la part du texte consacrée aux définitions. L'auteur remonte à l'origine latine du terme "plagiarus", mais ce qui est ici volé, ce ne sont plus les esclaves, ce sont les images des habitués de la plage. Picolo ne fait qu'une allusion au sens habituel de plagiaire (CQT:125); pourtant, l'idée d'imitation est présente dans le récit mais elle est montrée plutôt qu'expliquée. Les personnages se copient les uns les autres: Picolo est photographe et doit reproduire ce qu'il voit; il veut inscrire dans un texte sa vision de la plage. Or cette vision est imprégnée de l'histoire de You, le personnage du film dont Pistache joue le rôle, "[t]entations de plagiaire" (CQT:125), nous dit-il. Force est de constater que cette tentation tourne

à l'épidémie dans "Plagiaire" mais il ne s'agit jamais d'une imitation servile.

Le thème de la reproduction est toujours ambigu dans "Plagiaire": Picolo photographie ce qu'il voit mais son objectif est guidé, tantôt par "le regard commandé par la 'mission officielle' du magazine" (COT:114), tantôt par sa propre interprétation de la plage. Non seulement le double n'est jamais fidèle mais en plus il acquiert une force à lui et brouille les frontières avec son modèle. Pour son photo-roman, Picolo fait quelques montages qui plus tard ne sont plus considérés comme fictifs: "On interrogea les photos de Picolo comme pièces à conviction contre lui, surtout celles qui offraient de sidérantes analogies avec cette histoire" (COT:143). Pistache se confond peu à peu avec You et il devient impossible de distinguer le personnage de l'actrice. De même que le fictif se matérialise dans l'histoire, de même le héros se désincarne et la transformation du photographe en Limentinus fait douter de sa réalité:

Et l'on put voir pendant longtemps le photographe errer sur la plage [...]. Les flashes de touristes attirés par sa bizarrerie de légende déchiraient par intermittence, le clair-obscur en silence. Peu à peu, Limentinus prenait la consistance du sel" (COT:143).

De sujet le photographe est devenu objet⁵¹. Il est passé de

⁵¹ Ce revirement rappelle la situation de L'Emprise, le roman de G. Brulotte (1979) où l'écrivain devient l'objet du livre du personnage sur lequel il veut écrire. On remarquera également que la transformation en statue de sel accentue le retournement de la situation puisqu'il évoque la fixité de l'image.

l'autre côté de l'objectif et du même coup dans l'univers fictif de son propre plagiaire: "Les esclaves ici ne sont-ce pas les sujets du photographe [...]" (COT p121). C'est dans "Plagiaire" que les possibilités d'interprétation du titre sont le plus explicites et, parce que ce récit est une sorte de mise en abyme du recueil, ce jeu sur les titres affecte tous les autres textes.

Selon J. Ricardou, les titres trompent car ils annoncent et mettent en relief une partie du texte mais ils en cachent une autre. Les divers sens proposés pour "Plagiaire" dévoilent ce jeu. Les titres sont censés simplifier, découper le texte en segments facilement absorbables. Ce qui nous tient montre à quel point ces segments sont contestables. L'analyse du titre "Plagiaire" a révélé l'importance du motif de la reproduction. En tant que récit final et révélateur, ce texte nous incite à reconsidérer l'ensemble du recueil du point de vue de l'emprunt à d'autres textes et plus particulièrement de l'intertextualité.

B. L'intertextualité dans Ce qui nous tient et la remise en question des limites du texte.

Ce qui nous tient est un exemple intéressant de l'utilisation des références intertextuelles. Il est certain que nous ne pouvons pas toutes les relever. Par contre, nous pouvons voir comment elles sont thématisées dans le texte et nous pouvons en tirer quelques conclusions concernant leur

rôle dans l'inscription de la lecture. De façon générale, la lecture ne s'effectue jamais dans une situation de table rase. Le narrataire et le narrateur extradiégétique partagent un certain nombre de conventions sociales, historiques et intertextuelles. U. Eco (1985:26) fait de cette compétence intertextuelle un élément essentiel de la coopération car elle permet au lecteur d'anticiper le texte à partir de scénarios rencontrés dans le passé dans des circonstances semblables. Le genre⁵² littéraire est un bon exemple de ce bagage intertextuel. Le concept de genre est profondément ancré dans notre conception de la littérature. Nous avons signalé dans notre second chapitre qu'il est considéré comme un marqueur de force illocutoire. Par conséquent, lorsqu'un texte mêle différents genres il affecte la façon dont il sera lu. La première partie de cette étude est consacrée au croisement des genres dans Ce qui nous tient. Nous relèverons ensuite les registres utilisés et enfin nous repérerons certains des textes auxquels renvoie Ce qui nous tient.

La première remarque sur l'intertextualité concernera le terme qui partage le frontispice avec le titre: "Nouvelles". Il est aujourd'hui de plus en plus difficile de définir la

⁵² Nous sommes conscients des problèmes que pose la notion de genre, et nous ne pensons pas que les catégories qu'il établit soient immuables. Un texte comme celui que nous étudions montre qu'un récit peut se situer au carrefour de plusieurs genres. Il n'en reste pas moins que l'histoire littéraire a établi certaines classifications fondées sur la pratique littéraire. Ces classifications reconnues, le texte est libre de les transgresser ou de les respecter.

nouvelle autrement que par sa brièveté. Les récits brefs sont parfois indistinctement appelés "nouvelles" ou "contes" par les écrivains et nous reprenons à notre compte la remarque de D. Baudoin et de F. Favreau à propos de la nouvelle: "Il ne nous semble pas possible de définir la nouvelle autrement qu'en l'intégrant dans une catégorie plus vaste que nous nommerons fiction brève" (1990:83). C'est sans doute ce qui encourage aussi A. Berthiaume (1992:88) à définir la nouvelle comme "la métaphore d'un questionnement incessant", et Brulotte à y voir un moyen d'expérimenter beaucoup plus flexible que le roman: "Ce que j'aime dans la nouvelle [...] c'est qu'il est possible d'expérimenter des formes neuves, des modes de narration différents des points de vue variés" (Gaudet 1990:82). En plus de son caractère indéfinissable, la nouvelle jouit d'un double statut: il s'agit "d'abord d'une unité autosuffisante, d'un individu; cet individu se trouve appelé à s'exprimer à l'intérieur d'une collectivité. La nouvelle est donc à la fois un tout et une partie" (Favreau et Baudoin 1990:83)⁵³.

L'expérimentation dont parle G. Brulotte est illustrée dans Ce qui nous tient par la multiplicité des genres littéraires représentés et par la déformation dont cet emprunt générique fait systématiquement l'objet. "Les messagers de

⁵³ CQT thématise cette tension entre l'individu et la collectivité. Par ses références à L'Emprise et au Surveillant, le recueil se place dans un contexte plus vaste et se définit comme un autre fragment dans l'oeuvre de l'auteur virtuel.

l'ascenseur" prend la forme d'un journal mais il s'agit d'un cahier qui rapporte les événements au fil des heures et non au fil des jours. Dans ce "journal", la valeur de témoignage du vécu est remise en question par le fait qu'il peut s'agir d'une histoire fantastique. La première partie de "Plagiaire" intitulée "Journal de bord" offre peu de ressemblances avec le rapport détaillé traditionnellement désigné par ce mot. Il n'y a aucune date. A vrai dire, il tient davantage du genre épistolaire. Par contre "Arriva" est une sorte de lettre d'adieu qui précède un suicide; c'est aussi un monologue. Mais une lettre d'adieu authentique n'est-elle pas toujours un monologue puisque l'auteur ne connaîtra jamais la réponse de l'autre? Parmi les genres représentés dans le recueil se trouvent aussi ceux qui dépendent du thème traité: le fantastique, le roman d'amour, le merveilleux. Comme dans les cas relevés plus haut, ces classifications n'échappent pas à la subversion. A peine suggérées, elles sont déjà contestées. Le caractère fantastique des "Messagers de l'ascenseur" est signalé et rejeté par Archibald, "Le bail" est classé dans les histoires d'amour mais ici l'amour porte les couleurs de l'intolérance. "Les endymions d'eau" aurait pu commencer par un embrayeur générique du type: "il était une fois..." car tout l'associe aux récits merveilleux pour enfants⁵⁴. L'imaginaire y est pourtant moins prédominant qu'on nous le suggère. Il existe effectivement des jacinthes d'eau dont les

⁵⁴ En particulier l'insistance de l'auteur fictif.

inconvenients décrits par l'encyclopédie sont presque mots pour mots ceux de ce soi-disant conte merveilleux. Si la transformation des endymions d'eau en endymions d'air reste imaginaire, elle n'est pas sans rappeler un thème largement exploité par l'Art contemporain: la détérioration de la planète. Ainsi ce conte merveilleux est-il peut-être, de par le sujet abordé, le moins fictif. Il peut en tout cas être compris comme une allégorie⁵⁵. En raison de cette démultiplication des genres, Ce qui nous tient fait penser à ces poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres: une structure en renferme une autre, qui en renferme une autre et ainsi de suite, de sorte que le contenu se dérobe sans cesse⁵⁶. Même le genre annoncé par la couverture du recueil est subverti. Ce qui nous tient n'est pas un simple rassemblement de textes indépendants les uns des autres en raison du commentaire qui va de la page cinq à la page cent quarante-huit. La lecture de celui qui ne lirait que les nouvelles serait particulièrement incomplète⁵⁷ car le recueil est un va-et-vient continu entre la revendication d'une

⁵⁵ Comme ce tableau de Paul Lawrence intitulé: "Red man watching white man trying to fix hole in sky" (1990).

⁵⁶ Dans un entretien, Brulotte définit son texte de la façon suivante: "CQT est un livre sur-structuré, démesurément structuré. Au centre le vide et autour de lui, le système qui le construit, l'enveloppe, et le dépasse[...]" (Gaudet 1990:90).

⁵⁷ Nous utilisons ce terme avec précaution car tout, dans Ce qui nous tient, nous porte à croire que de toute façon aucune lecture n'est jamais complète.

certaine continuité et la revendication de la fragmentation. L'auteur fictif éprouve le besoin de classer les nouvelles en trois unités apparemment refermées sur elles (chacune étant clôturée par une histoire d'amour). Comme on devait s'y attendre les frontières de ces sous-ensembles ont une brèche: la clôture est remise en cause quand le troisième mouvement, "Persistance", est défini comme une progression, un dépassement par rapport aux autres parties du recueil, établissant ainsi un fil conducteur entre les différentes nouvelles et franchissant les frontières préalablement établies.

Nous sommes forcés de constater que dans Ce qui nous tient la structure ne conduit pas à une classification en bonne et due forme et que le texte est un carrefour où plusieurs genres se rencontrent, coexistent et agissent les uns sur les autres.

A cette variation sur les genres s'ajoute celle sur les registres utilisés: Ce qui nous tient a recours au discours critique, dramatique, musical, administratif, militant, policier, photographique, artistique, poétique et journalistique. Dans notre chapitre deux, nous avons vu que le commentaire adopte la forme d'un discours dramatique dont la mise en scène est la suivante: un je-locuteur présente l'auteur des nouvelles à un public, puis un autre je-locuteur, l'auteur-fictif, commente ses récits devant le même public mais en même temps il joue le rôle de l'auteur aux prises avec

les autorités chargées du livre en tant que totalité finie. L'ensemble rappelle les spectacles de Guignol où une marionnette prend son public à témoin et le fait participer à la représentation.

Dans les nouvelles, la musicalité du registre poétique est fréquemment représentée. Dans "Candy store", la disposition du texte, l'absence de ponctuation et les quatre reprises de strophes pratiquement identiques associent ce récit à une sorte de poème élégiaque. Le plus souvent, ce sont, pourtant, les jeux sur le rythme et sur les sons qui relèvent du discours poétique. "Arriva" et "Le rêve de tomates" en sont d'excellents exemples de même que la correspondance entre Pistache et Picolo, dont nous avons déjà cité un extrait :

'Lampe, et hampe aussi pour l'ample houle,
l'ampoule de la lune laque d'éclats les saillies
 Brusques des eaux vives et leur trame d'écume
fraîche, maille à maille déchirée, maille à maille
retissée. [...]' (CQT:116).

Il arrive souvent que plusieurs registres soient représentés dans un même texte. "Plagiaire" prend la forme d'un scénario lorsque Picolo décide d'écrire un photo-roman et d'en décrire l'élaboration; cette nouvelle comprend aussi un discours critique sur la photographie et sur l'écriture. Dans "Atelier de création", le discours poétique et le discours théorique sont représentés dans un même poème qui peut même être considéré comme un procédé d'autoreprésentation par rapport au reste de l'ouvrage:

Venez par ici
 -Il y a l'abîme
 Rapprochez-vous
 -On peut tomber
 Venez venez
 -C'est trop haut
 Plus près vous dis-je
 -On a le vertige
 VENEZ AU BORD
 Ils y vinrent
 Il les poussa
 Il s'envolèrent
 (COT:91)

Dans d'autres nouvelles, on peut remarquer l'usage du vocabulaire administratif ("La contravention") et celui du vocabulaire syndical et militant ("L'infirmière auxiliaire"). Ce que le mélange des discours utilisés fait apparaître, c'est la nature hybride de Ce qui nous tient et la résistance du texte à la catégorisation littéraire.

L'intertextualité concerne aussi la référence à des textes précis. Par exemple au dos du livre, la référence à un "piège pour un homme seul" ne peut pas ne pas évoquer Contes pour un homme seul d'Yves Thériault. Ce type d'intertextualité se retrouve à plusieurs reprises dans Ce qui nous tient. Les histoires sont présentées suivant le modèle de textes plus anciens tels que L'Heptaméron, Le Décameron où chaque nouvelle est résumée et où une mise en scène est imaginée pour justifier la narration. Cette parenté est explicite car elle est revendiquée par Archibald et par G. Brulotte. Le texte fait aussi allusion à A. Camus et certaines envolées poétiques ne sont pas sans rappeler le surréalisme. On pourrait sans doute retrouver les traces de beaucoup de textes dans Ce qui

nous tient mais les véritables parentés nous intéressent moins que leurs conséquences sur le processus de lecture.

Dans Ce qui nous tient, ces conséquences peuvent être étudiées en fonction du réseau de références internes construit dans le microcosme du texte. Les renvois au répertoire de G. Brulotte nous semble un cas d'intertextualité particulièrement intéressant. A ce titre, "Atelier de création" est exemplaire, puisque les titres des oeuvres de Tromb rappellent ceux de l'auteur virtuel, G. Brulotte. Tromb a publié Le Surprenant, "couronné de deux prix littéraires" (CQT:85); Le Surveillant de G. Brulotte, a reçu les prix A.Choquette et France-Québec. Tromb a publié "L'Empreinte, L'Empire, L'Emprunt, tous titres que la critique avait attribués par inattention à la même oeuvre de Tromb et que l'écrivain, par vengeance et par sens du ridicule, avait republiés comme s'il s'était agi de livres différents" (CQT:85). Dans l'oeuvre de Brulotte L'Emprise est annoncé comme son troisième roman⁵⁸. Deux poids deux mesures de Tromb fait penser à la traduction anglaise de L'Emprise, Double Exposure. Dans "Atelier de création", Block, l'écrivain médiocre, porte le même nom que le personnage écrivain de L'Emprise. Ces références intertextuelles sont-elles complètement gratuites ou bien sont-elles la conséquence de la mégalomanie de l'auteur? Nous ne saurions répondre. Ce qui est

⁵⁸ Le dos de la couverture de L'Emprise précise que les autres romans de Brulotte sont inédits.

certain c'est qu'elles jouent sur la lecture et qu'elles font de Ce qui nous tient le fragment d'une oeuvre plus vaste. En faisant allusion à des titres à peine modifiés, le narrateur extradiégétique renvoie à l'auteur virtuel du livre, celui dont la bibliographie est publiée à la page deux sous la rubrique "Du même auteur".

Ces détails se détachent de façon trop visible pour être considérés comme un simple caprice d'auteur! Ils peuvent d'autant moins être ignorés que dans "Le silencieux" les différents niveaux diégétiques semblent se confondre. Les textes attribués par Archibald à Tromb sont maintenant attribués à Archibald par Ploc: La référence au personnage exhibitionniste (COT:145) rappelle le héros de L'Emprise; "[...] ce balayeur assassin et cette sentinelle qui tue son frère [...]" (COT:145) fait allusion à deux nouvelles du Surveillant; "[...] ce scientifique qui change le cours de sa vie parce qu'il a vu un message insignifiant dans son ascenseur" (COT:146) est une autoréférence aux "Messagers de l'ascenseur". Brulotte et Archibald partagent le même signe particulier: l'usage de noms qui tiennent presque de l'onomatopée. Il en résulte que l'auteur virtuel, le narrateur intradiégétique des nouvelles (Archibald) et un narrateur hypodiégétique se trouvent soudain au même niveau diégétique. Le résultat de cet amalgame est le resserrement de la trame du texte et une plus grande difficulté à repérer les différents niveaux textuels. Les frontières sont momentanément abolies.

Ploc a dû renoncer à ses prétentions de connaître l'auteur; il n'en reste pas moins lecteur et il fait une nouvelle tentative d'unification en essayant de confondre l'auteur et ses personnages. Bien que l'on puisse interpréter cela comme une tentative désespérée pour savoir ce que cache le masque, elle démontre aussi que, justement, la seule chose que le lecteur peut percevoir, c'est ce que dit le texte et qu'aller au-delà dans ses conclusions en s'imaginant qu'on aura le dernier mot, c'est s'enfermer dans un monologue sous le regard ironique d'un auteur de papier ou d'un lecteur averti. C'est ce qui arrive à Ploc qui prétend établir une hiérarchie et considérer les personnages comme des sous-produits de l'auteur fictif. Le texte, lui, n'abolit jamais définitivement les frontières; il n'impose pas un ordre établi et il laisse coexister des mondes qui en principe ne sont jamais au même niveau.

Ce qui est remarquable dans Ce qui nous tient, c'est la façon dont l'intertextualité se donne en spectacle. Selon T. Reis (1981) l'intérêt de l'intertextualité relève moins des influences (qui sont du domaine de l'histoire littéraire) que de l'absorption et de la transformation d'un bagage culturel commun. J. Paterson (1990:69) souligne que l'art en général joue de l'intertextualité. Elle reconnaît que ce n'est pas un phénomène exclusivement moderne, mais elle insiste sur la visibilité de l'intertextualité comme caractéristique de l'écriture moderne, en reprenant la définition de L. Jenny

(1976): "L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens" (Paterson 1990:70). Elle souligne que cette conception qui fait éclater la linéarité du texte dévoile le rôle de la réception dans l'intertextualité et le mouvement de va-et-vient par lequel la lecture reproduit et réalise le texte. La particularité de l'écriture post-moderne est que l'intertextualité y est particulièrement présente et mise en évidence: "[...]l'intertextualité produit un véritable carnaval textuel, une fête jubilante des textes où de nombreux réseaux discursifs se juxtaposent et s'entrecroisent pour renouveler la production du sens" (Paterson 1990:71).

Nous avons vu que cet entrecroisement est constamment présent dans le recueil. L'analyse des titres et du réseau intertextuel dans Ce qui nous tient montre leur utilisation subversive; loin d'être des facteurs de désambiguïsation, ils encouragent systématiquement la polysémie. Les éléments qui traditionnellement guident et facilitent la lecture sont pervertis et attirent notre attention sur le récit plutôt que sur l'intrigue. Nous aboutissons donc au même résultat que celui constaté dans le second chapitre, lors de l'étude de la situation d'énonciation. Cette caractéristique place Ce qui nous tient aux côtés des textes postmodernes tels que définis

par J. Paterson. Ce qui nous tient pousse le lecteur à remettre en question les conventions littéraires mais sa position est ambiguë car il ne cache pas ses préférences. Le texte déploie tous ses charmes pour nous séduire en nous invitant à nous ranger du côté de la création et de la multiplicité, en nous plongeant dans la contemplation de notre propre activité. La façon dont Ce qui nous tient dispose des titres et de l'intertextualité montre le récit pour ce qu'il est, un ensemble au seuil mouvant malgré une finitude apparente. La lecture est une reproduction ou plutôt une recreation du texte à l'infini. Chaque lecture "[...] doit se transformer, entrer en rapport avec les livres lus précédemment, en devenir le corollaire, le développement, la réfutation, la glose ou le texte de référence" (Calvino 1981:274); ainsi toutes les lectures sont indissolublement liées et le texte lu ne peut que dépasser ses propres limites.

CONCLUSION

Depuis des années, je fréquente cette bibliothèque et je l'explore, volume après volume, rayon après rayon, et pourtant je pourrais vous démontrer que je n'ai rien fait d'autre que d'avancer dans la lecture d'un livre unique. (Calvino 1981:274)

Motivés par le désir de comprendre les stratégies déployées par le texte pour guider son lecteur, nous nous étions donné pour but de montrer comment Ce qui nous tient met en relief la lecture comme acte de coopération. Nous avons vu dans notre premier chapitre que la lecture est thématifiée sous diverses formes dans le recueil et notamment par de nombreux personnages-lecteurs qui sont autant de signes de l'inscription de la lecture dans le texte. Mais, nous l'avons constaté, ces signes donnent souvent des interprétations divergentes, provoquant de la sorte une dislocation et rendant intenable l'idée d'un sens unique du texte. Dans le second chapitre nous avons étudié les instances discursives de Ce qui nous tient et nous avons remarqué la valorisation du concept de la lecture comme activité en mutation constante. Cette interprétation infiniment variable est représentée par l'appel à un lecteur aux visages multiples, ennemi du figé et amoureux du mouvement. La valorisation des dédoublements et de la coexistence d'éléments conflictuels est renforcée par la pléthore de titres et de références intertextuelles. Nous avons, en effet, constaté dans notre troisième chapitre que le texte utilise ces deux techniques pour mettre en valeur la

polysémie des termes et l'écartèlement de la structure du recueil, pulvérisant ainsi ses propres frontières.

Dans de telles conditions, l'idée de lecture inscrite dans le texte semble remise en question. Un texte peut-il révéler l'instabilité de sa structure et de son sens tout en guidant son lecteur? Que penserait-on d'un guide dont chaque phrase commencerait par "peut-être"? En fait, cette désintégration de l'univocité n'empêche pas l'inscription de la lecture; le texte n'a pas renoncé à guider son lecteur, il a simplement changé de tactique. Dans Ce qui nous tient, la figure de l'autorité du texte est remplacée par celle de la séduction. Ce que notre guide nous montre, c'est moins une interprétation à suivre, que notre pouvoir d'interprétation et c'est par ce biais qu'en dépit de son apparente désinvolture ce guide parvient à se faire écouter et à apporter sa pierre à l'édifice de nos lectures. Le texte n'a jamais cessé de nous tenir mais le corridor qui nous dirige vers la sortie est couvert de miroirs où angles et bordures se reflètent à l'infini perdant ainsi leur matérialité. En nous présentant ses variations sur un même thème, sur un même personnage, sur un même texte, G. Brulotte se place dans la lignée de ceux qui comme J.L. Borgès, M. Kundera ou J. Cortázar dénoncent la précarité de toute frontière.

BIBLIOGRAPHIE

Texte étudié

BRULOTTE, Gaétan. 1988. Ce qui nous tient. Ottawa: Leméac.

Textes critiques et théoriques

ANDERSON Imbert, Enrique. 1979. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar.

BAL, Mieke. 1977. Narratologie. Paris: Klincksiek.

BARTHES, Roland. 1966. "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8:1-27.

_____. 1971. "De l'oeuvre au texte", Revue d'esthétique, 3:225-232.

BAUDOIN Daniel et Francis FAVREAU. 1990. "La nouvelle? Qu'est-ce que c'est?", XYZ, 22:77-83.

BEERS, Terry. 1988. "Reading Reading Constraints: Conventions, Schemata, and Literary Interpretation", Diacritics 18(4):82-93.

BELISLE, Jacques. 1985. "La nouvelle, genre sans règles fixes?", XYZ, 2:71-73.

BELLEAU, André. 1980. Le romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois. Québec: Les Presses de l'Université du Québec.

_____. 1983. "Code social et code littéraire dans le roman québécois", L'esprit créateur, 23(3): 19-31.

BENEDETTI, Mario, ed. 1977. Literatura y arte nuevo en Cuba. Barcelona: Editorial Laia.

BERTHIAUME, André. 1992. "A propos de la nouvelle ou les enjeux de la brièveté", Ecrits du Canada français, 74: 77-90.

BOKOBZA, Serge. 1986. Contribution à la titrologie romanesque: variation sur le titre Le rouge et le noir. Genève: Droz.

BOULANGER, Daniel. 1985. "De la nouvelle", XYZ, 3:54-61.

BRATOSEVICH, Nicolás. 1986. "Cortázar: la instancia lectora

- como propagación", Escritura, 11(22): 231-242.
- BRULOTTE, Gaétan. 1986. "La machine à fantasmer", Ecrits du Canada français, 58:73-84.
- CALVINO, Italo. 1981. Si par une nuit d'hiver un voyageur, traduit de l'italien par D. Sallenave et F. Wahl. Paris: Seuil.
- CAMPRA, Rosalba. 1987. "La lectura en los textos de ficción", Escritura, 12(23-24):59-72.
- CASTRO-KLAREN, Sarah. 1983. "Desire, the Author and the Reader in Cortázar's Narrative", The Review of Contemporary Fiction, 3(3): 65-71.
- CHANADY, Amaryll. 1986. "Entre la quête et la métalittérature: Aquin et Cortázar comme représentants du post-moderne excentrique", Voix et images, 34:42-53.
- _____. 1988. "Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques", Etudes françaises, 23(3):135-145.
- CHARLES, Michel. 1977. Rhétorique de la lecture. Paris: Seuil.
- COLEMAN, Patrick. 1987. "L'évolution de la nouvelle au Québec", XYZ, 10:61-69.
- CORTÁZAR, Julio. 1967. La vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI.
- _____. 1974. Ultimo Round. 4e édition. México: Siglo XXI.
- COSSETTE, Gilles. 1983. "Fascisme", Lettres québécoises, 29:30-31.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1979. "Actualité de la recherche allemande", Poétique, 39:258-260.
- DANSEREAU, Estelle. 1990. "La séduction du lecteur dans les contes québécois des années 1970", Etudes canadiennes/Canadian Studies, 28:25-36.
- DENTAN, Michel. 1983. Le texte et son lecteur. Lausanne: Editions de l'Aire.
- ECO, Umberto. 1965. L'Oeuvre ouverte, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris: Seuil.
- _____. 1985. Lector in Fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,

traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset.

FISSETTE, Jean. 1979. Le texte automatiste: essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec.

_____. 1977. "Qu'est-ce que lire? Sinon l'entreprise illusoire de colmater des brèches", Voix et images, 4(3): 506-530.

FISHER, Claudine G.. 1990. "Sensibilités française et québécoise dans Plages", Revue Francophone de Louisiane, V(1):64-70.

FLAHAULT, François. 1981. "Sur S/Z et l'analyse des récits", Poétique, 47:303-314.

FREUND, Elizabeth. 1987. The Return of the Reader: Reader Response Criticism. London: Methuen.

GAUDET, Gérald. 1990. "Gaétan Brulotte: 'j'oeuvre à décalquer les impressions pour te les diffracter en passion'", XYZ, 24:74-83.

GENETTE, Gérard. 1972. Figures III. Paris: Seuil.

_____. 1983. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil.

GODENNE, René. 1974. La nouvelle française. Paris: Presses Universitaires de France.

HAMON, Philippe. 1979. "Narrativité et lisibilité: essai d'analyse d'un texte de Rimbaud", Poétique, 40:453-464.

HANSON, Clare. 1989. Re-reading the Short Story. NY: San Martin's Press.

HÉBERT, Louis-Philippe. 1979. "La fiction illimitée", Voix et images 4(3): 357-371.

HUTCHEON, Linda. 1983. "A Poetics of Postmodernism?", Diacritics, 13(4):33-42.

_____. 1984. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. NY: Methuen.

ISER, Wolfgang. 1974. "The Reading Process: A Phenomenological Approach". In The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose fiction from Bunyan to Beckett, pp.273-294. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

- _____. 1975. "The Reality of Fiction: a Functionalist Approach to Literature", New Literary History, 7(1): 7-38.
- _____. 1979. "La fiction en effet: éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires", Poétique, 39:275-298.
- _____. 1985. L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles: P. Mardaga.
- _____. 1989. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- KENNEDY, Alan. 1990. "One Hundred Years of Solitude: Resistance, Rebellion and Reading". In Reading Resistance Value: Deconstructive Practice or the Politics Literary Critical Encounters, pp.107-128. Londres: MacMillan.
- LECOINTRE, Simone et Jean de Galliot. 1973. "Le je(u) de l'énonciation", Langages, 31:64-79.
- MAILLOUX, Stephen. 1982. Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1990. Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Bordas.
- MESAVAGE, Ruth Mathilde. 1985. "Conceptual Rhetoric and Poetic Language in Le Surveillant by Gaétan Brulotte", Quebec Studies, 3:184-202.
- MIRAGLIA, Anne Marie. 1989. "Lecture, écriture et intertextualité dans Volkswagen Blues", Voix et images, 43:51-57.
- MORA VALCARCEL, Carmen (de). 1982. Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- NICOLE, Eugène. 1981. "Personnage et rhétorique du Nom" Poétique, 46: 200-216.
- PATERSON, Janet. 1990. Moments postmodernes dans le roman québécois. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- _____. 1984. "Reflet(s) et rupture dans l'écriture d'Anne Hébert", Québec Studies, 2:118-123.

- PELLERIN, Gilles. 1986. "L'île aux trésors", Nuit blanche, 24:32-34.
- PICARD, Michel. 1986. La lecture comme jeu. Paris: Editions de Minuit.
- PRECKSHOT, Judith E.. 1981. "The Pleasure of Soap or the Tale of the Text Perverted: Francis Ponge's Le Savon", L'esprit créateur, 21(2):48-59.
- PRINCE, Gérald. 1973. "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, 14:178-196.
- RICARDOU, Jean. 1978. Nouveaux problèmes du roman. Paris: Seuil.
- SALETTI, Robert. 1988. "Fenêtre sur lecteur", Etudes françaises, 23(3):65-76.
- SARTRE, Jean-Paul. 1948. Qu'est-ce que la littérature?, Paris: Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1983. "Du texte au genre: notes sur la problématique générique", Poétique, 53:3-18.
- STAWINSKY, Janusz. 1988. "Reading and Reader in the Literary Historical Process", New Literary History, 19(3):521-539.
- STEMPEL, Wolf Dieter. 1979. "Aspects génériques de la réception". Poétique, 39:353-362.
- STIERLE, Karlheinz. 1979. "Réception et fiction", Poétique, 39:299-320.
- SULEIMAN, Susan Rubin et Inge Crosman, eds. 1980. The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation. Princeton: Princeton University Press.
- SULEIMAN, Susan Rubin. 1981. "Of readers and Narratees: The Experience of Pamela", L'Esprit créateur, 21(2): 89-104.
- _____. 1983, Le roman à thèse ou l'autorité fictive. Paris: Presses Universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan. 1975. "La lecture comme construction", Poétique, 24:417-425.
- WHITFIELD, Agnès. 1983. "Reading the Post 1960 Québécois Novel: The Changing Role of the Narratee", L'Esprit créateur, 23(3):32-39.

_____. 1987. Le je(u) illocutoire: forme et contestation dans le nouveau roman québécois. Québec: Presses de l'Université Laval.

WIMMERS, Inge Crosman. 1988. Poetics of Reading: Approaches to the Novel. Princeton: Princeton University Press.

Ouvrages généraux

ANGENOT, Marc. 1972. Glossaire de la critique littéraire contemporaine. Montréal, Hurtubise HMH.

DELCROIX, Maurice et Fernand Hallyn. 1987. Introduction aux études littéraires: méthodes du texte. Paris-Gembloux: Duculot.

DUCROT, Oswald et Tzevan TODOROV. 1972. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris: Seuil.

DUPRIEZ, Bernard. 1984. Gradus, les procédés littéraires. Paris: Union Générale d'Éditions.

Textes littéraires

BRULOTTE, Gaétan. 1979. L'Emprise. Montréal: Éditions de l'Homme.

_____. 1982. Le Surveillant. Montréal: Quinze.

_____. 1986. "Plagiaire". In Plages, pp.9-50. Montréal: Québec/Amérique.

CARPENTIER, André. 1978. Rue Saint Denis: contes fantastiques. Montréal: Hurtubise HMH.

CHARBONNEAU-TISSOT, Claudette. 1974. Contes pour hydrocéphales adultes. Montréal: Le Cercle du livre de France.

THÉRIAULT, Yves. 1972. Contes pour un homme seul. Montréal: Hurtubise HMH.