

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES LIEUX COMMUNS DE L'IMAGINAIRE :
LE RÔLE DE LA LECTURE DANS L'ÉLABORATION ET L'APPROPRIATION
D'UN IMAGINAIRE PARTAGÉ

THÈSE
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SYLVAIN BREHM

JUIN 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie Max Roy, mon directeur de recherche, pour son écoute bienveillante, ses conseils judicieux et son soutien depuis plusieurs années.

Je tiens aussi à témoigner ma gratitude et mon affection à tous ceux qui m'ont encouragé et accompagné de différentes manières. Ils se reconnaîtront.

Je fais part, enfin, de ma reconnaissance aux différents organismes subventionnaires (CRSH, FQRSC, Fondation de l'UQAM), ainsi qu'au Département d'Études littéraires de l'UQAM, qui m'ont accordé leur confiance et m'ont permis de me consacrer pleinement à la réflexion et à l'écriture.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------|
| RÉSUMÉ | viii |
| INTRODUCTION | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| IMAGINAIRE ET LECTURE | 12 |
| CHAPITRE I | |
| IMAGINATION ET IMAGINAIRE | 13 |
| 1.1 Edmund Husserl: imagination et connaissance | 14 |
| 1.1.1 Les vécus intentionnels | 14 |
| 1.1.2 Présentation et présentification | 15 |
| 1.1.3 La suspension de la croyance | 18 |
| 1.2 Jean-Paul Sartre: l'imaginaire ou le réel néantisé | 20 |
| 1.2.1 Le savoir imageant | 20 |
| 1.2.2 Objet imaginaire et affectivité | 23 |
| 1.3 Gaston Bachelard: l'imaginaire conquérant | 26 |
| 1.3.1 Bachelard épistémologue: de la science à la poésie | 26 |
| 1.3.2 L'imagination créatrice | 27 |
| 1.4 Gilbert Durand: grammaire de l'imaginaire | 30 |
| 1.5 Conclusion | 33 |
| 1.5.1 Un bilan contrasté | 33 |
| 1.5.2 Pour une nouvelle conception de l'imaginaire | 34 |
| CHAPITRE II | |
| LECTURE DE RÉCITS FICTIONNELS ET REPRÉSENTATIONS MENTALES | 40 |

| | | |
|-----|--|----|
| 2.1 | L'articulation entre signification et imagination | 40 |
| 2.2 | Une lecture sans images | 43 |
| 2.3 | Une reconnaissance ambiguë du rôle de l'image dans l'acte de lecture | 47 |
| | 2.3.1 Une nouvelle perspective sur l'objet littéraire | 47 |
| | 2.3.2 L'image conceptuelle | 49 |
| 2.4 | Le point de vue des sciences cognitives | 53 |
| | 2.4.1 L'image comme lieu de figuration des énoncés | 53 |
| | 2.4.2 Traits sémantiques / Traits figuratifs | 54 |
| 2.5 | Conclusion | 57 |

CHAPITRE III

| | | |
|--|---|----|
| L'EXPÉRIENCE DE LA LECTURE | 60 | |
| 3.1 Du monde du texte au monde du lecteur | 61 | |
| | 3.1.1 La fiction mimétique | 61 |
| | 3.1.2 L'actualisation et l'appropriation du monde du texte | 63 |
| 3.2 La fonction sociale de la littérature | 72 | |
| | 3.2.1 L'horizon de la lecture | 72 |
| | 3.2.2 La fusion des horizons du texte et du lecteur et la fonction communicationnelle de l'art | 75 |
| 3.3 La lecture: une expérience transformatrice | 81 | |
| | 3.3.1 Conditions de l'expérience | 82 |
| | 3.3.2 L'effet de la lecture | 84 |
| 3.4 Conclusion | 89 | |

CHAPITRE IV

| | |
|---|----|
| LA DIMENSION INTERSUBJECTIVE DE LA LECTURE | 91 |
| 4.1. La «transsubjectivité» de l'image comme fondement de l'expérience poétique | 91 |
| 4.2. L'universalité des structures de l'imaginaire | 96 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 4.3 | La jouissance esthétique comme ouverture à l'expérience d'autrui | 102 |
| | CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE | 110 |
| | DEUXIÈME PARTIE | |
| | REPRÉSENTATIONS DE L'ICI ET DU NOUS | 117 |
| | CHAPITRE V | |
| | MONTRÉAL, ESPACE DE LA FICTION | 118 |
| 5.1 | «D'un glaçon, j'ai fait l'hiver» | 120 |
| 5.2 | Un territoire incertain | 123 |
| | 5.2.1 Un espace banalisé | 123 |
| | 5.2.2 Un espace cartographié | 126 |
| | 5.2.3 Un espace altéré | 134 |
| 5.3 | Conclusion | 148 |
| | CHAPITRE VI | |
| | REPRÉSENTATIONS DE L'HISTOIRE | 154 |
| 6.1 | Une filiation à (r)établir..... | 155 |
| 6.2 | Une Histoire plurielle | 160 |
| 6.3 | Conclusion | 168 |
| | CHAPITRE VII | |
| | REPRÉSENTATIONS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE | 171 |
| 7.1 | Les valeurs et les pratiques sociales | 172 |
| | 7.1.1 Une société distincte? | 172 |
| | 7.1.2 Québec, Amérique | 177 |
| 7.2 | Image(s) de Soi | 184 |
| | 7.2.1 Une conception unitaire du <i>Nous</i> | 184 |

| | |
|--|-----|
| 7.2.2 Une identité relationnelle | 198 |
| 7.3 Conclusion | 208 |
| CHAPITRE VIII | |
| APERÇU DE LA RÉCEPTION CRITIQUE | 211 |
| 8.1 Montréal, une ville de contrastes | 213 |
| 8.2 Les valeurs de la société québécoise | 218 |
| CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE | 224 |
| TROISIÈME PARTIE | |
| REPRÉSENTATIONS DE L' <i>AILLEURS</i> ET DEL' <i>AUTRE</i> | 231 |
| CHAPITRE IX | |
| ESPACES DE L' <i>AILLEURS</i> | 233 |
| 9.1 Espaces indéterminés | 233 |
| 9.2 Fenêtres sur l' <i>Ailleurs</i> | 236 |
| 9.3 «Le Grand Rêve d'Amérique»: la lecture comme forme d'exploration | 240 |
| 9.4 De la connivence à la rupture: les stéréotypes de l' <i>Ailleurs</i> | 249 |
| 9.4.1 L'envers du rêve | 249 |
| 9.4.2 Une Afrique factice | 255 |
| 9.4.3 Un <i>Ailleurs</i> démythifié | 260 |
| 9.5 Un référentiel opaque | 274 |
| 9.6 Conclusion | 280 |
| CHAPITRE X: | |
| LES ASPECTS LINGUISTIQUES DE L'ALTÉRITÉ | 282 |
| 10.1 L'uniformisation linguistique | 283 |

| | | |
|--------------|---|-----|
| 10.2 | L'étrangeté dans la langue | 285 |
| 10.3 | L'hybridité partielle | 291 |
| 10.4 | L'hybridité complète | 297 |
| 10.5 | Conclusion | 310 |
| CHAPITRE XI | | |
| | LES ASPECTS SOCIOCULTURELS DEL'ALTÉRITÉ | 312 |
| 11.1 | Les valeurs sociales | 312 |
| | 11.1.1 Traditions et valeurs collectives | 312 |
| | 11.1.2 Innovations et valeurs individuelles | 323 |
| 11.2 | Le rapport à la Culture | 327 |
| | 11.2.1 «France, mère des Arts...»? | 328 |
| | 11.2.2 Les «primitifs cartésiens» | 339 |
| 11.3 | Croyances et valeurs religieuses | 346 |
| | 11.3.1 Macumba et vaudou | 347 |
| | 11.3.2 Une communauté plurielle | 359 |
| 11.4. | Conclusion | 364 |
| CHAPITRE XII | | |
| | APERÇU DE LA RÉCEPTION CRITIQUE | 367 |
| 12.1 | La neutralisation de l'altérité | 369 |
| 12.2 | La traversée des frontières | 376 |
| | CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE | 387 |
| | CONCLUSION GÉNÉRALE | 392 |
| | BIBLIOGRAPHIE | 405 |

RÉSUMÉ

Cette étude vise à dévoiler le rôle fondamental de l'imaginaire dans la lecture et à établir que l'acte lectural peut engendrer, en retour, une reconfiguration de l'imaginaire. Elle a également pour objectif de montrer que la lecture est susceptible d'induire un effet de socialisation en favorisant la rencontre des imaginaires individuels, autrement dit en contribuant à la construction et à l'appropriation de représentations communes.

Un examen des travaux fondateurs de Husserl, de Sartre, de Bachelard et de Durand conduit à proposer une nouvelle conception de l'imaginaire, qui tient compte des propositions formulées par des théoriciens de la lecture (Iser, Jauss, Dufays, etc.). Cela permet de montrer de quelle manière s'articule la relation entre, d'une part, les représentations textuelles et les représentations mentales du lecteur et, d'autre part, les dimensions individuelle et intersubjective de l'acte de lecture.

La réflexion théorique est suivie d'une analyse de treize œuvres narratives (écrites par des auteurs québécois et néo-québécois entre 1980 et 2001) qui relèvent d'une poétique du métissage culturel. Cette hybridité se manifeste notamment par des phénomènes comme la mise en relation de plusieurs espaces, la confrontation de perspectives divergentes sur l'Histoire et la coprésence de différentes langues. Il s'agit d'établir en quoi la lecture de textes privilégiant la diversité et le mélange des références culturelles modifie notre rapport au monde et fait émerger de nouvelles représentations partagées par une communauté de lecteurs.

Mots-clés: Imaginaire; Imagination; lecture; identité; représentation; littérature québécoise; littérature migrante; lieu commun; stéréotype; écrivains néo-québécois.

INTRODUCTION

La dimension pluriculturelle est l'une des caractéristiques majeures des sociétés occidentales contemporaines. Elle résulte des mouvements migratoires qui ont entraîné une remise en question des déterminants traditionnels de l'identité en créant de nouveaux espaces de transaction, de négociation et d'échange. Elle est également la conséquence d'un ensemble de phénomènes socioculturels, tels que le déclin des pratiques religieuses, l'atomisation du corps social et la multiplication de pratiques culturelles diverses, qui ont favorisé l'émergence de nouvelles valeurs et d'autres formes d'adhésion à ces valeurs. Désormais, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de considérer les champs social et culturel comme des entités uniformes et stables. Or, de tels bouleversements ont un impact décisif sur la cohésion au sein des sociétés concernées, dans la mesure où ils engendrent de nouvelles formes de sociabilité¹. La réflexion engagée par plusieurs philosophes témoigne de l'urgence de redéfinir les modalités du «vivre ensemble» et de l'«être-avec» (*Mitsein*)². Cette question peut aussi être envisagée à partir d'une perspective sociologique ou esthétique. Les travaux de Jacques Rancière, sur les rapports entre esthétique et politique, ou ceux de Béatrice Mabilon-Bonfils et d'Anthony Pouilly³, qui ont montré comment des pratiques marginales et non institutionnalisées (les «raves» techno) peuvent constituer des manifestations d'une socialité alternative, participent d'une même volonté de chercher comment nouer du lien social. Ces questions se posent avec une acuité particulière au Québec, car les profonds changements sociaux nés de la

¹ Je précise tout de suite que les rapports que j'entends établir entre la littérature (plus particulièrement, la lecture) et le processus de socialisation sont différents de ce que certains chercheurs, dont Pierre Rajotte, ont appelé la «sociabilité littéraire». Cf., à ce propos, le dossier «La sociabilité littéraire» dirigé par Rajotte dans *Voix et images*, vol. 27, n° 2 (hiver 2002).

² Cf., en particulier, Giorgio Agamben, *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1990; Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2001.

³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.; Béatrice Mabilon-Bonfils et Anthony Pouilly, *La musique techno, art du vide ou socialité alternative?*, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques sociales», 2002.

Révolution tranquille ainsi que l'accueil de populations issues de diverses régions du monde ont contribué à une redéfinition des concepts d'identité et de culture.

La production littéraire québécoise des vingt dernières années s'est fait l'écho de ces changements en valorisant de manière plus importante l'*Ailleurs*, l'Autre et, plus largement, le mélange des cultures. Comme le souligne Robert Dion, on assiste, dès lors, à la «convergence remarquable entre l'émergence d'une littérature plurielle, diverse, cosmopolite, et celle d'une esthétique [postmoderne] qui défend ces mêmes valeurs de pluralité, de diversité et de cosmopolitisme⁴». Un tel phénomène est assez singulier si l'on observe la situation qui prévaut en France, notamment, où la présence d'écrivains venus d'ailleurs n'a guère remis en cause une tradition plutôt centralisatrice. Par ailleurs, indépendamment du débat sur le caractère postmoderne de tel ou tel texte, il est indéniable que de nombreux romans contemporains, écrits par des Québécois ou des néo-Québécois, élisent le texte comme un espace privilégié - à l'intérieur duquel prévaut l'hybridité des formes, des références et des imaginaires - pour interroger notre rapport à la culture. Pensons, par exemple, à des romans tels que *Des nouvelles d'Édouard* (Michel Tremblay), *Le figuier enchanté* (Marco Micone), *Volkswagen Blues* (Jacques Poulin) ou encore *La Québécoise* (Régine Robin). Qu'ils évoquent le rapport fantasmatique à une culture étrangère (*Des nouvelles d'Édouard*), les difficultés liées à l'émigration (*Le figuier enchanté*) ou l'exploration d'un territoire situé au-delà des frontières du Québec (*Volkswagen Blues*), ces romans contribuent à la rencontre entre les imaginaires et s'inscrivent, souvent, dans un réseau intertextuel qui convoque une grande diversité de références culturelles. À ce titre, ils apparaissent comme un lieu inédit de convergence, parfois de synthèse, d'éléments hétérogènes.

⁴ Robert Dion, «La critique littéraire», dans Denise Lemieux, *Traité de la culture*, Québec, I.Q.R.C., 2002, p. 416.

Le processus d'hybridité culturelle mis en œuvre dans ces textes leur confère une valeur particulière, non seulement parce qu'ils sont à la fois les témoins et les acteurs de la redéfinition de l'imaginaire collectif⁵, mais aussi parce qu'ils amènent à nous interroger sur le rôle de la littérature dans un tel contexte. En effet, comme je l'ai indiqué plus haut, l'avènement de nouvelles pratiques plus ou moins ritualisées va de pair avec celui de nouvelles formes de sociabilité. J'ai évoqué les rassemblements «techno» qui fédèrent des groupes relativement restreints (bien que l'on y dénombre parfois des dizaines de milliers de personnes). Les «sites de réseau social» («Facebook», «My Space»), apparus récemment, connaissent, pour leur part, un développement très rapide⁶ dû, sans nul doute, au fait que ces «lieux virtuels» de sociabilité autorisent de multiples formes d'échanges (textes, images, vidéos, musiques). On peut, dès lors, se demander en quoi la lecture de textes littéraires favorise la rencontre et le partage des imaginaires alors même, comme le souligne Denis Saint-Jacques, que la «valeur littéraire» est remise en question depuis plusieurs années, notamment lorsque l'on considère la diminution de la part de la littérature dans le secteur de l'édition et la dévalorisation des programmes de lettres, dans les institutions d'enseignement, au profit de filières censées favoriser l'accès des étudiants au marché du travail⁷. Or, ce constat apparemment inéluctable, au Québec comme ailleurs, s'explique, selon Saint-Jacques, moins par la valeur intrinsèque de la littérature que par sa valeur d'*usage*:

On voit facilement ce qui peut conduire un domaine de pratiques qui privilégie le fictif contre le vérifiable, le personnel contre le général, le style contre l'énoncé et la fantaisie

⁵ Dans le cadre de cette étude, la notion d'«imaginaire collectif» renvoie, sauf mention contraire, à l'imaginaire partagé par les membres d'une communauté ou d'une collectivité.

⁶ Selon les statistiques communiquées sur le site de Facebook, il y aurait plus de 52 millions de membres en novembre 2007, ce nombre étant en constante évolution, puisque 200 000 nouveaux adhérents se joindraient à la communauté quotidiennement.

⁷ Cf. Denis Saint-Jacques, *Que vaut la littérature?*, Québec, Nota bene, coll. «Cahiers du CRELIQ», 2000, p. 7.

contre la réalité à susciter la réserve publique, mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi auparavant pour la littérature? Sans doute faut-il plutôt mettre en cause les fonctions auxquelles ces pratiques servent aujourd'hui et dont la pertinence tomberait en défaut⁸.

Cette remise en question oriente la réflexion moins sur ce qu'*est* la littérature que sur ce que l'on *attend* d'elle. Il est intéressant, à ce propos, d'observer que l'un des mandats assignés à l'enseignement de la littérature, au niveau collégial, est précisément d'assurer «l'accès de tous les élèves à un fonds culturel commun⁹» censé favoriser «une ouverture sur le monde et la diversité des cultures» ainsi que «la connaissance des richesses de l'héritage culturel par l'ouverture aux œuvres de civilisation». L'énoncé de ces principes généraux, émanant d'une institution ayant un rôle normatif, exprime la volonté de promouvoir, grâce à la fréquentation des textes littéraires, l'élaboration et le partage d'expériences esthétiques et éthiques. Toutefois, de nombreuses critiques ont souligné que le fonds culturel commun n'est pas «défini en lui-même mais en fonction de ses *utilités*¹⁰». Pour le dire de manière synthétique, la place de la littérature dans la formation postsecondaire a pour objectif principal de transmettre à l'étudiant des compétences (communicationnelles, langagières, etc.) lui permettant d'atteindre un «niveau de performance» à partir duquel on considère l'objectif atteint. Dès lors, la littérature «acquiert un statut pragmatique tandis que ses dimensions symbolique, spéculative, ludique, critique ou même représentative sont reléguées au second rang¹¹».

⁸ *Ibid.*

⁹ Ministère de l'Éducation du Québec, «Description de la formation générale», document consulté en ligne sur le site officiel du Ministère à l'adresse suivante: www.mels.gouv.qc.ca/ens-sup/ens-coll/Cahiers/DescFG.asp#But. Ces consignes sont formulées dans les textes de la réforme de 1993, révisée en 1998.

¹⁰ Max Roy, «Le renouveau scolaire: la recherche d'une culture commune et pratique», dans Denis Saint-Jacques, *Que vaut la littérature?*, Québec, Nota bene, coll. «Cahiers du CRELIQ», 2000, p. 68.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

Si le souhait de promouvoir un ensemble de références culturelles communes, notamment des références littéraires, est louable, il est regrettable que la lecture ne soit pas l'un des éléments centraux de cette démarche, car, comme le signale Pierre Ouellet, la lecture actualise la rencontre avec l'Autre, médiatisée par le texte:

Avant d'être un acte, la lecture est un état, une réceptivité générale à l'autre et à ses voix, et elle est aussi un *pathos*, une passion de l'âme qui consiste à jouir et à souffrir des joies et des souffrances d'autrui dans et par l'incarnation même de ce qu'il nous donne à lire, qui est aussi donné à vivre et à sentir. [...] C'est dans l'accueil intropathique de la parole de l'*autre*, de l'inconnu, de l'éloigné, dont la présence distante (dans le temps comme dans l'espace) n'est accessible que par la «légende» ou par la lecture de ce qu'elle me donne à lire (littéralement, le *legendum*) que s'élabore le lien social ou l'espace de la communauté, qui n'est pas le face-à-face immédiat avec le proche ou le familier mais la possibilité à chaque fois renouvelée d'une ressemblance ou d'un rassemblement avec le plus lointain ou le plus éloigné, avec les confins mêmes de notre humanité, que l'expérience esthétique de la lecture, en assurant le passage et l'incarnation de l'autre en soi ou de sa vie dans la sienne, permet d'éprouver au plus profond¹².

On perçoit aisément la résonance éthique et politique de ces propos et l'intérêt particulier qu'ils revêtent lorsque l'on s'intéresse à des textes qui valorisent le métissage culturel. Cependant, la lecture est également le lieu d'une autre forme d'ouverture à l'Autre, dans la mesure où, si l'on en croit Martine Poulain, lire est déjà, en soi, un acte social pour ne pas dire *socialisateur*: «C'est bien dans l'échange, même minimal, même proche de l'invisible et non revendiqué, que prend sens la lecture. On lit seul. Mais on sait qu'on partage avec d'autres du sens, des émotions, des refus, des plaisirs¹³».

¹² Pierre Ouellet, «Les communautés de parole. La coexistence esthétique comme fondement du lien social», dans Francine Saillant et Éric Gagnon (dir.), *Communautés et socialités. Formes et force du lien social dans la modernité tardive*, Montréal, Liber, 2005, p. 248.

¹³ Martine Poulain, «Lecture, lieu du familier et de l'inconnu, du solitaire et du partagé», dans Jean-Marie Privat et Yves Reuter (dir.), *Lectures et médiations culturelles*, Villeurbanne, Maison de l'image et du son, 1991, p. 134.

Les propos de Ouellet et de Poulain soulèvent, selon moi, plusieurs questions. D'une part, en quoi la lecture rend-elle effectivement possible la rencontre avec l'Autre? Autrement dit, comment l'acte de lire permet-il l'actualisation des représentations de l'altérité et de la diversité des référents culturels? D'autre part, à quelles conditions peut-on envisager des formes communes de construction et d'appropriation de ces représentations? Je me propose de répondre à ces questions en examinant, plus particulièrement, la place de l'imaginaire (et de l'imagination) dans l'acte lectural. Je souhaite montrer que l'imaginaire joue un rôle décisif lors de la lecture, en tant que lieu de rétention, de synthèse et de (re)configuration des représentations mobilisées ou produites quand on lit.

L'intérêt d'une telle analyse est de contribuer à la réflexion sur les spécificités de l'acte de lecture, dans la mesure où la plupart des travaux réalisés méconnaissent ou ignorent les composantes culturelle et imaginaire de la lecture. Des recherches récentes témoignent d'un intérêt nouveau pour cette question, mais elles s'inscrivent dans des perspectives différentes de la mienne¹⁴. J'entends également proposer un autre point de vue sur la littérature dite migrante¹⁵, qui a fait l'objet de nombreuses études essentiellement consacrées à ses caractéristiques formelles et thématiques. Enfin, je

¹⁴ Cf. Hans Robert Jauss, «Petite apologie de l'expérience esthétique», dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978. ; Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, 347 p. ; Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», dans *Protée*, 1990, vol. 18, n°2 (printemps 1990), p. 67-80. Je signale, également, les récents travaux de Bertrand Gervais et de Max Roy qui explorent, cependant, d'autres aspects de la relation entre lecture et imaginaire. Cf. Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Erre essais», 2007 et Max Roy, «L'imaginaire du lecteur de romans québécois», dans Petr Kylousek, Józef Kwaterko et Max Roy (dir.), *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006.

¹⁵ Bien que je fasse ici référence à des œuvres écrites par des auteurs issus de l'immigration, je n'entends pas me consacrer spécifiquement aux auteurs néo-québécois, mais plutôt privilégier une catégorie de textes caractérisés par un «imaginaire migrant», produits aussi bien par des auteurs québécois que par des écrivains néo-québécois.

compte établir que la lecture est productrice de *lieux communs* en ce qu'elle permet la rencontre des imaginaires et l'ouverture à l'expérience et au monde de l'Autre.

Ma réflexion théorique sera appliquée à l'étude d'un corpus de treize textes narratifs québécois contemporains (publiés entre 1980 et 2001): *Les lettres chinoises* de Ying Chen, *Avril ou l'anti-passion* d'Antonio D'Alfonso, *Une histoire américaine* de Jacques Godbout, *La fiancée promise* de Naïm Kattan, *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* de Dany Laferrière, *Le double conte de l'exil* de Mona Latif Ghattas, *Le figuier enchanté* de Marco Micone, *Passages* d'Émile Ollivier, *Volkswagen blues* de Jacques Poulin, *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx, *Des nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay et *Le souffle de l'Harmattan* de Sylvain Trudel. Les romans de Ying Chen et de Sylvain Trudel ont donné lieu à une réédition accompagnée de modifications importantes et significatives. C'est pourquoi, lorsque cela est apparu nécessaire, j'ai souligné les différences entre les deux versions.

Ces textes ont été choisis en fonction de plusieurs critères. Le premier, comme je l'ai mentionné, est la date de publication. Il y a consensus, en effet, pour reconnaître à la fois l'émergence de plusieurs écrivains issus de l'immigration à partir des années quatre-vingt et l'attrait exercé par l'*Ailleurs* sur plusieurs écrivains québécois. Je ne prétends évidemment pas occulter la production antérieure des auteurs immigrants, mais plutôt rendre compte d'un nouveau questionnement, qui prend forme au tournant de la décennie 1980, et d'une réceptivité sans précédent de la part de la critique québécoise. L'autre critère essentiel est la présence, dans les textes choisis, de nombreux éléments qui

confrontent le lecteur à la rencontre de l'Autre, que ce soit au Québec ou à l'étranger. L'objectif est, à cet égard, de réunir plusieurs aspects de l'altérité (linguistique, spatiale, etc.) et d'avoir accès à diverses représentations de l'*Ici* et de l'*Ailleurs*.

Ma thèse comprend trois parties. La première est le lieu d'une réflexion sur les rapports entre l'imaginaire et la lecture. Cette réflexion s'articule autour de quatre questions qui sont chacune le sujet d'un chapitre. À cet égard, il s'agit moins de présenter un simple état de la question que de convoquer les travaux qui m'apparaissent les plus pertinents pour élaborer une démarche véritablement dialogique et avancer mes propres propositions. Mon analyse commence par un bilan critique de quatre théories majeures consacrées à l'imaginaire et à l'imagination au cours du XX^e siècle, celles de Husserl, de Sartre, de Bachelard et de Durand, au terme duquel je présenterai une conception différente de l'imaginaire qui permet, en particulier, de mieux comprendre son rôle dans la lecture. Le deuxième chapitre est, précisément, consacré aux rapports entre le texte et les représentations mentales dans le cadre de l'acte lectural. Les positions divergentes de nombreux chercheurs, à ce propos, m'amènent à confronter différents points de vue et à définir le rôle de l'imaginaire et des «images mentales». Ce constat établi, je m'attache, dans le chapitre suivant, à montrer en quoi l'investissement de l'imaginaire dans la lecture confère à cette dernière une dimension *expérientielle*, en contribuant, notamment, à renouveler notre rapport au monde. Je conclus, dans le quatrième chapitre, en mettant au jour l'articulation entre l'imaginaire individuel et l'imaginaire collectif, en d'autres mots, entre ce qui relève d'une expérience subjective et d'une expérience intersubjective.

Mes propositions théoriques sont mises à profit, dans les deuxième et troisième parties de la thèse, pour l'analyse des récits que j'ai retenus. Je m'intéresse, plus spécifiquement, à des éléments particulièrement signifiants dans le processus de constitution d'un

imaginaire commun à une société. C'est pourquoi je choisis de privilégier ceux qui se rapportent à l'*Ici* et à la société québécoise (celle qui peut se définir à travers le pronom «Nous»), ainsi que ceux qui caractérisent l'*Ailleurs* et l'*Autre*. Cette distinction n'est pas envisagée comme une dichotomie et encore moins comme une structure d'opposition. L'hypothèse qui sous-tend ma réflexion est que la multiplicité des points de vue - des écrivains immigrants décrivent Montréal aussi bien que le Brésil ou la Chine, des auteurs québécois explorent le passé français de l'Amérique ou partent à la découverte de la société californienne - conduit non seulement à une remise en question des représentations conventionnelles de l'«Ici», de l'«Ailleurs», du «Nous» et du «Eux (autres)», mais également à la *problématisation* des rapports entre ces termes. Mon analyse est suivie d'une étude d'une partie du discours critique consacré aux récits de mon corpus¹⁶, afin de proposer un aperçu de la réception effective des textes.

Ainsi, dans la deuxième partie de ma thèse, je m'intéresse aux *images* de l'«Ici» et du «Nous» proposées dans les textes. Le chapitre cinq est consacré à la représentation de l'espace. Dans le chapitre six, j'examine la manière dont deux romans comme *Volkswagen blues* et *La Québécoite* établissent un rapport au passé et à l'Histoire. Le chapitre sept est le lieu d'une réflexion sur le point de vue de plusieurs auteurs, québécois et immigrants, sur les valeurs et la conception de l'identité dans la société québécoise. Comme je l'ai indiqué, cette partie de mon analyse est suivie d'un examen

¹⁶ J'ai surtout pris en considération des articles de revues et de journaux présentant une dimension argumentative et critique (ce qui exclut les simples avis de parution et les résumés descriptifs). J'ai, dans la plupart des cas, tenté de ne pas faire référence aux articles déjà cités dans ma propre analyse pour éviter un effet de redondance, mais aussi pour éviter d'accorder un poids trop important à la critique savante. L'objectif est de favoriser la pluralité des points de vue, mais aussi de rendre compte de lectures dont les mandats se rapprochent de ceux des lecteurs ordinaires. Je précise, enfin, que pour observer la réception des romans au Québec, j'ai écarté les textes publiés à l'étranger ou dans le reste du Canada.

de plusieurs témoignages critiques, au chapitre huit, visant à mettre au jour l'existence effective de plusieurs points de convergence entre les représentations élaborées par les différents lecteurs.

Le dernier volet de ma réflexion s'ouvre également sur une analyse des représentations de l'espace: j'examine, dans le chapitre neuf, les différents traits caractéristiques de l'*Ailleurs* (Haïti, le Brésil, Paris, etc.). Les chapitres suivants sont consacrés à l'*image* de l'Autre dans les œuvres narratives retenues. Je m'intéresse, plus précisément, dans le chapitre dix, aux manifestations linguistiques de l'altérité, telles que le métissage des langues, qui constituent des signes de spécificités culturelles et engagent le lecteur à établir un nouveau rapport au texte. Je poursuis, dans le chapitre onze, par une étude des éléments (valeurs, rapport à la Culture, croyances religieuses) représentatifs de la dimension sociale et culturelle de l'altérité. Le dernier chapitre vise, comme dans la deuxième partie de la thèse, à rendre compte d'un état du discours critique.

J'ai été guidé, dans la rédaction de cette thèse, par le souci de mettre au jour des voies de passage, des points de convergence entre les imaginaires, afin de montrer en quoi une poésie fondée sur la diversité et la multiplicité des éléments référentiels peut contribuer à l'élaboration de nouvelles formes de sociabilité. J'espère être parvenu, dans ma démarche, à faire écho à ces paroles d'Édouard Glissant: «La pensée dessine l'imaginaire du passé: un savoir en devenir. On ne saurait l'arrêter pour l'estimer, ni l'isoler pour l'émettre. Elle est partage, dont nul ne peut se départir ni, s'arrêtant, se prévaloir¹⁷».

¹⁷ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 13.

PREMIÈRE PARTIE

IMAGINAIRE ET LECTURE

CHAPITRE I

IMAGINATION ET IMAGINAIRE

Depuis l'Antiquité, l'imagination fascine les philosophes qui, pour la plupart, considèrent cette dernière comme l'«ennemie de la raison¹». Honnie par Platon, mise au ban des activités de l'esprit par Descartes, l'imagination connaît une première forme de réhabilitation grâce à Kant. L'épithète «imaginaire» continue, néanmoins, de désigner notamment les historiettes, les romans sentimentaux, les chimères. Les Romantiques allemands entreprennent, au contraire, d'exalter l'imagination comme une faculté maîtresse, en ce qu'elle permet d'adosser un *autre* monde au réel. Selon Christian Chelebourg, le substantif «L'imaginaire» n'apparaît qu'au XIX^e siècle, sous la plume de Maine de Biran². Les premiers travaux de la psychologie moderne vont également contribuer à conférer une légitimité et un statut à l'imagination et à l'imaginaire. Cependant, c'est véritablement au XX^e siècle que l'on assiste à l'émergence des principales recherches qui continuent d'inspirer les réflexions actuelles. Aussi, c'est par l'étude de quatre théories majeures (celles d'Edmund Husserl, de Jean-Paul Sartre, de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand) que j'amorcerai ma propre réflexion.

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 309.

² Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 7.

1.1 Edmund Husserl: imagination et connaissance

1.1.1 Les vécus intentionnels

Au tournant du XX^e siècle, l'imagination est encore largement victime de préjugés défavorables. Les travaux de Husserl constituent, à cet égard, un tournant décisif. Disciple de Franz Brentano, Husserl emprunte à ce dernier le concept d'«intentionnalité», défini comme la propriété essentielle de tout acte psychique de contenir «en lui-même quelque chose comme objet bien que chacun le contienne à sa façon³». La théorie de l'intentionnalité, effectivement, met au jour l'ouverture de la conscience au monde, ainsi que les modalités de ce rapport: le contenu intentionnel renvoie à l'objet *tel qu'il est visé*. Ainsi, la perception et l'imagination apparaissent comme deux formes de conscience essentiellement différentes: la première permet de *voir* l'objet, la seconde de le *visualiser*. Dès lors, l'imagination se voit accorder un statut et une finalité autonomes.

Par ailleurs, en insistant sur la dimension intentionnelle du vécu de conscience, Husserl introduit une précision importante quant à la nature des représentations imaginaires. D'une part, en effet, le vécu intentionnel ne contient pas une «image mentale» de l'objet visé, et la conscience elle-même n'abrite pas des répliques des objets du monde: on a conscience de la chose visée en image, non d'une image de la chose visée. D'autre part, l'objet n'est jamais présent *dans* la conscience. Au contraire, il lui est transcendant, selon un principe d'hétérogénéité radicale entre la conscience et le monde des objets:

Quand je me représente le dieu *Jupiter*, ce dieu est un objet représenté, il est «présent d'une manière immanente» dans mon acte, il a en lui «une existence mentale»; quelles que soient par ailleurs les expressions qu'on pourra employer, une interprétation stricte les révélera erronées. Je me représente le Dieu *Jupiter*, cela veut dire que j'ai un certain vécu de représentation, que dans ma conscience s'effectue la représentation-du-dieu-*Jupiter*. Ce vécu intentionnel, on peut le décomposer comme on le voudra par une

³ Franz Brentano, cité par Edmund Husserl, dans *Recherches logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1991, p. 168.

analyse descriptive, on ne pourra naturellement pas y trouver quelque chose comme le dieu Jupiter; l'objet «immanent», «mental», n'appartient donc pas à ce qui constitue, du point de vue descriptif (réellement) le vécu; il n'est donc, à vrai dire, en aucune façon immanent, ni mental. Il n'est pas non plus *extra mentem*, il n'existe absolument pas. Mais cela n'empêche pas que cette représentation-du-Dieu-Jupiter ne soit effectivement réalisée, qu'elle ne soit un vécu de telle ou telle espèce, une disposition d'esprit déterminée de telle manière que celui qui l'éprouve en lui-même peut dire, à juste titre, qu'il se représente ce roi des dieux mythiques, dont la fable raconte telle et telle chose. Mais si, par ailleurs, l'objet visé existe, la situation n'a pas nécessairement changé du point de vue phénoménologique. Pour la conscience, le donné est une chose essentiellement la même, que l'objet représenté existe ou qu'il soit imaginé et peut-être même absurde⁴.

La seule chose contenue dans la conscience est le vécu intentionnel et non l'objet lui-même. Par conséquent, il est indifférent que l'objet visé soit réel ou fictif. Ainsi libérée de son assujettissement à l'égard du réel, l'imagination cesse d'être tenue pour «maîtresse d'erreur et de fausseté⁵».

1.1.2 Présentation et présentification

Parmi les différents types d'images auxquels s'intéresse Husserl, la *Phantasia* correspond à «l'imagination sans le support externe d'une image existant sur un support physique⁶». Affranchi de ce lien physique à l'objet visé, la représentation imaginaire tire sa spécificité de son caractère direct et immédiat. Aussi faut-il «qu'elle puise dans le vécu immanent lui-même le matériau de sa figuration⁷». Le primat accordé par la théorie husserlienne à la perception amène à concevoir l'imagination comme la répétition ou la

⁴ Edmund Husserl, *Recherches logiques*, T.II, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1991, p. 175-176.

⁵ Blaise Pascal, *op. cit.*, p. 309.

⁶ Marc Richir, «*Phantasia*», *imagination, affectivité*, Grenoble, Millon, coll. «Krisis», 2004, p. 9.

⁷ Raphaël Célis, «De la phénoménologie de l'imagination à la poétique de la rêverie. Edmund Husserl et Gaston Bachelard», dans Raphaël Célis, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eyndel (dir.), *Phénoménologie(s) et imaginaire*, Paris, Kimé, 2004, p. 242.

reproduction d'un acte perceptif privé de sa dimension originaire: dans la perception, l'objet apparaît à la conscience comme présent; dans l'imagination, il est *re-présenté* ou «présentifié⁸». Plus précisément, la représentation imaginaire résulte de l'actualisation de traces mnésiques et de contenus sensoriels latents⁹.

Or, tandis que dans la perception l'on rencontre l'objet lui-même, la présentification nous permet de saisir ce dernier grâce à une représentation qui peut être aussi bien une sorte de réplique de l'objet originairement perçu qu'un signe dont le rapport avec l'objet n'est fondé, *a priori*, sur aucune ressemblance. Comme le note Mikel Dufrenne, cette hétérogénéité entre l'«objet signifié» et l'objet du monde est d'ordre ontologique: «L'objet esthétique peut conjurer l'objet absent, il n'en force pas la présence: le mot fleur dans un poème de Mallarmé n'annonce pas une fleur comme un parfum que je sens mais m'annonce une fleur que je n'ai pas encore vue¹⁰». Ce constat, en soi, n'est pas nouveau: la condamnation platonicienne des artistes et des poètes procède justement du discrédit de la *mimèsis* en tant qu'activité productrice d'apparences et d'illusions. L'analyse husserlienne des rapports entre présentation et présentification permet, cependant, d'envisager autrement le problème.

Qu'annonce le mot «fleur» dans un poème de Mallarmé? L'exemple choisi par Dufrenne sert particulièrement bien mon propos car il établit une comparaison entre un

8

Cf., notamment, Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (trad. par P.Ricoeur), Paris, Gallimard, 1950, p. 347.

⁹ Je reviendrai, dans les sections ultérieures, sur les conséquences de la distinction entre présentation et présentification ainsi que sur les éléments constitutifs de l'imaginaire. Pour l'instant, je m'intéresse principalement à la manière dont l'imagination est sollicitée par le texte et fournit, en retour, un *contenu imagé*.

¹⁰ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T.I., Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1967, p. 163.

objet visé par un texte littéraire et le *même* objet appartenant au monde tangible. Or, l'acte de lecture prend précisément appui à la fois sur les signes linguistiques et sur les choses du monde visées, plus précisément sur des représentations de ces objets¹¹. Ce dont on fait l'expérience en lisant le poème de Mallarmé, ce n'est ni la fleur, ni son parfum, ni le jardin dans lequel elle se trouve:

Les mots nous manquent pour traduire ce phénomène un peu mystérieux qui est quelque chose comme *la répétition intérieure d'une présence originare - mais dans laquelle, précisément, le caractère d'originarité, d'actualité, s'évanouit. On croit refaire la réalité mais on n'atteint qu'une «quasi-réalité»...* [...] L'objet de l'acte modifié de même que l'ensemble de ses déterminations (de temps, de lieu, de grandeur, de figure, de couleur, etc.-) apparaissent modifiés sous le mode du «quasi», du «comme si»¹².

Émile Ollivier nous fournit un exemple éloquent de ce phénomène lorsqu'il décrit la manière dont l'imagination de Normand, l'un des personnages de *Passages*, recrée l'espace haïtien abandonné lors de l'exil:

Qu'aimerait-il revoir? Avant tout, le vent caraïbe quand il mêle sa rumeur au chuchotement ininterrompu de la mer, cherchant obstinément l'orgasme de la terre; quand il épouse la violence et le désordre aveugle de Sault-Mathurine; quand il s'engouffre en bourrasque dans la plaine du Cul-de-Sac, hérissé la barbe jaunie par le soleil des champs de maïs, échevelle palmiers et cocotiers; quand son souffle vagabond, irrespectueux soulève les jupes; voir alors dans un envol de cotonnade les cuisses dénudées; on aurait dit que chaque jour, le vent caraïbe réinvente l'effet Marylin ...¹³

La dimension métaphorique de ce fragment, en privant notamment la description de toute dimension «réaliste», révèle la médiation opérée par le souvenir ou l'imagination (ces deux actes sont, de ce point de vue, équivalents). Ce constat vaut pour toute appréhension imaginative: ce n'est pas le monde visé par l'imagination (ou la fiction) qui est réel, mais

¹¹ Je reviendrai sur cette question dans le chapitre suivant.

¹² Maria Manuela Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, La Haye, Nijhoff, coll. «Phaenomenologica», 1970, p. 150. Souligné par l'auteur.

¹³ Émile Ollivier, *Passages*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 54-55.

le monde fictionnel que l'on déploie en imagination. Il n'en demeure pas moins nécessaire de déterminer le statut de ce monde fictionnel.

1.1.3 La suspension de la croyance

Tout acte objectivant implique une position de croyance quant au degré d'existentialité de la chose visée: percevoir ou désirer un objet, par exemple, présuppose qu'il existe. Pour Husserl, l'imagination représente une exception remarquable à cette règle, car l'objet imaginé n'est posé ni comme existant ni comme non existant. Toute position «doxique» (doute, hypothèse, certitude, etc.) est suspendue, selon le principe de neutralisation. Cela offre la possibilité d'introduire une distinction importante entre ce qui est de l'ordre de l'imaginaire et du souvenir. Dans le premier cas, on accomplit un acte positionnel (qui pose l'existence de l'objet), tandis que dans le second, on neutralise la position de croyance. Aussi, un souvenir cesse-t-il d'être un acte positionnel dès que la valeur de réalité des individus ou des événements que l'on se remémore est écartée. On bascule alors dans un monde d'apparences, composé d'objets *idéaux, irréels*:

C'est l'opposition entre réel et imaginaire (= fiction de réalité). Du côté de l'imagination surgit un concept nouveau de *possibilité*, concept général où l'on retrouve d'une façon modifiée, dans l'aspect de la simple "concevabilité" (dans l'attitude du "comme si"), tous les modes existentiels, à commencer par la simple certitude de l'existence (*Seingewissheit*). Cette duplication s'accomplit en des modes qui, par opposition aux modes du "réel" (tels que: être réel, être probable, être douteux ou nul, etc.), appartiennent à des "irréalités" purement imaginaires. Ainsi s'établit une distinction corrélatrice entre *les modes de conscience de position* et les modes de conscience de "*quasi-position*" (du comme-si, *des Als-ob*), de l'imagination, expression évidemment trop imprécise¹⁴.

L'imagination, en suspendant tout jugement quant à l'existence des objets visées, élabore un quasi-monde, un monde «comme si», en d'autres mots: un monde fictionnel, un

¹⁴ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes* (trad. par G.Peiffer et E.Levinas), Paris, Jean Vrin, 1947, p. 49-50. Souligné par l'auteur.

modèle de monde possible. En ce sens, la fictionnalité est avant tout le mode privilégié pour s'arracher aux contraintes des faits empiriques, non pour leur substituer une quelconque irréalité, mais pour, par exemple, exemplifier des idées et établir librement des variations imaginatives¹⁵. On peut s'étonner, à ce propos, qu'Husserl n'accorde qu'un intérêt minime à la fiction littéraire, car cette dernière apparaît, en tant que quasi-mondes, comme l'un des produits les plus achevés de l'activité imaginative. Le terme «quasi» suggère d'ailleurs la consistance des mondes fictionnels et indique qu'ils sont liés au monde tangible, empirique, par une relation de vraisemblance ou d'analogie. Cette remarque m'amène à voir dans les propos de Husserl la volonté non pas d'opposer le réel et l'imaginaire (en considérant l'un comme le négatif de l'autre), mais de délimiter leurs aires respectives.

Le fait de reconnaître que le monde imaginaire est toujours lié au monde empirique *sous un certain rapport* conduit également à préciser que la neutralisation de la position de croyance est toujours déterminée par l'attitude à l'égard de l'objet fictionnel, et non par l'irréalité de l'objet lui-même, contrairement à ce que peuvent laisser penser ces propos de Mikel Dufrenne:

Ce caractère d'irréalité est souvent souligné par le choix même des sujets, empruntés à l'antiquité, à la légende, au mythe: la guerre de Troie ou les aventures de Gargantua, les amours de Jupiter ou de Don Juan, les bergers d'Arcadie ou les martyrs des premiers âges chrétiens, tout cela en apparence ne nous concerne pas; alors qu'une information dans le journal, le graphique d'un chiffre d'affaires, et même une démonstration ne nous laissent pas indifférents, parce qu'ils prétendent à une vérité qui d'une façon ou de l'autre nous importe¹⁶.

En posant le problème en ces termes, il apparaît difficile de comprendre comment certains récits aujourd'hui considérés comme des mythes ont pu, en d'autres temps, être

¹⁵ Cf., à cet égard, Edmund Husserl, *Expérience et jugement* (trad. par D. Souche), Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1970.

¹⁶ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 163.

tenus pour d'authentiques genèses du monde. De plus, si l'on s'en tient au critère exposé par Dufrenne, on ne sait trop quelle attitude adopter avec les textes qui décrivent un monde «conforme» à celui de leurs lecteurs (du moins à l'idée que ces derniers peuvent s'en faire) ou encore avec ceux qui se plaisent à brouiller les frontières entre réel et fiction. Le problème de l'adhésion aux productions de l'imaginaire, et plus particulièrement à la fiction littéraire, suscite encore des questions. Jean-Paul Sartre est l'un des premiers à tenter d'apporter une réponse à ce problème. L'intérêt de sa démarche tient, en particulier, à la tentative de prendre en compte (du moins plus que Husserl) le récit fictionnel.

1.2 Jean-Paul Sartre: l'imaginaire ou le réel néantisé

La conception sartrienne de l'imagination est largement redevable à la phénoménologie husserlienne, bien qu'elle en propose une interprétation parfois discutable. Sartre formule néanmoins plusieurs propositions originales concernant, notamment, l'image onirique ou les troubles de l'imagination imputables à certaines pathologies mentales. Pour ma part, je m'en tiendrai à l'examen de deux concepts associés à l'image qui présentent, au regard de ma propre analyse, un intérêt particulier: le savoir et l'affectivité.

1.2.1 Le savoir imageant

Husserl distingue l'imagination de la perception en reconnaissant, cependant, un certain lien de dépendance entre elles (la première étant, en quelque sorte, fondée sur la seconde). Sartre radicalise cette distinction en faisant intervenir la notion de «savoir», qui devient une véritable propriété constitutive de l'image. Il rappelle que la perception d'un cube, par exemple, ne permet que d'en avoir une vue incomplète. Ce cube n'apparaît pleinement comme tel qu'après l'examen de ses différentes faces qui permet d'établir un lien synthétique entre elles et d'appréhender cet objet dans sa tridimensionnalité. En

revanche, il suffit de viser le concept de cube pour que l'idée de cet objet soit donnée directement. Quand, enfin, on imagine le même cube, on peut également le «voir» de tous les côtés, en modifiant la perspective ou en faisant pivoter le cube. Toutefois, cela ne permet guère d'en acquérir une meilleure connaissance, puisqu'on se le donne immédiatement à la conscience comme ce qu'il est. En ce sens, l'imagination est dépourvue de toute finalité cognitive. De plus, alors que la perception d'un objet s'effectue toujours sur le fond d'un horizon avec lequel l'objet entretient un rapport constant, «je peux, écrit Sartre, garder aussi longtemps que je veux une image sous ma vue: je n'y trouverai jamais que ce que j'y ai mis¹⁷». La perception n'épuise jamais totalement la richesse du monde des objets. Un nouveau détail, de nouvelles relations sont susceptibles d'apparaître à la conscience à chaque instant. L'imagination, au contraire, ne peut jamais décevoir ou surprendre, car le sujet imaginant n'est que dans une situation de «quasi-observation¹⁸». Contrairement à la perception qui est passive puisque tributaire du réel, l'imagination se donne d'emblée comme une pure spontanéité. Cependant, elle ne peut produire un objet qu'en mobilisant un savoir qui lui préexiste. Notons, au passage, qu'il s'agit de deux types de savoirs, que Sartre ne prend pas la peine de distinguer: l'un est assimilable à une identification conceptuelle, l'autre à une connaissance sensible de l'objet visé¹⁹. Dans les deux cas, toutefois, l'«image mentale» tient à la fois du percept et du concept, en tant qu'elle résulte d'un «acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé²⁰». Cette inclusion du savoir dans la structure même de l'image détermine, pour l'auteur de *L'imaginaire*, le rôle de l'image dans la vie de l'esprit: l'image «représente un certain

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

¹⁹ Cf. Silvia Lempen-Ricci, *Le sens de l'imagination*, Genève, Georg, 1985, p. 210.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 25.

type de pensée: une pensée qui se constitue dans et par son objet²¹». Ainsi, il existe un «savoir imageant²²» distinct du savoir purement conceptuel et défini «comme une volonté d'arriver à l'intuitif, comme une attente d'image²³». Autrement dit, lorsque le concept n'est pas saisi comme pure pensée, il apparaît sous une forme dégradée: l'image.

Les propositions de Sartre font écho, dans une certaine mesure, à celles de Husserl. Sartre semble, en effet, justifier la thèse que l'objet imaginaire ne révèle rien que l'on ne sache déjà en invoquant implicitement l'antériorité de l'acte perceptif qui permet de connaître cet objet. En ce sens, il s'agit bien, comme je le signale plus haut, d'une reconnaissance²⁴. La conception sartrienne de l'imagination n'en est pas moins discutable, notamment en raison de sa dimension restrictive qui conduit à la dépréciation des images préconceptuelles, reléguées au rang de simples «illustrations²⁵». Sartre nous fournit, à ce propos, un très bon exemple en évoquant le cas d'un lecteur à qui l'on a demandé quelle était la caractéristique essentielle qu'évoquait, pour lui, l'univers d'Émile Zola. La description d'une course hippique lue dans le roman *Nana* est demeurée tellement prégnante dans l'imaginaire du lecteur que ce dernier a répondu, précisément: «une course de chevaux». Aux yeux de Sartre, cette image ne représente qu'une forme dégradée de savoir, c'est-à-dire une pensée infraconceptuelle et empirique. Aussi, ce type d'image est purement illustratif. Pourtant, cette représentation et, plus largement, toute configuration complexe de représentations (incluant, en particulier, d'autres modalités sensorielles que la vue) d'un lieu, d'un personnage ou d'une époque historique, par exemple, me

²¹ *Ibid.*, p. 216.

²² *Ibid.*, p. 138.

²³ *Ibid.*, p. 132.

²⁴ Cf., *supra*, note 11.

²⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 190.

semblent participer de plein droit à la vie imaginaire de chaque sujet. L'empreinte de la subjectivité s'inscrit à même ce rapport entre un donné perçu ou *imaginé* lors de la lecture d'un texte, de l'audition d'une œuvre musicale, du visionnement d'un film et la (les) représentation(s) que chaque individu s'en donne. L'univers de Zola, pour le lecteur dont il est question plus haut, évoque avant tout une course hippique, l'enthousiasme et les émotions des parieurs, les toilettes des femmes qui se rendent à ce genre de manifestations, etc. On peut légitimement supposer que pour d'autres lecteurs, le monde de Zola est associé à un univers urbain, misérable et ouvrier²⁶. Pourtant, toutes ces représentations imaginaires renvoient à un même objet: le monde évoqué dans l'œuvre de Zola.

1.2.2 Objet imaginaire et affectivité

Les productions imaginaires sont le fruit d'une activité créatrice de la conscience imageante, qui a le pouvoir de faire apparaître un objet absent. Cette idée, que l'on trouve déjà dans la théorie de Husserl, prend un relief particulier dans l'analyse sartrienne. Pour Husserl, on l'a vu, l'imagination se caractérise par une neutralisation de la thèse d'existence de l'objet. Sartre, quant à lui, affirme qu'imaginer consiste à poser une thèse d'irréalité, c'est-à-dire élaborer quelque chose qui n'existe pas dans le monde réel. C'est le cas lorsqu'on imagine spontanément un cube ou le visage d'un être aimé, aussi bien que lorsque l'on vise une chose à travers une *matière* physique (par exemple une photographie) qui, en qualité d'*analogon*, constitue le support de l'imagination. Imaginer revient alors à nier le donné perceptif (sons, couleurs, mots) en saisissant à travers lui un objet irréel. En ce sens, imaginer équivaut à produire du néant. L'irréel (l'imaginaire) constitue une négation du réel, puisque celui-ci est le monde dans lequel l'objet irréel

²⁶ C'est le cas pour Édouard, le héros de l'une des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay.

n'existe pas: «Poser une image c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier²⁷». Un monde imaginaire est un monde alternatif ou plutôt un «anti-monde²⁸»: «le monde imaginaire est entièrement isolé, je n'y puis entrer qu'en m'irréalisant²⁹».

Dès lors, il est inconcevable d'attribuer à l'objet imaginaire la faculté de produire sur nous des effets tels que le dégoût, le désir, la tristesse. Si le sentiment peut éventuellement conduire à la formation d'une image, la relation n'est pas réversible. Il importe, en effet, de distinguer l'acte constitutif de l'image et l'attitude proprement dite à l'égard de celle-ci. L'affectivité peut être le moteur de la formation d'un analogon. Dans ce cas, la formation de l'image est précédée, logiquement, d'une phase durant laquelle le désir est privé de la connaissance de son objet. L'image surgit pour fournir au désir le savoir de son objet:

En un mot le *désir* est un effort aveugle pour posséder sur le plan représentatif ce qui m'est déjà donné sur le plan affectif; à travers la synthèse affective, il vise un *au-delà* qu'il pressent sans pouvoir le connaître; il se dirige sur le "quelque chose" affectif qui lui est donné présentement et l'appréhende comme *représentant* de la chose désirée³⁰.

Sartre évoque le cas des mains de l'être aimé. Le sentiment et le désir ne peuvent exister sans l'acte intentionnel par l'intermédiaire duquel ces mains sont visées par la conscience: «Le représentatif conserve une sorte de primauté. Les mains vides, blanches et fines apparaissent d'abord comme un complexe purement représentatif et déterminent ensuite une conscience affective qui vient leur conférer une signification nouvelle³¹». Il

²⁷ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 352.

²⁸ *Ibid.*, p. 261.

²⁹ *Ibid.*, p. 253.

³⁰ *Ibid.*, p. 142.

³¹ *Ibid.*, p. 139.

peut néanmoins arriver que le sentiment ne s'épuise pas dans la formation de l'objet et entre dans une «dialectique affective³²» avec celui-ci, le sentiment étant alors soumis à un élan qu'il entretient. Mais, pour Sartre, l'évocation de scènes voluptueuses ne suscitera un certain émoi que chez un individu déjà troublé.

Sartre n'ignore toutefois pas totalement que l'on puisse être amené à éprouver des émotions à l'égard des objets imaginaires déjà constitués. Il reconnaît, par exemple, que la représentation imaginaire du geste d'un être aimé peut faire renaître une tendresse réelle, présente et analogue à de l'émotion ressentie antérieurement. Ce type de sentiment s'apparente à ce que l'on peut revivre, par procuration ou de manière empathique, lorsqu'il est représenté dans une œuvre de fiction. Néanmoins, là encore, cette situation ne suppose nullement une action causale de l'objet irréel: la tendresse réelle éprouvée aujourd'hui («sentiment-action») n'est pas de la même nature que celle provoquée hier par le geste de l'être aimé («sentiment-passion»). Le sentiment-passion est lié à une présence réelle, le sentiment-action a quelque chose du simulacre, de la réplique. Il est donné en bloc par l'imagination et non provoqué par le geste de la personne aimée. La fracture ontologique entre le réel et l'irréel nous ramène à l'idée, énoncée précédemment, que le sujet imaginant est en position de «quasi-observation», et de son corollaire: l'image n'est pas porteuse de nouveauté.

Paradoxalement, c'est un philosophe des sciences, Gaston Bachelard, qui va proposer une conception de l'image radicalement différente, dont le fondement est, justement, la reconnaissance de la valeur d'originalité et d'ouverture de l'image. Bien qu'il déclare promouvoir une phénoménologie de l'image, Bachelard développe une réflexion dont l'orientation diverge sensiblement aussi bien de celle de Sartre que de celle de Husserl.

³² *Ibid.*, p. 269.

1.3. Gaston Bachelard: l'imaginaire conquérant

1.3.1 Bachelard épistémologue: de la science à la poésie

Les premiers travaux de Gaston Bachelard manifestent la volonté d'expliquer pourquoi et comment certains *obstacles épistémologiques* contreviennent à l'avancée de la pensée scientifique ou l'induisent en erreur. Renonçant à une conception purement historiciste des sciences, Bachelard préfère s'intéresser aux conditions dans lesquelles l'esprit humain élabore des découvertes. Cela l'amène à rejeter d'emblée les intuitions et les convictions non étayées par l'expérience.

La posture revendiquée par Bachelard est celle du soupçon radical à l'endroit de tout ce qui est susceptible de parasiter la démarche heuristique, en particulier les images de la rêverie qui habitent le savant aussi bien que le poète. Mais si, selon ce qu'affirme Bachelard, «[l]es axes de la poésie et de la science sont d'abord inverses³³», il n'en demeure pas moins utile, à ses yeux, d'étudier le domaine de l'imaginaire et la formation des images elles-mêmes, afin d'évaluer leur prégnance sur le psychisme humain. Aussi, parallèlement à ses travaux scientifiques, Bachelard entreprend ce qu'il nomme une «psychanalyse de la connaissance³⁴» avec, notamment, la publication de *La psychanalyse du feu*. Interrogeant les mythes, les poèmes, mais aussi ses propres rêveries, le philosophe s'emploie à montrer de quelle manière un élément tel que le feu est devenu au cours du temps un objet qui fascine plus qu'un objet à connaître: «Science et poésie s'éclairent donc mutuellement: les erreurs du savant révèlent et éclairent les arcanes de l'imagination, tandis qu'une bonne connaissance de ses réflexes inconscients peut éviter

³³ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1985, p. 10.

³⁴ Cf. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Jean Vrin, 1986.

au chercheur de s'y abandonner³⁵». En ce sens, si Jean-Pierre Roy est justifié de dire que la philosophie bachelardienne repose sur une opposition entre le concept et l'image³⁶, il importe de souligner que cette opposition ne s'accompagne pas d'une valorisation d'un terme au détriment de l'autre. Leur mutuelle exclusion tient simplement au fait qu'ils relèvent de deux fonctions distinctes de l'activité psychique.

1.3.2 L'imagination créatrice

Cette «conversion à l'imaginaire³⁷» ne doit pas occulter la remarquable continuité de la réflexion bachelardienne dont les deux versants se complètent. La démarche scientifique impose une objectivité maximale, c'est-à-dire un effacement du sujet. Pour Bachelard, l'imaginaire est l'apanage de la subjectivité de l'individu créateur. Cela conduit à un partage net entre le réel, objet de la connaissance et de la perception, et l'irréel, qui relève exclusivement de l'imaginaire. Bachelard réduit de la sorte l'imagination à sa dimension purement *créatrice*. À ses yeux, imaginer n'équivaut ni à se souvenir, ni à se représenter mentalement un objet, mais bien à faire naître une profusion d'images affranchies d'un lien à l'égard du réel. La distinction opérée par Kant, entre l'imagination *productrice* et l'imagination *reproductrice*, devient caduque, puisque l'imagination reproductrice n'est rien d'autre qu'une forme de mémoire qui actualise des perceptions anciennes:

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* les images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imageante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une *image absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, il n'y a pas d'imagination. Il y a

³⁵ Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 32.

³⁶ Cf. Jean-Pierre Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977.

³⁷ Cf. Jacques Gagey, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Paris, M. Rivière, 1969.

perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes³⁸.

Ainsi déformées, les images des nuages observées dans le ciel sont saisies, par exemple, comme des visages, des silhouettes d'animaux ou des formes plus ou moins grotesques. Quoique cette conception de l'imagination et de l'imaginaire soit, en un sens, restrictive, elle a le mérite de faire valoir un point de vue novateur. À l'instar de Husserl et de Sartre, Bachelard sépare le domaine de la connaissance de celui de l'imagination, mais contrairement à eux, il les envisage comme deux champs de la vie de l'esprit autonomes et de statuts équivalents. Cette autonomie met l'activité imaginative à l'abri de toute critique visant l'authenticité des représentations auxquelles elle donne naissance, puisque la valeur des images procède de leur *aura irréal*le: l'imagination travaille aussi bien *contre* les données perceptives que les souvenirs. Cela bouleverse totalement le rapport de l'irréel au réel, tel qu'il a été posé quelques années plus tôt par Husserl et Sartre. L'irréel bachelardien n'a rien d'un «quasi-monde». À la fonction du réel, qui gouverne la perception sensible, Bachelard oppose la fonction de l'irréel, conçue comme *déformation* du réel. L'imaginaire est précisément cette faculté, pour chacun, de créer une réalité inédite. Cette fonction créatrice, Bachelard l'observe principalement dans les œuvres littéraires, où il voit le travail de l'imagination humaine transmuter les images fournies par le monde sensible:

Voilà déjà renvoyés dos à dos ceux qui se servent de l'image et plus généralement du texte qu'elle engendre, ou pour y lire le seul projet d'une réalité profonde, ou pour y lire le seul reflet d'une réalité extérieure, alors que ces deux réalités ne cessent de s'appeler l'une l'autre dans l'image, de s'informer l'une l'autre, se déformer au contact l'une de l'autre, au point non seulement d'être indissociables, mais de créer cette réalité neuve qui ne saurait être ramenée à aucune d'elles en particulier³⁹.

³⁸ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1965, p. 7.

³⁹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, coll. «Pierres vives», 1982, p. 7.

L'imagination est créatrice parce qu'elle fait advenir de l'inédit et produit une «réalité» qui ne lui préexiste pas. En d'autres mots,

si les images qui fulgurent dans la rêverie sont irréelles, ce n'est pas au sens où elles seraient la pure et simple négation de la réalité, mais bien où elles s'opposent à toute immobilisation du réel en une perception achevée, en un percept construit⁴⁰.

Chez Bachelard comme chez Sartre, l'imagination s'oppose à la perception, dans la mesure où la seconde est passivement rivée au réel. Cependant, loin de reconnaître, avec Sartre, «la pauvreté essentielle de l'image⁴¹», Bachelard attribue à cette dernière une valeur heuristique: selon lui, «ce qu'on imagine commande ce qu'on perçoit⁴²». L'imaginaire apparaît, une fois de plus, opposé et complémentaire au réel, en ce qu'il offre une manière singulière et nouvelle de l'appréhender:

Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*⁴³.

En fait, l'imagination est créatrice à double titre, dans la mesure où le sujet et l'objet interagissent. Certes, l'existence et les caractéristiques de l'objet irréel sont le fait de l'activité imaginative. Néanmoins, le sujet lui-même est affecté par la matière ou l'élément fondamental de sa rêverie. Ainsi, le sculpteur peut avoir imaginé ce qu'il entend créer avant de s'emparer de ses outils, mais il se peut également que son imagination soit stimulée, dynamisée et orientée par le matériau travaillé. Dans les essais consacrés aux quatre Éléments fondamentaux, Bachelard cherche précisément à établir

⁴⁰ Raphaël Célis, *op. cit.*, p. 245.

⁴¹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 26.

⁴² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 63.

⁴³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 7.

les lois de l'imagination en révélant le lien entre les images premières, archétypales⁴⁴ et les matières qui, en orientant et dynamisant l'imagination, constituent un premier principe organisateur. L'imagination a besoin d'une matière pour se fixer et lui donner une substance, aussi Bachelard rattache-t-il des images et des types de rêveries à chacun de ces éléments qui s'offrent à la contemplation. Véritables supports de l'imagination, les éléments ont une fonction séminale tout en maintenant un lien entre les images, qui s'ouvrent les unes aux autres. Cela permet de comprendre comment l'imagination lie le sujet au monde dans lequel il vit. En ce sens, comme le signale Max Milner, la relation de l'image à une matière élémentaire permet d'éviter que les images ne deviennent gratuites, superficielles, arbitraires. Milner souligne qu'à l'inverse de Sartre, qui conçoit l'imagination comme la faculté de faire sécession d'avec le monde, Bachelard affirme l'importance de la matière en tant qu'elle permet «à l'homme d'affirmer à la fois son appartenance cosmique et son dynamisme créateur⁴⁵».

1.4. Gilbert Durand: grammaire de l'imaginaire

Élève de Bachelard, Durand prolonge la réflexion de ce dernier en réévaluant l'apport de la psychologie et de la psychanalyse, ainsi qu'en cherchant à mettre au jour les structures invariantes de l'imaginaire. Il se démarque également de ses prédécesseurs en privilégiant moins l'imagination, en tant qu'acte psychique, que l'imaginaire, considéré comme l'ensemble des images qui constituent le capital de pensée de l'être humain. Enfin, il constate et dénonce le triomphe, en Occident, de la raison et du concept au

⁴⁴ Je reviendrai sur le rôle des archétypes ultérieurement.

⁴⁵ Max Milner, «L'influence de Bachelard sur la critique littéraire en France», dans Jean Gayon et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Bachelard dans le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 23-36.

détriment de l'image. Selon lui, au contraire, l'imaginaire joue un rôle essentiel dans de nombreuses formes - individuelles ou collectives - de l'activité humaine:

L'imaginaire peut se définir comme le *musée* de toutes les images, qu'elles soient passées, possibles, produites ou à produire. Il est difficile de décrire de quelle façon il se manifeste, parce qu'il y a de l'imaginaire partout. Il peut arriver sans crier gare, dans le rêve ou la rêverie, dans le délire, les visions ou les hallucinations. Mais il se présente aussi sous des formes plus abouties: dans les mythes, dans la création artistique, qu'elle soit littéraire, musicale, picturale, et aujourd'hui dans les productions cinématographiques⁴⁶.

Convaincu que l'imaginaire est régi par une logique intrinsèque, Durand recherche dans les manifestations humaines de l'imagination les noyaux organisateurs qui polarisent les images sous la forme de constellations.

Prenant acte des recherches menées dans différents champs des sciences humaines par Jung, Bachelard, Lévi-Strauss ou encore Eliade, Gilbert Durand avance l'idée d'un «fond commun⁴⁷» propre à l'espèce humaine qui expliquerait la permanence de nombreux éléments matriciels en dépit des écarts temporels et des diversités culturelles⁴⁸. Il reprend plusieurs conclusions des travaux de l'École de Leningrad et postule l'existence d'une étroite corrélation entre l'activité sensiro-motrice, et plus particulièrement trois réflexes dominants (postural, digestif, copulatif), et l'imaginaire humain. Cependant, Durand ne souscrit pas à la conception phylogénétique de Jung et réfute l'idée selon laquelle les images seraient exclusivement transmises de manière héréditaire. Selon lui, l'influence du milieu (physique et social) est tout aussi déterminante: l'imaginaire est précisément

⁴⁶ Gilbert Durand, dans Philippe Cabin, «Une cartographie de l'imaginaire. Entretien avec Gilbert Durand», *Sciences Humaines*, n° 90, janvier 1999, p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ Pour Durand, les reliefs montagneux forment, par exemple, un puissant appel à l'élévation tant physique que spirituelle, leur ascension procurant un sentiment de puissance et d'affranchissement. Cette fascination n'en est pas moins liée à une peur ancestrale: celle de la Chute qui hante l'être humain depuis qu'il a commencé à se tenir debout.

le produit de l'interaction entre un déterminisme biologique et les intimations de l'environnement:

il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. Cette position écartera de notre recherche les problèmes d'antériorité ontologique, puisque nous postulerons une fois pour toutes qu'il y a genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice-versa. C'est dans cet intervalle, dans ce changement réversible que doit selon nous s'installer l'investigation anthropologique⁴⁹.

Les «schèmes» constituent le lien entre les réflexes dominants et leurs représentations. Ils «forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination⁵⁰» et se définissent comme une action associée à un geste réflexologique dominant. Ainsi, au geste d'avalage (réflexe digestif) sont associés deux schèmes: le schème de la descente et celui du blottissement dans l'intimité. Au contact de l'environnement, les schèmes vont déterminer les catégories fondamentales des archétypes. En ce sens, l'archétype constitue à son tour le lien entre le schème subjectif et l'environnement perceptif. À la différence des schèmes, les archétypes ne sont pas des formes abstraites, mais plutôt la représentation incarnée de ces schèmes dans des objets. Ils appartiennent à la catégorie des images primordiales, princeps (comme chez Jung et Bachelard)⁵¹. Toutefois, précise Durand, les archétypes doivent être tenus pour «des dynamismes formatifs⁵²», c'est-à-dire des matrices dont les contours sont fixes, mais les contenus variables. En d'autres mots, chaque culture actualise différemment ces représentations sous la forme de symboles qui,

⁴⁹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 31.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵¹ La roue, par exemple, est considérée comme l'archétype du schème cyclique.

⁵² Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire* (textes recueillis par Danièle Chauvin), Grenoble, Ellug, 1996, p. 140.

eux, peuvent varier selon les contextes et les époques: «Tandis que le schème ascensionnel et l'archétype du ciel restent immuables, le symbole qui les démarque se transforme d'échelle en flèche volante, en avion supersonique ou en champion de saut⁵³». Le symbole est ambivalent et polysémique. Sa signification est *culturelle*.

Durand répertorie un vaste ensemble d'images en essayant de mettre au jour la logique sous-jacente à l'organisation et à la cohérence des constellations qu'elles forment. Je ne m'attarderai pas sur cette classification (l'archétypologie) assez fine et complexe, fondée à la fois sur la tripartition réflexologique et sur la bipartition entre deux régimes (diurne et nocturne) du symbolisme⁵⁴. En revanche, nous verrons plus loin et plus en détail comment, sur la base de cette conception de l'imaginaire, Durand entreprend une analyse de l'ensemble des productions sociales, culturelles et esthétiques.

1.5 Conclusion

1.5.1 Un bilan contrasté

L'examen des travaux théoriques de Husserl, de Sartre, de Bachelard et de Durand a établi leur originalité et leur rôle fondateur. Malgré leurs divergences, ces théoriciens ont activement participé à la revalorisation de l'imaginaire. Husserl fait œuvre de précurseur, mais, comme on va le voir dans le chapitre qui suit, certaines de ses thèses trouvent un écho dans les théories élaborées en psychologie cognitive à la fin du XX^e siècle. Sartre, qui s'inscrit, dans une certaine mesure, dans le sillage de Husserl, apporte une contribution originale. Il introduit, en particulier deux notions importantes associées à

⁵³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 54.

⁵⁴ Cette classification a fait l'objet de nombreux commentaires et d'analyses plus ou moins exhaustives. Cf., en particulier, Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «Lectures», 2002.

l'image, le savoir et l'affectivité, qui, envisagées à partir d'une perspective différente, se révèlent déterminantes pour rendre compte de la nature de l'acte imaginaire, en particulier dans le cadre de la lecture. Bachelard et Durand, quant à eux, élaborent une démarche sensiblement différente. La manière dont Bachelard opère un clivage entre perception et imagination, d'une part, et réel et irréel, d'autre part, s'avère, à cet égard, particulièrement significative. Durand, qui revendique en partie l'héritage de Bachelard, se distingue de son illustre maître en proposant une démarche d'investigation des lieux de l'imaginaire qui se veut objective et multidisciplinaire. De plus, il se consacre à mettre en lumière les multiples convergences entre des pratiques ou des phénomènes distincts (science, art, religion, etc.), ainsi que les interactions entre les imaginaires individuel et collectif.

Cependant, Gilbert Durand s'intéresse moins aux manifestations de l'imaginaire en soi qu'à ce qui les sous-tend, c'est-à-dire au sémantisme universel dont elles procèdent et auquel elles renvoient. Sartre et Husserl, au contraire, s'intéressent au rôle de l'image dans la compréhension d'énoncés verbaux, c'est-à-dire à l'articulation entre la signification et l'imagination. Toutefois, à l'instar de Bachelard et de Durand, ils omettent de prendre en considération une fonction essentielle de l'imaginaire: son rôle entre le lecteur, le texte et le monde. C'est pourquoi je crois utile et pertinent d'envisager la conception de l'imaginaire à partir d'une autre perspective.

1.5.2 Pour une nouvelle conception de l'imaginaire

Selon Sartre, l'imaginaire ne peut *constituer* un monde, car les objets irréels possèdent chacun leur temps et espace propres. Cette absence de liaison entre les objets imaginaires a été déjà mise au jour par Husserl. L'analyse de ce dernier, cependant, m'apparaît un peu plus fine et nuancée. En effet, bien qu'il réfute également la possibilité d'un monde

imaginaire global, Husserl considère parfaitement envisageable l'existence de plusieurs quasi-mondes autonomes:

Nous pouvons parler ici de la similitude et de l'analogie des parties composantes de ces mondes, mais jamais de leur *identité*, ce qui n'aurait absolument aucun sens; et ainsi les liens d'incompatibilité ne peuvent se présenter ici, car ils présupposent une telle identité. Il n'y a, par exemple, aucun sens à demander si la Gretel d'un conte et la Gretel d'un autre sont une seule et même Gretel, si ce qui est imaginé pour l'une et formulé à son propos concorde ou non avec ce qui est imaginé pour l'autre, ou encore si elles sont apparentées, etc. Je peux le poser - l'accepter est déjà le poser -, mais alors c'est que les deux contes se rapportent au même monde⁵⁵.

La question de l'unité du ou des mondes de l'imagination est importante, dès lors que l'on s'intéresse non plus exclusivement au monde fictionnel d'une œuvre littéraire, mais au monde imaginaire du lecteur lui-même. Ce problème, auquel Husserl et Sartre ne se sont pas véritablement confrontés, mérite pourtant une attention particulière.

L'imaginaire de chaque individu n'est-il pas la synthèse d'éléments hétérogènes dont l'ancrage dans le temps et l'espace est partiellement aboli et reconfiguré? Dans l'imaginaire d'Édouard, le personnage principal d'une des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay⁵⁶, Paris est une ville où l'on peut espérer «croiser Simone Signoret déguisée en casque d'or ou Arletty dans son personnage de Garance⁵⁷», mais aussi se retrouver, au détour d'une rue, dans la ville décrite par Émile Zola, «au cœur même du quartier de *L'assommoir* [...]»⁵⁸. Le continuum médiatique actuel (télévision, Internet, cinéma, bande dessinée, etc.), propre à notre culture contemporaine et qui repose sur un phénomène global de reprise et d'intertextualité, contribue particulièrement à l'instauration de nouvelles formes de syncrétisme qui façonnent notre imaginaire.

⁵⁵ Edmund Husserl, *Expérience et jugement*, p. 206.

⁵⁶ Michel Tremblay, *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 297.

L'univers télévisuel et vidéoludique, en particulier, utilise beaucoup le procédé de la citation, du collage et du recyclage. Les adversaires de ce genre de pratiques convoquent, d'une certaine manière, les arguments d'Husserl en déplorant la prolifération d'une «intertextualité généralisée et désémantisée⁵⁹» et du «clin d'œil amnésique⁶⁰». Selon leur interprétation du phénomène, la condition requise pour garantir la cohésion des univers imaginaires contemporains est de vider les objets qui les composent de leur substance. Pour d'autres, comme David Gross, tout élément, réel ou imaginaire, intégré dans une structure hétérogène n'est jamais totalement «désémantisé» :

the fragment, almost in spite of itself, goes on signalling backward to its previous cut off from meaning even after it has been recontextualized. Though temporally cut off from the traditional whole of which it was once a part, the fragment continues to refer to its lost totality. Hence it is never just a dead possession from the past; it carries a part of the spirit of the past with it⁶¹.

Peut-on vraiment adopter une position tranchée sur cette question? Je crois nécessaire de faire preuve de nuance et de reconnaître à la fois que «[l]a relance de la signification intervient en même temps que toute nouvelle mise en contexte⁶²» d'un fragment hétérogène et que ce processus, loin d'être automatique, requiert l'initiative d'un lecteur. Autrement dit, il appartient à chaque individu de déceler des ruptures et d'instaurer de nouveaux points de contact afin de garantir la cohésion de ces mondes fictifs aux frontières labiles. Ainsi, le référentiel new-yorkais présente des caractéristiques différentes dans les romans (ou leurs adaptations cinématographiques) de Paul Auster et dans les films de Woody Allen. Rien n'empêche, cependant, que ces caractéristiques

⁵⁹ Régine Robin, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'univers des discours», 1989, p. 83.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ David Gross, *The past in ruins: tradition and the critique of modernity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, p. 65.

⁶² Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, vol. 7, n° 27, p. 279.

participent de manière complémentaire, et non exclusive, d'une représentation imaginaire de New York.

S'inspirant du postulat freudien selon lequel toute expérience véritable réveille les traces mnésiques d'expériences analogues dans le vécu du sujet, Béatrice Bloch propose une conception de l'imaginaire qui tente justement de rendre compte de sa capacité à élaborer des synthèses et des connexions entre des éléments hétérogènes. Selon elle, «[l']imaginaire est aptitude à l'analogie, au déplacement: c'est le parallèle conscient des capacités figuratives de déplacement et de condensation de l'inconscient et qui s'appuie sur lui⁶³». Le lien entre imaginaire et inconscient est fondé, dans la mesure où la prégnance de certaines images (parfois d'une apparence triviale) résulte sans doute d'un lien étroit et puissant avec un contenu affectif refoulé. On ne peut, cependant, s'en tenir à ce lien et au déterminisme qu'il implique. Une lecture qui nous aura profondément marqué à un moment particulier de notre existence peut nous laisser totalement indifférents ultérieurement, parce que nos aspirations, nos goûts et nos désirs auront changé au cours du temps. La plasticité et le dynamisme de l'imaginaire répondent à l'évolution des besoins d'un individu qui peuvent être parfaitement conscients et assumés. L'attrait, par exemple, de certains adolescents pour «l'imaginaire *gothique*» (dont on peut retrouver certaines caractéristiques dans l'œuvre de Charles Baudelaire, de Howard Phillips Lovecraft, de Bram Stoker) est souvent momentané et s'inscrit dans un contexte particulier.

Le *musée imaginaire* de chaque lecteur est ainsi susceptible d'être soit remanié, soit enrichi grâce à de nouvelles relations établies entre ses diverses composantes. On peut

⁶³ Béatrice Bloch, «L'imaginaire dans l'expérience esthétique de la lecture», dans Pierre Bayard et al., *Esthétique plurielle*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques hors cadre», 1996, p. 46.

parfaitement concevoir, par exemple, de nourrir un intérêt particulier pour l'époque de la Renaissance parce que l'on aime l'esthétique picturale des maîtres italiens, le renouveau poétique et romanesque qui s'exprime dans la littérature de l'époque, la philosophie humaniste ou encore les châteaux de la Loire... Remarquons que ces éléments peuvent être liés les uns aux autres au sein d'une *constellation imaginaire*. Ils forment alors, pris isolément, des nœuds, des points de connexion avec l'ensemble des autres composantes de ce microréseau. De telles constellations, comprises dans le vaste système symbolique qu'est l'imaginaire, sont toujours disponibles pour de nouvelles associations. En outre, un même élément peut être rattaché à plusieurs constellations (on peut aimer la région de la Loire pour ses châteaux, mais aussi pour ses vignobles ou parce qu'elle a vu naître François Rabelais). L'imaginaire peut alors être considéré comme un système réticulaire aux prolongements et aux ramifications virtuellement infinis. Sa structure est rhizomatique et chacune de ces composantes est comparable à un échangeur routier, que Michel Serres définit ainsi:

C'est un nœud multiple sans intersection, ou, si l'on veut, une intersection sans croisement ni carrefour. Il reçoit et redistribue, il trie sans mélanger, il simule localement, sur une station ponctuelle, la totalité du réseau efférent et afférent. Il est un quasi-point, qui analyse, par recouvrements multiples, le long d'une dimension normale à l'espace du réseau, les lignes de flux dont il est le récepteur. Sur lui, on peut aller de n'importe quelle direction afférente à n'importe quelle direction efférente, et dans n'importe quel sens, sans jamais rencontrer aucune des autres directions. Il donne un choix sans mélange entre toutes les orientations possibles. Il est, à la fois, point courant sur une ligne unique, point d'inflexion, point de rebroussement ou de retour, ganse, boucle, nœud simple et multiple, circuit ouvert ou fermé ...⁶⁴

J'ajoute, en soulignant le caractère hétérogène de cette configuration, que l'imaginaire est hybride, parce qu'il contient des éléments conceptuels et représentatifs, et

⁶⁴ Michel Serres, *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1972, p. 131.

multimodal⁶⁵, en ce qu'il mobilise un matériau issu d'expériences perceptives (visuelles, olfactives, sonores, etc.) antérieures.

Lire, c'est accepter d'engager et de remettre en question une part de ces représentations qui nous constituent autant comme sujet que comme lecteur, car si l'imaginaire structure nos expériences, il est, en retour, modelé par ce que nous vivons, ressentons et éprouvons.

⁶⁵ François Rastier préfère, au terme d'«image mentale», celui de «simulacre multimodal» qui rend précisément compte de la variété d'analogues de percepts mis en jeu par l'imagination. Le terme «simulacre» n'est, à mon avis, pas moins source d'ambiguïtés que le mot «image». Cf. François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 1991, p. 207.

CHAPITRE II

LECTURE DE RÉCITS FICTIONNELS ET REPRÉSENTATIONS MENTALES

2.1 L'articulation entre signification et imagination

L'une des causes de la confusion qui a conduit à jeter l'anathème sur l'imagination tient au fait que celle-ci a la faculté, comme la perception, de mettre *en contact* avec l'objet qu'elle vise. Le problème se complique du fait que le langage a également la propriété de renvoyer à une réalité extrinsèque. Husserl amorce, dans ses *Recherches logiques*, un travail précurseur en s'employant à rendre compte de la relation entre la signification d'un énoncé et la manière dont la conscience accède à l'objet visé par cet énoncé. Bien qu'il ne prenne pas spécifiquement en considération la lecture de textes littéraires, Husserl avance plusieurs propositions intéressantes pour l'analyse des liens entre l'acte de lecture et l'acte imaginatif.

Pour Husserl, la compréhension d'un énoncé (de sa signification) ne donne pas l'objet visé à la conscience. En d'autres mots, elle ne le rend pas *présent*. Plus précisément, la signification ne nous permet pas de «connaître» l'objet visé, dans la mesure où elle constitue seulement une intention vide, en attente de remplissement. On peut, par exemple, comprendre la signification d'un énoncé tel que «Gregory assista à la mise en

terre, devant sa fenêtre, d'un vieux dattier trapu⁶⁶» sans être spectateur de cette scène ni même devoir l'imaginer. Cependant, le sens de l'énoncé demeure, alors, «désincarné», purement abstrait.

La perception et l'imagination ont le pouvoir de combler ce «*besoin* de plénitude⁶⁷» en déterminant la relation à l'objet visé. La différence entre les intentions vides, qui donnent le sens, et les intentions remplies («intuitions»), qui donnent l'objet, n'empêche pas ces deux types d'intentions de fusionner: l'une vise l'objet, l'autre établit une relation consciente et actualisée entre le nom et la chose nommée. Ainsi, lorsque l'on parle d'un objet situé face à soi, on le perçoit en même temps qu'on le désigne et le nom vient «se poser sur l'objet perçu⁶⁸». Le remplissement réalise une synthèse d'identification entre ce qui est visé et ce qui est donné intuitivement, de sorte que l'on accède à la connaissance de l'objet. En sa qualité d'acte intuitif, l'imagination autorise également la synthèse identificatoire:

L'objet apparaissant en image [...], mais dans l'imagination ou le souvenir, est le support sensible de l'expression nominale. Dans le langage phénoménologique, cela veut dire qu'un acte de connaître, réuni à ce vécu de l'expression, se rapporte à l'acte de la représentation imaginative (*Verbildlichung*), d'une manière que nous qualifions objectivement de connaissance de ce qui nous est présenté en image, par exemple de notre encrier⁶⁹.

Seules les significations pleines peuvent être considérées comme des connaissances ou des «reconnaisances⁷⁰» entre le nom et ce qui, dans l'intuition, est saisi comme nommé.

⁶⁶ Jacques Godbout, *Une histoire américaine*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1986, p. 9.

⁶⁷ Edmund Husserl, *Recherches logiques*, T. III, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épithémée», p. 98. Souligné par l'auteur.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰ Le terme allemand utilisé par Husserl est «Erkennen», qui signifie «reconnaître», le préfixe «er» jouant à l'égard du verbe «kennen» le même rôle que le préfixe «re» ajouté au verbe

Une fois l'objet *donné* grâce à l'acte intuitif, ce dernier ne joue plus aucun rôle. La relation est établie de manière définitive. On est en mesure, dès lors, de comprendre comment s'articule le lien de corrélation entre la signification véhiculée par les signes textuels et les représentations formées dans la conscience du lecteur:

[e]n fait, le matériau linguistique, qu'on identifie de prime abord à la langue en sa manifestation concrète, n'est pas un matériau comme un autre, pigment coloré ou pure onde sonore, dans la mesure où les mots et les phrases sont des entités qui ne valent pas pour elles-mêmes mais pour autre chose, qu'elles visent, tout comme notre regard, notre mémoire ou notre imagination vise quelque chose qu'on peut appeler son contenu intentionnel, au sens phénoménologique de l'expression⁷¹.

Toutefois, que se passe-t-il lorsque le lecteur est incapable de comprendre correctement la signification d'un énoncé ou d'actualiser une représentation adéquate? Husserl indique que le remplissement n'est pas absolument requis pour qu'un énoncé verbal soit compris. Comme le note Maria Manuela Saraiva,

l'acte de signifier [...] est une partie intégrante de l'acte d'exprimer [...] - et il est cause que ce sens soit toujours le même, que l'expression soit ou non associée à un acte intuitif de perception ou d'imagination⁷².

C'est la raison pour laquelle, en dépit du rôle qu'il accorde à l'imagination en tant qu'intuition, Husserl réfute la thèse aristotélicienne, encore vivace à son époque, selon laquelle «l'homme ne pense jamais sans image⁷³». En pratique, il est effectivement possible de comprendre des expressions verbales aussi diverses que «culture», «art» ou

«connaître».

⁷¹ Pierre Ouellet, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Septentrion/Presses Universitaires de Limoges, coll. «Les nouveaux cahiers du CELAT», 2000, p. 8.

⁷² Maria Manuela Saraiva, *op. cit.*, p. 70.

⁷³ Aristote, *De l'âme*, III, 7.

«longtemps, je me suis couché de bonne heure» sans recourir à des représentations imaginaires. De plus,

l'examen comparatif des images d'accompagnement, qui se présentent occasionnellement, enseigne aussi que celles-ci varient de multiples façons, même quand la signification du mot demeure invariable; et qu'elles n'ont souvent qu'un rapport très lointain avec elle⁷⁴.

Ce constat n'invite pas à remettre en question le rôle de l'imagination, mais plutôt à le préciser: l'imagination ne favorise pas la compréhension, elle *l'enrichit*. Husserl ne conteste ni son rôle ni son importance, mais refuse de la tenir pour l'essence de la valeur significative. Comme on va le voir, cette proposition est déterminante, car de nombreux théoriciens vont s'opposer, tout au long du XX^e siècle, sur l'importance de la fonction cognitive des représentations mentales. Jean-Paul Sartre est l'un des premiers. Il reprend en partie les idées de Husserl et les radicalise.

2.2 Une lecture sans images

Comme je l'ai mentionné plus haut, Sartre reprend à son compte plusieurs propositions de Husserl. Néanmoins, à la différence de ce dernier, il s'intéresse d'un peu plus près à la lecture de textes littéraires.

Husserl, on l'a vu, affirme que la signification d'un énoncé est suffisante pour comprendre cet énoncé. L'image de l'objet visé apparaît comme un donné optionnel qui, bien qu'utile, n'est pas absolument requis. Sartre, quant à lui, tient les images mentales pour de simples éléments résiduels, des scories «caractéristique[s] d'une lecture distraite et fréquemment interrompue⁷⁵» qui «apparaissent aux arrêts et aux ratés de la lecture⁷⁶».

⁷⁴ Edmund Husserl, *Recherches logiques*, II, p. 74.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 126.

Sartre distingue deux attitudes de la conscience selon que l'énoncé lu apparaît isolément ou dans un texte de fiction. Dans le premier cas, on produit une simple «conscience de signification⁷⁷», c'est-à-dire qu'on mobilise un savoir conceptuel. Dans le second cas, l'acte de lecture donne accès à un *monde irréel*: un paysage prend forme, des êtres s'animent, etc. Ce monde, et les entités qui le peuplent, ne sont pas le corrélat de pures synthèses signifiantes:

elles seront synthèses de *quelque chose* qui a telle ou telle qualité avec *quelque chose* qui possède telle ou telle caractéristique. Les rapports ne s'ordonneront pas comme pour composer la dénotation du concept; la règle de leur synthèse sera qu'ils doivent être entre eux comme sont entre elles les différentes qualités d'un objet. Par exemple le bureau de Pierre devient *quelque chose* qui est dans l'immeuble; et l'immeuble devient *quelque chose* qui est dans la rue Émile-Zola⁷⁸.

De là à conclure que les images mentales constituent le point d'ancrage dans ce monde irréel, il n'y a qu'un pas que Sartre se garde cependant bien de franchir. Dans un texte littéraire, les mots renvoient à un hors-texte, à un *monde*, «qui n'est pas celui de la perception, mais qui n'est pas non plus celui des images mentales⁷⁹»:

[...] le savoir imageant tend bien trop fort vers une intuition qui le remplirait pour ne pas essayer, au moins de temps à autre, de faire jouer au signe le rôle de représentant de l'objet: il [le lecteur de romans] use alors du signe comme d'un dessin. La physionomie du mot devient représentative de celle de l'objet. Il se fait une réelle contamination⁸⁰.

Le refus de Sartre de reconnaître un rôle à l'activité d'imagerie le conduit à faire jouer aux mots le rôle d'*analogon* en leur assignant à la fois la fonction de purs signes et celle de représentants de l'objet. Si les mots ne sont pas les choses, ils sont pourtant supposés rendre concret dans la conscience du lecteur le monde évoqué par le texte en vertu du

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 128.

⁷⁸ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 132-133.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 133.

principe selon lequel «lors de la constitution de l'objet irréel, le savoir joue le rôle de la perception⁸¹». Cette explication, comme d'ailleurs les conclusions des expériences du psychologue Flach⁸² sur lesquelles s'appuie Sartre laissent perplexe et ne sont guère convaincantes.

Par ailleurs, la confusion est alimentée par l'absence de précisions indiquant de quelle manière et selon quels critères décider d'appréhender les signes verbaux non comme de pures significations, mais «à la façon des choses⁸³». En effet, qu'est-ce qui détermine l'attitude à adopter à l'égard des mots d'un texte? Est-ce l'énoncé lui-même qui impose au lecteur de s'en tenir à la sphère de la signification objective ou, au contraire, de «réaliser sur les signes le contact avec le monde irréel⁸⁴»? Ou bien, est-ce le lecteur qui prend l'initiative (en vertu d'une règle qu'il conviendrait alors d'explicitier)? Évoquant la description, dans un roman, d'une scène de bal, Sartre déclare:

l'existence irréelle [des personnages] est corrélative des synthèses guidées par les mots. [...] [C]es synthèses mêmes, je les opère à la façon de synthèses perceptives et non de synthèses signifiantes⁸⁵.

⁸¹ *Ibid.*, p. 268.

⁸² Par exemple: «A la présentation du couple Sympathie-Pitié, le sujet réagit sur la pensée implicite qu'il n'y a pas accord. Aussitôt après sa réaction, il analyse sa réponse et ne trouve pas à la justifier. A la fin de la série d'expériences, en se remémorant cette réaction, le sujet croit se rappeler que la lettre T s'était détachée plus que les autres du mot Sympathie comme du mot «Pitié». Il s'est produit un sentiment de désaccord entre ces lettres et l'aspect des mots.», *ibid.*, p. 134.

⁸³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 129.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

Sartre oppose les énoncés fictionnels aux énoncés factuels sur la base d'une distinction entre le savoir dégradé en image et le savoir pur, or c'est moins l'énoncé lui-même que l'usage qu'en fait le lecteur qui est déterminant:

La différence entre fiction et réalité (plus précisément entre le récit de fiction et le récit qui rend compte d'une réalité) ne tient [...] pas à la nature même du récit mais à la posture mentale adoptée par le lecteur⁸⁶.

Rien n'empêche, par exemple, un individu de lire, à *la manière d'un roman*, une chronique mondaine consacrée à une soirée dansante ou à une réception quelconque. Dans les deux cas, grâce aux éléments textuels, il est parfaitement possible d'élaborer la représentation d'un «monde» imaginaire qui comprenne aussi, en arrière-plan, les convives et des éléments de décor dont le texte ne mentionne pas la présence.

Force est d'admettre que le rôle et la nature des représentations mentales produites lors de la lecture constituent un problème particulièrement délicat. La notion de «savoir imageant» est intéressante en ce qu'elle permet de concevoir le caractère hybride des représentations imagées qui procède d'un savoir incarné dans une image. Cependant, Sartre opère un repli en faveur du concept au détriment de l'image, ce qui le conduit à dévaluer la fonction de l'activité d'imagerie lors de la lecture. Sartre, comme Husserl d'ailleurs, ne s'intéresse pas spécifiquement à l'acte de lecture, qu'il traite comme un épiphénomène. C'est pourquoi je me propose d'examiner les travaux de Wolfgang Iser, l'un des rares théoriciens de la lecture à avoir véritablement pris en considération le rôle de l'image dans la lecture de textes littéraires.

⁸⁶ François Flahaut, «Récits de fiction et représentations partagées», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 37.

2.3 Une reconnaissance ambiguë du rôle de l'image dans l'acte de lecture

2.3.1 Une nouvelle perspective sur l'objet littéraire

Dans *L'acte de lecture*⁸⁷, Iser présente un modèle qui, malgré les critiques justifiées dont il a été l'objet, a le mérite d'intégrer une analyse du rôle de l'image au sein d'une réflexion plus large spécifiquement consacrée à l'acte de lecture.

Dans le sillage de Husserl et d'Ingarden, Iser propose une théorie de la lecture dont l'un des postulats fondamentaux est l'interaction entre le texte et le lecteur. Plus précisément, le texte crée les conditions du dévoilement du monde auquel il se rapporte, mais ce processus requiert la participation d'un sujet-lecteur. Parler de sujet-lecteur en évoquant le modèle isérien de la lecture peut surprendre dans la mesure où le théoricien allemand définit lui-même ce qu'il appelle «le lecteur implicite» comme une stratégie textuelle⁸⁸. Les critiques formulées à l'encontre de cette théorie visent, pour une bonne part, à dénoncer cette conception d'un lecteur inscrit dans le texte. Cependant, on n'a peut-être pas suffisamment souligné les ambiguïtés de la réflexion consignée dans *L'acte de lecture*. En effet, dans le même ouvrage Iser propose une «phénoménologie de la lecture» et s'intéresse au «caractère visuel de la représentation» ainsi qu'au «caractère affectif de l'image de représentation». Comment envisager une phénoménologie de la lecture, une production d'images mentales et un processus affectif sans l'existence d'un sujet? Force est d'admettre que le lecteur dont parle alors Wolfgang Iser n'est plus une stratégie textuelle⁸⁹.

⁸⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁹ Je renvoie, en particulier, à la troisième partie de *L'acte de lecture* intitulé «Phénoménologie de la lecture», p. 195-286.

Selon Iser, le texte ne fournit au lecteur que les conditions nécessaires pour se représenter l'objet visé. Toutefois, la relation entre la signification du texte et la représentation imaginaire élaborée par le lecteur revêt un aspect particulier dans le cadre de l'acte de lecture. En effet, il ne s'agit pas de (se) re-présenter un objet perçu antérieurement: d'une part, la diversité et la complexité des objets visés par les textes littéraires ne permettent pas de penser que l'imagination se limite à une pure fonction de répétition d'un matériau issu d'expériences préalables; d'autre part, dans la théorie isérienne, le texte littéraire n'offre pas un reflet du monde, mais en dévoile, au contraire, les aspects virtuels, niés et marginalisés par les discours sociaux (politiques, religieux, etc.). La sélection et la combinaison d'éléments référentiels, constitutives du répertoire textuel, sont censées générer une perspective déterminée sur le monde visé par le texte à l'attention du lecteur, auquel il incombe d'actualiser une représentation. Cette notion de «perspective» rend compte d'un phénomène qui détermine le rapport du lecteur à l'objet qu'il construit:

notre accès au monde fictionnel se fait toujours à travers l'aspectualité sous laquelle il est présenté, aspectualité qui est enchâssée dans les modalités spécifiques de l'amorce mimétique qui induit l'attitude représentationnelle⁹⁰.

L'objet imaginaire est, ainsi, le produit d'une série de synthèses successives produites au fur et à mesure que le lecteur actualise les différents points de vue (d'où le concept de «point de vue mobile»). Or, comme le note Iser, rien ne garantit que le savoir constituant le fondement des représentations élaborées au cours de la lecture soit délivré de manière linéaire et continue. Dans bien des cas, le texte érige des perspectives multiples, convergentes ou divergentes, qui contraignent le lecteur à restructurer les configurations produites sur la base d'un rapport dialectique entre les informations conservées en mémoire (rétentions) et les anticipations formées (protentions). L'objet est

⁹⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Le Seuil, coll. «Poétique», 1999, p. 228.

alors construit au cours d'un processus synthétique fondé sur le rapport complexe des rétroactions et des attentes du lecteur. Ce dernier est acteur du processus d'élaboration sans, néanmoins, pouvoir en prédire l'issue. La représentation d'un personnage romanesque, par exemple, *prend forme* au gré de l'actualisation progressive de ses différentes qualités révélées dans le récit: «chaque nouvelle association établie entre facettes isolées donne lieu à une image mentale à laquelle le lecteur réagit par une nouvelle image dès lors que de nouveaux aspects doivent s'y intégrer⁹¹». Le lecteur se voit assigner une position à la fois externe et interne à l'objet, qui lui permet de découvrir progressivement les aspects du monde qu'il constitue lui-même à partir des éléments fournis par le texte.

La nouveauté de l'objet, quant à elle, est liée précisément au fait que le texte propose un point de vue renouvelé sur le monde grâce à «des combinaisons inhabituelles de signes⁹²». La dimension heuristique de la lecture résulte, en ce sens, de l'interaction entre le savoir délivré par le texte et la représentation imaginaire formée dans la conscience du lecteur. Aussi, à la différence de l'imagination libre (qui s'exerce dans la rêverie, par exemple) ou encore de la représentation formée de manière spontanée lors de l'évocation d'un mot ou d'un objet, l'activité imaginative qui sous-tend le procès de lecture est *orientée* et partiellement déterminée par l'organisation textuelle qui propose des points de vue différents sur le monde.

2.3.2 L'image conceptuelle

La démarche d'Iser se distingue de celles de Husserl et de Sartre en ce qu'elle tente de faire du processus imaginatif une composante à part entière de l'acte de lecture. Cette

⁹¹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 251.

⁹² *Ibid.*, p. 249.

volonté s'exprime d'ailleurs clairement, car Iser affirme que «l'image est le mode d'apparition de l'objet littéraire⁹³». Pourtant, un examen plus approfondi des propositions d'Iser révèle que ce dernier privilégie la dimension conceptuelle des images mentales au détriment de leurs qualités sensorielles (notamment visuelle).

À l'instar de Sartre, Iser marginalise la fonction des images mentales en affirmant qu'elles se déroulent «sous le seuil de la conscience⁹⁴». À ce titre, «elles ne peuvent devenir objet d'observations, à moins qu'on les élève au-dessus de ce seuil afin de les analyser⁹⁵». Iser ne va pas jusqu'à associer la formation des images aux ratés de la lecture, mais, en attribuant à ces images un statut infraliminal, il les désigne comme le produit de «synthèses passives⁹⁶». En pratique, il est effectivement impossible de prendre conscience de nos images mentales au moment même où elles se forment (conformément au principe de l'intentionnalité qui exclut la simultanéité de deux visées intentionnelles). Cela tient à l'organisation de nos structures cognitives, comme l'ont établi de nombreuses expériences scientifiques: la perception et l'imagination mobilisent la même aire cérébrale, aussi les activités visuelles (mobilisée pour le déchiffrement des signes verbaux) et visualisatrices (l'imagerie mentale) ne peuvent être sollicitées simultanément. Il n'en demeure pas moins qu'en insistant sur le caractère «passif» et «infraliminal» du processus de production des images suscitées lors de la lecture, Iser minimise le rôle de cette activité. En fait, pour lui,

nos images mentales ne visent pas à créer, à faire vivre physiquement sous nos yeux les personnages du roman, leur pauvreté optique se traduit du reste par le fait qu'elles ne

⁹³ *Ibid.*, p. 254.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

font pas apparaître le personnage comme objet, mais bien comme porteur d'une signification⁹⁷.

Par conséquent, l'image joue un rôle important moins en raison de ses qualités iconiques et sensorielles que de sa capacité à synthétiser les aspects essentiels de l'objet visé:

Ceci reste vrai lorsque, dans le roman, le personnage nous est décrit de façon détaillée, car en général nous ne lisons pas cette description en tant que description pure et simple du personnage, mais nous nous demandons ce que cette description doit signifier⁹⁸.

Le caractère hybride des représentations qui se forment au cours de la lecture tient précisément au fait qu'elles «véhiculent tantôt des images, tantôt des significations⁹⁹».

Or, comme le note Ellen J. Esrock,

[a]lthough these hybrid constructions contain a pictorial element, this component cannot be specifically identified, even when formulated and brought to consciousness because of what Iser terms "the transitory nature of the image" and "its vital function of fusion"¹⁰⁰.

Ainsi, le fait que le texte révèle qu'un personnage a les cheveux blancs revêt surtout une importance dans la mesure où cette information peut être mise en relation avec d'autres éléments du texte qui participent d'un même réseau signifiant. Les séries de synthèses représentatives, dont il a été question plus haut, ont pour fonction non pas d'accroître la précision de l'image du personnage, mais de produire une forme schématique qui conserve l'information nécessaire pour la poursuite de la lecture.

Cette restriction du rôle de l'image n'a rien de vraiment surprenant lorsque l'on considère qu'Iser, comme d'ailleurs Eco et la plupart des théoriciens de la lecture

⁹⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁰⁰ Ellen J. Esrock, *The Reader's Eye. Visual Imaging as reader response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 29-30.

poststructuralistes, s'intéressent à l'*interprétation* du texte. L'«effet esthétique», tel que l'entend Iser, ne procède pas de l'intensité et de la richesse des images produites lors de la lecture. Ce désintérêt, pour ne pas dire cette méfiance, à l'égard des représentations mentales se manifeste également chez certains écrivains, tel William Gass qui déclare que l'élaboration d'images ralentit la lecture et la détourne de sa visée idéale: «We tend to pay attention to our picture and lose sight of the meaning¹⁰¹».

Même s'il marginalise la composante imaginative de la lecture, Iser reconnaît le rôle joué par l'imagination dans le processus d'actualisation du monde fictionnel. Cependant, les divergences entre sa position et celles de Sartre et de Husserl révèlent que la réflexion achoppe sur la nature et le statut à accorder aux représentations mentales dans la lecture. Deux questions essentielles, en particulier, demeurent en suspens. D'une part, l'examen des travaux de Husserl, de Sartre et d'Iser n'a pas permis de déterminer si la lecture suscite véritablement une activité d'imagerie et, si oui, à quelles conditions. Faut-il, comme Sartre, tenir les images mentales pour le signe d'une «mauvaise lecture» ou, si l'on se place dans la perspective de Husserl, les considérer comme des éléments optionnels non absolument requis pour comprendre un texte? D'autre part, doit-on considérer la représentation imaginaire comme une «quasi-perception», ce qui implique de prendre en considération ses caractéristiques sensorielles ou, au contraire, privilégier sa dimension conceptuelle? Le problème est peut-être justement lié à la manière dont les théoriciens évoqués plus haut conçoivent l'image. Pour Pierre Ouellet, en revanche, il convient de reconnaître que la représentation imaginaire élaborée lors de la lecture d'un texte présente toujours une double dimension sensible (ou sensorielle) *et* conceptuelle:

La littérature échappe à la sensation brute, serait-ce celle de son matériau verbal, en même temps qu'elle émancipe le percept des circonstances matérielles de son apparition, une lande déserte ou une mer en furie pouvant faire l'objet d'une perception *littéraire* sans qu'on soit en présence d'autre chose que d'une page d'écriture ou d'une

¹⁰¹ William Gass, cité par Ellen J. Esrock, *op. cit.*, p. 152.

séquence de mots. Ni pur art ni simple savoir, la littérature est *idées* métissée d'*affects*, connaissances croisées avec des sensations, de l'*épistémè* mariée à de l'*esthésie*, sans possible divorce entre concept et percept, unis pour le meilleur et pour le pire dans ce qu'on peut appeler, avec les psychologues de la cognition, une *imagerie* ou une *image mentale* - percept élevé au rang de concept, ou plutôt concept ancré dans le terreau du percept¹⁰².

Un examen rapide des recherches récentes menées dans le champ des sciences cognitives semble effectivement apporter un éclairage intéressant sur les questions soulevées jusqu'à présent.

2.4 Le point de vue des sciences cognitives

2.4.1 L'image comme lieu de figuration des énoncés

Le rôle de l'image dans la pensée divise la communauté scientifique depuis les premières expériences conduites à la fin du XIX^e siècle avec la naissance de la psychologie moderne. En 1971, Allan Paivio propose un modèle, dit du double-codage, faisant de l'image l'un des lieux de la signification d'un énoncé verbal¹⁰³. Ce modèle, dans lequel on conçoit l'existence de deux systèmes de représentations (verbal et imagé) indépendants, mais pouvant fonctionner de manière coordonnée¹⁰⁴, a été rapidement remis en question. Ces travaux ont, néanmoins, conduit à élaborer une conception du traitement des énoncés verbaux qui semble aujourd'hui acceptée par de nombreux chercheurs. Selon Michel Denis, par exemple, la signification d'un énoncé (on s'en tiendra ici aux énoncés lus) doit impérativement faire l'objet d'une représentation sémantique, cette dernière pouvant constituer le support de représentations imagées

¹⁰² Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰³ Allan Paivio, *Imagery and verbal process*, Hillsdale (New Jersey), Erlbaum, 1979.

¹⁰⁴ Par exemple, un objet imaginé peut être nommé et les mots lus ou entendus peuvent évoquer des images non verbales.

«exprimant tout ou partie de l'information sémantique en des figures structurellement semblables aux événements perceptifs¹⁰⁵». Denis précise que

[l']élaboration de ces représentations aurait un caractère optionnel; elles n'ajouteraient rien, en principe, à la "compréhension", mais fourniraient à l'individu un "supplément cognitif" exprimant sous forme analogique les relations assertées par l'énoncé [...]¹⁰⁶.

Ce constat invite non pas à nier le rôle de l'image, mais à distinguer la représentation sémantique d'un énoncé de sa représentation imagée, l'une et l'autre étant néanmoins liées. Ces propositions font écho à des idées déjà formulées par Husserl et accèdent la thèse du rôle, certes optionnel mais néanmoins effectif, de l'activité d'imagerie dans la lecture. Il reste à préciser dans quelles conditions se forment les images.

2.4.2 Traits sémantiques / Traits figuratifs

L'analyse componentielle représente, selon Michel Denis, un modèle pertinent pour rendre compte de l'articulation entre la dimension sémantique et figurative d'un énoncé. Plusieurs recherches, dont celles de Jean-François Le Ny et de François Rastier¹⁰⁷, ont effectivement fourni des résultats probants. Un tel modèle suppose que chaque concept est divisible en plusieurs composantes, les traits sémantiques, dont chacun contribue à la définition de la classe d'objets correspondante. Ces éléments sont constitutifs des représentations du monde de chaque sujet. Lorsque, par exemple, on considère le concept attaché au mot «chat», on peut supposer l'existence d'une représentation conceptuelle composée d'un ensemble de traits sémantiques, tels que: «est nyctalope», «est agile», «a des griffes», «a des poils», etc. Parmi l'ensemble des traits définissant un concept,

¹⁰⁵ Michel Denis, *Image et cognition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 106.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁷ Jean-François Le Ny, *La sémantique psychologique*, Paris, Presses Universitaires de France 1979 ; François Rastier, «Le sémème dans tous ses états», *Cahiers de Lexicologie*, n° 47, 1985, p. 3-42. D'autres chercheurs de renom, tels que Philip Nicholas Johnson-Laird, ont produit des recherches qui s'inscrivent dans la même démarche et aboutissent à des résultats convergents.

certaines («a des griffes», «a des poils») correspondent à des propriétés perceptibles et constituent, à ce titre, des *traits sémantiques figuratifs*. D'autres («est nyctalope», «est agile») ont une probabilité plus faible de participer à la formation de représentations figuratives. La «valeur d'imagerie» d'un mot, définie comme «la capacité qu'a ce mot de susciter la formation d'une image mentale chez [un] individu¹⁰⁸», est précisément liée à la richesse en traits sémantiques du concept correspondant¹⁰⁹.

Il faut, également, ne pas perdre de vue que dans un texte littéraire les mots n'apparaissent pas de manière isolée. Or, l'influence du contexte apparaît comme un facteur décisif puisque le traitement sémantique d'une phrase n'actualise, comme le signale Denis, qu'une partie des traits sémantiques pertinents. La dissociabilité et le «relief différentiel¹¹⁰» des traits sémantiques ont un impact sur la nature des images mentales élaborées au cours de la lecture. Ainsi, il est peu vraisemblable qu'un lecteur rencontrant l'énoncé «Tapi dans l'herbe, le chat bondit et s'empara d'un moineau qui venait de se poser» active toutes les représentations conceptuelles qu'il associe aux termes «chat» et «moineau» (c'est-à-dire la totalité de son savoir rattaché à ces entités). Compte tenu de la signification de l'énoncé, le traitement cognitif du lecteur va

¹⁰⁸ Michel Denis, *op. cit.*, p. 138

¹⁰⁹ Il est hors de mon propos de rendre compte dans les détails des résultats des études empiriques menées à ce sujet et, en particulier, des échelles comparatives mesurant les valeurs d'imagerie relatives des mots. D'une manière générale, les mots qui désignent un objet concret ont une valeur d'imagerie plus importante que les mots présentant un plus grand degré d'abstraction. Il est intéressant, cependant, de noter que de nombreuses entités dont on ne peut avoir une expérience perceptive directe, mais qui ont fait l'objet de nombreuses représentations (littéraires, picturales et/ou cinématographiques) présentent une valeur d'imagerie élevée (pensons aux fantômes, par exemple). Cela laisse entrevoir la nécessité de prendre en considération les représentations non imagées dans la formation de l'imaginaire et aussi, par conséquent, du caractère intersubjectif de ce type de représentations propres à une époque, à une culture ou, au contraire, «universelles».

¹¹⁰ Michel Denis, *op. cit.*, p. 167.

théoriquement privilégier les traits sémantiques «a des griffes» et «est agile» relatif au concept «chat». Les autres traits seront actualisés à un moindre degré, voire pas du tout¹¹¹. Cet exemple révèle que lors de la lecture, certains traits sémantiques (en particulier les traits figuratifs) sont susceptibles de passer de l'état de disponibilité à celui d'«activité cognitive⁹⁹» selon l'énoncé. La sélection des traits les plus pertinents correspond à un processus de «centration cognitive» régi par le contexte. L'acte de lecture n'a, cependant, rien d'un décodage ou d'une relation uniforme et automatique de type stimulus-réponse. Différentes recherches¹⁰⁰ ont mis en évidence des variations notables, d'une part, entre les sujets dotés d'une haute capacité imaginative (*high visualizers*) et ceux pourvus d'une faible capacité imaginative (*low visualizers*) et, d'autre part, entre les degrés de consistance, de vivacité (*vividness*) des images produites. En somme comme le déclarent Shirley Long et ses collaborateurs, «the production of imagery is affected by both reader and text characteristics¹⁰¹».

Ce constat est moins anodin qu'il ne le paraît, car il impose de tenir compte d'une pluralité de facteurs pour analyser la composante imaginative de la lecture. Il met au jour le fait que le texte oriente l'activité imaginative tout en reconnaissant l'égale importance de l'investissement, singulier et d'intensité variable, des différents lecteurs.

¹¹¹ Bien qu'il adopte une perspective sémiotique, Umberto Eco propose un modèle comparable, à certains égards, à celui qui est décrit par Michel Denis (je pense notamment aux opérations accomplies par le «Lecteur Modèle», doté d'une compétence encyclopédique). Toutefois, Eco s'intéresse exclusivement à la compréhension du texte et non à sa *figurabilité*, c'est-à-dire à la fonction cognitive de l'image dans de l'acte de lecture. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985.

⁹⁹ Michel Denis, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁰ En particulier le «Questionnaire upon Mental Imagery» (QMI) élaboré par G. H. Betts, puis par P. Sheehan, et le «Visual Imagery Questionnaire» de D.A. Marks. Cf., à ce sujet, Ellen J. Esrock, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁰¹ Shirley Long et al., «The Effects of Reader and Text Characteristics on Report on Imagery Reported during and after Reading», *Reading Research Quarterly*, n° 24, 1989, p. 353.

2.5 Conclusion

L'intérêt des recherches menées dans le champ des sciences cognitives réside, en particulier, dans le fait qu'elles valident des hypothèses et des propositions théoriques par des observations empiriques. On notera, au passage, que l'évolution des ressources technologiques et des connaissances liées au fonctionnement des processus neurocognitifs rend ces études beaucoup plus intéressantes et convaincantes que celles auxquelles Sartre fait référence. Cependant, les résultats de ces travaux des spécialistes de la cognition ne remettent pas en cause radicalement les conceptions du rôle de l'imagination et de l'imaginaire proposées par des théoriciens comme Sartre ou Husserl, par exemple. Ils apportent plutôt des réponses et des confirmations à plusieurs questions essentielles. Ainsi, il semble désormais acquis que l'image joue un rôle incontestable dans l'activité de lecture. Toutefois, comme l'a affirmé Husserl, ce rôle est optionnel et les représentations mentales ne sont pas impérativement impliquées dans la compréhension des énoncés textuels.

À cet égard, il est difficile d'ignorer les restrictions qu'Iser impose au lecteur lorsqu'on considère les processus de compréhension et d'interprétation, mais aussi quand on prend en considération le travail de l'imagination qui préside à la construction d'une représentation imaginaire du monde visé par le texte. C'est regrettable, en un sens, car Iser analyse finement un certain nombre d'éléments relatifs au processus de constitution de l'image. Mais, comme l'a montré Esrock, l'imaginaire de la lecture, chez Iser, tend vers le concept plus que vers l'image sensible. On retrouve, en ce sens, une prévention, à l'endroit de l'image, analogue à celle qu'on rencontre dans la théorie sartrienne. Chez Iser, cela s'explique sûrement en raison de la prédominance accordée au pôle artistique (rattaché au texte, en tant qu'ensemble de stratégies) au détriment du pôle esthétique (qui se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur).

Or, en établissant la preuve de l'analogie structurale entre les images mentales et les données perceptuelles, les recherches des cognitivistes montrent que les représentations formées au cours de la lecture ne se réduisent pas exclusivement à des *formes schématiques, conceptuelles*. On a vu que la nature des représentations produites dépend en partie des caractéristiques du texte. On peut ajouter que le travail d'élaboration imaginaire est en partie déterminé par la présence d'éléments textuels à visée référentielle, que je nomme *indices de figurabilité* ou *indices de représentativité*, cette seconde dénomination convenant mieux aux représentations de nature plus abstraite que «sensorielle». Un épisode du *Figuier enchanté* révèle l'importance de ces éléments dans le processus de construction d'une représentation imaginaire:

Après un exercice de maïeutique raté destiné à cacher son ignorance, le professeur se résigna enfin à chercher lui-même Montréal. Debout devant l'hémisphère occidental, il commença à explorer le littoral de la Colombie-Britannique. Pendant que son index serpentait vers le nord, il nous demanda ce qu'étaient des séquoias et des totems. Se butant à un silence sépulcral, il se retourna brusquement pour nous traiter d'ignares et continua de scruter l'Alaska et le Yukon. Visiblement frustré, il promena son doigt obliquement à travers les Prairies, contourna les Grands Lacs pour ensuite rapidement remonter jusqu'au cercle polaire devant lequel il resta de glace quelques instants¹⁰².

Les références toponymiques et les indications spatiales constituent autant d'indices de figurabilité qui permettent au lecteur d'imaginer sans peine la scène décrite par le narrateur du roman de Micone et de se représenter *mentalement* le parcours erratique du doigt du professeur sur la carte. D'une manière générale, ces indices, dont le nombre et la valeur référentielle varient d'un texte à l'autre, médiatisent le rapport à l'objet ou au monde visé par le texte. De même, la présence d'embrayeurs sensoriels invite le lecteur à imaginer l'objet visé à travers plusieurs modalités sensibles (visuelle, auditive, olfactive, etc.). À ce titre, la lecture peut véritablement être envisagée comme une «expérience perceptive médiate, dont le support est imaginaire¹⁰³». Cela ne signifie

¹⁰² Marco Micone, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, p. 47.

¹⁰³ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 9.

cependant pas que l'on doive opposer les deux aspects (sémantique et figuratif) de la représentation. Au contraire, l'image est elle-même porteuse d'un savoir spécifique, qui résulte de la relation dynamique entre le matériau imaginaire investi par le lecteur et les informations fournies par le texte.

C'est précisément la nature singulière de la représentation imaginaire produite au cours de la lecture qui l'affranchit des déterminismes du monde empirique (au contraire de la perception qui, par définition, est rivée au réel), mais qui l'empêche également de suivre son propre cours (comme dans la rêverie). À la différence du rêveur éveillé, en effet, le lecteur est spectateur de ce qu'il construit à mesure qu'il progresse dans le texte. Il réagit aussi affectivement à ce monde qu'il déploie et contemple. Il est acteur, en d'autres mots, d'une expérience susceptible de renouveler son rapport au monde.

CHAPITRE III

L'EXPÉRIENCE DE LA LECTURE

Bien que j'aie déjà fait référence aux rapports entre les mondes fictionnels et le réel, je me suis surtout intéressé au statut et à la nature des composantes de l'imaginaire, ainsi qu'à la manière dont ce dernier est sollicité lors de la lecture. Or, le rôle de l'image dans la lecture m'apparaît équivalent à celui que Christine Baron lui attribue dans l'écriture d'un romancier tel que Calvino:

l'image est tantôt "en amont" de l'écriture comme une sorte d'*input* visuel, tantôt en aval sous une forme prospective, mais toujours indissociable d'une pré-formation d'un concept du monde, d'un modèle auquel elle prêterait sa visualité, plutôt que sa visibilité¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Christine Baron, «Imaginaire, visualité, fiction», dans Catherine Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan (France), Presses des Universités du Rouen et du Havre, 2007, p. 23. Les guillemets et l'italique sont le fait de l'auteure.

De même, l'imaginaire détermine nos attentes au seuil de la lecture et il nous permet de construire une représentation du monde visé par le texte et d'intégrer cette représentation au sein de notre propre système symbolique¹⁰⁵.

3.1 Du monde du texte au monde du lecteur

À la différence des théoriciens dont il a été question jusqu'ici, Paul Ricœur n'a pas consacré une recherche spécifique à l'imaginaire. Ses travaux en herméneutique, cependant, présentent un intérêt particulier, dans le cadre de ma réflexion, car ils se situent à la lisière des théories de la lecture et de la réception et ils placent le lecteur au centre de la relation entre la fiction de monde représentée dans le texte et le monde empirique (le «réel»). Pour Ricœur, «il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles et des textes¹⁰⁶». Se comprendre, c'est se comprendre dans le monde, aussi l'un des objectifs de l'herméneutique ricœurienne est de montrer comment la lecture conduit, *in fine*, à la refiguration du champ pratique, c'est-à-dire de notre rapport au monde.

3.1.1 La fiction mimétique

L'un des concepts fondamentaux de la vaste réflexion consignée dans les trois volumes de *Temps et récit* est emprunté à la philosophie aristotélicienne. En effet, Ricœur assigne à la *mimèsis* une fonction essentielle, puisqu'elle structure les trois moments (*Mimèsis*

¹⁰⁵ Selon Gilles Thérien, «[l]es résultats partiels ou globaux de la lecture sont intégrés dans des systèmes de signes plus vastes qui s'appliquent à un plus grand nombre d'objets. Le mot "symbolique" a ici son importance parce qu'il met en lumière que ces systèmes de signes ont une valeur référentielle en tant que hiérarchie, systèmes scientifiques, savoirs, pratiques, rituels, idéologies ou imaginaires». Cf. Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n° 2, printemps 1990, p. 75.

¹⁰⁶ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, coll. «Essais», 1986, p. 33.

I, II et III) du «procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre¹⁰⁷». Ricœur choisit de se référer précisément à la définition aristotélicienne de la *mimèsis*, car elle a le mérite, à ses yeux, de désigner l'ouverture d'un espace fictionnel autonome, et non simplement le redoublement d'une présence: «L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si¹⁰⁸». Ces propos évoquent ceux de Husserl et de Sartre, mais la *mimèsis*, telle que la conçoit l'auteur de *La Poétique*, instaure une liaison plutôt qu'une coupure entre le réel et l'imaginaire. Ricœur souligne, à ce propos, que dans la langue d'Aristote un même verbe (*poien*) désigne l'action de fabriquer et de créer. Cette continuité se manifeste jusque dans l'interprétation, qui relève également du *faire* puisqu'elle consiste en une «effectuation [...] des possibilités sémantiques du texte¹⁰⁹». La production et la réception du texte constituent, en ce sens, deux moments complémentaires du processus d'élaboration et d'actualisation de ce que l'on peut nommer, avec Husserl, «quasi-monde». Aussi, la tension entre coupure et liaison qui caractérise la *mimèsis* confère-t-elle à la fiction un statut spécifique, puisque celle-ci a «pour fonction, non pas de nous aider à reconnaître les objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre¹¹⁰». Loin de n'être qu'une pure description ou reproduction, la *mimèsis* doit être tenue pour une *imitation créatrice* d'un monde qu'il appartient au lecteur de concrétiser et de s'approprier.

¹⁰⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1983, p. 86.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, p. 171.

¹¹⁰ Paul Ricœur, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 260.

3.1.2. L'actualisation et l'appropriation du monde du texte

En tant que représentation d'action (*mimèsis praxeôs*), la mise en intrigue (*muthos*), propre au récit, engendre une configuration médiatrice entre l'amont et l'aval du texte. Les deux moments du processus qui précèdent l'acte de lecture, *Mimèsis I* et *II*, correspondent, respectivement, au monde de l'action vécue de manière pré-réflexive et au monde du texte, en tant que produit d'un agencement narratif, de la configuration d'une expérience fictionnelle. Je signale, à ce propos, que Ricœur élargit considérablement la sphère d'application du concept d'«imitation d'action» en y incluant les «romans de caractère» et les «romans de pensée». C'est là une précision importante, car il serait réducteur d'associer de manière exclusive le domaine de l'agir au récit et celui du pâtre à la poésie, comme peuvent le laisser penser ces propos de Ricœur :

Tandis que la redescription métaphorique règne plutôt dans le champ des valeurs sensorielles, pathiques, esthétiques et axiologiques qui font du monde un monde *habitable*, la fonction mimétique du récit s'exerce de préférence dans le champ de l'action et de ses valeurs *temporelles*¹¹¹.

Si cette distinction se justifie d'un certain point de vue, il convient, à mon avis, de ne pas négliger la diversité des éléments qui contribuent à la plénitude et à l'épaisseur d'un monde compris comme le déploiement d'un «éventail de possibilités existentielles¹¹²».

Le processus amorcé avec *Mimèsis I* et *II* trouve son accomplissement dans la lecture : comprendre une histoire est le corollaire de l'acte de *com-prendre*, de prendre ensemble des entités hétérogènes en vue d'en produire la synthèse intelligible qu'est le récit. En considérant le moment de la «refiguration» (*Mimèsis III*), Ricœur se situe à la croisée de

¹¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, p. 13.

¹¹²

Paul Ricœur, *Temps et récit*, T. II, Paris, Le Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1984, p. 193-194.

l'herméneutique et des théories de la lecture, puisqu'il tente de montrer comment la relation entre le lecteur et le monde est refigurée par le texte.

L'actualisation d'un monde possible

En tant que texte non descriptif (non factuel), le récit fictionnel ne se donne pas comme un reflet, comme une *re-production* du monde. La nature de ce lien, on l'a vu, a suscité des prises de position contrastées. Pour Ricœur, l'irréalité du monde fictionnel n'empêche pas le texte de viser le monde du vécu de manière *oblique*, indirecte. Il s'agit d'une dénotation de second rang à laquelle on n'accède qu'à la condition, précisément, de suspendre la référence descriptive. L'auteur de *Temps et récit* ne conteste pas la fonction autoréférentielle du langage poétique. Cependant, à ses yeux, elle ne représente que la condition «négative» pour que soit dégagé un mode plus fondamental de référence, qu'il revient au lecteur d'actualiser:

[la notion de monde du texte] exige que nous *ouvrions* l'œuvre littéraire sur un «dehors» qu'elle projette devant elle et offre à l'appropriation critique du lecteur. Cette notion d'ouverture ne contredit pas celle de clôture impliquée par le principe formel de configuration. Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur le monde, à la façon d'une *fenêtre* qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert. Cette ouverture consiste dans la *pro-position d'un monde susceptible d'être habité*. [...] C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à... se dirige vers..., bref est au sujet de.... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appelle une *transcendance immanente* au texte¹¹³.

En tant que transcendance dans l'immanence, le monde du texte *appelle* le lecteur pour deux raisons. D'une part, sans ce dernier, il ne demeure qu'une pure virtualité, une configuration en attente de concrétisation. D'autre part, il interpelle aussi le lecteur dans la mesure où il lui propose un «monde susceptible d'être habité».

¹¹³ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, T. II, p. 150.

Ricœur introduit une distinction entre «texte» et «œuvre» qui, bien que significative, peut s'avérer ambiguë. Selon lui, «[t]he text as text is a set of *instructions* which the individual or public reader *complies* with in a passive or creative way. But the text becomes a work only in the interaction between text and recipient¹¹⁴». Ce passage du texte à l'œuvre correspond-il, comme l'affirme Brian T. Fitch, «à la transformation des signes linguistiques, indices textuels de la référence [...] en images mentales, par l'intermédiaire de l'imagination du lecteur¹¹⁵»? Pour plusieurs commentateurs de l'œuvre de Ricœur, la notion même de «monde du texte» est susceptible de générer une certaine confusion. Peter McCormick, par exemple, préfère parler de «monde fictionnel¹¹⁶», qu'il distingue à la fois du monde du texte, de l'œuvre de fiction et du monde du lecteur. David E. Klemm, pour sa part, privilégie la formule «monde ontologique» afin de mettre au jour ce qui, selon lui, demeure implicite et équivoque chez Ricœur:

The "world of the text" can be used as a term to refer to the set of references formed by the reader's imagination as it works on the content of the story. The "reader" here is the direct and first-order subject and not the reflexive or hermeneutical subject. A second term - *ontological world* - can be used to refer to the world projected by the analyzed structure of the text for the reflexive subject. The ontological world [...] is distinct from the text-world because it is not formed by the imagination but is articulated as a work of description undertaken by the reflexive subject¹¹⁷.

Selon Klemm, le «monde du texte» est le corrélat d'une lecture naïve, préreflexive, dans laquelle la subjectivité du lecteur est soumise à une forme d'aliénation (*self-forgetfulness*) en ce qu'elle demeure rivée à une référence descriptive. En revanche, le

¹¹⁴ Paul Ricœur, «The Text as Dynamic Identity», dans Mario J. Valdès et Owen Miller (dir.), *Identity of the Literary Text*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 185.

¹¹⁵ Brian T. Fitch, «Introduction. Référence, concrétisation, appropriation», *Texte*, n° 11, 1991, p. 6.

¹¹⁶ Peter J. Mc Cormick, *Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, p. 274.

¹¹⁷ David E. Klemm, *The hermeneutical Theory of Paul Ricœur*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1983, p. 87.

«monde ontologique» constitue la référence ultimement visée par le texte, accessible après la suspension de la référence descriptive et la mise au jour de la sémantique profonde du texte grâce à l'analyse structurale:

Structural analysis is the work of a detached, reflexive subject who brackets the referential intention of the text in order to discern the design immanent in the text. That "I" then can take that design as a pointer to the text-world and make the comparison between the text-world as constituted in naive understanding and the text-world indicated by the horizon of the ontological world in which the reflexive subject places itself¹¹⁸.

Ces propos semblent trancher en faveur d'une distinction, voire d'une opposition, entre, d'un côté, le monde du texte et, de l'autre, le monde ontologique ou le monde fictionnel. En fait, «le rôle *médiateur* joué par l'analyse structurale¹¹⁹» doit être rattaché à la fonction de distanciation que la fiction introduit dans notre appréhension du monde possible proposé par le texte. L'explication structurale prémunit à la fois contre la tentation de l'identification et de la saisie intuitive de l'intention de l'auteur (en se projetant dans *son* monde, ainsi que le préconise l'herméneutique romantique), et contre le risque d'engluement dans un monde irréel (l'imaginaire tendant simplement à supplanter le réel ou à s'y superposer). En ce sens, l'élaboration d'une représentation imaginaire du monde décrit par le texte précède et rend possible le mouvement de transcendance par lequel une œuvre de fiction projette, hors des limites de la configuration textuelle, un monde susceptible d'être habité: «La fonction neutralisante de l'imagination à l'égard de la "thèse du monde" est seulement la condition négative pour que soit libérée une force référentielle de second degré¹²⁰». Cela revient à dire que Ricoeur, contrairement à Husserl et Sartre, attribue un double rôle à l'imagination: elle permet de neutraliser le réel en vue d'accomplir, dans un second temps, un retour vers le monde. «Par là même, la réalité

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁹ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 233.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 245.

quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel¹²¹».

Je tiens à insister sur l'importance, tout au long de ce processus, de l'imagination. En effet, comme le note à juste titre Brian T. Fitch, le processus de concrétisation grâce auquel le lecteur élabore une représentation du monde décrit par le texte constitue «le premier geste d'appropriation de la part du lecteur¹²²». Étant donné que «le lecteur transforme par ses facultés imaginatives l'espace représenté par le texte, il fait sien ce qui n'existait auparavant, avant le début de la lecture, que *sous une forme latente*¹²³». Or, cette première forme d'appropriation est tenue, dans la plupart des théories herméneutiques (et notamment dans celle de Ricœur), pour un moment négligeable au regard du véritable enjeu de la démarche interprétative: l'élucidation des conditions de l'appropriation. Pourtant, il ne suffit pas d'affirmer que les récits proposent, sur le mode de la fiction, des manières d'habiter le monde que la lecture est censée actualiser, encore faut-il déterminer comment s'opère cette *reprise* par la lecture. Une réflexion sur l'acte de lecture ne peut, précisément, faire l'économie d'une analyse des modalités de la constitution d'un monde imaginaire. Les théories herméneutiques rendent compte d'une démarche téléologique, tournée vers son accomplissement, alors que le processus de concrétisation peut déjà, en soi, s'avérer problématique (les textes n'offrant pas tous le même degré de lisibilité). De même, rien ne garantit, en pratique, qu'un individu soit capable ou ait envie d'assumer la transition entre «une interprétation naïve et une interprétation érudite».

¹²¹ *Ibid.*, p. 128.

¹²² Brian T. Fitch, *loc. cit.*, p. 12.

¹²³ *Ibid.*, p. 11.

L'appropriation d'un monde possible

Ricœur néglige ce problème, car il s'intéresse moins à l'acte de lecture en soi qu'à la démarche interprétative que ce dernier sous-tend. En effet, la finalité de l'analyse de Ricœur est bien l'élucidation des conditions du déploiement d'un monde par un sujet qui se l'approprie.

Dès lors, le texte doit être tenu non pas pour le lieu d'une communion d'un auteur et de son lecteur, mais plutôt pour celui de la médiatisation narrative d'une expérience singulière qu'un lecteur a la possibilité de *reprendre* et de faire sienne. Aussi, on comprend que l'*application* (*Mimèsis III*) constitue l'accomplissement du procès herméneutique, en ce qu'elle marque l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur. Ainsi conçue, l'interprétation échappe à l'arbitraire et au subjectivisme, par le recours à l'explication structurale, tout en ouvrant le texte sur son *dehors*.

La notion d'«application» (*Anwendung*) est historiquement associée aux herméneutiques religieuse et juridique (et absente de l'herméneutique philologique)¹²⁴. Ricœur préfère le terme «appropriation» (*Aneignung*), qui apparaît effectivement plus adéquat, en ce qu'il met particulièrement l'accent sur l'idée qu'une chose initialement éloignée et étrangère nous devient familière. En ce sens, l'appropriation consiste à faire sien le monde projeté par le texte, c'est-à-dire à combler tout ce qui, d'un point de vue temporel, culturel et sémantique, instaure une distance entre le texte et son lecteur:

The reader appropriates the referent when the text enables the reader to recognize that mode of being as “my own” and to become what one truly is through that recognition. In appropriation, an *imagined* possible mode of being is made *actual*¹²⁵.

¹²⁴ L'héritage de Gadamer se fait ressentir, une fois de plus, puisque ce dernier introduit cette notion dans le champ des sciences humaines dans *Vérité et méthode*.

¹²⁵ David E. Klemm, *op. cit.*, p. 144.

Mais, lorsque Ricoeur évoque l'intersection de l'horizon du texte et de celui du lecteur, il désigne le lieu d'une interaction, ou plutôt d'une ouverture réciproque plus fondamentale:

Far from saying that a subject, who already masters his own being-in-the-world, projects the *a priori* in the text, I shall say that appropriation is the process by which the revelation of new modes - or, if you prefer Wittgenstein to Heidegger, new 'forms of life' - gives the subject new capacities for knowing himself. If the reference of the text is the projection of a world, then it is not in the first instance the reader who projects himself. The reader is rather broadened in his capacity to project himself by receiving a new mode of being from the text himself¹²⁶.

La notion d'application, entendue ainsi, confère un rôle heuristique à la fiction et une dimension réflexive à la compréhension: «l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui se comprend désormais mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre¹²⁷». D'une part, en effet, la littérature articule et porte au langage ce qui, dans le monde de l'action, ne parvient pas à être saisi par un sujet. Au terme de la lecture, le «soi» du sujet est enrichi, élargi. L'expérience de la lecture contribue ainsi à la refiguration du monde du lecteur. Le caractère médiateur de la littérature et, plus largement, de la culture, que j'ai évoqué dans la précédente section, apparaît de nouveau comme une donnée essentielle.

D'autre part, les textes littéraires ont une capacité particulière de bouleverser la représentation qu'un lecteur se fait du monde et de lui-même parce que son identité, et

¹²⁶ Paul Ricoeur, «Appropriation», *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge/Paris, Cambridge University Press/Maison des sciences de l'homme, 1981, p. 192.

¹²⁷ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 170.

non seulement le monde, fait l'objet d'une mise en suspens¹²⁸. Lire revient à lever le rideau sur une scène imaginaire, celle du monde du texte dans lequel est impliqué un *soi* fictionnel:

de la même manière que le monde du texte n'est réel que dans la mesure où il est fictif, il faut dire que la subjectivité du lecteur n'advient à elle-même que dans la mesure où elle est mise en suspens, irréalisée, potentialisée, au même titre que le monde lui-même que le texte déploie. Autrement dit, si la fiction est une dimension fondamentale de référence du texte, elle n'est pas moins une dimension fondamentale de la subjectivité du lecteur. Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. La lecture m'introduit dans les variations imaginatives de l'*ego*. La métamorphose du monde, selon le jeu, est aussi la métamorphose ludique de l'*ego*¹²⁹.

En renonçant à la cohésion et à la consistance de son *soi*, le lecteur de fiction *met en jeu*, dans tous les sens du terme, son identité. Cette notion de «jeu» renvoie à l'herméneutique gadamérienne. Réfutant l'alternative de l'objectivisme ou de la conscience esthétique, Gadamer tient pour secondaire l'importance et le rôle de la subjectivité dans l'expérience esthétique. Au contraire, selon lui, nous sommes pris «par» et «dans» l'expérience esthétique, comme nous sommes «pris au jeu». Gadamer emploie à dessein cette notion, car elle lui permet de montrer que l'art n'est pas qu'un jeu, qu'un divertissement gratuit auquel s'adonne la conscience. Le jeu possède une autonomie propre dans laquelle le joueur se laisse emporter. À ce titre, la subjectivité se laisse prendre par un jeu qui lui impose ses règles. Il s'ensuit que la conscience est non seulement emportée, mais également interpellée par le jeu de l'art. L'expérience de l'art réconcilie deux aspects apparemment contradictoires, mais pourtant constitutifs de l'expérience esthétique: cette dernière nous confronte à une réalité autonome que nous ne maîtrisons pas, mais qui, dans le même temps, ne cesse de nous concerner directement. Pour Gadamer, l'œuvre d'art contient un excès de réalité, un surcroît d'être que l'on saisit moins de manière

¹²⁸ Ce qui nous ramène à la fameuse thèse de neutralisation caractéristique, selon Husserl, des productions de l'imagination.

¹²⁹ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, p. 131.

conceptuelle que sensible. C'est en ce sens qu'il faut entendre les propos, apparemment paradoxaux, de Ricœur, selon lesquels le lecteur se trouve en se perdant. La métamorphose dont il est question correspond précisément au moment de la refiguration. Cette idée de métamorphose est également inspirée par Gadamer, pour qui apprécier une œuvre d'art exige de la laisser agir sur soi :

Thus appropriation ceases to appear as a kind of possession, as a way of taking hold of... It implies instead a moment of dispossession of the narcissistic *ego*. This process of dispossession is the work of the sort of universality and atemporality implied by the explanatory procedures. Only the interpretation which satisfies the injunction of the text, which follows the 'arrow' of meaning and endeavours to 'think in accordance with' it, engenders a new *self*-understanding. By the expression '*self-understanding*', I should like to contrast the *self* which emerges from the understanding of the text to the *ego* which claims to unveiling this understanding. It is the text, with its universal power of unveiling, which gives a *self* to the *ego*¹³⁰.

La réalité dans laquelle on évolue se (re)trouve transfigurée dans l'art, car l'expérience de l'art favorise une reconnaissance, une redécouverte du monde pour ce qu'il est. L'implication du lecteur et la découverte de soi que cela implique contribuent au caractère événementiel de l'expérience esthétique.

La théorie de Ricœur vise, notamment, à poser les bases d'une herméneutique du *soi*. Sa conception de l'appropriation montre bien que l'expérience de la littérature doit conduire un sujet à renouveler la compréhension qu'il a de lui-même et découvrir d'autres formes d'être au monde. Hans Robert Jauss, dont les travaux portent aussi bien sur l'herméneutique littéraire que sur la réception des textes propose une réflexion qui rejoint les préoccupations de Ricœur et prolonge son analyse en interrogeant les conditions de la rencontre entre le monde du texte et celui du lecteur.

¹³⁰ Paul Ricœur, «Appropriation», p. 192-193.

3.2 La fonction sociale de la littérature

Figure emblématique de l'École de Constance, au même titre que Wolfgang Iser, Jauss élabore une réflexion qui s'inscrit à la croisée de plusieurs champs de recherche. D'abord animé par la volonté de proposer une autre approche de l'histoire littéraire, il se consacre de plus en plus à ce qu'il nomme la fonction sociale, ou communicationnelle, de la littérature. Le concept d'«horizon», qu'il propose dès ses premiers essais¹³¹, est l'un des concepts clés de l'ensemble de son travail.

3.2.1 L'horizon de la lecture

Défini par Husserl et repris par Popper et Gadamer, le concept d'«horizon» vise, initialement, à mettre en lumière l'interrelation d'un objet et de son environnement: «Toute activité de connaissance, toute orientation vers un objet singulier en vue de le saisir présupposent ce domaine préalable de donnée passive; l'objet affecte à partir de son champ [...]»¹³². Ce champ, ouvert et virtuellement infini, comprend les objets co-donnés formant l'horizon de la chose visée. Ainsi, Popper évoque l'horizon d'attente du chercheur, dont les expériences scientifiques sont déterminées par une précompréhension du monde vécu. Gadamer, pour sa part, rappelle que cette précompréhension est étroitement liée à une *position*, à une *situation*, qui détermine aussi bien la première

¹³¹ Dans les études qu'il produit au milieu des années soixante et qui seront publiées en français dans *Pour une esthétique de la réception*, en 1978.

¹³² Husserl, *Expérience et jugement*, p. 34.

forme de compréhension du monde (ou d'un objet esthétique) que les attentes que l'on forme à son égard:

Toute présence finie a ses bornes. Ce qui définit le concept de situation, c'est précisément le fait qu'il représente un lieu où on se tient et qui limite les possibilités de vision. C'est pourquoi le concept d'*horizon* est essentiellement lié à celui de situation. L'horizon est le champ de vision qui comprend et inclut tout ce que l'on peut voir d'un point précis¹³³.

Jauss s'inspire de cette définition, mais l'élargit et l'applique aux études littéraires. Il se démarque, en particulier, de Gadamer à qui il reproche de sous-estimer le fait que l'horizon détermine l'interprétation aussi bien que la saisie préconceptuelle de l'objet¹³⁴. Jauss, pour sa part, insiste sur l'importance de la «compréhension jouissante», c'est-à-dire le moment de l'expérience esthétique qui précède l'interprétation proprement dite:

Bien sûr, toute perception esthétique est déjà travaillée par un certain type de compréhension. Il ne s'agit cependant pas du même type de compréhension que celle qui prend en charge le questionnement explicite du texte pour le comprendre au titre d'une réponse, mais d'une compréhension implicite de l'aspect du monde qui s'ouvre au lecteur dans la perception esthétique¹³⁵.

Jauss revendique la nécessité de prendre en considération l'expérience préalable du sujet, au seuil de la rencontre avec l'objet esthétique. Chaque lecture est, en effet, précédée de toutes celles qui ont contribué à façonner l'imaginaire, le savoir et la vision du monde d'un individu. Gadamer s'est montré sensible à cette question, mais il n'en a privilégié qu'un aspect: la détermination *historique* des attentes et des préjugés. Aux yeux de Jauss, cette conception est trop restrictive et ne permet pas de tenir compte, notamment, des

¹³³ Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1996, p. 324.

¹³⁴ La polémique porte sur la valeur excessive, selon Jauss, que Gadamer accorde à l'interprétation, second moment de la triade herméneutique («comprendre»/ «interpréter»/ «appliquer»).

¹³⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1988, p. 361.

connaissances préalables et des perceptions automatisées structurées par les expériences antérieures:

toute expérience est conditionnée par une compréhension préalable, autrement dit par les horizons de l'expérience antérieure et de la nouvelle attente: *toute conscience se trouve toujours déjà comme conscience de quelque chose à l'horizon d'expériences déjà formées et encore à venir*¹³⁶.

En vertu de ce principe, Jauss élabore une première définition de l'«horizon d'attente» (d'une communauté de lecteurs et non d'un individu) sur laquelle il fonde l'espoir de renouveler l'étude de l'histoire littéraire:

le système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹³⁷.

L'intérêt de cette nouvelle définition est d'être établie sur la base de critères esthétiques. Toutefois, on ne peut évidemment pas réduire les paramètres de l'expérience littéraire à de stricts déterminants esthétiques, ce que ne vont pas manquer de souligner les théoriciens marxistes de l'École de Berlin¹³⁸. Même si l'on peut voir dans la polémique qui s'engage alors l'expression de conflits idéologiques, il est indéniable que la critique de Naumann et de ses collègues est justifiée sur le fond. Elle conduit d'ailleurs Jauss à prendre en compte l'importance des facteurs extralittéraires (socioculturels, économiques, etc.) et à distinguer un horizon d'attente littéraire et un horizon d'attente *social*¹³⁹.

¹³⁶ Hans Robert Jauss, «Réponse à Claude Piché», *Texte*, n° 3, 1984, p. 195. Je souligne.

¹³⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1978, p. 49.

¹³⁸ Manfred Naumann étant le chef de file de cette école.

¹³⁹ Cf. Hans Robert Jauss, «L'esthétique de la réception: une méthode partielle», dans *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.* Cf., en particulier, p. 259.

3.2.2 La fusion des horizons du texte et du lecteur et la fonction communicationnelle de l'art

La prise en compte de la dimension «sociale» de l'expérience esthétique va de pair avec le désir de Jauss de rendre compte de ce qu'il appelle justement la fonction sociale de l'art. Ainsi, sa réflexion initialement consacrée aux problèmes de la réception des œuvres, ou de l'effet produit, devient au fil du temps une théorie de la communication littéraire¹⁴⁰. Cela conduit Jauss à se démarquer une nouvelle fois de Gadamer, pour qui l'altérité du texte procède essentiellement de la distance temporelle séparant le moment de la *production* de celui de la *réception*¹⁴¹. Sans récuser cette idée, Jauss intègre progressivement à sa réflexion d'autres facteurs qui caractérisent, selon lui, la triple altérité textuelle: «*altérité du monde de l'autre, d'un monde d'un temps lointain, d'une culture étrangère, dont nul intermédiaire, mieux que l'expérience esthétique ne peut nous assurer l'accès*¹⁴²». À ce titre, l'expérience esthétique apparaît comme un moyen privilégié de se libérer des contingences de l'existence vécue et de s'ouvrir au monde d'autrui.

La prise en considération de la fusion diachronique et synchronique des horizons est censée mettre au jour la relation entre les horizons de l'expérience esthétique et de la vie pratique, du monde fictif et du monde réel: «La fiction et la réalité s'articulent de façon

¹⁴⁰ Cf. Hans Robert Jauss, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique» (Entretien avec Charles Grivel), *Revue des sciences humaines*, n° 177, 1980, p. 8. En fait, bien qu'elle ait évolué au cours des années, la réflexion de Jauss a toujours été consacrée, fondamentalement, aux questions concernant la réception des œuvres littéraires, l'herméneutique et la fonction communicationnelle de l'expérience esthétique. Les traductions partielles et tardives en langue française ne permettent malheureusement pas de saisir aisément l'articulation et la cohérence des travaux du théoricien allemand.

¹⁴¹ La distinction entre contemplation et participation repose également, chez Iser, sur la distance temporelle et non sur celle qui est liée à la diversité des cultures.

¹⁴² Hans Robert Jauss, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique», p. 18. Je souligne.

à ce que l'un vaille comme horizon de l'autre: le monde apparaît comme l'horizon de la fiction, et la fiction comme celui du monde¹⁴³». La lecture, à cet égard, constitue précisément une médiation entre les deux pôles de cette relation, dans la mesure où le rapport au texte est à la fois passif (comme le suggère le terme français «réception») et actif. Il est actif à double titre, parce que le lecteur peut *répondre* à l'œuvre, lui donner un prolongement en devenant lui-même auteur, mais aussi parce qu'en tant qu'expérience, la lecture mobilise une précompréhension du monde nécessaire à la concrétisation du cadre référentiel textuel:

Que le monde comme horizon de la fiction préoriente, en un sens élémentaire, celle-ci, se déduit déjà de ce que la fiction, en tant qu'elle se sert du langage, s'inscrit dans l'horizon d'une expérience possible, aussi loin qu'elle s'écarte de la réalité reconnaissable. Les lignes de fuite de la fiction et du monde qu'elle produit se rejoignent toujours dans une expérience de la réalité que le récepteur met en jeu, au titre d'un présupposé élémentaire, même lorsque la fiction semble se soustraire entièrement à la réalité. Si tout ce qui relève de la fiction était, par principe, différent de notre expérience du réel, s'il était donc rigoureusement impossible d'articuler la fiction à un concept de la réalité, elle ne pourrait alors ni être articulée dans le langage, ni constituée dans la réception¹⁴⁴.

L'expérience de la lecture mobilise un ensemble d'attentes, de désirs et de besoins déterminés par la société, l'appartenance à une classe sociale et l'histoire individuelle des lecteurs, ainsi que des savoirs et des représentations issus d'expériences littéraires antérieures¹⁴⁵. La reformulation des critères définitionnels de l'horizon d'attente, bien qu'elle rende délicat l'usage de ce concept en raison de la variabilité des facteurs qui le déterminent, a le mérite de mieux tenir compte de la pluralité d'éléments dont dépend la réception d'une œuvre littéraire. Je souligne, en particulier, le fait que Jauss inclut l'histoire personnelle des individus et leur biographie de lecteurs qui ont également

¹⁴³ Karlheinz Stierle, «Réception et fiction», *Poétique*, n° 39, 1979, p. 313.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Cf. Hans Robert Jauss, «Postface: L'esthétique de la réception, une méthode partielle», *Pour une esthétique de la réception*, p. 259.

contribué à façonner leurs désirs, leurs besoins, leur mémoire et leur imaginaire. Il aurait été souhaitable de prendre aussi en considération les diverses expériences esthétiques (musicales, picturales, etc.) de ces mêmes lecteurs, car elles sont tout aussi déterminantes.

La médiation opérée par la lecture, autrement dit la fusion des horizons que cette dernière favorise, peut prendre plusieurs formes. À un niveau primaire, l'expérience lectorale permet à un sujet de *jouer* un rôle sur une scène imaginaire, en s'émancipant des contraintes qui pèsent sur sa vie quotidienne. Comme l'ont souligné plusieurs théoriciens de la fiction, le texte narratif (particulièrement le roman) offre un support imaginaire (situations, cadre référentiel, etc.) propice à ce type d'expérience. Cette libération et la distance prise à l'égard d'une réalité plus ou moins aliénante favorisent une jouissance naïve découlant de la satisfaction des désirs et des besoins, conscients ou non. Le héros éponyme de *Des nouvelles d'Édouard* représente précisément une figure de lecteur captif de l'espace de la fiction parce qu'il y trouve de quoi nourrir ses fantasmes alors que la réalité se montre, à cet égard, bien plus décevante. Édouard est l'incarnation du sujet qui, sans présenter un profil pathologique, est néanmoins victime de ces formes d'aliénation (idéologique ou, dans son cas, psycho-affective) qu'éprouvent de nombreux lecteurs empiriques victimes de la vraisemblance d'un monde fictionnel qui n'existerait pourtant pas sans leur *participation*. Faute de se distancier suffisamment de cette expérience dont il est, comme l'a souligné Iser, acteur *et* spectateur, le lecteur passe d'une forme d'aliénation à une autre. Cet écueil, souvent associé à la mise en œuvre d'une «mauvaise» lecture, ne doit pourtant pas faire oublier que tout individu construit son identité, dès son plus jeune âge, à travers le jeu, l'imaginaire et l'acquisition de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la «compétence fictionnelle¹⁴⁶». La position de

¹⁴⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 175

Jauss, défendue depuis par des chercheurs tels que Michel Picard ou Jean-Louis Dufays¹⁴⁷, distingue deux plans de l'expérience esthétique en reconnaissant que la distanciation critique implique nécessairement une forme de participation et d'adhésion au monde fictionnel.

Il s'agit, en somme, de ne pas envisager la relation entre participation et distanciation sous la forme d'une opposition radicale. S'il n'y a pas d'expérience sans un sujet qui accepte d'être *pris au jeu*, cette expérience ne revêt une dimension esthétique, cependant, qu'à condition que le lecteur adopte une posture réflexive. Cette distance critique lui permet d'accéder, en effet, à une perspective inédite sur le monde dans lequel il vit. Cela peut le conduire à réfléchir au procédé artistique mis en œuvre par l'auteur ou encore à répondre à la sollicitation intellectuelle de l'œuvre, selon qu'il accepte ou non d'intégrer cette expérience littéraire dans son propre horizon d'expérience. Jauss insiste particulièrement sur le fait que la réflexivité de l'expérience esthétique confère à celle-ci une fonction sociale spécifique (par rapport aux expériences scientifiques, par exemple):

For man in all societies, the possibility of distancing himself from his actions lies in the fact that even in his haive everyday life, he can choose alternative forms of conduct, that his roles can relativize each other, and that he can experience himself in the discontinuity between the everyday and other provinces of meaning (such as the dream, religion, science) as a role-independant self. *Beyond these possibilities, the aesthetic attitude can take him to a point where he faces his role, and this frees him of the constraints and the routine of his normal role performance. This inner distance originates in the aesthetic attitude of play, the ability to do of one's own free will what one must otherwise do in all earnestness, an attitude which a Rilke verse conveys in ecstatic intensification: "and we transcend awhile our limitation and act our lives unthinking of applause"*¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1986 ; Jean-Louis Dufays, «Lecture littéraire vs lecture ordinaire», dans Vincent Jouve (dir.), *L'expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, coll. «Aéronautes de l'esprit», 2005, p. 309-323.

¹⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (trad. par Michael Shaw), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 5-6. Je souligne.

L'une des vertus premières de l'expérience esthétique tient à sa capacité d'explicitier, de révéler des attentes normées et figées par l'habitude. Elle peut, dès lors, contribuer à les renforcer ou, au contraire, à les remettre en question dans la mesure où elles forment autant de déterminations plus ou moins assumées d'idées, de valeurs et de comportements sociaux.

Jauss n'est assurément pas le premier à évoquer les rapports entre l'art et la société. Dans les années trente, Mukarovsky affirme déjà l'étroite interrelation des normes sociales et esthétiques et le pouvoir de l'art de rendre transparente la réalité opaque du monde vécu:

The close relationships between the aesthetic norm and other norms naturally facilitate their membership in the entire area of norms. Therefore when examining the ties between the aesthetic norm and the social organization we dare not overlook the fact that this is not a case of an isolated phenomenon encountering an isolated phenomenon (i.e. an aesthetic norm *vis-a-vis* a certain part of the collective). Rather, two entire systems are brought into mutual contact: the domain - or, still better, the structure - of norms, and the structure of the society for which the given norms form part of the collective awareness¹⁴⁹.

Adorno, pour sa part, revendique une esthétique de la négativité fondée sur l'autonomie de la sphère de l'art. Jauss ne récuse pas totalement ces positions, mais défend un point de vue novateur en revalorisant le rôle de *création* et de *transmission de normes* exercé par l'activité artistique (à l'encontre d'Adorno qui lui assigne une visée purement *critique*), ainsi qu'en revendiquant la *jouissance esthétique* comme fondement de cette expérience¹⁵⁰. En ce sens, l'efficace du rapport entre l'expérience esthétique et

¹⁴⁹ Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* (trad. par Mark E. Suino), Ann Arbor, Department of Slavic Languages and Literatures - University of Michigan, 1970, coll. «Michigan Slavic Contributions», n° 3, p. 52-53.

¹⁵⁰ Rappelons que dans ses premiers écrits, Jauss défend lui-même la conception d'un art qui bouleverse les normes établies, ainsi qu'en témoigne sa valorisation de l'«écart esthétique» et son dédain pour le conformisme esthétique qui ne produit, selon lui, qu'un «art culinaire». Cf. *Pour une esthétique de la réception*.

l'expérience du monde vécu ne procède pas du simple transfert d'un contenu d'expérience entre un monde fictif et le monde pratique (impliquant la négation de ce monde tel qu'il est vécu), mais plutôt de l'explicitation d'un horizon d'expérience jusque-là virtuel. Dans une perspective herméneutique, *appliquer* consiste ici à rendre formulable, grâce à l'expérience esthétique, ce qui demeurait occulté dans la *praxis* sociale. Cela a notamment pour effet de donner la possibilité à un individu de *mettre en jeu* sa propre identité, plus précisément de concevoir la réalisation de soi-même comme le résultat d'un processus de formation relevant, en partie, de la sphère esthétique.

L'horizon, ainsi reformulé, permet de modifier la manière dont on *se* comprend. Contrairement à Ricœur qui s'arrête au seuil de l'expérience lectorale proprement dite, Jauss montre comment, lorsqu'elle conduit à un changement d'horizon, la lecture ouvre un nouvel accès à la réalité et confère au lecteur la possibilité d'anticiper des expériences ultérieures en élargissant les limites de son *moi*. Ainsi, dans une critique émise à l'encontre de Michael Riffaterre et, plus largement, du postulat de la clôture référentielle imposée par l'analyse structurale¹⁵¹, Jauss montre que l'expérience vécue contribue à informer notre compréhension de l'œuvre et, qu'en retour, lorsque l'horizon du texte et du lecteur ne se recoupent pas, l'expérience littéraire éveille des anticipations qui pourront être concrétisées lors d'expériences à venir:

Alors doit être posée la question de la norme qui détermine *a priori* comme *attente* la structure thématique et peut entrer comme *représentation* dans l'expérience du lecteur qui en a pris connaissance en même temps qu'il "recevait" le poème. Car même si la description littéraire de la réalité ne renvoie pas immédiatement aux choses, elle se réfère à la *représentation* que nous en avons - soit qu'elle nous permette de les reconnaître avec évidence, soit qu'elle fasse naître cette représentation chez le lecteur encore jeune ou inexpérimenté qui ne la possédait pas, et préforme ainsi son expérience à venir. Il n'est pas tout à fait juste, en ce sens, de dire: "Qui n'a jamais veillé au chevet d'un mourant n'en est pas moins sensible à la force évocatrice du mot *râle*". Quiconque

¹⁵¹ Jauss fait référence à l'article de Riffaterre «Le poème comme représentation», paru dans *Poétique*, vol. 1, n° 4, 1970.

a fait cette expérience peut trouver dans la force évocatrice du mot une résonance supplémentaire émanée [*sic*] du souvenir; mais qui se représente une telle scène pour la première fois à travers le poème sera orienté *a priori* dans son attente par la norme que transmet le poème, lorsque la vie le placera dans la situation correspondante¹⁵².

La littérature revêt, à ce titre, un caractère formateur, en ce qu'elle modifie la perception quotidienne et fait naître des aspirations, des valeurs et des objectifs nouveaux chez les lecteurs.

La réflexion de Jauss s'articule à celle de Ricœur dans la mesure où elle prend en considération l'expérience que chaque lecteur met en jeu lors de la lecture. Elle montre aussi comment le renouvellement du rapport au monde du lecteur structure les attentes et la manière d'appréhender les expériences ultérieures (esthétiques ou non) de ce lecteur. Cependant, Jauss comme Ricœur n'analysent pas l'acte de lecture lui-même. C'est pourquoi il m'apparaît intéressant d'examiner la position d'Iser. Ce dernier, en effet, associe explicitement l'effet esthétique à la transformation opérée par la lecture.

3.3 La lecture: une expérience transformatrice

Pour Wolfgang Iser, la lecture prend également une dimension expérientielle parce qu'elle conduit au dévoilement de nouveaux aspects du monde. Cependant, alors que Ricœur fait du lecteur le sujet de l'*appropriation* du monde qu'il déploie, Iser évoque la *transformation* que le lecteur subit, au cours de l'expérience lecturale. Le terme utilisé par le théoricien allemand met clairement l'accent sur le rôle du texte lui-même.

¹⁵² Hans Robert Jauss, «La douceur du foyer», dans *Pour une esthétique de la réception*, p. 266-267.

3.3.1 Conditions de l'expérience

Dans les faits rien n'assure que l'acte de lecture conduise à une forme de défamiliarisation. Dans *Le vieil homme qui lisait des romans d'amour*, Luis Sepúlveda met en scène un personnage (Antonio) qui n'a jamais quitté la jungle amazonienne et n'a rien lu d'autre que des romans sentimentaux. Lorsqu'il découvre, dans un de ces livres qu'il affectionne, un passage faisant référence aux gondoles vénitiennes, Antonio se trouve incapable d'actualiser une représentation imaginaire de ces embarcations:

Le roman commençait bien.

“Paul lui donna un baiser ardent pendant que le gondolier complice des aventures de son ami faisait semblant de regarder ailleurs et que la gondole, garnie de coussins moelleux, glissait paisiblement sur les canaux vénitiens”.

Il lut la phrase à voix haute et plusieurs fois.

- Qu'est-ce que ça peut bien être, des gondoles?

À Venise, apparemment, les rues étaient inondées et les gens étaient obligés de se déplacer en gondoles.

Les gondoles. Le mot «gondole» avait fini par le séduire et il pensa que ce serait bien d'appeler ainsi sa pirogue. La Gondole du Nagaritza¹⁵³.

La naïveté de la réaction d'Antonio prête à sourire. Toutefois, quel lecteur n'a pas usé, au moins une fois, de pareil stratagème? Cette situation, qui peut d'ailleurs se produire à l'insu même du lecteur croyant, de bonne foi, *être fidèle au texte*, montre que même un récit reposant sur une structure fortement stéréotypée ne parvient pas à contrôler complètement le processus imaginatif de ses lecteurs. Cela confirme que «[r]ien n'est plus ouvert qu'un texte fermé¹⁵⁴», surtout lorsqu'on n'envisage pas simplement la compréhension de ce qu'Eco nomme la «*fabula*¹⁵⁵», mais aussi la représentation du monde évoqué dans le roman. Je cite Eco à dessein car, comme je l'ai mentionné plus

¹⁵³ Luis Sepúlveda, *Le vieil homme qui lisait des romans d'amour*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1992, p. 75. Je souligne.

¹⁵⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 74.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 133. Eco définit la *fabula* comme «le schéma des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement».

haut, il est notable que l'auteur de *Lector in fabula* néglige la composante imaginaire de l'acte lectural dans sa théorie du Lecteur Modèle. Or, justement, dès lors que l'on ne s'en tient pas aux stricts critères de validité d'une interprétation, il devient très délicat de distinguer ce qui, dans la représentation que l'on se donne d'un univers romanesque, relève purement de «l'effet d'une initiative extérieure¹⁵⁶» à l'égard du texte ou de la façon dont on «est utilisé par lui¹⁵⁷». À cet égard, si le personnage de Sepúlveda parvient à poursuivre sa lecture en prenant une pirogue pour une gondole, c'est bien parce que rien, dans le texte, ne l'en empêche. Au contraire, le fait que les concepts associés aux objets «piroque» et «gondole» présentent plusieurs traits sémantiques (figuratifs et non figuratifs) communs rend leurs représentations substituables jusqu'à un certain point. L'exemple qui précède nous amène à reconnaître la nécessité de ne pas accorder des prérogatives excessives au texte. En rappelant que le lecteur dispose d'une grande liberté à l'égard du texte, Barthes et Pennac, par exemple, ont rappelé, chacun à leur manière, que les contraintes qui pèsent sur la lecture procèdent plus souvent d'un discours prescriptif que de la véritable nature de l'acte lectural lui-même.

Néanmoins, il faut également reconnaître que confondre une gondole vénitienne avec une pirogue amazonienne prive le lecteur de l'accès à un ensemble de connotations censées contribuer à la détermination du monde visé par le texte. En effet, les gondoles renvoient, par métonymie, à un endroit spécifique: Venise. Nombre de cartes postales et de documentaires les ont consacrées comme l'un des emblèmes de cette ville. Ces embarcations évoquent également le charme et le «romantisme» que l'on reconnaît généralement à la cité vénitienne. La référence à ce lieu dans le roman sentimental que lit Antonio ne doit, à cet égard, rien au hasard. En ce sens, justement, la méprise du

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁷ *Ibid.* C'est de cette manière qu'Eco distingue l'utilisation d'un texte de son interprétation, celle-ci étant qui reconduit l'idée d'un dispositif textuel qui encadre les mouvements interprétatifs du lecteur.

lecteur est lourde de conséquences. En fait, le personnage de Sepúlveda fait violence au texte en concrétisant les référents fictionnels d'une manière non pertinente. Même involontaire, cette démarche relève d'une forme d'appropriation textuelle contestable, dans la mesure où le lecteur s'engage dans le monde du texte, y laisse son empreinte, mais se refuse à toute réciprocité en acceptant d'être lui-même altéré (littéralement «rendu autre») par ce qu'il lit. Or, comme le souligne Wolfgang Iser, la lecture est vécue comme une véritable expérience lorsqu'elle amène le lecteur à se détacher de ce qui le détermine, à rejeter en arrière-plan ses propres dispositions afin d'accueillir les idées et les savoirs présentés par le texte. Impliqué dans le processus de concrétisation du texte, le lecteur produit une série de configurations synthétiques de ces savoirs et idées. La complexité des opérations dépend évidemment du type de texte lu: un roman comme *La Québécoise* de Régine Robin, par exemple, exige du lecteur qu'il formule constamment de nouvelles synthèses en raison de la fragmentation du récit. Néanmoins, toute lecture éveille continuellement des possibilités qui confèrent aux représentations un caractère transitoire et évolutif. En ce sens, lire conduit à mettre en suspens un monde familier, puisque cet acte donne lieu à une série de restructurations constituant la toile de fond des moments ultérieurs de l'expérience en cours.

3.3.2 L'effet de la lecture

Cette mise en suspens n'équivaut toutefois pas à un rejet total des représentations et des savoirs qui préexistent à la lecture d'un texte. Le caractère dynamique des synthèses opérées au cours de la lecture conduit à la production d'une configuration à partir de la sélection des perspectives offertes par le texte qui nous sont le plus familières. Autrement dit, le lecteur est, dans un premier temps, spontanément enclin à privilégier les informations textuelles qui proposent un point de vue sur le monde conforme à la représentation qu'il en a. Ce processus consiste en l'insertion de ce qui est construit au cours de la lecture dans une forme, une configuration sémantique, dont la cohésion et la

cohérence s'appuient, respectivement, sur les renvois extratextuels (savoirs littéraires et socioculturels) et sur les relations avec les contenus textuels synthétisés précédemment. Les choix ainsi opérés impliquent l'exclusion d'autres éléments qui demeurent en attente d'être actualisés. Or, la multiplicité et l'agencement des perspectives conduisent à remettre en question les configurations provisoires produites au cours de la lecture et à incorporer des éléments jusque-là ignorés. La *participation* du lecteur procède précisément de la dialectique entre l'ouverture et la fermeture de ces configurations et des effets rétroactifs de ce processus dialectique sur l'acte lectural lui-même:

une interaction s'établit entre ce texte *en moi présent* et mon expérience repoussée dans le passé, et dans la mesure où cette interaction met en jeu deux processus solidaires: le bouleversement du statut de l'expérience ancienne et la formation d'une expérience nouvelle, la compréhension du texte n'est pas un processus passif d'acceptation mais bien une réponse productive à une différence vécue¹⁵⁸.

Les lacunes et les insuffisances des configurations élaborées successivement par le lecteur engendrent une tension entre implication et distanciation. L'actualisation du texte est, par conséquent, vécue comme un événement en acte: «Il s'agit de s'oublier en vue de se soumettre aux exigences du présent. *De là vient l'impression que la lecture se vit sur le mode d'une transformation*¹⁵⁹».

Cette transformation ne découle pas d'une pure adhésion du lecteur aux «idées de l'auteur», mais bien de la relation dialectique qui s'établit entre l'horizon sémantique du texte et le savoir¹⁶⁰ du lecteur relégué en toile de fond du processus de constitution de l'objet l'imaginaire. En d'autres mots, la lecture peut susciter l'impression d'avoir momentanément vécu une autre vie, comme le suggère Henry James dans *Theory of*

¹⁵⁸ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 241.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 280. Je souligne.

¹⁶⁰ Entendu comme l'ensemble des connaissances, des idées mobilisées par un sujet pour assimiler une expérience nouvelle.

Fiction, d'une part parce qu'elle engage un sujet à élaborer une représentation dynamique d'un objet à partir d'idées directrices qu'il n'a pas lui-même fixées, d'autre part en raison de la dissolution de la distance entre ce sujet et le produit de son activité imaginative. En effet, la représentation imaginaire, à la différence de l'objet perçu, ne peut exister sans un sujet qui l'élabore:

lorsque nous représentons un objet, nous sommes mis en présence de cet objet, car celui-ci ne nous doit son existence qu'à nous seuls pendant que nous le représentons, ce qui fait que nous sommes en présence de ce que nous avons produit¹⁶¹.

La coprésence du lecteur et de l'objet imaginaire qu'il produit ne s'établit pas sur le mode de la fusion. Comme je l'ai indiqué, en tant que processus de synthèses successives, l'acte de lecture engage un sujet à remettre en question les configurations qu'il élabore et à prendre conscience de la constitution d'un objet inédit. C'est pourquoi «[s]eule l'observation contrôlée de ce à quoi le texte m'expose crée la possibilité de reformuler, au cours du processus de restructuration, la référence à laquelle se rapporte ce qui est restructuré¹⁶²». Cette restructuration des configurations conduit le lecteur à abandonner des représentations passées, qu'elles aient été élaborées au cours de la lecture ou qu'elles lui aient préexisté, en produisant de nouveaux réseaux de relations sémantiques:

cela signifie que l'expérience que nous offre la lecture affecte la totalité des expériences que nous avons vécues jusqu'alors. Celle-ci ne peut rester inchangée, dès lors que notre présence dans le texte ne se joue pas comme une reconnaissance des éléments dont nous disposions¹⁶³.

Aussi, selon Iser, la lecture romanesque vise moins à combler les désirs et les attentes des lecteurs, en leur procurant une expérience de substitution, qu'à leur révéler des aspects occultés de leur propre expérience. En tant qu'il implique la participation d'un sujet dans

¹⁶¹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 251-252.

¹⁶² *Ibid.*, p. 242.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 239.

le processus de production d'un objet imaginaire inédit, l'acte de lecture permet à un sujet-lecteur de disposer d'un point de vue inédit sur le monde auquel il est ontologiquement lié. En produisant une représentation imaginaire d'un monde romanesque, le lecteur réintroduit une distance entre lui-même et *son propre monde*, qui devient observable: «grâce à la formulation du non-formulé, il nous est possible de nous formuler nous-mêmes et de découvrir ce qui, jusque-là, semblait soustrait à notre conscience¹⁶⁴».

La manière dont Iser conçoit le rôle du répertoire du texte est, à cet égard, assez significative. Le répertoire, on l'a vu, est constitué de l'ensemble des éléments (normes sociales, historiques, littéraires, etc.) qui renvoient à un hors-texte. Il exerce une fonction de restructuration en se rapportant à des éléments des systèmes sémantiques dominants d'une époque (discours social, scientifique, religieux, etc.) qui médiatisent le rapport au monde. Cette relation de médiation ne vise pas à rendre ce rapport transparent, mais bien à révéler ce que les systèmes sémantiques dominants nient, excluent et rejettent à la marge grâce au travail de sélection et de combinaison des normes du répertoire. Dans les faits, selon que le lecteur est contemporain ou non du texte, deux attitudes sont envisageables. Dans le premier cas, la lecture s'établit sur le mode de la participation¹⁶⁵. Dans le second, la distance historique modifie le rapport au texte, puisque les normes ont perdu leur caractère d'actualité aux yeux du lecteur. Toutefois, ces normes, réactualisées au cours de la lecture, sont censées continuer de renvoyer aux valeurs des systèmes sémantiques qui forment l'horizon du texte. Le lecteur adopte alors une attitude «contemplative¹⁶⁶», car le contexte sociohistorique et culturel doit être reconstitué. Toutefois, comme le précise Iser, ce qui préside à la sélection de tel ou tel élément

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶⁵ Cf. Wolfgang Iser. *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁶ *Ibid.*

intégré dans le répertoire n'est pas explicité par le texte, aussi incombe-t-il au lecteur lui-même d'identifier les raisons de ce choix. Iser prend pour exemple les romans de Chrétien de Troyes, au sujet desquels il affirme qu'ils visent à défendre le système de valeurs de la société courtoise contre ce qui pourrait le menacer. Bien que cette interprétation soit recevable et pertinente, on peut se demander sur quelle base reconstituer cet horizon de valeurs, sinon en convoquant un savoir préexistant à la lecture. Non seulement ce travail de reconstitution repose sur un ensemble de connaissances qui peuvent faire défaut à bien des lecteurs, mais, de plus, on peut s'attendre à ce que tous les lecteurs activent (plus ou moins consciemment) leurs propres représentations de la société médiévale. Le problème se pose en des termes semblables lorsque l'on considère des textes étrangers. Iser a d'ailleurs totalement négligé le problème de la distance culturelle. Or, confronté à ce type de texte, le lecteur est également contraint de «reconstituer» un contexte socioculturel avec lequel il se sent plus ou moins familier. Là encore, les représentations et les savoirs antérieurs à la lecture jouent un rôle crucial et affectent la manière même dont le lecteur établit des liens entre les éléments du répertoire et les valeurs sociales, historiques, culturelles auxquelles ils sont censés renvoyer.

L'un des autres apports importants de la théorie d'Iser tient à l'effort mis en œuvre pour montrer comment les opérations cognitives accomplies par un sujet, face à un texte, confèrent à l'acte de lecture un caractère d'expérience. Les propositions d'Iser rejoignent, sur le fond, celles de Ricœur, en ce qu'elles prennent en considération ce que l'on peut appeler l'horizon du texte et celui du lecteur. Cependant, la démarche d'Iser présente l'intérêt d'aborder la question de la transformation subie par le lecteur en analysant les différentes étapes du procès de lecture. À ce titre, même si la théorie isérienne recèle plusieurs aspects discutables, force est de reconnaître qu'elle permet d'établir un cadre conceptuel propice à une réflexion sur les liens entre la lecture et l'imaginaire.

3.4 Conclusion

Ricœur, Jauss et Iser montrent de quelle manière la lecture crée une médiation entre le monde de la fiction (l'imaginaire, l'irréel) et le monde vécu. Leurs recherches présentent plusieurs aspects complémentaires. En insistant, en particulier, sur l'importance de la précompréhension et de l'horizon qui la détermine, Jauss se situe en amont de la lecture. Iser, quant à lui, propose une analyse de la lecture en tant qu'expérience en acte. Ricœur, pour sa part, oriente sa propre réflexion vers l'ultime opération du procès herméneutique: l'appropriation du monde déployé à l'intersection du monde du texte et de celui du lecteur.

Cette complémentarité met également en lumière les faiblesses respectives de ces théories. Jauss apporte une contribution significative, à ce propos, en signalant qu'avant de prendre en considération la fonction médiatrice du texte fictionnel à l'égard du monde, il convient déjà de déterminer en quoi le rapport du lecteur au texte lui-même est médiatisé par ses apprentissages, ses expériences littéraires et extralittéraires, etc. Cela nous rappelle que si la lecture revêt un caractère expérientiel, c'est bien parce qu'elle constitue toujours un *événement*, en tant qu'elle naît de la rencontre d'*un* texte et d'*un* lecteur. Aussi, «il faut bien reconnaître que ne pénètre pas toujours qui veut, mais qui peut, sur le territoire aux limites à la fois strictes et incertaines des œuvres littéraires¹⁶⁷».

Par ailleurs, la subjectivité de la lecture ne procède pas de l'insularité du lecteur. Au contraire, la pérennité de certains textes et leur capacité à fédérer d'importantes

¹⁶⁷ Martine Burgos, «La langue et le territoire», article consulté en ligne à l'adresse suivante: <http://enfa.mip.educagri.fr/agri-culture/Ressources/articles/mediation/burgos.html>.

communautés de lecteurs témoignent de formes d'appropriations collectives et de la mise en jeu de référents imaginaires communs.

CHAPITRE IV

LA DIMENSION INTERSUBJECTIVE DE LA LECTURE

4.1 La «transsubjectivité» de l'image comme fondement de l'expérience poétique

Les derniers essais de Gaston Bachelard manifestent un changement d'orientation théorique répondant au désir de renouveler le mode d'appréhension de l'image. Initialement inspiré par la psychanalyse, Bachelard lui reproche son aspect déterministe et sa volonté d'intellectualiser l'image, c'est-à-dire d'en fournir une signification univoque en la considérant comme la représentation d'un contenu psychique. La publication de *La poétique de l'espace* consacre cette rupture et l'adoption d'une démarche d'inspiration phénoménologique, censée mieux rendre compte de la dimension pragmatique et de la nature de l'image.

Conformément à l'idée déjà avancée quinze ans plus tôt dans *L'air et les songes*, Bachelard affirme qu'il importe moins de rechercher les causes qui préparent l'avènement de l'image que de suivre son devenir:

L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse: par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on

ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image a un être propre. [...] C'est donc bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le *retentissement*, si finement étudié par Minkowski, que nous croyons trouver les vrais fondements d'une image poétique¹⁶⁸.

Comme le souligne François Pire¹⁶⁹, à la différence de Sartre qui cherche à élucider à partir de l'image elle-même les conditions de possibilité qui la fondent, Bachelard se situe au moment de son surgissement afin d'en examiner les effets. La notion de «retentissement», empruntée à Eugène Minkowski, est précisément censée caractériser l'impact de l'image poétique. Le retentissement correspond au «dynamisme sonore de la vie qui, en englobant et en s'appropriant tout ce qui se trouve sur son chemin, remplit, en la faisant retentir, en lui insufflant sa propre vie, la tranche d'espace, ou mieux, la tranche du monde, qu'elle s'assigne elle-même par son mouvement [...]»¹⁷⁰. Cette métaphore permet de décrire l'effet de l'image qui, loin d'être reçue passivement par le lecteur, requiert sa pleine adhésion et même sa participation puisque, appelé à «jouer¹⁷¹» et à «vivre¹⁷²» l'image, il en assure le devenir. En ce sens, par son retentissement, l'image a un rôle inducteur et insuffle effectivement sa propre «vie» dans la conscience de celui qui la reçoit:

Cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit, elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être¹⁷³.

¹⁶⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1961, p. 2.

¹⁶⁹ Cf. François Pire, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris, José Corti, 1967, p. 160.

¹⁷⁰ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier, 1936, p. 103.

¹⁷¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 145.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 7.

En privilégiant le retentissement provoqué par l'image, plutôt que ses *résonances*, Bachelard relègue les répercussions sentimentales, les rappels du passé, en somme tout ce qui relève d'une approche psychologique, au rang d'épiphénomènes. Il s'agit de congédier toute démarche consistant à intellectualiser les images.

Par contre, Bachelard n'hésite pas à exalter les mérites d'une lecture où affleure une subjectivité parfaitement assumée. À ses yeux, la méthode phénoménologique a justement le mérite de «nous amene[r] à tenter la communication avec la conscience créante du poète¹⁷⁴». Ce rapport intersubjectif qui se noue, lors de la lecture, entre la conscience du poète et celle du lecteur apparaît comme le fondement de la «transsubjectivité»¹⁷⁵ de l'image. Cette conception de l'expérience poétique repose sur le postulat de la *communicabilité* de l'image qui crée les conditions propices à un décloisonnement des imaginaires individuels. Toutefois, l'abouchement des imaginaires ne procède pas d'une complète soumission de la conscience du lecteur à celle du poète ou du romancier. L'auteur de la *Poétique de la rêverie* se dissocie explicitement d'une «phénoménologie de la passivité¹⁷⁶», alors que certains des théoriciens qu'il inspire, comme Georges Poulet, n'hésitent pas à envisager le rapport du lecteur au texte sur le mode de l'«aliénation¹⁷⁷». Pour Bachelard, si la lecture implique effectivement une certaine identification à la conscience créatrice, elle n'exige pas moins «d'activer la participation à l'imagination créante¹⁷⁸» afin de produire des images «vives», au sens où

¹⁷⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1960, p. 1.

¹⁷⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 3.

¹⁷⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 4.

¹⁷⁷ Georges Poulet, «Phénoménologie de la conscience critique», *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, p. 282.

¹⁷⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 4.

l'entend Ricœur¹⁷⁹. En ce sens, l'acte d'imagination ne se réduit pas à une reproduction conforme: la diversité des *consciences réceptrices* implique que l'image soit toujours ré-imaginée, et non dupliquée.

Cependant, dès lors que l'image est porteuse d'une nouveauté radicale, les conditions de l'accord entre le poète et le lecteur méritent d'être examinées avec attention. Que revivent exactement les lecteurs d'un même poème? Comment concilier communicabilité de l'image et diversité des consciences imaginantes? Bachelard n'apporte pas véritablement de réponse satisfaisante à cette dernière question. Certes, il choisit de privilégier le devenir et la dimension pragmatique de l'image plutôt que sa signification mais, en écartant délibérément les déterminants socioculturels et historiques de l'imagination, de même qu'en répudiant la psychanalyse et la psychologie qu'il juge réductrices, il adopte une perspective nécessairement partielle. À cet égard, il est difficile de ne pas reconnaître qu'une image est investie d'une valeur par celui qui la reçoit précisément parce qu'elle revêt un sens particulier pour lui au regard de son parcours biographique, de ses désirs, de son insertion dans un système de rapports sociaux, etc. Les références à la psychologie des profondeurs de Jung dans les derniers essais de Bachelard indiquent que celui-ci fait plutôt reposer le principe de la transsubjectivité sur des dynamismes profonds, inconscients et universels.

On peut s'interroger, à cet égard, sur le caractère réellement intersubjectif ou transsubjectif de l'image, car «[c]'est de nous-mêmes, rêveurs, c'est de nous-mêmes, fidèles à la mémoire, que l'écrivain nous parle. [...] Nous communiquons avec l'écrivain

¹⁷⁹ Je fais allusion à ce que Paul Ricœur désigne comme une «métaphore vive». Bien que Bachelard oppose l'image à la métaphore, qu'il tient pour un simple ornement et à laquelle il attribue un rôle utilitaire, les caractéristiques qu'il attribue à l'image authentique sont assez semblables à celles que Ricœur confère à la métaphore.

parce que nous communiquons avec les images gardées au fond de nous-mêmes¹⁸⁰». Bachelard ne fait pas référence à une expérience partagée par l'auteur et une communauté de lecteurs. La rêverie suscitée par le feu, par exemple, est censée éveiller chez le lecteur les images princeps qui constituent le fonds archétypal de la collectivité humaine:

Ces feux [...] ont sur notre mémoire une puissance telle que les vies immémoriales sommeillant au-delà des plus vieux souvenirs s'éveillent en nous à leur flamme, et nous révèlent les pays les plus profonds de notre âme secrète. Seuls, ils éclairent, en deçà du temps qui préside à notre existence, les jours antérieurs à nos jours et les pensées inconnaissables dont peut-être notre pensée n'est souvent que l'ombre¹⁸¹.

L'universalité de l'imaginaire, chez Bachelard, procède de l'existence d'un ensemble d'images primordiales aptes à déclencher le processus de l'imagination créatrice. Ne faut-il pas y voir l'expression paradoxale d'un imaginaire monolithique, fortement déterminé par l'empreinte biologique? Dans certains textes, Bachelard est effectivement tenté de fonder la communicabilité de l'image sur l'existence d'un fond mémoriel archaïque, primitif, comme lorsqu'il affirme que «devant le serpent, toute une lignée d'ancêtres viennent avoir peur en notre âme troublée¹⁸²». Bachelard se montre toutefois plus nuancé, quelques années plus tard, en affirmant que l'effet de l'image est toujours lié à l'*actualité* de celle-ci, ce qui nous ramène, d'une certaine manière, à l'idée évoquée plus haut selon laquelle seules les «images vives» éveillent l'imagination. Il convient plutôt de «savoir pour quelle raison *actuelle*, en vertu de quelle valeur d'imagination en acte, une image nous séduit, nous parle. Une lointaine imprégnation venant de l'infini des âges est une hypothèse psychologique gratuite¹⁸³». S'il est possible, et même souhaitable dans la perspective d'une lecture critique, d'établir des liens de filiation entre

¹⁸⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 168.

¹⁸¹ Henri Bosco, cité par Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 165.

¹⁸² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 246.

¹⁸³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 172.

les images, celles-ci échappent néanmoins au déterminisme auquel les assujettissent, par exemple, certains dictionnaires de symboles. Pour Bachelard, les archétypes sont des *symboles moteurs* et leur faculté à faire naître des images tient précisément à leur ambivalence, à leur polyvalence sémantique. En ce sens, l'universalité de l'imaginaire repose, chez Bachelard, sur l'existence de dynamismes générateurs, propres et communs aux membres de l'espèce humaine.

4.2 L'universalité des structures de l'imaginaire

La pensée de Durand recoupe celle de Bachelard en plusieurs aspects. Chez Durand, néanmoins, l'universalité de l'imaginaire revêt un caractère plus systématique. De plus, comme je l'ai mentionné plus haut, pour Durand les schèmes et les archétypes sont immuables. C'est pourquoi l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* s'intéresse surtout à mettre au jour la permanence et la récurrence des archétypes actualisés sous diverses formes selon les cultures et au cours du temps.

Le bassin sémantique

Gilbert Durand propose, à cet effet, un modèle des cycles temporels de l'imaginaire collectif fondé sur une métaphore hydraulique: l'observation des différentes étapes de l'évolution d'un fleuve conduit l'anthropologue à formuler le concept de «bassin sémantique», lequel rend compte des six phases de la formation et de la transformation de l'imaginaire socioculturel. La première étape, celle du «Ruissellement», correspond à la convergence de divers courants, résultant soit de circonstances sociohistoriques particulières (conflits, inventions, etc.), soit de la résurgence d'un même système imaginaire passé. Lors du «Partage des eaux», on assiste à la structuration et à la distinction des différents courants qui s'opposent et se confrontent. La phase des «Confluences» coïncide avec la quête de légitimité de chaque courant. L'un d'entre eux

finit par s'imposer, en promouvant un mythe ou un personnage fondateur qui va servir à spécifier et nommer le bassin sémantique («Au nom du fleuve»). Dès lors, durant l'«Aménagement des rives», le système est à son apogée. Il se rationalise et se manifeste à travers un certain nombre de champs (philosophique, artistique, etc.). Enfin survient l'«Épuisement des deltas¹⁸⁴»: des divergences apparaissent, le système entre en crise et un nouveau cycle s'amorce. D'une manière générale, chaque cycle, d'une durée de 150 à 200 ans, a ceci de caractéristique qu'«un *air de famille*, une isotopie, une homéologie commune, relie épistémologie, théories scientifiques, esthétique, genres littéraires, *Visions du monde* [...]»¹⁸⁵. Pour Durand, cependant, les différents bassins sémantiques «sont cohérés dans un même ensemble culturel par de plus longues et presque pérennes durées culturelles¹⁸⁶» qui en constituent l'arrière-plan, le fond.

En plaçant l'imaginaire au cœur de l'activité humaine, Durand souligne que notre représentation du monde résulte du rapport que nous entretenons avec notre milieu et, en retour, modifie ce rapport (pensons au contexte et aux conséquences de la révolution copernicienne). Par ailleurs, les réalisations techniques, artistiques, scientifiques, d'une époque coïncident avec la résurgence, au cours du temps, d'un mythe (et donc la réactualisation d'un certain nombre d'archétypes). Gilbert Durand voit ainsi dans plusieurs figures, réelles ou fictives et aussi diverses que Pasteur, Eiffel, l'Instituteur de la III^e République ou encore le capitaine Nemo, autant de personnages *prométhéens*¹⁸⁷ qui témoignent, selon lui, du caractère déterminé et invariant des structures de l'imaginaire. Chaque époque et chaque contexte culturel particulier favorisent l'actualisation de

¹⁸⁴ Cf. Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, coll. «La Pensée et le Sacré», 1996, p. 85-86.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁷ Cf. Gilbert Durand, «Une cartographie de l'imaginaire. Entretien avec Gilbert Durand», p. 30.

certains éléments de l'imaginaire. Dès lors, ce sont moins les figures particulières, produites dans un contexte social, historique et culturel spécifiques, qui constituent le centre d'intérêt de Durand, que la recherche des archétypes dont ils sont l'incarnation. Autrement dit, l'universalité de l'imaginaire s'établit en amont de l'élaboration individuelle ou collective des images et des *productions culturelles* (cette expression devant être prise dans son extension maximale). Cela se vérifie, en particulier, dans la manière dont Gilbert Durand conçoit la réception des œuvres esthétiques.

Archétypologie et Esthétique de la réception

La pérennité d'un nombre fini d'archétypes permet d'envisager la possibilité de

décrire et d'articuler un *sensorium commune* anthropologique sans lequel aucune "communication" entre les hommes dispersés sur terre ou distancés dans le devenir ne serait possible. Tableau des «catégories de l'irrationnel», elle se pose au fond comme un «hyperrationalisme» qui se place en surplomb par delà toutes les raisons¹⁸⁸.

La résurgence d'un archétype ne conduit pas nécessairement à une reproduction à l'identique puisque, comme on l'a vu plus haut, plusieurs symboles (par ailleurs polysémiques) peuvent être rattachés à un même archétype. Chaque époque, chaque espace socioculturel génère ses propres mythes, symboles et systèmes de valeurs que l'on peut néanmoins toujours rattacher au «*sensorium commune*» qui *transcende* les imaginaires individuels.

Fort de ce principe, Durand établit les bases d'une approche des œuvres esthétiques, visant à révéler «ces formes communielles qui permettent à une œuvre de s'infuser et de se répandre dans les sensibilités et les âmes¹⁸⁹». Le but d'une telle démarche est de mettre au jour les convergences entre un objet esthétique et l'imaginaire d'un sujet. Envisagée

¹⁸⁸ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, p. 141.

¹⁸⁹ Gilbert Durand, *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme»: contribution à une esthétique du romanesque*, Paris, José Corti, 1961, p. 9.

de la sorte, l'expérience esthétique ne procède pas véritablement de la reconnaissance de l'autonomie et de l'altérité de l'œuvre, ni d'une volonté de comprendre cette dernière à l'horizon de notre propre situation de lecteur (ou spectateur, auditeur, etc.). Au contraire, ainsi que le déclare Durand à propos des textes littéraires, il s'agit de rechercher ce qui demeure permanent indépendamment des contingences linguistiques:

[...] c'est avant tout par ce fond que l'œuvre littéraire trouve une "résonance" dans la conscience. Le phénomène de "compréhension" littéraire se situe à travers et par delà les médiations linguistiques et les trahisons des "traductions". Il réside en ce sémantisme primordial de l'âme humaine qui déborde toutes les sémiologies en une donnée immédiate non pas de la conscience individuelle et réflexive, mais de la communication universelle des consciences¹⁹⁰.

Cette conception de l'esthétique subsume tous les textes littéraires, et plus particulièrement les récits romanesques, sous une même catégorie: celle du mythe. La lecture devient le lieu de cette «communication universelle des consciences», c'est-à-dire de la communion entre l'auteur et ses lecteurs qui, après avoir perçu sous l'épaisseur du langage les «archétypes et les symboles auxquels est spécifiquement sensibilisée l'âme humaine¹⁹¹», vibrent à l'unisson.

Gilbert Durand s'intéresse moins aux manifestations de l'imaginaire qu'à ce qui les sous-tend, c'est-à-dire au sémantisme universel dont elles procèdent et auxquels elles renvoient. C'est précisément parce que sa démarche vise la *couche infralangagière* de l'œuvre artistique qu'il en néglige la dimension esthétique, stylistique et formelle. À cet égard, il est significatif que Durand, dans son essai consacré à Stendhal, restreigne le domaine de l'esthétique à «l'élucidation et la classification des grands lieux communs qui autorisent une ou plusieurs consciences à comprendre - au sens le plus large possible - les multiples messages qui émanent *a posteriori* de l'objet artistique¹⁹²». Selon Gilbert

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹² *Ibid.*, p. 10.

Durand, la recherche de ces lieux communs ne consiste pas à montrer comment le lecteur construit une représentation imaginaire du monde évoqué dans le texte en vue de l'intégrer à son propre imaginaire, mais plutôt à «retrouver [dans le texte] par delà les concepts et les mots, les *universels ressorts du bonheur artistique*¹⁹³» que sont les archétypes fondamentaux. Comme on l'a vu plus haut, le plus sûr moyen d'y parvenir, selon Durand, est d'étudier les récits littéraires à la manière des mythes.

De fait, les analyses placées sous l'égide de la mythocritique produisent des résultats intéressants lorsqu'il s'agit de rendre compte des résurgences et des occurrences d'un thème ou d'une figure mythique au sein d'un corpus national ou encore dans une perspective comparative. En revanche, on est en droit de se montrer plus réservé lorsque Durand attribue à l'examen mythocritique une validité universelle, en vertu du fait que «le noyau le mieux partagé de la compréhension, c'est le mythe¹⁹⁴». Or, quels aspects de l'imaginaire parvient-on à saisir lorsqu'on se situe au niveau des mythèmes qui peuvent être «des actions exprimées par des verbes: monter, lutter, chuter, vaincre... , par des situations "actanciennes": rapport de parenté, enlèvement, meurtre, inceste..., ou encore par des objets emblématiques: caducée, trident, hache hipienne, colombe...¹⁹⁵»? Le monde du texte se trouve ainsi dépouillé de ce qui lui confère sa singularité et sert de support à la rencontre avec le lecteur. Gilbert Durand s'intéresse plus à l'efficace de l'image qu'à son devenir, c'est-à-dire à la manière dont un individu l'intègre à la configuration imaginaire qu'il construit au cours de sa lecture. Ce n'est pas un hasard si Durand réduit le roman à un mythe et qu'il envisage la lecture comme une forme de «communication» universelle des consciences. En effet, le mythe obéit au principe de la communication: fonder la transmission d'un message sur la redondance et l'univocité de

¹⁹³ *Ibid.*, p. 16. Je souligne.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 194.

l'information. Pour l'auteur des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, lire revient à laisser une œuvre *s'infuser et se répandre* dans les sensibilités et les âmes. L'analyse mythocritique vient, *a posteriori*, apporter une sorte de caution théorique en mettant au jour les ressorts de l'émotion éprouvée, sans pour autant montrer comment cette émotion s'articule à un processus individuel d'élaboration de représentations imaginaires.

Gilbert Durand va systématiser sa réflexion en proposant, sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron, une «mythocritique» dont l'objectif est de déceler les «mythèmes» (les éléments caractéristiques et significatifs d'un ou de plusieurs mythes) qui forment la trame, ou plutôt le «décor mythique¹⁹⁶» de l'œuvre. Pour déceler ce qui, dans un texte, relève d'une «subjectivité universalisable»¹⁹⁷, la mythocritique se propose de confronter l'univers mythique d'une œuvre avec celui dans lequel évolue le lecteur. Plus précisément, l'analyse doit repérer les éléments mythiques (personnages, décors, etc.) les plus significatifs du récit, puis analyser la combinatoire de ces éléments, enfin mettre en perspective l'univers mythique dans lequel baigne le lecteur et celui de l'auteur (tel qu'il peut être élaboré à partir de la lecture de ce récit). Cette méthode permet de comprendre que le nombre relativement restreint de mythes des principales civilisations (le *fond* de ces mythes variant peu d'une culture à une autre) entraîne un réinvestissement des mythes cyclique.

Or, cette actualisation, au cours du temps, du sens et de la valeur du mythe oblige à prendre en considération l'ensemble des lectures de tel ou tel mythe, d'où le rapprochement établi avec la démarche des théoriciens de l'Esthétique de la réception, représentés par Hans Robert Jauss:

Rezeptionstheorie et théorie de l'archétype, bien qu'elles procèdent en sens inverse de ce que nous avons jadis appelé "le trajet anthropologique", sont strictement

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁷ *Ibid.*

complémentaires: la théorie de l'archétype doit bien avouer qu'elle ne saisit l'imaginaire humain que dans ses bassins de réception les plus divers, tandis que la théorie de la "réception" doit concéder qu'il y a réceptions variables de "quelque chose" d'invariant¹⁹⁸.

Durand comme Jauss fondent l'historicité des interprétations textuelles sur la variation des *attentes* d'une collectivité, puisqu'ils s'attachent à montrer que toute réception est déterminée par un contexte particulier. Chez Durand, notamment, l'examen mythocritique se prolonge en une mythanalyse (l'étude des mythes des sociétés) et est, en retour, éclairé par les résultats de cette dernière, qui met au jour les caractéristiques du bassin sémantique dans lequel s'inscrit l'œuvre. En ce sens, on peut effectivement faire correspondre un horizon d'attente spécifique à chaque bassin sémantique. Néanmoins, comme le note justement Durand, sa démarche se distingue radicalement de celle de Jauss, parce que ce dernier ne s'intéresse pas à ce qui, dans les textes, relève de ce que Durand appelle une «subjectivité universalisable», mais à ce qui permet à des sujets de transmettre et de partager des expériences singulières.

4.3 La jouissance esthétique comme ouverture à l'expérience d'autrui

Si la démarche de Jauss procède en «sens inverse» de celle de Durand, elle constitue, en revanche, un prolongement de celle de Ricoeur. Pour ce dernier, en effet, l'expérience littéraire ne se réduit ni à la communion entre un auteur et son lecteur, ni au subjectivisme, puisqu'elle s'enracine dans le texte lui-même, lieu de l'ouverture à l'expérience de l'Autre (l'auteur):

Quelque chose de son expérience, précisément parce qu'elle a été portée par une œuvre, va pouvoir être communiqué. Son expérience nue, elle, était incommunicable, mais, du moment qu'elle peut être problématisée sous la forme d'une question singulière à laquelle il est répondu adéquatement sous la forme d'une réponse singulière aussi, alors elle acquiert une communicabilité, elle devient universalisable. L'œuvre augmente

¹⁹⁸ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, p. 143.

iconiquement le vécu indicible, incommunicable, fermé sur lui-même. C'est cette augmentation iconique, en tant qu'augmentation, qui est communicable¹⁹⁹.

L'expérience littéraire apparaît ainsi comme l'une des formes privilégiées de partage et de transmission d'expériences fictives. Bien qu'il ne puisse accéder au contexte qui a présidé à la création de l'œuvre, le lecteur «est mis dans un rapport comparable au rapport d'adéquation qu'il y a entre l'émotion du créateur et l'œuvre qui la traduit²⁰⁰». La reconduction du texte à sa référence dans la compréhension appelle à son tour l'imagination du lecteur:

C'est dans l'expérience de la lecture que ce phénomène s'observe le mieux: en schématisant l'attribution métaphorique nouvelle, l'imagination réanime des expériences antérieures, réactive des souvenirs dormants, irrigue les champs sensoriels adjacents [...]²⁰¹

Le «voir-comme» apparaît comme un instrument de découverte, une modalité de l'accroissement d'expérience. Il permet à un lecteur de s'appropriier ce que Ricœur nomme le «mood», propre à une œuvre littéraire. Le lien entre l'imagination et l'affectivité, de même que l'importance accordée à la «communication de l'œuvre²⁰²», évoquent certains aspects de la réflexion de Bachelard. Toutefois, Ricœur tempère les élans bachelardiens en assujettissant l'appropriation du monde déployé par l'imagination au rapport entre l'étude objective (selon les principes de l'analyse structurale) du texte et la réponse subjective du lecteur. De plus, Ricœur envisage l'œuvre esthétique comme le ferment, le catalyseur de l'élaboration de *lieux communs* où se lient, sans s'aliéner, les imaginaires des lecteurs:

l'expérience esthétique engage à chaque fois *un* spectateur, *un* auditeur, *un* lecteur, lui aussi dans un rapport de singularité avec la singularité de l'œuvre; mais, en même

¹⁹⁹ Paul Ricœur, *La critique et la volonté*, p. 269.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 267.

²⁰¹ Paul Ricœur, «Poétique et symbolique», dans Bernard Lauret et François Refoulé (dir.), *Initiation à la pratique de la théologie*, T. I, Paris, Cerf, 1982, p. 60.

²⁰² Paul Ricœur, *La critique et la volonté*, p. 270.

temps, elle est le premier acte d'une communication de l'œuvre à d'autres, et virtuellement à tous. L'œuvre est comme une traînée de feu sortant d'elle-même, m'atteignant et atteignant, au-delà de moi, l'universalité des hommes²⁰³.

Cette conception de l'appropriation de l'œuvre esthétique suggère, ainsi que le note Bertrand Gervais, que la lecture médiatise «un rapport à soi» et «un rapport à autrui²⁰⁴». C'est cette seconde dimension de l'expérience esthétique qui va devenir l'objet central de la réflexion de Jauss.

L'expérience de l'Autre dans la lecture

La fonction communicationnelle de la littérature s'accomplit dans l'expérience du monde de l'Autre, en particulier

là où l'expérience esthétique rend transparents dans l'horizon de la fiction les horizons figés et les légitimations idéologiques d'autres "univers particuliers" (par exemple religieux, politique, professionnel). *L'expérience esthétique peut alors rendre possible une communication avec le monde où autrui vit enfermé et contribuer à ouvrir sur de nouvelles attentes à l'horizon apparemment verrouillé de l'organisation sociale*²⁰⁵.

Jauss entend ainsi réconcilier ce qu'une longue tradition a divisé, voire opposé: jouissance et action, esthétique et pratique. Qu'il s'agisse de transformer, de créer ou de transmettre des valeurs, la littérature ne propose pas «une norme substantielle, ni une directive qu'il faudrait simplement suivre; c'est bien plutôt une offre ou une esquisse [...] que l'imagination doit compléter²⁰⁶». C'est pourquoi Jauss réfute aussi bien le postulat d'immanence du structuralisme que l'esthétique de la négativité d'Adorno (et, plus largement, la plupart des théories élaborées par les avant-gardes successives au XX^e

²⁰³ Paul Ricœur, *La critique et la volonté*, p. 270.

²⁰⁴ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», 1998, p. 86.

²⁰⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, p. 437. Je souligne.

²⁰⁶ Hans Robert Jauss, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique», p. 15-16.

siècle qui prônent un art ascétique et qui tiennent le plaisir esthétique pour une valeur bourgeoise²⁰⁷).

L'enjeu de la réflexion de Jauss est de promouvoir, précisément, une forme de jouissance esthétique qui *libère* des déterminations du monde pratique. Le concept aristotélicien de «catharsis» s'impose, aux yeux du théoricien allemand, car il repose sur l'*identification* entre le lecteur et les personnages fictionnels. Or, telle qu'elle est conçue par Aristote, la *catharsis* a pour fonction de promouvoir et de créer des normes de comportement²⁰⁸. Le lecteur n'est pas seulement appelé à admirer un héros ou à se purifier à son contact, il peut également adopter à son égard une attitude critique ou ironique²⁰⁹. En ce sens, «la jouissance cathartique est aussi bien libération *de* quelque chose que libération *pour* quelque chose²¹⁰». Ainsi tournée vers l'action, la fonction communicationnelle de l'art revêt deux aspects, car elle se réalise dans l'ouverture à l'expérience de l'Autre et dans l'émergence de nouvelles normes sociales partagées avec les autres membres de la collectivité. En effet, elle est censée conduire le lecteur à assumer plus facilement des normes et des actes, ainsi qu'à rechercher l'assentiment d'autrui, car le jugement esthétique, entendu dans une perspective kantienne, appelle une

²⁰⁷ Je renvoie, à ce propos, à l'exposé de Guy Scarpetta, dans *L'impureté*, sur le caractère aporétique de l'exigence de radicalité à laquelle se sont soumis les différents mouvements d'avant-garde jusqu'aux années quatre-vingt. Cf. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985.

²⁰⁸ Leenhardt et Józsa ont montré que la «lecture identifico-émotionnelle» était une posture adoptée par de nombreux lecteurs. Cf. Jacques Leenhardt et Pierre Józsa, *Lire la lecture: essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

²⁰⁹ Jauss propose cinq modèles identificatoires: associatif, admiratif, sympathique, cathartique, ironique, en indiquant les normes de comportement, progressives et régressives, qu'il associe à chacun d'entre eux. Cf. Jauss, «Petite apologie de l'expérience esthétique», dans *Pour une esthétique de la réception*, p. 152.

²¹⁰ Hans Robert Jauss, «Petite apologie de l'expérience esthétique», p. 148.

forme de consensus qui n'est pas régi par l'objet lui-même et demeure affranchi des contraintes du besoin:

Ce qui pourrait apparaître d'abord comme un défaut de jugement esthétique : le fait qu'il ne peut avoir que valeur d'exemplarité et non de nécessité logique se révèle être en réalité son grand avantage; requérant l'adhésion d'autrui, ce jugement permet l'établissement collectif d'une norme nouvelle; *il est donc un facteur de socialisation*²¹¹.

Jauss reconnaît cependant le risque de voir l'*identification esthétique* dégénérer en une pure fascination à l'égard des modèles et devenir une source de régression archaïque. Dans les faits, parmi les cinq modes d'identification que Jauss définit, seul le dernier (l'ironie) repose sur une véritable distance à l'égard du modèle proposé par le texte. Or, même si l'on s'accorde pour dire que l'œuvre littéraire ne propose qu'une ébauche d'expérience qu'il appartient à un lecteur de concrétiser, rien ne permet de présumer de l'attitude de ce même lecteur, c'est-à-dire de sa lecture effective.

À cet égard, la thèse de Jauss s'avère originale et même audacieuse en tentant de (ré)concilier ce qui, selon Richard Kearney, a toujours constitué les deux traits fondamentaux de l'imagination: éthique et poétique²¹². Jauss revendique une jouissance esthétique constitutive, dans ses fondements mêmes, du lien à autrui. Il y voit d'ailleurs une différence essentielle par rapport à la réflexion de Barthes auquel il reproche de valoriser «l'insularité de la lecture solitaire, l'autosatisfaction au paradis des mots²¹³». Dans *Le plaisir du texte*²¹⁴, Barthes revendique effectivement le caractère foncièrement subjectif, privé et, en un sens, *aristocratique* de la lecture. Les positions de deux

²¹¹ *Ibid.*, p. 155. Je souligne.

²¹² Cf. Richard Kearney, «L'imagination herméneutique et le postmoderne», dans Jean Greisch et Richard Kearney (dir.), *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Cerf, 1991, p. 366.

²¹³ Hans Robert Jauss, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique», p. 17.

²¹⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, 1970, Seuil, coll. «Points», 1982, 187 p.

théoriciens sont-elles, pour autant, irréconciliables? Il m'apparaît intéressant non de confronter leurs réflexions, mais plutôt de mettre au jour leurs affinités et leur complémentarité. Je me permets, à cet effet, de citer un long extrait de la préface de *Sade, Fourier, Loyola*:

Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.). Le texte est un objet de plaisir. La jouissance du Texte n'est souvent que stylistique: il y a des bonheurs d'expression, et ni Sade ni Fourier n'en manquent. Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte): lorsque le texte "littéraire" (le Livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une *co-existence*.

Vivre avec un auteur ne veut pas dire forcément accomplir dans notre vie le programme tracé dans ses livres par cet auteur (cette conjonction ne serait pourtant pas insignifiante puisqu'elle forme l'argument du don Quichotte; il est vrai que don Quichotte est encore une créature de livre); il ne s'agit pas d'opérer ce qui a été représenté, il ne s'agit pas de devenir sadique ou orgiaque avec Sade, phalanstérien avec Fourier, orant avec Loyola, il s'agit de faire passer dans notre quotidienneté des fragments d'intelligible (des «formules») issus du texte admiré (admiré précisément parce qu'il essaime bien); il s'agit de parler ce texte, non de l'agir, en lui laissant la distance d'une citation, la force d'irruption d'un mot frappé, d'une vérité de langage; notre vie quotidienne devient alors elle-même un théâtre qui a pour décor notre propre habitat social; vivre avec Sade, c'est, à certains moments, parler sadien, vivre avec Fourier, c'est parler fouriériste (vivre avec Loyola? - Pourquoi pas? encore une fois, il ne s'agit pas de transporter dans notre intériorité des contenus, des convictions, une foi, une Cause, ni même des images; il s'agit de recevoir du texte une sorte d'ordre fantasmatique : savourer avec Loyola la volupté d'organiser une retraite, d'en napper le temps intérieur, d'en distribuer les moments de langage : la jouissance de l'écriture est à peine étouffée par le sérieux des représentations ignaciennes)²¹⁵.

Barthes, comme Jauss, envisage l'expérience littéraire comme un moyen privilégié de résister à la réification sociale et à l'uniformisation des goûts, des désirs, etc. En outre, bien que l'auteur du *Plaisir du texte* ne place pas explicitement la fonction communicationnelle de la littérature au centre de sa réflexion, sa manière d'envisager la

²¹⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1971, p. 12-13.

notion de «transmigration» ne remet pas en cause la possibilité d'appropriations multiples, mais néanmoins convergentes.

Toutefois, il faut reconnaître que Barthes ne cherche nullement à assigner à l'expérience littéraire un rôle socialisateur. Cela le met à l'abri, précisément, des critiques que les propositions de Jauss n'ont pas manqué de soulever. Le chercheur allemand s'est vu reprocher, en effet, de ne pas justifier la manière dont un consensus esthétique conduit à un consensus éthique. Le problème tient, en particulier, à la relation établie par Jauss entre, d'une part, le libre jeu des facultés dans la sphère esthétique et, d'autre part, la création et l'adoption de normes éthiques dans la sphère morale²¹⁶. Il faut également souligner l'importance prépondérante de la notion d'identification esthétique qui fait du personnage romanesque la clé de la réception du texte. Le dénominateur commun de tous les modèles d'identification élaborés par Jauss est le héros (le héros aboli ou anti-héros, que l'on retrouve dans le mode «ironique» demeure encore un personnage doté d'une substance). Or, le personnage a perdu nombre de ses prérogatives dans les textes de Beckett, de Joyce ou de Ducharme, par exemple. Il apparaît difficile de considérer ces œuvres à partir des catégories «d'identification, d'exemplarité et de consensus ouvert²¹⁷». Leur effet communicationnel n'est pas moins important, pourtant, que celui des romans de Camus ou Malraux. Comme le souligne Schaeffer, il convient d'ailleurs de distinguer l'empathie avec les personnages «de la question générale de l'investissement affectif des représentations mimétiques [les fictions], dont elle ne constitue qu'une forme spécifique²¹⁸». Enfin, comme le souligne Serge Tisseron:

²¹⁶ Cf., en particulier, Claude Piché, «Expérience esthétique et herméneutique philosophique», *Texte*, n° 3, 1984, p. 193-202.

²¹⁷ Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, p. 157.

²¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 186.

parler «d'identification au héros» pour évoquer nos relations aux fictions est une erreur. Celle-ci suppose en effet une relation à sens unique, alors que le spectacle de fiction mobilise un va-et-vient permanent entre d'une part, l'intériorisation de certaines caractéristiques du héros en soi et de l'autre, l'externalisation de certaines parties de soi dans le héros. Le lecteur ou le spectateur expulse et localise au dehors - dans une créature de fiction - ce qu'il méconnaît ou refuse en lui²¹⁹.

Ces critiques ne remettent pas en question le bien-fondé de l'idée de Jauss de promouvoir, à travers l'expérience de la fiction littéraire notamment, l'élaboration de nouvelles formes du *vivre ensemble*, ce que confirme d'ailleurs la sociologue Nathalie Heinich pour qui «la fiction a partie liée, profondément, avec l'autre, le collectif ou, comme aurait dit Norbert Elias, l'interdépendance: la fiction est, en soi, une forme de sociabilité²²⁰».

²¹⁹ Serge Tisseron, «La réalité de l'expérience de fiction», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 133.

²²⁰ Nathalie Heinich, «Les limites de la fiction», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 70.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

J'ai proposé, à la fin du premier chapitre, de mettre l'accent sur le rôle d'interface de l'imaginaire entre un sujet et le monde dans lequel ce dernier évolue²²¹. Or, comme le rappellent Bergèr et Lückmann, notre représentation du monde est elle-même, en partie, le produit d'une construction sociale: «[l]a réalité de la vie quotidienne se présente à moi comme un monde intersubjectif, un monde que je partage avec les autres. Nous partageons le sens commun de sa réalité²²²». Aussi, la construction de la réalité du monde de la vie quotidienne mobilise-t-elle toujours des expériences qui se constituent durant le parcours biographique du lecteur, et qui sont en grande partie instituées socialement, culturellement et historiquement. Ces réserves d'expériences partagées procèdent également de ce que Béatrice Bloch désigne comme des «formes globales d'expériences *sensorielles*²²³» communes, liées à l'universalité de certains processus cognitifs et perceptifs. L'évocation du parfum d'une rose, par exemple, suscitera des représentations olfactives récurrentes et stables d'un individu à un autre²²⁴. De même, si les phénomènes d'engagement affectif renvoient indubitablement à l'intimité profonde

²²¹ Je m'inscris, en cela, dans la continuité des travaux menés par les chercheurs de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire rattaché au Département d'Études littéraires de l'UQAM.

²²² Peter Berger et Thomas Lückmann, *La construction sociale de la réalité* (trad. par Pierre Tarminiaux), Paris, Klincksieck, 1986, p. 36-37.

²²³ Béatrice Bloch, «Vers une sensorialité pure de la lecture?», *Cahiers de Narratologie*, n° 11, revue en ligne. Article consulté à l'adresse suivante: revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=7.

²²⁴ En revanche, le *sens* et la *valeur* de cette représentation pourront changer d'un individu à un autre ou d'une culture à une autre, d'où l'intérêt, pour moi, de s'intéresser aux représentations elles-mêmes et à la manière dont elles deviennent signifiantes pour un individu ou une communauté, plutôt que de chercher leurs soubassements archétypaux.

d'un sujet, ils n'en sont pas moins régis par les structures profondes de la psyché humaine:

Le fait que les affects de base mobilisés par les fictions narratives et dramatiques soient à peu près les mêmes partout et à toute époque, et que nous arrivions avec une facilité tellement déconcertante à nous immerger dans des univers de fiction appartenant à des traditions culturelles différentes de la nôtre, montre à la fois que les affects humains fondamentaux sont universels et que leur répertoire est plutôt restreint²²⁵.

Le succès des *best-sellers* (sans parler de celui de plusieurs productions cinématographiques et musicales) montre que des formes de précompréhension transcendent les clivages sociaux, ethniques, etc.²²⁶. Leur effet socialisateur (commentaires échangés entre pairs ou sur des forums de discussion, adoption de nouvelles attitudes ou manières de penser, etc.) témoigne, quant à lui, de l'émergence de représentations imaginaires consensuelles, mais non uniformes, puisque, comme l'écrit Vincent Jouve:

C'est dans le processus de représentation que les traces du vécu personnel apparaissent le plus nettement. La façon dont un lecteur imagine décor et personnages à partir des indications souvent très allusives du texte tient aux situations qu'il a vécues, aux événements qu'il a traversés, dont le souvenir fait spontanément retour dans la lecture²²⁷.

Cette conception du lien entre lecture et imaginaire s'accorde parfaitement avec celle de François Rastier qui insiste, lui aussi, sur l'utilité de mettre au jour «les conditions de

²²⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 186.

²²⁶ Le succès récent des romans de Dan Brown *Le Code Da Vinci* et celui de la série des *Harry Potter*, de J. K. Rowling, sont particulièrement éloquentes. Je souligne que Rowling a réussi la gageure de fédérer un public composé aussi bien d'enfants que d'adultes. J'ajoute, également, que les adaptations filmiques et tous les ouvrages inspirés par ces romans (plus particulièrement par *Le Code Da Vinci*) ont, évidemment, contribué à structurer l'horizon d'attente des lecteurs et à accroître l'effet socialisateur grâce à des stratégies de marketing efficaces.

²²⁷ Vincent Jouve, «Lecture et mémoire» *Texte*, n° 25/26, p. 166.

productions socialisées²²⁸» des représentations mentales. Je me contenterai, plus modestement, de montrer comment la lecture peut favoriser la rencontre des imaginaires.

L'élaboration d'un monde commun

L'identification paraît constituer, *a priori*, une voie d'accès privilégiée à l'Autre en tant qu'*alter ego*. L'impression de connivence qui peut s'instaurer entre le texte et le lecteur procède en partie de la familiarité avec les divers éléments qui composent l'univers fictionnel: «tout lecteur reconnaît en eux des situations, des paroles, des idées, des comportements qui sont parfois les siens et a, de ce fait, la possibilité de lire le texte *comme s'il lui renvoyait sa propre image*²²⁹». La lecture s'établit alors sur le mode du *res-sentir*, du *com-patir*, en particulier lorsqu'un lien d'empathie avec un personnage confère à la lecture une forte charge émotionnelle. La composante identificatoire de la lecture, bien que décriée par de nombreux théoriciens, joue, en pratique, un rôle incontournable: «lire, écrit Jean-Louis Dufays, c'est toujours en partie aller à la recherche de structures familières²³⁰» qui permettent «d'établir avec le texte cette connivence dont toute lecture est confusément en quête²³¹». Cependant, cette connivence est censée créer une amorce pour la lecture, un moyen de rendre le texte signifiant. Lorsque la lecture reste rivée à la recherche du familier, l'imaginaire est moins le lieu d'une production (créatrice) que d'une reproduction, de la simple reviviscence d'une expérience antérieure²³². On a vu les problèmes que pose cette attitude en examinant les propositions

²²⁸ François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, p. 211.

²²⁹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1994, p. 240. Je souligne.

²³⁰ *Ibid.*, p. 169.

²³¹ *Ibid.*

²³² Comme on l'a vu précédemment, Bachelard a insisté sur l'importance de la déformation, par l'imaginaire, des données issues de la perception. En fait, les études menées en psychologie

de Jauss. Cette approche «identifico-émotionnelle²³³» des univers fictionnels demeure, néanmoins, privilégiée par de nombreux lecteurs, ainsi que l'ont montré les enquêtes sur les pratiques effectives de lectures. Dans cette perspective, considérer le monde du texte comme un vaste *lieu commun* revient à tenter de faire coïncider deux configurations imaginaires isomorphes (le monde de la fiction et celui du lecteur). L'ouverture à l'Autre n'y est qu'illusoire.

On peut, en revanche, envisager le lieu commun dans une perspective différente, en le considérant à la fois comme le fondement et le produit de la lecture. L'analogie avec le *topos* discursif de l'ancienne rhétorique permet, en effet, de tenir les *lieux communs de l'imaginaire* pour des points de confluence et d'interconnexion entre les imaginaires individuels. Ils forment «le plus petit dénominateur commun de l'entente intersubjective²³⁴» et favorisent, à ce titre, la congruence entre le monde visé par le texte et le monde du lecteur, sans laquelle le texte serait illisible et inintelligible²³⁵. Il sont la cause, également, de la récurrence et de la stabilité des aspects essentiels des représentations élaborées par les différents lecteurs. Béatrice Bloch précise ce lien en

cognitive ont établi que même les souvenirs sont «construits»: «[...] les détails ou les couleurs ne sont pas en général bien mémorisés de sorte que l'image stockée en mémoire n'est pas une photographie mais une image de synthèse [...]». Cf. Alain Lieury, *Psychologie cognitive*, Paris, Dunod, coll. «Psycho Sup», 2004, p. 121.

²³³ Cf. Jacques Leenhardt et Pierre Józsa, *op. cit.*

²³⁴ Daniel Cefaï, «Petite phénoménologie du lieu commun», *Protée*, vol. 22, n° 2, printemps 1994, p. 36.

²³⁵ «[...] les modèles fictionnels se rapportent à la réalité (et sont donc référentiels en ce sens-là, qui est celui de l'analogie globale), puisque pour les êtres humains il n'y a de modèle représentationnel qu'en tant qu'il se rapporte à ce à quoi nos actes représentationnels sont capables de se rapporter, c'est-à-dire à ce qui relève de la réalité au sens le plus général (et le plus générique) du terme». Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 219.

montrant comment les structures sémantiques déterminent l'activité imaginative du lecteur:

si l'imagination comme mentalisation [i.e. perception mentale] fonctionne, si elle recrée l'image vue et mémorisée et la communique à qui ne l'a pas vue, c'est justement parce que l'écriture échoue à rentrer dans la précision du réel et, partant, que l'imagination n'en garde que le profil grossier, celui seul, qui, dans le vague, parce que flou, permet l'évocation hors du détail de la présence et ouvre la circulation entre imaginaires, pour des individus ayant des expériences différentes dans leurs composantes précises *et non dans leurs formes globales*. C'est donc "l'échec" référentiel de l'écriture qui permet la lecture sensorielle de l'image²³⁶.

Ces propos me semblent particulièrement intéressants dans la mesure où Béatrice Bloch accorde une certaine autonomie à l'activité imaginative tout en rappelant son caractère fondamentalement intersubjectif.

Cela m'amène à reprendre et à adapter à ma propre démarche plusieurs propositions d'une réflexion d'Andrea Semprini consacrée aux lieux communs qui structurent les échanges discursifs²³⁷. À la différence de Jean-Louis Dufays et de Ruth Amossy, Semprini ne conçoit pas le lieu commun comme une formule figée, renvoyant à une signification univoque et immuable. Au contraire, articulé autour d'un savoir général, imprécis, le lieu commun apparaît flexible et disponible pour des appropriations particulières (les propos racistes ou sexistes, par exemple, tirent leur «efficacité» de la possibilité offerte à celui qui les profère de couler dans un moule énonciatif l'expression de *sa* haine et de *ses* fantasmes). De plus, dès qu'on le soustrait à la logique véridictionnelle, le lieu commun cesse d'être tenu pour une connaissance objective et factuelle. Il devient un savoir lié à un contexte énonciatif précis qui résulte d'une relation

²³⁶ Béatrice Bloch, «Vers une sensorialité pure de la lecture?». Je souligne.

²³⁷ Cf. Andrea Semprini, «Sujet, interaction, monde. Le lieu commun comme déixis instituante», *Protée*, vol. 22, n° 2, printemps 1994, p.7-13.

intersubjective ponctuelle et locale et «façonne le monde au fur et à mesure que celui-ci émerge dans l'échange²³⁸». Cette conception permet de restituer au lieu commun le rôle que son nom lui confère: celui d'être un «liant commun²³⁹», qui engendre un espace, un monde commun.

Bien que l'interaction texte/lecteur ne soit pas en tout point comparable à l'échange verbal, il me semble non seulement possible, mais souhaitable de montrer que les caractéristiques attribuées par Semprini au lieu commun s'appliquent également, par analogie, à ces mondes communs que fait naître la lecture. En effet, le régime de la fiction a pour caractéristique première d'instaurer une suspension de la croyance en neutralisant la thèse d'existence. En dénouant ainsi la tension qui structure traditionnellement le rapport entre le réel et l'imaginaire, la fiction crée cet espace privilégié d'ouverture et de disponibilité dont parle Semprini. De plus, le processus d'actualisation du texte (la référenciation) repose sur une relation dynamique entre le savoir présenté par le texte et le savoir imagé (l'imaginaire) du lecteur puisque

le choix de configuration à actualiser parmi le nombre illimité des ces configurations possibles est déterminé par le modèle des expériences antérieures. Le portrait d'un personnage, le lit d'une rivière ou la couleur du pré que le lecteur infère à partir des stimuli textuels sont, eux aussi, une synthèse des perceptions du monde extérieur²⁴⁰.

Or, conformément à ce que l'on a dit plus tôt, les représentations mentales mobilisées dans la lecture présentent toujours, à des degrés divers, des caractères récurrents et stables d'un lecteur à un autre. De même, les représentations élaborées au cours de la lecture donnent lieu à des formes d'appropriations présentant des aspects singuliers et

²³⁸ *Ibid.*, p. 9.

²³⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁴⁰ Vincent Jouve, «Lecture et mémoire», p. 166.

communs à de nombreux lecteurs. Des romans tels que *Les lettres chinoises* de Ying Chen ou *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis suscitent des représentations de la Chine ou du Brésil construites à partir du matériau imaginaire dont dispose chaque lecteur et du savoir que lui a fourni le texte lui-même. En somme, le lieu commun agit véritablement en tant que «point d'agrégation et générateur d'une dynamique de cohésion²⁴¹» entre le monde du texte et celui du lecteur, ainsi qu'entre les imaginaires des lecteurs:

Ceux qui aiment ardemment les livres constituent, sans qu'ils le sachent, la seule société secrète exceptionnellement individualisée. La curiosité et une dissociation sans âge les rassemblent sans qu'ils se rencontrent jamais.

[...] Ils forment à eux seuls une bibliothèque de vies brèves mais nombreuses. Ils s'*entre-lisent* dans le silence [...] ²⁴².

En tant que support de la lecture et espace où circulent et se partagent les diverses représentations du monde ou de portions du monde, l'imaginaire est vraiment un «opérateur de sociabilité et [un] médiateur de lien²⁴³».

Je me propose, dans les deux parties suivantes de ma thèse, de montrer comment la lecture des romans à l'étude permet précisément de favoriser la rencontre des imaginaires individuels et l'émergence de formes d'appropriations partagées du monde.

²⁴¹ Andrea Semprini, *loc. cit.*, p. 10.

²⁴² Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 213-214. Je souligne.

²⁴³ Andrea Semprini, *loc. cit.*, p. 10.

DEUXIÈME PARTIE

REPRÉSENTATIONS DE L'*ICI* ET DU *NOUS*

CHAPITRE V

MONTRÉAL, ESPACE DE LA FICTION

L'une des caractéristiques de la scène littéraire québécoise, à partir des années quatre-vingt, procède de la conjonction de deux mouvements qui, de prime abord, paraissent divergents. Tandis que beaucoup d'écrivains québécois choisissent de situer le cadre de leurs récits hors des frontières de la province, les auteurs issus de l'immigration sont de plus en plus nombreux à faire entendre leur voix en relatant leur expérience de néo-Québécois. Ce phénomène donne naissance à de nouvelles formes de *rencontres* et de dialogues qui vont prendre un essor plus important encore dans la décennie suivante. Eurídice Figueiredo signale, par exemple, que le Brésil inspire plusieurs romanciers québécois (Pierre Samson, Claire Varin, Noël Audet, entre autres) au moment même où un écrivain d'origine brésilienne, Sergio Kokis, publie son premier roman, couronné de succès, au Québec¹. L'espace de *I' Ici*, qui coïncide plus particulièrement avec Montréal, devient également l'objet d'un intérêt particulier pour des écrivains québécois et immigrants qui (re)découvrent leur métropole et tentent de se la (ré)approprier.

¹ Eurídice Figueiredo, «Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine», *Voix et images*, vol. 25, n° 3, printemps 2000, p. 564.

L'importance du référent montréalais dans la production littéraire résulte, en effet, du rapport enthousiaste, voire ludique, que des auteurs québécois développent à l'égard de la métropole (*La vie en prose* de Yolande Villemaire en est un exemple éloquent), contrairement à leurs prédécesseurs de la génération «Parti Pris». De plus, même si de nombreux immigrants ont contribué à la vie des lettres québécoises, tout au long du XX^e siècle et même avant², ceux qui choisissent d'écrire au tournant des années quatre-vingt parviennent désormais à faire reconnaître leur singularité ainsi que la spécificité des préoccupations des Québécois qui ne sont issus d'aucune des deux communautés francophone et anglophone. Résidant pour la plupart dans la métropole, nouvellement arrivés ou eux-mêmes nés au Québec, ces écrivains se montrent particulièrement sensibles aux enjeux de la problématique identitaire dans le contexte montréalais.

En 2001, Jean-François Chassay conclut un article consacré à la représentation littéraire de Montréal par cette formule lapidaire: «Montréal est toujours à la recherche de son existence romanesque³». Frances Fortier, pour sa part, souligne «la quasi inexistence de représentations de l'ici dans les récits contemporains⁴». Pourtant, comme le rappelle Chassay, l'espace montréalais est présent, de façon significative, dans le roman québécois francophone dès 1846 (date de la publication de *La terre paternelle* de Patrice Lacombe). Dès les premières décennies du XX^e siècle, la métropole accueille de nombreux travailleurs issus des zones rurales. Des auteurs tels que Gabrielle Roy rendent

² Cf., à ce sujet, Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll.«Études», 2001 et Daniel Chartier, *Dictionnaire des écrivains immigrés au Québec 1800-1999*, Québec, Nota bene, 2003.

³ Jean-François Chassay, «Un imaginaire amnésique», dans Robert Boivin et Robert Comeau (dir.), *Montréal. L'oasis du Nord*, Paris, Autrement, 1992, p. 171.

⁴ Frances Fortier, «La rhétorique de l'ailleurs dans le récit littéraire québécois», dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l'ailleurs*, Bremen, Palabres, coll. «Études francophones de Bayreuth», 2002, p. 34.

bien compte, en particulier dans des romans comme *Bonheur d'occasion* ou *Alexandre Chenevert*, de la spécificité montréalaise: urbanité, paupérisme, aliénation sociale et linguistique, hétérogénéité culturelle:

[...] dans ce quartier, il voyait du neuf: des visages syriens, des inscriptions en yiddish; d'étranges faces brunes qui paraissaient arrivées tout droit du Levant; des viandes fumées, des mets singuliers qui le changeaient du North Western Lunch. Des vieillards à barbe longue, avec des calottes noires d'où sortaient des flots de chevelure⁵.

Aujourd'hui, la diversité culturelle ne présente plus vraiment un caractère de nouveauté. Le cosmopolitisme montréalais n'en demeure pas moins un élément distinctif lorsqu'on le considère à l'aune de la réalité québécoise contemporaine. À cet égard, Montréal constitue, plus que toute autre ville de la province, un lieu où se manifeste une tension permanente entre conservation et renouvellement, tradition et traduction. Bien que pluricentenaire, cette métropole apparaît comme un *espace transitoire*, où l'hétérogénéité sociale, culturelle et linguistique contribue à la redéfinition de l'identité de la ville (la géographie de ses quartiers, par exemple), des pratiques individuelles et collectives, ainsi que, corrélativement, des modalités du «vivre-ensemble».

5.1 «D'un glaçon, j'ai fait l'hiver»

Le titre de cette section, inspiré par un vers de Gilles Vigneault⁶, témoigne de l'importance symbolique de la saison hivernale dans le rapport que les Québécois entretiennent avec le territoire sur lequel ils vivent. Il exprime aussi la tentation de recourir aux hyperboles pour décrire l'épreuve à laquelle nous soumet cette saison. Faut-il y voir la raison de la remarquable homogénéité des représentations de Montréal comme

⁵ Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 1964, p. 118.

⁶ Gilles Vigneault, *De dunes en ports*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire (France), 1993.

métropole nordique, en dépit de la diversité des perspectives à partir desquelles la ville est appréhendée et décrite? Vivre plusieurs mois dans le froid et la neige constitue incontestablement une expérience dépaysante et intense lorsque l'on vient de pays aux climats plus tempérés. Une remarque du narrateur de *La fiancée promise* rend compte de cette propension à mettre l'accent sur ce qui semble être un trait distinctif et définitoire de Montréal: «Je suis ici depuis plusieurs semaines, rectifiai-je fièrement. Je connais le froid et la neige de Montréal⁷». L'ironie dont fait preuve, rétrospectivement, le personnage de Naïm Kattan ne rend que plus explicite la référence récurrente, dans des romans pourtant aussi différents que *La Québécoise* ou *Les lettres chinoises*, à des clichés ou à des représentations stéréotypées de ce type⁸. Dans le roman de Ying Chen, notamment, les nombreuses références au climat montréalais (abondantes dans les premières lettres) disparaissent tandis que les mois passent. La succession des saisons a beau être perceptible (il est question de la Fête du Printemps et du «Festival du rire» (*sic*) qui se déroule durant l'été à Montréal), la singularité de la ville s'estompe dès lors que la saison hivernale cesse. Certes, Mona Latif Ghattas évoque, dans *Le double conte de l'exil*, le vigoureux éveil de la nature et de la vie au printemps. Cette évocation, qui coïncide avec l'espoir naissant de Madeleine et Fève, est toutefois brutalement

⁷ Naïm Kattan, *La fiancée promise*, p. 124.

⁸ Sylvain Simard souligne également que le personnage de Kattan «se répète machinalement les topoï positifs de l'hiver du genre “le froid ça vivifie, donne de l'énergie [...]» pour conjurer ses angoisses de nouvel arrivant. Cf. Sylvain Simard, «Naïm Kattan romancier: La promesse du temps retrouvé», *Voix et images*, vol. 11, n° 1, automne 1985, p. 42. Pour ma part, je tiens à préciser que je n'attribue aucune valeur dépréciative au terme «stéréotype», que je définis, à la suite de Dufays notamment, comme une unité ou un groupe d'unités figées. C'est, en effet, moins la *vérité* de la représentation qui m'intéresse que sa force illocutoire, sa prégnance dans une collectivité. C'est la raison pour laquelle je ne prends pas non plus en considération l'adhésion ou le rejet de ces stéréotypes par un sujet, lorsqu'il s'agit de construire une représentation imaginaire d'un objet. On peut, par exemple, reconnaître un stéréotype dans un énoncé xénophobe sans lui accorder pour autant la même *valeur* que celle que lui confère l'énonciateur. Cette distinction est déterminante dès lors que l'on tente de rendre compte de l'articulation entre construction et appropriation d'une représentation symbolique.

interrompue par la déportation de ce dernier, en juillet. L'allusion à l'alternance des saisons a, ici, essentiellement une valeur métaphorique puisque les derniers chapitres sont très brefs, scandés par une même phrase («Comme le printemps passe vite!») qui annonce le dénouement tragique au mois de «juillet aussi chaud qu'un juillet de désert⁹».

L'évocation de l'été est très différente dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* D'une part, tout le récit se déroule durant la saison estivale. D'autre part, l'été montréalais est torride, au sens où, loin d'étouffer les rêves des personnages, il attise plutôt leur désirs et leurs fantasmes. En fait, le climat - qui est effectivement souvent chaud et humide, voire caniculaire, durant l'été, à Montréal - est quasiment tropical dans le roman de Laferrière. Contrairement au narrateur du *Pavillon des miroirs*, qui décrit Montréal, dès l'incipit, comme une ville figée par le froid et la neige, celui de *Comment faire l'amour avec un nègre?* insiste d'emblée sur le caractère oppressant de la chaleur et de la moiteur estivales: «On crève, cet été [...]»¹⁰. Il le confirme à plusieurs reprises: «L'air est tout grouillant à force d'être chaud. Il n'y aurait qu'à brûler une allumette pour faire flamber Montréal¹¹».

L'impact de ces considérations sur la représentation de la ville que le lecteur est amené à produire, lors de la lecture de ces textes, peut sembler secondaire. Pourtant, elles contribuent, au même titre que n'importe quel élément de la topographie urbaine, à définir et à caractériser une configuration imaginaire de la ville. Le fait que, *spontanément*, Montréal soit parée des attributs de la nordicité témoigne de la prégnance et de la pérennité de certaines représentations, notamment dans les textes d'auteurs issus

⁹ Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*, p. 158.

¹⁰ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 54.

de l'immigration¹²; cependant, ces mêmes représentations ne sont pas nécessairement assumées par tous les membres d'une collectivité. Décrire l'été humide de Montréal n'est, *a priori*, pas plus incongru que de rappeler la rigueur de l'hiver. Toutefois, il faut bien admettre que si le roman de Laferrière surprend, c'est parce qu'il déjoue une connivence implicite reposant sur la prévisibilité et la récurrence des représentations stéréotypées de Montréal et qu'il déjoue, par là même, les attentes des lecteurs.

Le contraste introduit par le roman de Laferrière souligne à quel point la nordicité de Montréal se manifeste de manière uniforme. L'importance attribuée au facteur climatique atteste aussi son importance en tant qu'élément permettant d'appréhender la ville. Les représentations de l'espace urbain revêtent aussi un caractère fondateur dans le processus d'évocation de l'expérience que chacun fait de *sa* ville. Elles mettent également au jour un rapport beaucoup moins consensuel au contexte montréalais.

5.2 Un territoire incertain

5.2.1 Un espace banalisé

Les romans de mon corpus proposent des représentations parfois très différentes de Montréal. Dans trois d'entre eux en particulier (*Les lettres chinoises*, *Le double conte de l'exil*, *Le pavillon des miroirs*), la métropole apparaît comme un espace signifiant d'un point de vue symbolique (notamment, comme on va le voir, en raison de son

¹² Cf. Daniel Chartier, «L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec», dans Petr Kyslousek, Josef Kwaterko et Max Roy (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 123-129.

cosmopolitisme), mais ne s'impose pas comme une ville dotée d'une identité urbaine spécifique.

Bien que Montréal occupe une place importante dans leur roman, certains auteurs ne font référence à la topographie de la ville que de manière allusive et ponctuelle. C'est le cas de Kokis (*Le pavillon des miroirs*), de Chen (*Les lettres chinoises*) et de Latif Ghattas (*Le double conte de l'exil*). Le narrateur du *Pavillon des miroirs*, en particulier, manifeste une attitude distante à l'égard de la ville dans laquelle il réside pourtant depuis vingt-cinq ans. Montréal, en tant que lieu, n'est jamais nommée. Le narrateur l'évoque à plusieurs reprises, mais de manière sommaire, s'en tenant, dès les premières lignes du roman, à l'énoncé de quelques impressions et sensations. Il regarde, «enterré dans un sous-sol¹³», un monde qui lui apparaît à la fois sans relief et hostile: «Les rues sont d'une couleur indéterminée¹⁴»; la neige est sale, maculée, «[s]es reflets sont mats¹⁵». Sa position privilégiée lui permet d'observer qu'en dépit de quelques congères présentant çà et là des formes menaçantes, «[u]n mince vernis de bitume patine le tout, égalisant les surfaces, arrondissant le coin des trottoirs¹⁶». Le narrateur exprime son incapacité à percevoir quoi que ce soit d'une ville dont même les bruits semblent dissous dans le froid et la neige: «le silence est total¹⁷». Le constat qui suit, quoique prévisible, est brutal: «[c']est comme si le monde n'existait plus¹⁸».

¹³ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, p. 22.

¹⁴ *Ibid.* Je souligne.

¹⁵ *Ibid.* Je souligne.

¹⁶ *Ibid.* Je souligne.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Les lettres chinoises et *Le double conte de l'exil* nous confrontent également à une représentation banalisée de Montréal, réduite à ses aspects les plus généraux et les plus superficiels, qui la rend comparable à la plupart des métropoles nord-américaines. Le narrateur du *Pavillon des miroirs* fait, par exemple, allusion aux centres commerciaux et aux résidents qui «font du jogging¹⁹». De plus, généralement, la saisie de l'espace urbain se caractérise par une incapacité ou un refus de toute appropriation nominative. En ce sens, le constat établi à propos du roman de Kokis s'applique pour une bonne part à ceux de Ying Chen et de Latif Ghattas. Dans *Les lettres chinoises*, par exemple, le référentiel montréalais présente également un faible degré de détermination: les seules indications toponymiques désignent le Quartier chinois et la rue Saint-Denis. Dans le roman de Mona Latif Ghattas, excepté la rue Saint-Laurent décrite allusivement comme «cette rue voyageuse, [où l'] on trouve les ingrédients nécessaires aux recettes culinaires de tous les pays du monde²⁰», seul un lieu montréalais est clairement identifié: le quartier du Vieux-Montréal (plus précisément le port et la chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours).

Confronté à des textes qui ne lui fournissent qu'un savoir vague et largement indéterminé sur l'espace dont il s'agit de construire une configuration imaginaire, le lecteur est libre de convoquer ses propres référents. La connaissance de cette ville n'apparaît nullement décisive, dans la mesure où les indices référentiels sont trop peu nombreux et trop imprécis pour renvoyer à un donné extratextuel aisément identifiable. En ce sens, les trois romans n'engagent une lecture fondée ni sur la reconnaissance ni sur la découverte. Le caractère schématique de l'évocation de la ville ne constitue pas pour autant une entrave à l'élaboration imaginative. Au contraire, l'indétermination du monde évoqué par le texte confère à sa représentation un caractère d'ouverture et de

¹⁹ *Ibid.*, p. 301.

²⁰ Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*, p. 126.

disponibilité. La représentation textuelle sollicite d'autant plus l'imaginaire du lecteur qu'elle se présente sous la forme d'un canevas à peine esquissé, prête à être appropriée à chaque lecture et enrichie par l'imaginaire de chaque lecteur. Aussi, l'orientation fournie par les structures sémantiques du texte laisse supposer que la plupart des représentations des lecteurs présenteront des caractéristiques figuratives générales récurrentes et d'autres caractéristiques (plus précises, plus détaillées) variables selon les individus. En effet, comme je l'ai mentionné plus haut, le monde fictionnel élaboré au cours de la lecture résulte d'un processus de référenciation caractérisé par l'analogie, la reprise, la condensation. Il n'est pas nécessaire, par exemple, d'avoir une connaissance exhaustive de la rue Saint-Laurent pour l'imaginer à partir des éléments fournis par le texte de Latif Ghattas. Rien n'empêche, cependant, certains lecteurs familiers de ce lieu de produire une synthèse à partir des éléments de leur propre imaginaire (couleurs, arômes, atmosphère particulière de certaines boutiques, etc.). Plus largement, la *figurabilité* du monde fictionnel tient précisément au fait que ce type de textes n'oppose aucune opacité au lecteur. Au contraire, il lui procure l'illusion d'être *im-médiatement* en contact avec le référentiel visé, puisqu'il permet à chacun d'élaborer une représentation imaginaire à partir d'un savoir préalable qui peut être réinvesti tel quel. Il faut néanmoins conclure de ces observations qu'en raison de la dimension fortement subjective du processus, les différentes représentations imaginaires de la ville qui sont construites par les lecteurs n'ont en commun que des traits schématiques.

5.2.2 Un espace cartographié

Si les romans de Kokis, de Chen et de Latif Ghattas se contentent d'esquisser les contours d'une représentation de l'espace montréalais, la plupart des autres textes, au contraire, inscrivent vraiment Montréal au cœur de la fiction.

La dimension patrimoniale de la ville

Le lien ostensible avec le référentiel extratextuel se manifeste, en particulier, par l'évocation de nombreux lieux chargés d'une valeur symbolique ou participant, plus modestement, de l'identité de Montréal, en tant qu'espace urbain. Qu'ils évoquent un quartier spécifique (le Carré Saint-Louis et ses environs chez Laferrière) ou qu'ils multiplient les perspectives sur la ville (Proulx, Robin), la plupart des textes accordent une attention particulière à la toponymie de la métropole. Négligeable dans les trois romans précédemment étudiés, la dénomination des lieux (monuments, rues, stations de métro, etc.), dans des romans aussi différents que *La Québécoise* et *La fiancée promise*, confère à la représentation de Montréal un plus grand degré de détermination. *La Québécoise*, en particulier, apparaît incontestablement comme le roman qui rend compte de la spécificité du paysage urbain montréalais de la manière la plus exhaustive:

On croirait à certains moments se promener littéralement dans différents quartiers, longer les grandes rues comme Sherbrooke et Saint-Denis où surgissent çà et là, des cafés, des grands magasins, des petites boutiques, des odeurs alléchantes et de nombreux promeneurs²¹.

La narratrice se livre à un relevé méticuleux et méthodique du nom des rues, des enseignes de magasins, etc. Le texte est littéralement saturé d'informations, comme en témoigne l'énumération (dont je ne donnerai qu'un bref aperçu ici) des enseignes commerciales d'une portion de rue montréalaise:

- rue Saint-Denis du sud au nord de Maisonneuve à Ontario sur le trottoir est
 VILLAJOIE CAFÉ
 1887. Bar restaurant
 MAUVE boutique
 Charles E. Billard

²¹ Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. «Littérature(s)», 2004, p. 153.

fils et métier à tisser
 L'alternatif.
 La chasse galerie
 articles de cuir
 TANGO
 TWIST
 La GALOCHE café [...] ²²

D'autres auteurs, comme Monique Proulx, se plaisent à faire varier non seulement les perspectives, mais également les *distances focales*, alternant les points de vue macroscopiques et les descriptions détaillées. Le récit «Rue Sainte-Catherine²³», en particulier, se déroule exclusivement sur une portion de la célèbre artère montréalaise - précisément entre la rue University et le magasin Archambault (situé à l'intersection avec la rue Berri). La métaphore isérienne du «point de vue mobile» rend bien compte de l'effet de lecture induit par les déplacements du narrateur, sur un unique axe Est-Ouest, semblables à ceux d'une caméra de cinéma en *travelling*. De plus, la vraisemblance du monde du texte contribue à produire un *effet de réel*:

La concurrence est déloyale dans l'est de la Sainte-Catherine, un autre genre de charité arrête les clients et donne envie de prendre plutôt que de donner. Entre l'Ultra Sexe, le Club Sexe, le Pussy, la Calèche du sexe, le Club 281 et les belles petites poules de la rue Berger, ta misère a intérêt à montrer une face bien exotique pour attirer les regards. Mieux vaut dépasser la rue Saint-Denis et s'installer dans le petit parc avant Berri pour essayer de grappiller quelques clients qui sortiraient d'Archambault Musique avec encore un peu de monnaie dans leurs poches. Là aussi, la concurrence est déloyale. La maudite UQAM répand partout des amas de jeunes poux qui jouent aux quêtes entre deux cours, le temps de se ramasser assez d'argent pour acheter un char avant l'été²⁴.

²² Régine Robin, *La Québécoise*, p. 147.

²³ Monique Proulx, «Rue Sainte-Catherine», *Les Aurores montréalaises*.

²⁴ *Ibid.*, p. 78-79.

Plus largement, plusieurs textes²⁵ établissent des liens avec des composantes de la trame urbaine montréalaise: des monuments ou des édifices institutionnels (le Stade Olympique, le Jardin Botanique, le lac des Castors, le Biodôme, le Musée des Beaux-Arts, la croix du Mont-Royal), des stations de métro ou des rues, ou encore «[l]es escaliers en colimaçon, rue Saint-Hubert coin Marie-Anne²⁶». Les renvois explicites que le texte instaure vers ces composantes du *paysage urbain* montréalais participent d'une volonté de créer une relation entre le texte et une réalité extratextuelle facilement identifiable. Cependant, cela ne constitue qu'une dimension de la ville, qui, bien sûr, ne se réduit pas à un simple agencement de rues, d'enseignes commerciales, ni à ses «monuments», aussi prestigieux soient-ils.

Balises et boussoles

En tant qu'espace habité, la ville est aussi une configuration sociale où les personnages ancrent leur existence et qu'ils contribuent à façonner (par leurs parcours, leurs pratiques, etc.). Ainsi, dans *Passages*, l'identité de Normand apparaît pleinement liée à celle de Montréal:

Il disait toujours qu'à force d'errer dans cette ville il existait des quadrilatères, des segments entiers dont il connaissait chaque pierre, chaque devanture de maison. Sa vie d'adulte - *ce qu'il y avait de plus précieux dans sa vie d'adulte* - y était incrustée, *enchâssée*: Leyda, des copains pour la fête et le rhum, la grande trouée d'espérance des années soixante²⁷.

Le roman d'Ollivier, comme celui de Kattan ou de Laferrière par exemple, met au jour la manière dont les personnages nouent des relations avec leur environnement. Même lorsqu'ils éprouvent des difficultés à appréhender la ville (comme dans *La Fiancée*

²⁵ *La fiancée promise, Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer, Passages, Les Aurores montréalaises, Une femme muette, La Québécoise.*

²⁶ Monique Proulx, «Rue Sainte-Catherine», p. 23.

²⁷ Émile Ollivier, *Passages*, p. 51. Je souligne.

promise ou *La Québécoite*), celle-ci n'apparaît jamais comme une entité anonyme, dépourvue de caractère propre. Méir, le narrateur du roman de Kattan, fait preuve à plusieurs reprises d'une connaissance imparfaite de la ville. Pourtant, même si Montréal présente à ses yeux des aspects difficilement conciliables, il entretient à l'égard de cette ville un rapport différent de celui du narrateur du *Figuier enchanté* (Micone) pour qui Montréal apparaît «tel un immense labyrinthe²⁸». Dans le roman de Micone, en effet, la seule référence à Montréal se résume à une description lapidaire:

Maintenant, va sur le balcon, celui sur lequel ta mère fait sécher les figues. Si c'est brumeux, attends que ce soit clair et que tu puisses voir Santa Croce, Rotello et Bonafro. Tu vois cette immense vallée avec ses centaines de champs de blé? Imagine-la parfaitement plate et sillonnée de rues asphaltées se croisant à angle droit avec des milliers de maisons carrées en briques rouges. En plein milieu, il y a une colline pleine d'arbres où mes parents m'ont emmené, pour la première fois, dimanche dernier. Je n'ai jamais rien vu d'aussi laid. Seule la vue du fleuve au loin a pu me faire oublier un instant les milliers de toits goudronnés²⁹.

Méir, en revanche, n'appréhende pas la ville à partir d'une position distante et en surplomb. Il fait preuve, au contraire, d'une incontestable volonté de baliser l'espace montréalais et d'y inscrire son propre parcours. Le texte, dans son ensemble, recèle de nombreux indices référentiels qui permettent, paradoxalement, au lecteur de disposer d'informations qui font défaut à Méir:

Nous allons bientôt déménager, expliqua sa mère. Le premier mai. Nous avons acheté une maison rue Van Horne.

- C'est tout près d'ici, dis-je, pour prouver ma connaissance de la ville.

- Non, c'est à l'autre bout, près de Décarie³⁰.

²⁸ Marco Micone, *Le figuier enchanté*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁰ Naïm Kattan, *La fiancée promise*, p. 100.

Les lieux significatifs aux yeux des personnages, comme l'appartement d'une femme que rencontre le narrateur, sont localisés avec précision dans l'espace urbain:

- Nous prenons le même tramway. Moi j'habite Côte-des-Neiges. [...] Elle habitait un immeuble neuf en face de la rue du Souvenir. Nous montâmes au troisième étage. Son studio donnait sur la montagne³¹.

Ce souci du détail se manifeste également dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* Le narrateur souligne dès la première page du roman qu'il réside dans un petit appartement «coincé [...] entre la fontaine de Johannie (un infect restaurant fréquenté par la petite pègre) et un minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier³²». De plus, comme dans le roman de Kattan, le nom des rues empruntées et les itinéraires suivis font l'objet d'indications méticuleuses et s'inscrivent dans une cartographie imaginaire de la ville, certes partielle, mais néanmoins détaillée:

Elle habitait rue Mapplewood; j'avais pris le tramway 65 et, descendu à la rue Victoria, j'avais dû marcher jusque chez elle³³.

Métro Place-des-Arts. Bus 80, direction nord. Avec arrêt au coin de la rue Laurier et de l'avenue du Parc³⁴.

D'une manière générale, la mobilité des personnages, dans les romans de Kattan, de Laferrière et d'Ollivier, met au jour les ressorts de l'agencement de l'urbanité montréalaise: la complémentarité ou la différence entre les rues et les quartiers, le type

³¹ *Ibid.*, p. 77.

³² Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 11.

³³ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 68.

³⁴ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 127.

de populations qui y résident ou encore l'atmosphère des lieux traversés, etc. Le roman d'Émile Ollivier témoigne bien de cette sensibilité particulière à l'égard de l'espace montréalais:

Cette ville en explosion représentait pour Normand un lieu géométrique de la conscience de lui-même. Combien de fois ne l'avait-il pas traversée? Il pouvait marcher pendant des heures. La marche constituait-elle pour lui une preuve concrète de son existence? Il possédait malgré tout une aune pour mesurer sa dérive. Il avait circonscrit une aire et refaisait toujours le même trajet. Les jours où le soleil débordait de générosité, il partait de chez lui en voiture, traversait la montagne par la voie panoramique, lui donnait dos et allait stationner rue St-Laurent. Normand aimait cette rue, poumon de la ville, rue de la bigarrure, rue des accents et des odeurs. De là, il remontait à pied jusqu'à Prince-Arthur, l'une des rares artères piétonnes de Montréal. Rue bohème, cafés, tavernes, restaurants grecs, pizzerias italiennes, barbes hirsutes, cheveux roux de christs nordiques, pieds nus l'été, jeans et manteaux rapiécés l'hiver, chanteurs, orchestres ambulants.

Carré Saint-Louis, il se perd dans la foule des promeneurs atroupés devant les peintres portraitistes et leur chevalet, se mêle un instant aux commentaires faisant la part entre la ressemblance du modèle et le rêve de l'artiste. Il attend d'arriver rue du Parc où Grecs et Portugais déçus se souviennent de leurs splendeurs d'antan, pour refaire l'éternel compte et décompte de ses trouvailles et pertes, le long de cette vie, un miracle continué, un accomplissement de l'impossible

Quand le soir tombe et avec lui les rumeurs de la ville, il pousse une pointe jusqu'à la rue Crescent. Une escale aux Beaux Jéudis ou à la Casa Pedro, ces hauts lieux de la drague où les femmes sont réputées pour avoir les cuisses hospitalières³⁵.

Il apparaît clairement que la nature et l'intensité de l'investissement imaginaire diffèrent sensiblement selon que le lecteur est confronté à ce type d'évocation de la ville ou à celles que l'on retrouve chez Kokis, Chen ou Latif Ghattas. D'une part, la richesse et la précision de la description manifestent une volonté évidente de rendre compte de la spécificité de l'espace urbain. D'autre part, tous les éléments référentiels renvoient à une réalité extratextuelle connue et aisément identifiable. Il ne s'agit pas d'établir une confusion ni même une relation de correspondance entre significations et images mentales. Cependant, on peut affirmer que la construction d'une représentation

³⁵ Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 53

imaginaire est favorisée et en partie déterminée par la présence d'indices de figurabilité. La cartographie imaginaire qui nous permet de suivre mentalement le parcours de Normand et les caractéristiques associées aux lieux évoqués contribuent, en particulier, à produire un *effet de réel* et invitent le lecteur à mettre en relation sa propre représentation de la ville et celle que le texte propose. Or, dans le roman d'Ollivier, Montréal apparaît comme un lieu familier, précisément parce que sa représentation apparaît conforme aux attentes des lecteurs. Cette connivence qui s'instaure entre le texte et le lecteur repose sur l'activation, dans le texte, et la reconnaissance, par le lecteur, d'un même imaginaire de la ville, d'un même ensemble de représentations que l'on retrouve à la télévision, au cinéma, dans des poèmes ou des chansons, etc.

Toutefois, l'effet d'adhésion et de reconnaissance tient à la *compétence imaginative*³⁶ du lecteur. En effet, les liens établis entre le texte et la réalité extratextuelle ne sont rien d'autre qu'un effet de lecture. Tout indice de figurabilité ne demeure qu'une pure virtualité tant qu'un lecteur ne dispose pas d'une compétence adéquate pour l'actualiser. À cet égard, Montréal est-elle *la même* pour un lecteur qui vit dans la métropole et pour un lecteur qui habite en Gaspésie? L'imaginaire du lecteur n'est assurément pas mobilisé de la même manière, selon que le texte se réfère à une ville qu'il habite, dont il conserve quelques souvenirs à la suite d'un séjour touristique ou encore qu'il *connaît* par l'entremise d'autres représentations (une carte postale, un documentaire, un récit de voyage, etc.). La distinction ne repose pas sur l'inégal savoir objectif et factuel que ces représentations véhiculent, mais sur le fait que ces dernières peuvent toutes assumer, en dépit de leur disparité, un rôle de référent, c'est-à-dire d'interface imaginaire entre le

³⁶ J'ai forgé les concepts de «compétence imaginative» et d'«indices de figurabilité» sur le modèle de ce que Véronique Fillol nomme, dans une autre perspective, «compétence sémantique» et «indice de lisibilité». Cf. Véronique Fillol, «Le stéréotype comme cliché-concept et concept-clé en analyse du discours», *Marges linguistiques*, mars 2001, p. 11. Consulté en ligne à l'adresse suivante: www.marges-linguistiques.com.

lecteur et l'objet visé («Montréal»).

5.2.3. Un espace altéré

Si la plupart des textes proposent une représentation *vraisemblable* de la métropole montréalaise, d'autres, au contraire, ne permettent pas de fonder la lecture sur la *reconnaissance* des lieux évoqués. C'est le cas de quatre romans (*La fiancée promise*, *La Québécoise*, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* et *Une femme muette*) qui présentent la ville sous des perspectives inédites en raison de la distance temporelle ou culturelle qui induit un effet de nouveauté, voire d'étrangeté.

5.2.3.1 La distance temporelle

J'ai indiqué précédemment que le narrateur de *La fiancée promise* était animé par un profond désir de marquer les lieux, d'y inscrire (même de manière rétrospective) la trace de son passage. Plusieurs éléments du texte contribuent, pourtant, à créer une distance entre l'«image» de la ville, telle qu'elle est évoquée dans *La fiancée promise*, et celle qui apparaît spontanément familière à un lecteur contemporain. En effet, bien qu'écrit au milieu des années quatre-vingt, le roman relate l'arrivée de Méir à Montréal dans les années cinquante. Entre-temps, la ville a évidemment connu de profonds changements: le tramway ne circule plus dans les rues de la métropole et un réseau de métros a été implanté. Plusieurs édifices alors célèbres ont, depuis, été détruits ou reconvertis, comme l'hôtel Mont-Royal (un prestigieux établissement inauguré en 1922 sur la rue Peel et fermé en 1984) ou encore le Cinéma de Paris, salle mythique de la rue Sainte-Catherine.

Il est plus étonnant encore d'observer qu'en dépit de son attachement à la langue française, Méir ne manifeste aucun désir de découvrir l'est de la ville, pourtant majoritairement francophone. Il ne franchit à aucun moment la *frontière* symbolique que constitue l'avenue Saint-Laurent. De fait, Montréal, telle qu'elle est représentée dans le

roman, se réduit essentiellement à une zone correspondant aux quartiers du centre-ville et à ceux situés plus à l'ouest (Mile-End, Notre-Dame-de-Grâce, Côte-des-Neiges, Outremont). Au-delà de la rue Saint-Laurent, l'espace urbain est une *terra incognita*:

À la hauteur de la rue de Bleury, les toits baissaient, les vitrines se rétrécissaient, les restaurants rapetissaient. *J'étais au seuil d'une ville autre* où bientôt les lumières feraient défaut. *Je rebroussais chemin* me perdant dans la foule³⁷.

Même si des clivages sociolinguistiques persistent, aujourd'hui encore, entre l'est et l'ouest de Montréal, l'appréhension ressentie par le narrateur du roman de Kattan surprend, parce que cette ségrégation spatiale ne s'impose plus avec une telle force, mais aussi parce que l'arrivée d'immigrants a modifié l'identité linguistique, culturelle et sociale de la métropole. On ne peut guère, cependant, expliquer la perception et l'appréhension de Méir en invoquant sa méconnaissance de la ville ou ses préjugés à l'endroit de quartiers apparemment plus défavorisés, car la représentation qu'il propose de Montréal présente de nombreuses affinités avec celles que l'on retrouve dans d'autres romans, comme dans les *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* de Michel Tremblay:

Mercedes avait rencontré Béatrice dans le tramway 52 qui partait du petit terminus au coin de Mont-Royal et Fullum pour descendre jusqu'à Atwater et Sainte-Catherine, en passant par la rue Saint-Laurent. C'était la plus longue ride en ville et les ménagères du Plateau Mont-Royal en profitaient largement. Elles partaient en groupes, le vendredi ou le samedi, bruyantes, rieuses. Tant que le tramway longeait la rue Mont-Royal, elles étaient chez elles... Mais quand le tramway tournait dans la rue Saint-Laurent vers le sud, elles se calmaient d'un coup et se renfonçaient dans leurs bancs de paille tressée: toutes, sans exception, elles devaient de l'argent aux Juifs de la rue Saint-Laurent, surtout aux marchands de meubles et de vêtements, et le long chemin qui séparait la rue Mont-Royal de la rue Sainte-Catherine était pour elles très délicat à parcourir... Aussitôt le coin des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine tourné vers l'ouest, la liesse reprenait de plus belle et remplissait le tramway de cris sonores et de rires pleins et sentis... Tout le long de la rue Sainte-Catherine ouest, les nez se collaient aux vitres en hiver, les bras s'appuyaient sur le rebord des fenêtres en été. "Woodhouse! Mon Dieu, c't'icitte qu'y fallait que j'descende!" Les dernières descendaient chez Eaton au coin d'University. Jamais personne du groupe n'allait plus loin que chez Eaton. A l'ouest de ce grand magasin c'était le grand inconnu: l'anglais, l'argent, Simpson's; Ogilvy's, la rue Peel, la

³⁷ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 134. Je souligne.

rue Guy, jusqu'après Atwater, là où l'on recommençait à se sentir chez soi à cause du quartier Saint-Henri tout proche et de l'odeur du port. Mais jamais personne n'allait jusqu'à Saint-Henri et jamais personne de Saint-Henri ne venait jusqu'au Plateau Mont-Royal³⁸.

Le regard rétrospectif sur Montréal crée indéniablement une distance entre le lecteur contemporain et cette ville qui a connu de profonds changements. Dans *La fiancée promise*, Montréal apparaît comme ces objets dont l'image, fixée sur une photographie sépia, leur confère invariablement un aspect suranné, révolu.

Toutefois, l'effet de la distance temporelle sur l'activité imaginative n'est pas uniforme. Des lecteurs, en effet, ont eu une expérience directe de la réalité décrite dans le roman de Kattan. Il leur est possible d'activer leurs propres souvenirs, des séances au cinéma de Paris ou des traversées de la ville en tramway, par exemple. La plupart du temps, ces souvenirs sont marqués par l'empreinte de leur subjectivité et la lecture vient également éveiller un cortège de sensations et d'émotions liées à ces contextes spécifiques. D'autres lecteurs ont peut-être lu ou entendu des témoignages, consulté des documents iconographiques ou encore visionné des films (des documentaires ou des fictions) évoquant la vie à Montréal durant les années cinquante (tels que *Maurice Richard*³⁹ et *Ma vie en cinémascope*⁴⁰). Les lectures antérieures jouent, à cet égard, un rôle très important. Le monde imaginé lors de la lecture des *Chroniques* de Tremblay peut parfaitement être convoqué et constituer le support de nouvelles synthèses durant la lecture du roman de Kattan. Cette connaissance indirecte, médiatisée permet aux lecteurs de disposer d'un ensemble plus ou moins vaste de représentations qu'ils

³⁸ Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, p. 22-25.

³⁹ Charles Binamé, *Maurice Richard*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2006.

⁴⁰ Denise Filiatrault, *Ma vie en cinémascope*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2005.

peuvent également réinvestir lors de leur lecture. Enfin, ceux qui ne disposent d'aucun savoir imagé sur le monde visé n'actualiseront que les aspects les plus élémentaires à partir d'une synthèse d'expériences antérieures analogues. Aussi, la figurabilité du texte dépend-elle de plusieurs facteurs, dans la mesure où un lecteur a notamment la possibilité d'actualiser sa compétence imaginative. La lisibilité du texte ne dépend cependant pas de cette compétence, puisqu'il est parfaitement possible de *comprendre* le texte sans avoir une expérience directe ou même indirecte de la réalité qu'il évoque.

5.2.3.2 La distance culturelle

Une ville qui perd le Nord

Contrairement au phénomène observé dans *La fiancée promise*, la singularité de nombreux aspects de la représentation de Montréal dans les romans de Gérard Étienne, de Dany Laferrière et de Régine Robin tient moins à une distance temporelle qu'à l'interférence de plusieurs lieux et espaces culturels avec le référentiel montréalais.

Dans *Une femme muette* et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, l'île de Montréal apparaît comme un espace clos et polarisé, comprenant, à l'ouest, une zone où se concentre la bourgeoisie anglophone et, à l'est, la communauté haïtienne vivant à Saint-Léonard (*Une femme muette*) ou une population francophone moins fortunée (*Comment faire l'amour avec un nègre...*). Le roman de Laferrière met en scène deux hommes noirs aux maigres ressources pécuniaires, le narrateur et son ami Bouba, vivant à proximité du Carré Saint-Louis. L'ouest de Montréal représente un territoire à conquérir, parce qu'ils y trouvent des femmes blanches, souvent anglophones et nanties. Leur perception de la ville met au jour ses contrastes, ses lignes de démarcation: «Elle habite le quartier Notre-Dame-de-Grâce, à l'autre bout de la ville. Bien logée en face d'un parc. Encore une en face d'un parc. Mais ce parc n'a

*rien à voir avec le carré Saint-Louis*⁴¹». L'absence des Québécois francophones, dans le roman, obéit à la même logique: susciter une représentation de la ville dans laquelle le pouvoir économique apparaît concentré dans un espace restreint et limité aux riches quartiers anglophones de l'ouest de Montréal.

Gérard Étienne adopte sensiblement la même démarche dans *Une femme muette*. Certes, Hélène, l'un des personnages principaux, est francophone, mais comme l'explique le narrateur d'*Une femme muette*, les Québécois sont confinés entre Outremont et Montréal-Nord, dans une zone aux contours imprécis, dont l'importance, tant géographique que symbolique, apparaît négligeable :

Sous le regard discret d'un acteur torontois, deux Arabes lorgnent une chanteuse espagnole. Ils n'osent s'en approcher, intimidés par son air un peu grave. Quant aux Anglaises, elles semblent désormais occuper un territoire déserté par les Québécoises *refoulées plus à l'est de la ville*; on les voit s'agiter comme s'il fallait trouver le moyen magique d'attirer Arabes et Chiliens dont l'envie de mordre des lèvres colorées suinte de tous les trous de la peau⁴².

La toponymie des lieux, en particulier ceux traversés par Marie-Anne lors de sa fuite au début du roman, rend particulièrement explicite cette ségrégation spatiale. Les rues et les parcs d'Outremont évoqués dans le roman portent, pour la plupart, des noms à consonance anglaise (Hartland, Kelvin, Dunlop, Joyce). Ce caractère distinctif se manifeste aussi bien sur le plan patronymique que social (la villa de Gros Zo porte d'ailleurs le nom évocateur de «Château»), rendant d'autant plus significatif le désir

⁴¹ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 133. Je souligne.

⁴² Gérard Étienne, *Une femme muette*, p. 35. Je souligne.

de Gros Zo de s'installer à Outremont et de ne jamais s'aventurer dans l'est de la ville. Cette partie de la ville, en effet, est présentée comme un espace habité par une masse compacte et homogène d'individus déclassés:

Mais le quartier de Saint-Léonard est loin. Pourtant il faudra se rendre boulevard Robert, là où les dentistes, les ingénieurs, les avocats haïtiens en chômage profiteraient d'une querelle de ménage pour régler son compte à Gros Zo. Ou au 2029, boulevard Roi-René. Elle [Marie-Anne] y rencontrera des cousins, des cousines, certainement un paquet de négresses jalouses dont les maris diplômés vivent de l'assistance sociale; ils l'aideront, c'est sûr, à venger le crime de Gros Zo comme une compensation aux misères d'avoir de sales jobs dans les manufactures⁴³.

Cette démarcation n'empêche cependant pas l'emprise du vaudou de s'étendre sur la ville tout entière. Non seulement Gros Zo a tenté de rendre sa femme folle en transformant sa demeure outremontoise en forteresse emplie d'objets rituels, mais les rues elles-mêmes subissent une inquiétante métamorphose:

Le matin fuit lentement l'odeur de l'asphalte mouillé. Un tiède soleil d'automne projette sur des murs de briques de longues formes qui semblent se bousculer à intervalles réguliers. Des vapeurs aux silhouettes de soldats de plomb dansent sur le toit des maisons. Seul le bruit lointain d'un autobus accompagne pour l'instant la chute des feuilles. Un homme dans la trentaine marche en titubant. Le décor du quartier semble dégager un air lugubre qu'amplifie progressivement le bruit des bouts de ferraille faisant frémir la chair de la terre. L'avenue Lajoie s'allonge à l'infini, laissant au marcheur une impression de mystère que la prochaine nuit rendra encore plus pénétrante⁴⁴.

L'interférence d'espaces culturels hétérogènes libère l'écriture descriptive des contraintes du réalisme et confère soudainement à la ville un aspect mystérieux, méconnaissable et inquiétant. En fait, cette contamination fait de la ville un espace *métis*:

Des mouches venant d'une épicerie lui rasent le visage comme des oiseaux familiers amenés par le vent du Nord sur la plage. Les vitres des maisons rapetissent son

⁴³ *Ibid.*, p. 61-62.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

portrait. Derrière elle des voix se font entendre, grinçantes, pareilles à celle du diable qu'on voudrait retenir au sol pour l'empêcher de voler. Marie-Anne est invisible dans ce quartier du parc Lafontaine. Elle grossirait à la dimension du parc, elle se déplacerait de tous les côtés, à droite, à gauche, au centre que personne ne la verrait. Elle est de cette espèce de femme qu'on ne voit ni n'entend; on la laisse gémir, car le gémissement des femmes de ce genre confirme davantage le pouvoir du matou. Pourtant, elle doit se faire violence, comme l'esclave marronne d'hier, dans un espace caché, une forêt hantée, dans les cases du maître où elle semait le poison. C'est ainsi qu'elle devrait arpenter les rues pour aboutir au carrefour du dragon tenant l'âme de Gros Zo⁴⁵.

L'immixtion du surnaturel lié au rite vaudou mêle les registres fantastique et «réaliste», et produit un brouillage des indices référentiels: alors qu'au début du roman, le lecteur a la possibilité de quasiment suivre Marie-Anne «à la trace» lors de sa fuite dans les rues d'Outremont, il se retrouve soudain confronté à un environnement mystérieux et irréel. Cette altération du paysage urbain constitue une entrave à la figurabilité de la ville qui manifeste une part irréductible d'opacité. Cette coïncidence du vraisemblable et de l'irréel résulte du travail de refiguration d'une réalité, jusque-là familière, opéré par la fiction (et, ultimement, par le lecteur lui-même). Cela exige, toutefois, que le lecteur soit en mesure de produire une configuration synthétique d'éléments disparates, dans la mesure où le texte renvoie au *connu* (le parc Lafontaine), à l'imaginaire des contes de fées (la forêt hantée), mais aussi à des figures propres à l'imaginaire des populations antillaises (l'esclave marronne, qui a fui l'esclavage et qui vit, traquée, dans les forêts et les montages entourant les plantations).

Comme le montre le dernier extrait cité, la coprésence, voire la consubstantialité du familier et de l'étrange (le fameux *Unheimliche* freudien⁴⁶) qui constitue l'un des

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶ Le nom allemand «das Unheimliche», substantif forgé par Sigmund Freud, renvoie étymologiquement aux notions antinomiques de familiarité et d'étrangeté. La traduction française du terme («inquiétante étrangeté») n'en rend compte qu'imparfaitement. Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. par Bertrand Feron), Paris, Gallimard, coll.

ressorts du récit fantastique, ne résulte pas uniquement de l'aspect mystérieux et hostile de la ville telle qu'elle est décrite dans le roman d'Étienne. Si la population québécoise francophone (dite «de souche») n'est représentée que par Hélène, la jeune femme qui recueille et assiste Marie-Anne, Montréal est, en revanche, investie par un ensemble hétérogène de «communautés» (anglophone, haïtienne, arabe, etc.). C'est également le cas dans le roman de Laferrière, où les principaux protagonistes sont noirs, où Montréal a des allures de ville «tropicale», et où les Blancs sont relégués au rôle de figurants:

Bar Isaza. Escalier raide. Plusieurs boubous amidonnés. Nègres en rut. Quelques dizaines de souris blanches dans l'antre du Chat Nègre.
[...] L'atmosphère est à la drague dure. Sauvage. Quelques blancs sont occupés à gesticuler dans un coin. Le reste n'est qu'une marée noire, envahissante, débordante⁴⁷.

Les épithètes «envahissante» et «débordante» rendent bien compte d'un phénomène que l'on observe également dans le roman de Gérard Étienne: une forme de subversion de la représentation de Montréal qui, travaillée par la fiction, voit sa «stabilité» et son homogénéité remises en question. En fait, l'interférence culturelle n'abolit pas totalement ces caractéristiques; elle produit plutôt un phénomène d'hybridation qui révèle une ville à la fois reconnaissable et, pour paraphraser Kristeva, «étrangère à elle-même⁴⁸».

Face à ce type de textes, on se voit engagé dans l'élaboration d'une configuration imaginaire qui, comme l'affirme Iser, rejette à l'arrière-plan les expériences antérieures précisément parce que la présence du lecteur dans le texte ne se réduit pas à la reconnaissance d'éléments familiers. Il est intéressant de noter que le texte de

«Connaissance de l'inconscient», 1985.

⁴⁷ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 127-129.

⁴⁸ Cf. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

Laferrière ne semble opposer aucune opacité, alors qu'il engage pourtant le lecteur à construire une représentation de la ville sensiblement différente de celles qui prévalent généralement. J'ai souligné, plus haut, qu'un certain nombre de stéréotypes déterminent l'«image» de Montréal en tant que ville livrée au froid et à la neige. La subversion de ces clichés, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, amène le lecteur à se représenter la ville d'une manière inhabituelle et à en découvrir des caractéristiques inédites, son climat torride allant de pair avec une forme de sensualité, voire de lascivité insoupçonnée. L'ambivalence de cette représentation de Montréal tient précisément à la manière dont le texte réfère à l'espace montréalais: le point de vue d'un narrateur noir et peu fortuné fournit au lecteur une perspective à la fois familière et inattendue, dans la mesure où celui-ci est conduit à imaginer une nouvelle configuration de la ville. Le caractère cosmopolite de Montréal, en particulier, devient l'élément fondamental et déterminant de la représentation de la ville que le lecteur construit au fur et à mesure de sa progression dans le texte et qui lui *apparaît* privée des attributs de sa nordicité et surtout de sa «québécoité».

Un kaléidoscope urbain

La narratrice de *La Québécoite* interroge justement la québécoité de Montréal et, plus fondamentalement, l'identité même de cette ville. De fait, l'espace montréalais se trouve soumis à une saisie paradoxale. Le texte, on l'a vu, est saturé d'informations et d'énumérations se rapportant à la réalité montréalaise, comme pour en produire une sorte de décalque. Les recensions méthodiques, le foisonnement de détails contribuent à la vraisemblance de la représentation, pour peu que la réalité visée soit connue du lecteur. Or, face au réel qui se délite, qu'il semble impossible d'appréhender dans sa globalité, la narratrice est réduite à «faire un inventaire, un catalogue, une

nomenclature⁴⁹». Contrainte à «parler d'un hors-lieu, d'un non-lieu, d'une absence de lieu⁵⁰», elle ne parvient pas à rendre compte de la spécificité montréalaise autrement que de manière parcellaire et lacunaire. La multiplication des signes, loin de combler cette béance, conduit à leur indistinction, comme lorsque défilent les noms des cafés parisiens ou des banques montréalaises:

Fixer la différence de toutes ces banques répandues dans la ville comme des mouches
Banque canadienne nationale
Banque de commerce canadienne impériale
Banque de Montréal
Banque de Nouvelle-Écosse
Banque d'Épargne
Banque du Canada
Banque fédérale du développement
Banque mercantile du Canada
Banque provinciale du Canada
La Toronto Dominion Bank⁵¹.

Privés de véritable ancrage référentiel, les signes échappent à leur visée dénotative et deviennent des signifiants vides renvoyant les uns aux autres, dans un jeu de relations formelles. Montréal révèle ainsi une opacité insoupçonnée de prime abord, une «incontournable étrangeté⁵²».

Cette étrangeté résulte également du parcours que la narratrice de *La Québécoite* instaure elle-même dans l'espace montréalais et du rapport singulier qu'elle entretient avec celui-ci. En effet, la ville ne forme pas une toile de fond, un simple décor dans lequel évoluent les personnages. Au contraire, les protagonistes de *La Québécoite* élaborent une nouvelle trame urbaine au gré de leur parcours dans la ville:

⁴⁹ Régine Robin, *La Québécoite*, p. 18-19.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p. 54.

le personnage a cette fois un rôle pleinement actif: il s'efforce de construire son espace urbain, précisément par ses pérégrinations à travers les rues et le relevé systématique qu'il fait des commerces, cartes de restaurants et autres⁵³.

Or, comme je l'ai mentionné plus haut, les recensions ne parviennent pas à épuiser le réel. L'écriture, en ce sens, ne vise pas le réalisme mimétique ou la duplication d'un monde extratextuel. Elle produit plutôt ce que Ricœur désigne comme une *mimèsis créatrice*.

La narratrice inscrit sa propre *différance*, conséquence de son impossible enracinement, à même la trame urbaine: la marche dans la ville déclenche un processus de confrontation et de télescopage de divers lieux (Paris, New York, Jitomir, Budapest) qui bouleverse la topographie de Montréal. La métropole devient une sorte de carrefour au sein d'un réseau de dérives imaginaires et mémorielles, ainsi qu'en témoigne l'évocation d'un après-midi dominical dans l'appartement situé près du marché Jean-Talon, interrompue par l'irruption d'une série de souvenirs rattachés à la place de la République, à Paris:

Ils monteraient toutes leurs provisions, et iraient chez Milano chercher leurs pâtes fraîches, leurs olives et du féta. Ils retourneraient déjeuner dans la pizzeria où ils s'étaient connus, puis se baladeraient dans le quartier, autour du parc Jarry, ou le long de la Main descendant jusqu'à Beaubien, Rosemont, voire Laurier [...] Elle se mettrait ensuite à son piano, ce vieux piano d'occasion mais aux tonalités cristallines, et y resterait des heures dans le calme des fins d'après-midi. Il l'écouterait calé au fond de sa chaise berçante, sa pipe d'amsterdamer à la main, des tas de journaux latino-américains clandestins jonchant le plancher du salon.

Métro République. Une station importante. Tout le monde changeait. On devait ensuite emprunter un couloir pour accéder à la direction «Mairie des Lilas» [...] Métro République, direction Porte des Lilas. Jamais plus les lilas de la colline des roses à

⁵³ Madeleine Frédéric, «Montréal, Paris: métropoles ou mégapoles littéraires? Francis Carco, Pierre Mac Orlan, Régine Robin et Jean-François Vilar», dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Montréal 1642-1992: le grand passage*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», p. 1994, p. 61.

Budapest, jamais plus le rire enfantin de Janos. Les villes se cherchent et se répondent dans la nuit. Parfois elle se ressemblent. Paris ou Budapest.

Budapest ou Paris. Ou Montréal. Quelle importance! Quelque part dans l'imaginaire de la ville!⁵⁴

L'extrait qui précède illustre la manière dont différents espaces-temps s'ouvrent les uns aux autres, au gré de ruptures et de juxtapositions procédant de l'association d'idées.

Parfois, au contraire, le texte entrelace les fils d'une trame urbaine véritablement composite⁵⁵, comme lorsque la narratrice relate son cheminement sur la rue Sherbrooke, parcourue d'ouest en est. À la différence du récit de Monique Proulx, le texte de Robin se fait, avant tout, l'écho d'une subjectivité qui s'insinue dans les interstices du réel pour y laisser son empreinte:

La rue se transforme de Côte-des-Neiges à Saint-Laurent, se muant en centre-ville, en rue banque, en rue magasins de luxe, restaurant, grands hôtels, gratte-ciel, tours et galeries, un Sherbrooke opéra, un Sherbrooke Saint-Honoré tout à la fois. [...] Un Sherbrooke Bourse, un Sherbrooke grands boulevards⁵⁶.

L'écriture s'émancipe rapidement des impératifs de la description *fidèle* du réel. Le reflet qu'elle en donne est diffracté, kaléidoscopique, dans la mesure où il hybride les référentiels montréalais et parisien (Opéra, Saint-Honoré, Bourse, Grands boulevards). Cette porosité du référentiel confère à l'espace montréalais une identité labile, mouvante. *La Québécoise* ne dresse pas le plan de la ville. Au contraire, Montréal s'y révèle une «ville-collage⁵⁷», une «ville-livre⁵⁸». Filons la métaphore afin d'établir que

⁵⁴ Régine Robin, *op. cit.*, p. 185-186.

⁵⁵ Rappelons que le mot «texte» dérive du latin *textus* qui signifie «tissu».

⁵⁶ Régine Robin, *op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁸ *Ibid.*

le roman propose précisément une lecture tabulaire, et non linéaire⁵⁹, de la configuration spatiale et symbolique de la ville. Les deux extraits de *La Québécoite* auxquels j'ai fait référence plus haut mettent au jour ce que Simon Harel désigne comme «le paradoxe apparent d'une légitimation territoriale (un lieu, une ville) qui suppose au même moment son décentrement⁶⁰». Le parcours de la narratrice de *La Québécoite* engendre un bouleversement des coordonnées spatiales qui permet de recréer une structure urbaine à sa mesure:

[...] le sujet de l'énonciation modifie la texture de l'univers urbain en formulant à chaque fois une cartographie imaginaire. À l'exemple du marcheur qui transgresse les frontières des quartiers, crée des intervalles où il peut circuler, le sujet de l'énonciation modifie l'espace qu'il franchit. Il peut mettre en scène une spatialité fortement structurée selon un principe de catégorisation. Il peut aussi laisser place à des interstices, bouleversant la linéarité de la cartographie urbaine, faire jouer un parcours transverse⁶¹.

Ces bouleversements créent une autre forme d'opacité, dans la mesure où la ville devient une entité composite, à la croisée de plusieurs temporalités et espaces. Le texte introduit de l'altérité au sein même d'une représentation qui, paradoxalement, revêt un caractère hyperréférentiel. Il contraint le lecteur à remettre en question son propre rapport à la ville.

À cet égard, le roman de Robin, est une sorte de défi pour l'imaginaire de chaque lecteur, en raison de la diversité des référentiels visés. S'il s'avère délicat de définir une

⁵⁹ Christian Vandendorpe distingue deux modes de lecture, linéaire et tabulaire, le premier consistant à suivre le fil du texte selon un ordre fixé et préétabli, le second désignant «la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent». Cf. Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de l'écriture*, Montréal, Boréal, 1999, p. 41.

⁶⁰ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, p. 44.

⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

compétence imaginative «adéquate», force est d'admettre que la figurabilité de *La Québécoise* requiert, de la part du lecteur, la mobilisation de référents imaginaires multiples et hétérogènes. C'est à l'imagination qu'incombe la tâche de *figurer* le lien de ressemblance induit par le rapprochement entre deux entités distinctes («un Sherbrooke opéra, un Sherbrooke Saint-Honoré tout à la fois»). Cependant, pour que la lecture rende effectif le «voir-comme», résultant du rapprochement inattendu de certains aspects propres à Montréal et à Paris, il faut que le lecteur soit en mesure d'activer des expériences antérieures, des souvenirs qui puissent être engagés dans ce processus. Qu'évoque, notamment, «Un Sherbooke Bourse, un Sherbrooke grands boulevards», *aux yeux* d'un lecteur qui ne dispose pas d'images (ou qui ne parvient pas à en réactiver) des portions spécifiques de la rue Sherbrooke ou du quartier parisien de la Bourse, voire d'aucun des deux? Le problème soulevé ici relève bien plus d'une compétence imaginative que sémantique (encyclopédique), car il est parfaitement possible de connaître les lieux visés, de posséder un savoir conceptuel à leur sujet et d'être pourtant incapable de leur associer des représentations imagées.

Il en est de même lors de la lecture du passage où la narratrice s'abandonne à une sorte de rêverie qui la conduit de Montréal à Paris puis à Budapest. Le concept peircien de «musement» me semble pertinent pour désigner ce qui ressortit plus au jeu qu'à la rêverie et qui implique un dessaisissement de soi, une quasi-perte de conscience. Bertrand Gervais parle du musément comme de «l'imagination au travail, avec ce que cette faculté a d'imprévisible⁶²». Le musément est une mouvance de la pensée, un courant continu de conscience (*stream of consciousness*) dont rendent compte des romans comme *Les lauriers sont coupés* (Édouard Dujardin) ou *Mrs Dalloway* (Virginia Woolf). Dans le texte de Robin, le musément se manifeste par une série

⁶² Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll «Théorie et littérature», 1997, p. 110.

d'associations libres qui mettent en relation des souvenirs et des sensations rattachés à différentes villes, au gré de brusques digressions et d'ellipses, de jeux avec les signifiants et les signifiés: «Porte des Lilas. Jamais plus les lilas de la colline des roses à Budapest, jamais plus le rire enfantin de Janos⁶³».

Cet extrait de *La Québécoise* m'apparaît rendre parfaitement compte de la manière dont l'imaginaire du lecteur lui-même se trouve généralement pris dans le jeu des associations libres, des émotions et des sensations intimes réveillées lors de son parcours dans le texte. À l'instar du personnage de Robin qui formule une cartographie imaginaire de la ville en y déambulant, le lecteur refaçonne le monde du texte, le transforme à partir de ses propres expériences, de son propre savoir.

5.3 Conclusion

La récurrence et la diversité des représentations de Montréal, dans les textes dont il a été question jusqu'ici, montrent à quel point cette ville revêt un caractère rassembleur, non pas tant par l'unicité de son image que par sa prégnance dans l'ensemble des récits. Quel que soit leur degré de «réalisme», ils répondent à une volonté commune d'inscrire le référentiel montréalais au cœur de la trame narrative.

Les références à l'espace montréalais sont, toutefois, multiples et d'une inégale importance. Kokis et Chen, par exemple, s'en tiennent à une évocation sommaire et superficielle. Chez d'autres auteurs (Proulx, Ollivier, entre autres), on observe, au contraire, un souci du détail et de l'exhaustivité qui conduit à dénommer les éléments de la structure urbaine (commerces, restaurants, monuments, etc.) ainsi qu'à baliser

⁶³ Cf. *supra*, p. 143.

certaines parties du «territoire» montréalais. Enfin, des romanciers comme Étienne, Laferrière et Robin n'hésitent pas à introduire un effet d'étrangeté dans la représentation qu'ils proposent de Montréal en révélant des aspects inédits de la ville.

La diversité des liens entre la fiction et son horizon extratextuel suscite des postures de lecture et des investissements imaginaires différents. Dans le premier cas, le lecteur est renvoyé à sa propre expérience, le texte se contentant d'offrir une perspective très schématique. La seconde catégorie de textes sollicite, en revanche, une lecture transitive, qui convoque un référentiel précis et identifiable et favorise l'élaboration d'une représentation du monde fictionnel plus détaillée. La familiarité avec le référentiel visé peut contribuer à faciliter le processus. Plus précisément, le lecteur peut reconnaître (même à son insu) une certaine proximité ou parenté entre la manière dont Montréal est évoquée dans les textes et celle dont lui-même se représente la métropole. En ce sens, le texte apparaît comme un objet dont la *figurabilité* est liée à un contexte de réception caractérisé par la prégnance de représentations stéréotypées et partagées par un grand nombre d'individus. Dans un roman comme *Passages*, la représentation de Montréal révèle un plus grand degré de détermination que celle que l'on retrouve dans *Les lettres chinoises* ou *Le double conte de l'exil*. Or, Montréal apparaît dans le roman d'Ollivier, entre autres, comme un lieu familier, connu et reconnu, parce que la représentation de la ville est conforme aux attentes des lecteurs contemporains: le rapport entre le texte et le lecteur repose, dans ce cas, sur l'activation de certaines représentations stéréotypées (des structures sémantiques stabilisées) partagées par l'énonciateur et le récepteur.

Loin de minorer le rôle de l'imagination, ce constat invite au contraire à insister sur la diversité et la nature des référents convoqués lors de la lecture, en tenant compte à la fois du type, de la variété et du nombre d'*indices de figurabilité* de «Montréal», et

de la *compétence imaginative* du lecteur. On comprend alors que les configurations représentatives élaborées par les différents lecteurs procèdent d'un contexte énonciatif précis, plus précisément d'une relation dynamique entre le contenu textuel et les représentations imaginaires du lecteur. Ces configurations présentent un aspect «négocié» en vertu de la relation entre les signes textuels qui visent un objet sous un certain aspect (les *indices de figurabilité*) et les référents personnels du lecteur (sa *compétence imaginative*). Cette «contrainte» apparaît encore plus évidente lorsque l'on considère la diversité des perspectives que les textes offrent sur Montréal et qui requièrent, de la part du lecteur, de convoquer des référents différents. Ainsi, le Carré Saint-Louis et l'avenue du Parc ne font pas l'objet de représentations identiques dans l'extrait de *Passages* que j'ai cité plus haut, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* et dans la nouvelle éponyme des *Aurores montréalaises*. Dans cette dernière, le caractère cosmopolite de la rue du Parc est perçu par Laurel, un jeune francophone xénophobe victime d'un profond mal-être, comme le symbole de la déchéance montréalaise:

[...] il a appris à marcher sans repos et sans distraction, fébrile guérillero traquant les indices incriminants. L'avenue du Parc, par exemple, est un champ de bataille linguistique, une micro-Babel où tonitruent la laideur. Laurel ralentit invariablement le pas devant les magasins d'ordinateurs où se dénichent toutes sortes de *hardwares compatibles*, les marchands de tapis *beautiful* où s'entassent les *merveilleux carpettes de Turkish*. Sont tarés. Sont *incredibles*⁶⁴.

Vue à travers les yeux de Laurel, la rue du Parc se caractérise par son hétérogénéité conflictuelle et sa discordance, tandis que Normand, le personnage de *Passages*, reconnaît une certaine parenté entre son destin et celui des immigrants qui vivent dans cette rue. De même, le Carré Saint-Louis, qui est le lieu névralgique du roman de

⁶⁴ Monique Proulx, «Les Auteurs montréalais», *Les Aurores montréalaises*, p. 158-159.

Laferrière, apparaît bien plus comme «[u]n coin de clochards⁶⁵» qu'un havre pour les promeneurs et les artistes. La perception de Normand va à l'encontre, encore une fois, de celle du narrateur de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* qui brosse un portrait des lieux nettement moins attrayant: «Le Carré Saint-Louis est bourré d'ivrognes au torse nu. L'air est lourd et empeste la bière⁶⁶». On le voit bien, la description de l'espace montréalais, tel qu'il est perçu par Laurel (*Les Aurores montréalaises*) ou Normand (*Passages*) par exemple, oriente la représentation que le lecteur est conduit à élaborer puisque, dans chaque cas, le texte construit un point de vue sur la ville à partir de la sélection et de la combinaison d'éléments spécifiques.

Le processus de représentation, au cours de la lecture, se caractérise également par une forme d'ouverture variable d'un texte à l'autre. L'investissement imaginaire des lecteurs de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* et des *Lettres chinoises*, par exemple, semble, *a priori*, soumis à des contraintes différentes, si l'on considère que le degré de détermination de la représentation de Montréal est bien plus important dans le premier roman. À ce titre, la méconnaissance des lieux et des aspects propres à cette ville peut être ressentie comme une entrave à l'investissement de l'imaginaire dans le processus de lecture. Il faut préciser, toutefois, qu'il est toujours possible de convoquer un certain nombre de référents élémentaires (notamment ceux qui caractérisent «l'urbanité») pour actualiser une représentation du monde fictionnel. Le fait, comme l'a établi Béatrice Bloch, que l'imagination résulte d'un certain nombre d'expériences globales, permet à chacun de disposer d'un matériau imaginaire de base lui permettant d'imaginer une ville.

⁶⁵ Dany Laferrière, *op. cit.*, 42.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 123.

Cela m'amène à rappeler que la compétence imaginative d'un lecteur repose toujours sur un ensemble de représentations partagées. On le conçoit aisément lorsque l'objet visé est une ville telle que Montréal, même si aux yeux de Fabrizio, le narrateur d'*Avril ou l'anti-passion*, Montréal est la «[v]ille qu'on ne voit pas au cinéma, celle qui n'a pas d'image dans le cœur de son histoire ou de ses citoyens⁶⁷». En fait, Fabrizio met plutôt au jour le problème de l'appropriation de cette image, car la métropole québécoise a été évoquée et représentée dans de nombreux textes, chansons et films⁶⁸. De même, il suffit de consulter les cartes postales destinées aux touristes aussi bien que les documents institutionnels pour constater que les escaliers en colimaçon dont parle Monique Proulx dans l'une de ses nouvelles, par exemple, font partie du patrimoine urbain et sont consignés dans une riche iconographie. La lecture elle-même induit un effet socialisateur en créant de nouveaux lieux communs et en permettant à chaque lecteur d'enrichir sa propre cartographie imaginaire de la ville ou, à tout le moins, de certains de ses quartiers. Comme on va le voir, l'étude de témoignages critiques révèle que la majorité des lecteurs *adhèrent* aux *images* de la ville proposée dans les récits.

Plus largement, un *monde* naît du travail de l'imagination sollicitée au cours des lectures successives, dans la mesure où les représentations de la ville construites lors de lectures antérieures interfèrent (*inter-réfèrent*) avec celle que l'on élabore au moment présent. Dans *Les lettres chinoises*, la distance entre Montréal et Shangaï conduit Sassa à déclarer à Yuan, son fiancé chinois dont elle s'éloigne irrémédiablement:

[...] je savais que, en suivant la rue Si-Nan, je n'arriverais jamais à la rue Saint-Denis. Je continuais néanmoins, espérant marcher jusqu'à l'extrémité du temps et de

⁶⁷ Antonio D'Alfonso, *Avril ou l'anti-passion*, p. 180.

⁶⁸ Cf., à ce propos: Pierre Véronneau, *Montréal: ville de cinéma*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1992.

l'espace, là où les frontières s'effaceraient, où le monde deviendrait un seul grand village comme on le prétendait [...] ⁶⁹.

Chaque lecteur a le pouvoir de créer, dans son propre imaginaire, des liens entre des *mondes* plus ou moins hétérogènes en actualisant et en valorisant des aspects particulièrement signifiants pour lui. En ce sens, si la lecture est informée par nos représentations imaginaires, elle contribue aussi fortement à leur renouvellement.

⁶⁹ Ying Chen, *Les lettres chinoises*, p. 133.

CHAPITRE VI

REPRÉSENTATIONS DE L'HISTOIRE

Il existe de nombreuses manières de représenter les caractéristiques d'une société, selon les aspects que l'on entend privilégier. La lecture des textes retenus a révélé que les différents auteurs, québécois ou néo-québécois, prêtaient un intérêt particulier au rapport que la société entretient avec son passé ainsi qu'aux valeurs qui régissent la vie, ici, et participent, par conséquent, de la définition de l'identité québécoise.

L'Histoire est souvent perçue comme un puissant facteur de cohésion sociale, dans la mesure où elle permet aux membres d'une communauté de partager un même récit fondateur et des expériences communes. Plusieurs manières de rendre compte de ce passé sont, néanmoins, envisageables, selon que l'on souhaite se le réapproprier ou, au contraire, porter un regard critique sur lui. Deux romans, *Volkswagen blues* et *La Québécoite*, intègrent une réflexion importante sur le rapport à l'Histoire en mettant en perspective ces deux approches.

6.1 Une filiation à (r)établir

Dans *Volkswagen blues*, l'énigme posée par la disparition de Théo, le frère de Jack Waterman, déclenche une quête qui conduit les protagonistes à découvrir une période cruciale de l'Histoire de l'Amérique du Nord depuis l'arrivée des Blancs. En effet, la quête initiale se dédouble et s'ordonne rapidement selon un axe horizontal (spatial) et vertical (historique), dans la mesure où la traversée du continent d'est en ouest, à la recherche de Théo, s'accompagne d'une investigation archéologique du «mythe de l'Amérique dans l'imaginaire *canadien*⁷⁰».

Le roman de Poulin a la particularité de solliciter l'implication de son lecteur dans cette quête: «D'une relation de voyage, celle de Cartier, on passe à une invitation au voyage⁷¹». Blanca Pardiñas Navarro montre effectivement, en se fondant sur l'analyse de l'acte de lecture établie par Wolfgang Iser, qu'on trouve dès le début de *Volkswagen blues* des stratégies textuelles qui visent à déterminer notre propre lecture. Elle souligne en particulier l'importance attribuée par Jack Waterman à la première phrase d'un roman censée, selon lui, inciter à poursuivre la lecture. Or, dès le début de *Volkswagen blues*, le lecteur est interpellé par le contenu d'une carte postale expédiée par Théo et rédigée en ancien français. La carte est reproduite dans le corps du texte, sous la forme d'un *collage*, ce qui donne l'illusion au lecteur du roman que son point de vue coïncide avec celui du destinataire (Jack)⁷². Anne-Marie Miraglia considère, pour sa part, que Jack et sa compagne Pitsémine assument une fonction de relais avec

⁷⁰ Cf. Maurice Lemire, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire «canadien»*, Nota bene, 2003.

⁷¹ Lise Gauvin, «Glissements de langue et poétiques romanesques: Poulin, Ducharme, Chamoiseau», *Littérature*, février 1996, p. 10.

⁷² Cf. Blanca Navarro Pardiñas, «Phénoménologie de l'acte de lecture: l'exemple de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 54.

le lecteur de *Volkswagen blues*, en tant que lecteurs fictifs:

L'activité de Jack et de la Grande Sauterelle, leurs efforts pour identifier et déchiffrer l'extrait du récit de Jacques Cartier, les rapprochent davantage du lecteur réel. Ils sont des analogons du lecteur réel: ils lisent, décodent et ensuite interprètent le texte afin d'en saisir l'intention de Théo⁷³.

Le rôle médiateur des deux personnages se révèle de plus en plus déterminant, en raison de l'importance croissante des citations et des références à d'autres textes (ainsi qu'à des films, à des chansons, etc.). Or, ces intertextes renvoient, surtout dans la première partie du roman, à la présence française en Amérique du Nord, et participent de «l'exhumation patiente des traces laissées par celle-ci⁷⁴». *Volkswagen blues* déploie ainsi un vaste réseau de références qui renvoient à un imaginaire de l'Amérique française.

Parmi les «quatre pistes de lectures» du roman de Poulin que présente Jean-Marc Lemelin⁷⁵, celles qui privilégient le rôle des lectures des personnages et celui de la dénomination (toponymes, anthroponymes, etc.) me semblent particulièrement pertinentes. Ces deux pistes se recoupent d'ailleurs partiellement puisque c'est dans les livres consultés par Jack et Pitsémine qu'apparaissent les noms de plusieurs administrateurs et explorateurs français (Cavelier de La Salle⁷⁶, Lamothe Cadillac, Le

⁷³ Anne-Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiag, Balzac, coll. «L'univers des discours», 1993, p. 114-115.

⁷⁴ Jean Morency, «Volkswagen blues», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VII (1981-1985), p. 1028.

⁷⁵ Jean-Marc Lemelin, «Quatre pistes de lecture de *Volkswagen blues*», *Mœbius*, n° 57, automne 1993, p. 101-116.

⁷⁶ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, p. 112.

Sueur, Radisson⁷⁷, Louis Riel, La Vérendrye⁷⁸, etc.). Théo, le frère disparu, prend place parmi ces personnages, car il est décrit comme un avatar de la figure mythique de l'aventurier intrépide et rebelle aux injonctions des autorités civiles et religieuses: enfant, Théo avait pour héros Étienne Brûlé, «le premier des coureurs des bois⁷⁹». Quant aux références littéraires, même si elles tendent plus à affirmer une convergence avec les écrivains américains, elles rendent cependant compte, de façon implicite, à la fois de l'étendue de la présence canadienne française sur le territoire américain, et de son rôle dans l'essor d'une culture francophone sur le continent. Gabrielle Roy et Jack Kerouac, en particulier, bien qu'originaires respectivement du Manitoba et du nord-est des États-Unis, n'en sont pas moins les représentants d'une descendance française en Amérique du Nord. Enfin, d'autres intertextes, tels que cet extrait de *La pénétration du continent américain par les Canadiens français*, confirment l'importance de la présence française sur une grande partie de l'Amérique du Nord:

Partout où il se fait de la traite, on trouve les traces des Canadiens français au sang pur au début de la période, au sang mêlé plus tard (...) [sic] Nous suivons les traitants à partir de leurs principaux centres de rayonnement, qui furent tour à tour, Detroit, Michillimakinac, Grand-Portage (plus tard Fort William), et Saint Louis⁸⁰.

Ce passage révèle que l'héritage français ne demeure que de manière symbolique, notamment grâce à la toponymie des villes qui permet de baliser le territoire alors occupé par les premiers Canadiens français.

Les passages explicatifs et descriptifs cités dans le roman lui confèrent une intention didactique. On peut, en effet, s'interroger sur la capacité de la plupart des lecteurs à

⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰ Benoît Brouillette, *La pénétration du continent américain par les Canadiens français*, cité dans Poulin, p. 44.

élaborer une représentation d'un passé oublié ou occulté. Les descriptions factuelles, comme celle qui précède, fournissent-elles, cependant, des indices de figurabilité palliant les éventuelles carences de la compétence imaginative du lecteur? En fait, le roman ne se réduit pas à une série de connexions avec d'autres textes avec lesquels il entre en résonance. Il médiatise le rapport aux intertextes et aux diverses références qu'il intègre, et détermine, notamment, un point de vue spécifique sur l'objet auquel ils se rapportent:

Le roman, parce qu'il entre en rapport avec ses intertextes historiques et romanesques portant sur l'Amérique [...] constitue, en quelque sorte, la lecture et la réécriture de ces textes littéraires; il assimile les thèmes dominants des intertextes [...] *tout en présentant inévitablement sa propre lecture et son interprétation des œuvres*⁸¹.

Cette démarche s'avère restrictive, d'une certaine manière, si l'on considère qu'elle tend à ce que le roman «oriente et commente sa propre réception⁸²». Cependant, il suffit de ne pas restreindre la réception du texte à son interprétation, et de prendre en compte également l'activité imaginative à laquelle la lecture donne lieu, pour saisir l'importance de la fonction médiatrice exercée par Jack et Pitsémine. Ces derniers sont des passeurs: ils fraient des voies de passage et favorisent la fusion (au sens où l'entend Jauss) de deux horizons temporels (passé / présent) et de deux imaginaires (celui de la Nouvelle-France / celui de l'Amérique d'aujourd'hui). Leurs lectures fondent aussi la nôtre au point où la dimension spéculaire du roman donne parfois l'illusion d'une parfaite coïncidence entre notre propre acte de lecture et celui des personnages. C'est le cas, en particulier, dans l'extrait précédent du livre de Brouillette en raison de la présence du pronom personnel «nous», qui place le lecteur réel en position de coénonciateur au même titre que Jack et Pitsémine. Ce dispositif a pour effet de donner

⁸¹ Anne-Marie Miraglia, *op. cit.*, p. 110. Je souligne.

⁸² *Ibid.*, p. 117.

l'impression au lecteur qu'il est spectateur des événements relatés. D'une manière générale, loin de faire écran, les nombreuses références, et les commentaires, ou les rêveries qui parfois les redoublent, créent les conditions propices à l'activité imaginative du lecteur. Ainsi, un épisode de *La pénétration du continent américain par les Canadiens français* sur les Canadiens «voyageurs» stimule, un peu plus tard, la rêverie de Jack:

Dans son rêve, il n'y avait pas seulement les canots des Indiens, mais aussi les très grands canots de 10 à 12 mètres fabriqués par les *voyageurs* pour la traite des fourrures sur le Saint-Laurent et sur les Grands Lacs; appelés «canots du maître», ils étaient montés par 14 hommes. Bien sûr, tous les canots n'étaient pas aussi grands. La plupart mesuraient environ 8 mètres de longueur; ils étaient très élégants, pointus aux deux bouts, et pouvaient loger une dizaine d'hommes. La charpente était faite avec de petites lattes de cèdre blanc, et la coque avec des bandes d'écorce et de bouleau cousues les unes aux autres; on utilisait de la gomme de sapin pour calfeutrer les coutures. Une fois terminées, ils avaient fière allure avec les barres de traverse, les sièges, les avirons et les décorations en couleurs, et ils glissaient silencieusement sur l'eau, chargés de fourrures, de provisions ou d'articles de traite qui devaient être livrés à des postes comme Detroit ou Michillimakinac.⁸³

Les images de la rêverie de Jack, inspirées par la lecture, contribuent à la formation d'autres images à la suite de notre propre lecture. Cette longue description constitue une sorte d'amorce pour l'imaginaire du lecteur de *Volkswagen blues* qui, même s'il n'a jamais vu les «canots du maître» peut en produire une représentation mentale grâce au nombre et à la précision des indices de figurabilité. Ces indices confèrent à cette scène une incontestable «visualité», pour reprendre le terme proposé par Christine Baron⁸⁴. La dimension sensorielle et la richesse de l'évocation contribuent à instituer la compétence imaginative du lecteur, car, conformément à ce que j'ai montré plus haut, «les images mentales sont les corrélats psychologiques des signifiés linguistiques, et [...] la référenciation s'opère par appariement entre images mentales et percepts

⁸³ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 55-56.

⁸⁴ Cf. *supra*, p. 47.

d'objets⁸⁵». Ici, le lecteur est placé en situation de quasi-observation, de quasi-perception, ce qui lui permet de construire une configuration synthétique de l'objet visé à partir des perspectives et du savoir fournis par le texte.

Au regard de ce qui précède, il est permis d'affirmer que le roman de Poulin convie son lecteur à une exploration du passé et qu'il se constitue comme intercesseur vis-à-vis de celui-ci. Or, si plusieurs chercheurs ont souligné la dimension métatextuelle et autoréférentielle du roman, il faut bien voir qu'il ne se contente pas de proposer un modèle de lecture idéale. Il contribue activement à informer l'imaginaire de son lecteur en l'amenant à actualiser de nombreuses traces d'une Histoire dont subsistent surtout des vestiges symboliques et en instaurant les conditions favorables à l'élaboration de nouvelles représentations.

Toutefois, *Volkswagen blues* n'a rien d'un récit fondateur, au sens où il se garde bien de proposer une vision univoque de l'Histoire. Comme l'écrit Gilles Marcotte à propos de Jack et de sa compagne, «[i]ls vivent l'Amérique non comme un Tout, dans la gloire du sens et de l'aventure, mais comme des “miettes”, des “parcelles”, des fragments. Non pas l'Histoire, mais des histoires⁸⁶».

6.2 Une Histoire plurielle

Des imaginaires exclusifs?

La rencontre, au début du roman, entre Jack et Pitsémine (qui se fait également appeler la Grande Sauterelle) donne assez rapidement lieu à une confrontation entre

⁸⁵ François Rastier, *op. cit.*, p. 207.

⁸⁶ Gilles Marcotte, «Une histoire de zouaves», *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, p. 302-303.

deux représentations du passé. Cette tension va se manifester à chaque fois que le métarécit historique élaboré par les Blancs entrera en conflit avec la représentation de l'Histoire des Amérindiens⁸⁷.

La visite du musée de Gaspé révèle, justement, ces divergences. Waterman adopte spontanément une perspective conforme à l'interprétation officielle des événements du passés, alors que Pitsémine s'en distancie:

Ils *regardèrent* en particulier une très grande et très belle carte géographique de l'Amérique du Nord où l'on pouvait *voir* l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18^e siècle, un territoire qui *s'étendait* des régions arctiques au golfe du Mexique et qui, vers l'ouest, *atteignait* même les montagnes Rocheuses: c'était incroyable et très émouvant à *regarder*. Mais il y avait aussi une autre carte géographique, tout aussi impressionnante, qui *montrait* une Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs; la carte était *jalonée* de noms de tribus indiennes que l'homme connaissait [...] mais également une grande quantité de noms dont il n'avait jamais entendu parler [...]

La fille *s'attardait* longuement devant la deuxième carte. Ses yeux étaient brillants et humides et Jack comprit qu'il valait mieux la laisser toute seule un moment⁸⁸.

Ce passage est particulièrement intéressant pour plusieurs raisons. D'une part, il invite le lecteur à prendre conscience du fait que le regard que ce dernier porte sur sa propre histoire n'est jamais vierge de préjugés et d'attentes, liés à sa position dans l'Histoire, dans la société, etc. D'emblée, en effet, Jack et sa compagne mobilisent deux types de précompréhension. D'autre part, le texte permet au lecteur de faire l'expérience de deux points de vue opposés, c'est-à-dire d'actualiser deux représentations différentes d'un même objet. Cette expérience est d'autant plus saisissante qu'elle s'appuie sur un contenu textuel où l'on retrouve plusieurs termes qui relèvent du champ sémantique de la perception (en italiques) ainsi que de nombreux termes à connotation affective (soulignés). Ces procédés favorisent l'identification du point de vue et de

⁸⁷ En fait, la Grande Sauterelle est une Métisse.

⁸⁸ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 20. Je souligne.

l'investissement affectif du lecteur à ceux des personnages. Or, le fait que les perceptions et les réactions divergent contraint nécessairement le lecteur à s'interroger sur ce conflit et à mettre en perspective, en particulier, la culpabilité de Jack et la tristesse de la Grande Sauterelle. En ce sens, l'accès successif à la perspective de Waterman et à celle de Pitsémine permet au lecteur de prendre conscience de la dimension polyphonique et discordante de cette représentation plurielle du passé. Elle le conduit également à prendre en considération un point de vue peut-être méconnu ou même radicalement différent du sien. Enfin, l'équivalence, suggérée par le texte, entre les deux cartes réhabilite un passé occulté, parfois falsifié, et invite le lecteur à remettre en question ses propres schèmes d'intelligibilité de l'Histoire.

Dans *Volkswagen blues*, la difficulté à faire coïncider deux versions apparemment irréconciliables de l'Histoire procède, notamment, de la nature du savoir à partir duquel les personnages ont élaboré leurs propres représentations: Jack Waterman croit pouvoir sonder le passé par l'intermédiaire des diverses traces consignées dans les livres et les musées, alors que Pitsémine remet précisément en question la falsification des faits opérée, selon elle, par l'Histoire officielle:

Quand vous parlez des découvreurs et des explorateurs de l'Amérique... Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leur façon de vivre⁸⁹.

Le «vous» utilisé par Pitsémine ne vise pas seulement son interlocuteur, mais, plus largement, l'ensemble des descendants des Canadiens français qui assument et assurent

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

la perpétuation de cette représentation de l'Histoire. Or, comme le montre Pierre L'Hérault, le désaccord entre Jack et Pitsémine tient au fait que leurs rapports

sont fortement tributaires de leur mémoire particulière de l'Amérique. S'ils habitent un même présent, parcourent un même continent, leur façon de s'y rejoindre est conditionnée par leurs rapports imaginaires à cet espace présent, objectivement le même, et pourtant imaginairement différent⁹⁰.

Néanmoins, il est utile de rappeler que le roman se conclut par l'image fusionnelle des deux personnages «étroitement enlacés, comme s'ils n'étaient plus qu'une seule personne⁹¹». On peut voir, dans cet épilogue, la volonté d'offrir également au lecteur la possibilité de se réconcilier, dans une certaine mesure, avec *son* Histoire. En effet, comme je l'ai montré plus haut, le texte met au jour une pluralité de voix et de perspectives afin de relativiser l'importance des représentations officielles ou institutionnelles du passé et de réhabiliter des éléments de la «mémoire» collective minorés ou congédiés. De plus, Poulin évite d'opposer de manière radicale les points

⁹⁰ Pierre L'Hérault, «*Volkswagen Blues: traverser les identités*», *Voix et images*, n° 43, automne 1989, p. 30.

⁹¹ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 290. Ce dénouement prend une valeur particulière lorsqu'on le compare à celui du roman de Mona Latif Ghattas qui met aussi en scène un personnage métis: Madeleine-Manitakawa. Les caractéristiques physiques de Madeleine sont également révélatrices d'une forme d'hybridité différente de celle de Pistémine (métisse et androgyne). Madeleine a *perdu* progressivement les signes de son altérité (sa peau a pâli, ses cheveux ont blanchi, son prénom n'est plus le même) après qu'elle a été abusée, enfant, par un Blanc. La métaphore du viol engage le lecteur à produire une autre représentation de l'Autre. En fait, si l'on est d'abord amené à penser que Madeleine est parfaitement insérée, la composante refoulée de l'identité finit par «rejailli[r] comme un fleuve dont les barrages artificiels [auraient] cédé» (p. 176). Le retour de Madeleine à la réserve amérindienne manifeste, précisément, le renoncement à une identité en faveur d'une autre selon une logique binaire et exclusive. Aussi, contrairement à *Volkswagen blues*, *Le double conte de l'exil* tend moins à favoriser les conditions de l'élaboration d'un imaginaire commun qu'à dénoncer les dangers d'un imaginaire figé et coupé de sa nécessaire dynamique interactionnelle.

de vue. Il n'est pas anodin, à cet égard, que ce soit Jack qui découvre lors de ses lectures que les explorateurs français se sont eux-mêmes livrés à des actes coupables et barbares:

[...] Louis Jolliet et le père Marquette ne s'étaient pas trop mal comportés, sauf que, comme tout le monde à l'époque, ils considéraient les Indiens comme des êtres inférieurs. Robert Cavelier de La Salle était un grand explorateur et un grand visionnaire, mais son histoire était une suite de trahisons et d'assassinats, et lui-même était mort assassiné au Texas en 1687; son lieutenant, Henri de Tonti, imposait son autorité aux Indiens en les frappant au visage avec sa fameuse main de fer⁹².

De même, les propos de Pitsémine la reléguant du côté des «victimes» sont eux-mêmes remis en question de plusieurs manières. La Grande Sauterelle raconte, en particulier, comment les Illinois ont été exterminés par d'autres tribus indiennes sur le «Starved Rock» («Le rocher de la famine»). Elle avoue également ne pas être «une vraie Indienne⁹³», mais une Métis. Cette information est importante, car «l'hybridité de Pitsémine constitue une nouvelle figure de l'altérité⁹⁴». En effet, comme l'indique l'extrait de *La pénétration du continent américain par les Canadiens français* cité plus haut, des Blancs et des Amérindiennes se sont unis dès les débuts de la colonie⁹⁵. Ce rappel sape, d'emblée, toute prétention à l'essentialisation de l'identité et, surtout, souligne que le rapprochement entre Blancs et Amérindiens fait partie de leur histoire commune. Aussi, le statut de la Grande Sauterelle confère-t-il à son discours une efficacité particulière, puisque la Métis opère une remise en question des «métarécits fondateurs de la société occidentale⁹⁶» depuis la marge, certes, mais néanmoins à

⁹² *Ibid.*, p. 123.

⁹³ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁴ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁵ «Partout où il se fait de la traite, on trouve les traces des Canadiens français au sang pur au début de la période, au sang mêlé plus tard». Cf. *supra*, p. 37.

⁹⁶ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 113.

l'intérieur du même univers culturel de référence que celui de Jack (ainsi que l'attestent ses lectures).

En somme, le roman de Poulin tend à confronter le lecteur à ses propres préjugés en l'amenant à construire une représentation à partir de perspectives divergentes. La lecture est régie par un principe dialogique qui requiert la mise en suspens de ses propres représentations et la prise en compte de celles de l'Autre. À cet égard, l'image sur laquelle s'achève le récit témoigne de la convergence des imaginaires de Jack et de Pitsémine et du lien institué par cet imaginaire partagé.

Dans les marges de l'Histoire

Le rapport à l'Histoire prend une forme différente dans *La Québécoite*, bien que la narratrice du texte de Robin exprime également sa méfiance à l'égard des grands récits fondateurs. Conformément au leitmotiv du roman («Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique [...]»), les références au passé sont fragmentaires et échappent à l'emprise d'un récit homogène et unificateur. Cela n'empêche pourtant pas le roman de Robin de sonder l'histoire du Québec en alternant les points de vue micro et macroscopiques. Son roman rend ainsi compte de plusieurs événements décisifs, depuis l'arrivée de Jacques Cartier jusqu'à la parution du manifeste du FLQ, en s'attachant aux menus détails de l'Histoire ou en recourant, au contraire, à des ellipses temporelles.

L'incapacité de la Québécoite de se reconnaître pleinement dans une histoire qu'elle ne parvient pas à s'approprier témoigne de la place centrale du passé dans la «mémoire» et l'imaginaire censés être partagés par tous les Québécois:

Quelle angoisse certains après-midi - Québécity - québécity - je suis autre. Je n'appartiens pas à ce Nous si fréquemment utilisé ici - Nous autres - Vous autres. Faut se parler. On est bien chez nous - Une autre Histoire. L'incontournable étrangeté. Mes aïeux ne sont pas venus du Poitou ou de la Saintonge ni même de Paris, il y a bien

longtemps. Ils ne sont pas arrivés avec Louis Hébert ni avec le régiment de Carignan - Mes aïeux n'ont pas de racines paysannes. Je n'ai pas d'ancêtres coureurs de bois affrontant le danger de lointains portages. Je ne sais pas très bien marcher en raquettes, je ne connais pas la recette du ragoût de pattes ni de la cipaille. Je n'ai jamais été catholique. Je ne m'appelle ni Tremblay ni Gagnon. Même ma langue respire l'air d'un autre pays. Je sors de l'auberge quand vous sortez du bois. Par-dessus tout, je n'aime pas Lionel Groulx, je n'aime pas Duplessis, je n'aime pas Henri Bourassa, je ne vibre pas devant la mise à mort du père Brébœuf, je n'ai jamais dit le chapelet en famille à 7 heures du soir. Je n'ai jamais vu la famille Plouffe à la télévision⁹⁷.

Cette longue énumération, qui tient, de prime abord, de l'assemblage hétéroclite, comprend plusieurs éléments constitutifs de l'imaginaire collectif des Québécois. On y retrouve plusieurs aspects (historiques, politiques, culturels) qui peuvent tenir lieu d'héritage du passé et qui, à ce titre, forment des *lieux communs* d'un imaginaire partagé par les Québécois. Le problème, mis au jour par la narratrice, tient à la dimension exclusive de cet imaginaire.

L'extrait qui précède révèle également le caractère faussement évident du partage de cet imaginaire. En effet, *qui se souvient et de quoi se souvient-on?* Les références disparates citées par la narratrice montrent que dans la mémoire d'une collectivité s'entremêlent des éléments qui relèvent du mythe, du folklore et de ce que l'histoire événementielle (attestée par les historiens) a valorisé. Une telle mémoire peut exercer une fonction ostracisante à l'égard de tous ceux qui ne s'y reconnaissent pas. Ainsi, «[p]our l'immigrante, pour l'exilée, il n'y a pas d'identification possible au "je me souviens"⁹⁸». En outre, cette pétrification de la mémoire engendre une représentation factice et caricaturale de la société. Si de nombreuses références évoquées dans le

⁹⁷ Régine Robin, *op. cit.*, p. 53-54.

⁹⁸ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire: essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004, p. 429.

passage de *La Québécoite* sont encore perçues comme des «éléments identitaires», ils ne sauraient à eux seuls rendre compte des caractéristiques du Québec contemporain industrialisé, déconfessionnalisé, pluriculturel, etc. En ce sens, bien des lecteurs québécois contemporains (notamment les plus jeunes) sont aussi peu familiers avec ce *monde* que la narratrice. La sélection et la combinaison (l'accumulation) des composantes de l'identité québécoise rassemblées dans l'énumération citée plus haut amènent le lecteur à prendre conscience de la distance entre ces éléments et ceux qui relèvent de son propre système de représentations, autrement dit de son propre rapport imaginaire au monde dans lequel il vit.

Le détour par les marges de l'Histoire permet également d'envisager le passé à partir d'une perspective négligée par les instances légitimantes, comme le révèle l'évocation, par la Québécoite, des mouvements sociaux du XX^e siècle:

En fouillant dans la besace, on trouverait tout le mouvement syndical, les grèves mémorielles, en particulier celle de Murdochville. Son mari serait gaspésien et il aurait souvent été question à la maison de cette petite «company town» de 3 000 habitants dans les années 1950. Une longue lutte de sept mois contre La Noranda. Mille travailleurs. S'affilier aux *steelworkers* de la CIO était un crime. La Commission des relations ouvrières fondée par le sinistre Duplessis avait refusé l'accréditation malgré une majorité évidente. La Noranda suscita un syndicat de boutique. En 1956, les métallos [*sic*] sous la direction d'Émile Boudreau firent signer 800 cartes et déposèrent une requête en accréditation. Le 8 mars 1957, Théo Gagné, le président de la section locale des métallos est congédié brutalement. La riposte syndicale fut générale. Longue grève. Perdue. Oui ce serait un de ses combats à elle, elle s'y reconnaîtrait pleinement comme si à peine arrivée au Canada dans les années 1950 et femme de mineur, elle se serait battue farouchement du fond de la grande noirceur contre les syndicats de boutique, les commissions bidons émanant du pouvoir, les listes noires, la loi du cadenas, la répression sous toutes ses formes, les salaires de misère et le clergé. La grève de 1946 aussi à la Dominion Textile à Valleyfield et Kent Rolley déclarant à ses juges « Votre Honneur, je suis ici à la suite d'une conspiration entre Duplessis et la Dominion Textile », et Madeleine Parent et Bernard Mergler défendant les syndicalistes. [...] ⁹⁹.

⁹⁹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 125-126.

Ce passage, dans la mesure où il n'est pas le lieu d'un simple rappel d'événements passés, montre comment s'opère la confrontation des différentes strates (mythique, factuelle, etc.) de la mémoire collective. À la différence des extraits de *Volkswagen blues* cités plus haut, celui-ci ne vise pas non plus explicitement à susciter des représentations imagées. Toutefois, la narrativisation de l'Histoire repose, dans *La Québécoise*, sur «la modélisation fictionnelle d'un ensemble d'actions, d'événements, de sentiments [...]»¹⁰⁰. Plus précisément, la mise en œuvre d'un dispositif d'*amorces* (hybridation des dimensions anecdotique et événementielle de l'Histoire, investissement de la subjectivité et de l'affectivité de la narratrice, etc.) permet au lecteur de mobiliser ses propres expériences antérieures (souvenirs issus de perceptions, savoir conceptuel, etc.) pour élaborer de nouvelles représentations à partir des éléments fournis par le texte.

6.3 Conclusion

Poulin et Robin invitent tous les deux leur lecteur à établir un nouveau rapport à l'Histoire en mettant au jour des éléments du passé méconnus ou occultés. Leurs démarches n'en sont pas moins sensiblement différentes. Le premier utilise une stratégie qui, dès le début du texte, interpelle le lecteur en lui proposant une énigme à résoudre (retrouver la trace du frère de Jack Waterman). Les traces de Théo se confondent rapidement avec celles des premiers explorateurs et colons de la Nouvelle France. La lecture prend alors la forme d'un parcours à travers un important réseau d'intertextes et de références culturelles et historiques. Le texte tend à orienter l'activité interprétative et imaginative du lecteur en faisant coïncider son point de vue avec celui des personnages et en intégrant de nombreux indices de figurabilité qui placent souvent

¹⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 197.

ce même lecteur dans une situation de quasi-perception par rapport au monde fictionnel. Cependant, un tel dispositif de médiation a moins pour objectif de forcer l'adhésion du lecteur que de l'amener à mettre en relation les perspectives divergentes, et parfois contradictoires, des personnages sur l'Histoire.

Régine Robin, quant à elle, insère dans son texte des fragments d'une Histoire qui, par définition, est composée d'une multitude d'événements dont le retentissement et le sens sont déterminés *a posteriori*. Bien qu'elle ne soit pas indifférente au moment fondateur que constitue l'implantation d'une colonie française en Amérique du Nord, elle ne manifeste guère de nostalgie à l'égard des vestiges du passé qui, aux yeux de la narratrice de son roman, continuent de nourrir un imaginaire présentant des signes de sclérose. À la différence de Poulin qui invite son lecteur à prendre part à la quête des personnages de *Volkswagen blues*, Robin adopte une démarche plus polémique et conflictuelle. Le choc exprime le désarroi de celui ou celle qui ne parvient pas à rendre significatives les valeurs et les références jugées «exclusives» de l'imaginaire québécois. Ce constat apparaît, de prime abord, foncièrement pessimiste. Il serait cependant réducteur de n'y voir qu'un discours mélancolique où transparaît la détresse de l'immigrant en quête de nouveaux repères et de nouvelles affiliations. En effet, plusieurs questions soulevées par la narratrice du roman de Robin suggèrent au lecteur de s'interroger sur le sens et la valeur à donner, *aujourd'hui*, à des éléments de l'imaginaire collectif ou, pour le dire autrement, au «patrimoine symbolique» de la société québécoise.

La démarche de Poulin et de Robin convergent, en ce sens, car les deux romanciers mettent au jour le caractère relatif et labile des composantes de l'imaginaire partagé par les membres d'une même collectivité. Cette convergence, qui ne doit évidemment pas masquer les différences importantes soulignées plus haut, mérite d'être mentionnée,

car elle montre comment des auteurs québécois et néo-québécois travaillent à faire du rapport au passé une source d'*interréférence* entre les différents récits qui composent la trame de l'Histoire.

CHAPITRE VII

REPRÉSENTATIONS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE

Les romans que j'ai choisi d'étudier proposent plusieurs points de vue «croisés» sur l'Ici et l'Ailleurs, des textes d'auteurs québécois privilégiant la découverte d'autres cultures, tandis que plusieurs textes d'écrivains issus de l'immigration ou d'origine étrangère élaborent, au contraire, une réflexion sur les valeurs de la société québécoise et sur la manière dont elle définit son identité. Le cas de Monique Proulx est, à cet égard, singulier et éloquent, puisque, dans *Les Aurores montréalaises*, elle délègue la parole à plusieurs narrateurs immigrants. De plus, le seul texte («Jaune et blanc») qui pose vraiment un regard critique sur la société québécoise se revendique explicitement comme un prolongement des *Lettres chinoises* de Ying Chen et met justement en scène un narrateur chinois. Le regard de l'Étranger, même s'il relève du pur procédé scriptural, s'impose pour parler de Soi.

Cinq textes¹⁰¹ contiennent un nombre significatif d'éléments axiologiques sur lesquels s'appuie le jugement des personnages à l'égard de la société québécoise (ou de certains de ses aspects). On se retrouve, évidemment, confronté à une diversité de références, mais on peut néanmoins distinguer celles qui prétendent rendre compte de la spécificité de la société et de la culture québécoises et celles qui voient plutôt dans les valeurs et les pratiques en vigueur au Québec le reflet de l'«américanisation¹⁰²» de la province.

7.1. Les valeurs et les pratiques sociales

7.1.1 Une société distincte?

Dans beaucoup de romans, les références à des caractéristiques propres à la société québécoise sont peu nombreuses ou superficielles. Le regard que Méir, le personnage principal de *La fiancée promise*, porte sur le Québec de l'époque duplessiste en est un bon exemple, comme le souligne Gilles Pélerin:

Ceux qui voudraient voir tracé le portrait de la société québécoise ou plutôt canadienne-française de l'Après-Guerre seront vite convaincus qu'on ne lit pas *la Fiancée promise* comme *la Petite Patrie*, *les Pays étrangers* ou *Thérèse et Pierrette*.

¹⁰¹ *Les lettres chinoises*, *Le pavillon des miroirs*, *Le double conte de l'exil*, «Jaune et blanc» (*Les Aurores montréalaises*), *La Québécoise*.

¹⁰² Je reprends, ici, la distinction proposée par Anne-Marie Miraglia. Selon cette dernière, l'américanisation désigne «un mode de vie, celui de la consommation à l'américaine (états-unienne) ainsi que ses conséquences sur la langue, la littérature et la culture québécoise; le deuxième, par contre, signale un état d'esprit, c'est-à-dire la conscience d'appartenir au continent nord-américain, de jouer un rôle dans son Histoire et de faire partie d'une nouvelle race humaine». Cf. Anne-Marie Miraglia, «L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin», *Urgences*, décembre 1991, p. 34.

Les allusions sont rares et concernent presque exclusivement toujours les entraves religieuses du peuple maison¹⁰³.

Le narrateur du *Pavillon des miroirs*, quant à lui, se contente surtout d'énoncer des commentaires incisifs, voire cyniques, sur les Québécois:

Tout pue l'échec, l'insatisfaction, la déprime, et ce, malgré tout le temps libre dont ils disposent. [...] Conseillés par les nouveaux curés en civil, ils s'efforcent, pudibonds, de cacher leurs érections et leurs éclats de rire¹⁰⁴.

Le personnage du roman de Kokis ne retrouve aucun des aspects du Québec représentés dans des textes littéraires, des récits oraux et, dans une certaine mesure, dans des manuels d'histoire ou de géographie:

Ce qui m'attirait ici au début, c'était une tradition de pionniers, d'hommes errants, chasseurs et coureurs de bois, sans attaches, fêtards et insoucians. *Du moins, c'est ce que j'avais gardé de mes lectures. Jack London, entre autres, mais aussi des histoires de types formidables comme Béthune ou Tom Thomson, en paix avec ces étendues immenses et vastes, si propices à la solitude et à la rébellion.* Mais ce père-là, l'ancêtre, le vagabond, il n'existe plus. *Ce n'était peut-être qu'un mythe mensonger, voire une menace, créée dans leurs légendes et leurs chansons pour mieux les garder captifs sous le joug du curé et de la matrone*¹⁰⁵.

Les références à la culture et à la société québécoises sont, en revanche, beaucoup plus nombreuses et précises dans le roman de Régine Robin. Dans la seconde partie de *La Québécoise*, par exemple, la narratrice projette de faire vivre son personnage dans le milieu intellectuel et bourgeois d'Outremont, avec un mari francophone et souverainiste. Cet épisode est l'occasion de poser un regard attentif sur les conflits politiques et les mouvements de contestation sociaux qui ont eu lieu au Québec au XX^e siècle et qui ont modelé les valeurs de la société contemporaine. Le projet échoue en

¹⁰³ Gilles Pélerin, «Les fiancées de la Terre promise», *Lettres québécoises*, n° 83, printemps 1984, p. 92.

¹⁰⁴ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 304.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 302. Je souligne.

raison d'un malaise ressenti à l'endroit de ce qui demeure présent, aux yeux de la narratrice, comme un «imaginaire de droite, [un] héritage de droite¹⁰⁶»:

héritiers de Louis Veillot, de Paul Bourget. Tout s'appelle Lionel Groulx. Les nouvelles stations de métro, les pavillons d'université, les plaques de monuments. Notre - État - français - nous l'aurons - et j'aime les États - forts - et - les corporations - les chefs. La race -Action française - Action nationale. Très peu pour moi. Très peu pour elle¹⁰⁷.

La relation, récurrente dans le roman, entre le Québec et la France se manifeste ici dans la juxtaposition de références «françaises» (Veillot, Bourget) et «québécoises» (Groulx, l'Action nationale). Pour pouvoir actualiser ces références, le lecteur doit posséder une compétence adéquate, c'est-à-dire une connaissance suffisante des événements politiques et sociaux qui ont marqué la France et le Québec entre les deux Guerres mondiales. En outre, le lien implicitement instauré entre l'idéologie nationaliste et catholique en France et au Québec invite le lecteur à (re)découvrir la filiation d'un «imaginaire de droite» grâce aux relais exercés, à l'époque, par certains intellectuels de la province. La référence à «L'Action française» est, à ce propos, particulièrement significative, puisqu'elle renvoie à la fois à un mouvement nationaliste, catholique et royaliste français et à une revue québécoise dirigée par Lionel Groulx¹⁰⁸.

Cependant, le texte ne se contente pas de mettre en perspective les nationalismes français et québécois. Lionel Groulx, figure emblématique d'une certaine élite intellectuelle et religieuse de la première moitié du XX^e siècle, évoque, au moins pour le lecteur montréalais, le nom d'un pavillon de l'Université de Montréal et plus

¹⁰⁶ Régine Robin, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ La revue changera de titre pour finalement s'appeler *L'Action nationale* après le désaveu, par le Vatican, de L'Action française fondée en France lors de l'affaire Dreyfus.

sûrement encore celui d'une station de métro. Or, chaque composante de l'extrait de *La Québécoite* réfère à ce personnage et contribue à l'insérer dans un microréseau sémantique qui lui confère une valeur référentielle et symbolique sensiblement différente: Veillot et Bourget introduisent une perspective «catholique»; les éléments «État»/«français»/«race» (qui renvoient implicitement à l'ouvrage célèbre de Groulx *L'appel de la race*), proposent une perspective complémentaire, qui se rapporte plutôt au nationalisme de Groulx. Enfin, comme je l'ai déjà mentionné, les revues *L'Action française* et *L'Action nationale* sont l'un des lieux où le chanoine Groulx a exprimé ses opinions et défendu ses thèses. Le fait que la revue *L'Action nationale*, dont la ligne éditoriale a changé, soit encore publiée aujourd'hui fait écho à la pérennité, dans l'imaginaire commun, de personnages aussi déterminants que Lionel Groulx dans l'histoire moderne de la société québécoise.

Néanmoins, comme le souligne Nathalie Prud'homme, «un désir de bâtir des appartenances se profile tout au long du roman¹⁰⁹». Ce désir s'appuie, plus particulièrement, sur les affinités entre les valeurs de la narratrice et celles d'une partie de la société québécoise: l'engagement en faveur de la laïcisation de l'espace public, le mouvement féministe (représenté ici par Denise Boucher et sa célèbre pièce de théâtre *Les fées ont soif*¹¹⁰), la contestation menée dans le milieu artistique («l'agit-prop¹¹¹» de Borduas et des signataires du Refus global), le suicide d'Hubert Aquin («[l]a première vraie douleur ressentie ici¹¹²») offrent un point de vue sensiblement différent du précédent sur la société québécoise. À ce propos, Madeleine Frédéric

¹⁰⁹ Nathalie Prud'homme, «*La Québécoite*: l'écriture agonistique de l'identité collective», p. 32.

¹¹⁰ Régine Robin, *op. cit.*, p. 127.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

signale que les références aux luttes politiques et syndicales sont établies, contrairement aux longues énumérations des vitrines de magasins, «non plus par le biais d'un catalogue froid et nu, mais au travers d'un discours du second type, nettement marqué par la subjectivité de l'instance narratrice¹¹³», ce qui donne évidemment un relief particulier à ce discours et oriente sa réception. Frédéric ajoute qu'en dépit de l'angoisse ressentie devant ce qui «*pourrait* être une façon québécoise d'être xénophobe et antisémite¹¹⁴», la narratrice mentionne de plus en plus souvent, à mesure que le récit avance, l'avènement possible et proche d'une société pluriculturelle. Or, tous ces éléments trouvent, bien entendu, une résonance particulière de nos jours, car ils sont intimement associés aux fondements du Québec contemporain. Les crispations suscitées par plusieurs questions débattues aujourd'hui (la place à accorder aux pratiques religieuses dans l'espace social, l'universalité du système de santé, etc.) témoignent de la prégnance, dans l'imaginaire de la collectivité, des valeurs adoptées à cette époque. La lecture de *La Québécoise* amène, ainsi, à opérer une fusion entre notre horizon contemporain, dont ces valeurs sont pleinement constitutives, et celui auquel fait référence le texte. Ce dernier assume une fonction médiatrice en invitant le lecteur à (r)établir des liens, des filiations entre des événements, des époques, des manières d'être et de pensées.

J'ai souligné, à ce propos, les contraintes auxquelles est soumise la lecture du roman de Robin en raison de la nature des références sociales, politiques et historiques convoquées dans le texte. Deux remarques s'imposent, cependant. D'une part, le dispositif textuel présenté lors de l'étude du premier extrait («héritiers... pour elle.») repose sur une structure réticulaire et même, en un sens, rhizomatique, puisque chaque

¹¹³ Madeleine Frédéric, «L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin», *Voix et images*, n° 48, printemps 1991, p. 499.

¹¹⁴ Régine Robin, *op. cit.*, p. 133. Je souligne.

élément de la séquence peut être relié aux autres. Concrètement, on peut faire des inférences sur les affiliations idéologiques de Veillot et de Bourget à partir du savoir dont on dispose sur Lionel Groulx. De même, les termes «État», «race», «Action nationale» forment un paradigme sur la base d'un dénominateur commun qui autorise une lecture rétroactive. D'autre part, la mémoire des événements évoqués (l'époque précédant la Révolution tranquille, par exemple) ou des souvenirs de lectures (*L'appel de la race* ou *Prochain épisode*) peuvent pallier une connaissance savante de l'Histoire. À cet égard, l'allusion de la narratrice de *La Québécoise* à la douleur éprouvée lors du suicide d'Aquin montre l'importance des expériences personnelles comme facteur de socialisation, le *com-pâtir* témoignant, ici, de la possible ouverture de l'imaginaire du personnage immigrant à celui de l'auteur québécois.

La référence à cet événement tragique révèle à quel point le rapport que la narratrice entretient avec la société québécoise est empreint de subjectivité. De ce point de vue, le roman de Robin constitue une tentative singulière, au regard des autres textes à l'étude, de s'«approprier» des composantes de l'imaginaire commun d'une société, c'est-à-dire de tenter d'établir des points de connexion avec certains de ses éléments auxquels on attribue un sens et une valeur (axiologique et affective) particuliers. Dans les autres récits, au contraire, le Québec est surtout envisagé à partir d'une perspective continentale, autrement dit comme une partie indistincte de l'Amérique du Nord.

7.1.2 Québec, Amérique

En arrivant à Montréal, Méir ne soucie pas vraiment des spécificités québécoises. Les stéréotypes lui tiennent lieu de savoir: «Le Canada est un pays neuf, dynamique¹¹⁵»,

¹¹⁵ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 3.

«merveilleux¹¹⁶», «solide, au courage tranquille¹¹⁷». Les immigrants que Méir est amené à côtoyer partagent et entretiennent cette vision idyllique d'un pays d'abondance, d'une nouvelle terre promise: «Il n'y avait dans leur bouche qu'éloges et admiration pour le Canada. Toutes ces richesses qui s'étalaient ou qui n'attendaient qu'à être cueillies, ils en partageaient les bienfaits¹¹⁸». Cependant, dans ce discours, le Canada est lié à l'Amérique par une relation de métonymie, car Méir, comme les autres expatriés, est animé par la volonté de réaliser le fameux «rêve américain»: «J'avais fait une vente. J'étais engagé dans les affaires. J'étais enfin réhabilité. J'allais faire de l'argent. Riche, on me respecterait. C'était l'Amérique¹¹⁹». Le narrateur de *La fiancée promise* exprime, toutefois, quelques doutes quant à la consistance de ce rêve: «J'avais beau me le répéter, ces slogans sonnaient creux. Il fallait les crier, les proclamer à haute voix pour qu'ils fussent convaincants¹²⁰». Ces réserves annoncent les critiques que le Québec d'aujourd'hui inspire aux personnages de Kokis, de Chen et de Proulx¹²¹.

Alors que la démarche de Poulin, dans *Volkswagen blues*, vise à dévoiler l'américanité du Québec, celle de Chen, de Kokis et de Proulx tend à révéler son américanisation. Signalons d'emblée qu'aucun des trois textes ne se livre à un compte rendu exhaustif des mœurs québécoises. Au contraire, les représentations demeurent sommaires, chez Kokis et chez Proulx en particulier. Seul le roman de Chen, dans sa première version, se montre soucieux d'aller un peu au-delà des considérations les plus

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 64-65.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Je pense, plus précisément, à la nouvelle «Jaune et blanc».

superficielles. Cependant, la seconde version des *Lettres chinoises* est expurgée de nombreux passages nous indiquant de quelle manière les personnages chinois perçoivent la société québécoise. D'une manière générale, la représentation des valeurs, dans les textes de Kokis, de Proulx et de Chen fait apparaître trois thèmes récurrents: la surconsommation, la décadence morale et la facticité de la liberté.

On a vu que dans *Les lettres chinoises*, Montréal n'est évoquée que de manière schématique, aucun indice référentiel ne permettant de la distinguer des autres métropoles d'Amérique du Nord. De même, le discours judiciaire de Yuan et de Da Li, les deux personnages chinois installés à Montréal, est fondé sur un ensemble d'attentes et de stéréotypes sur les valeurs «nord-américaines», ce qui revient à dire: «étatsunienne». Da Li fait allusion, par exemple, «aux scènes de violence et d'amour accompagnées d'une vingtaine de séquences publicitaires¹²²» à la télévision. Elle insiste, surtout, sur l'un des traits les plus caractéristiques, selon elle, de la société québécoise: la frénésie de consommation des individus. Elle porte également un jugement dépréciateur sur la femme qui l'héberge en raillant son appétit démesuré, son obsession pour les rabais promotionnels et sa vulnérabilité aux messages publicitaires:

Je ne te dis pas, chère Sassa, combien de kilos il y a là-dedans de bœuf, de porc, de poulet, de pommes, de patates... sans compter les boîtes de conserves qu'elle range dans les armoires. Disons que la vieille dame n'en est pas moins économe. Elle n'achète que ce qui est "en spécial". Mais chaque semaine, dans chacun des nombreux supermarchés d'alimentation, au moins une dizaine de produits sont au rabais, et ma chère hôtesse fait ses courses dans plusieurs supermarchés chaque semaine ! [...] Souvent les yeux brillants, elle me montre ses achats: ceci est cheap, cela est cheap, tout est cheap, quel bonheur ! [...] Il faudrait savoir résister aux publicités, car on baisse et hausse les prix selon d'autres règles que celle de nos besoins, alors que nous ferions mieux de suivre nos propres besoins. Elle comprend tout cela.

- Seulement, a-t-elle soupiré, il n'est pas facile d'être toujours raisonnable¹²³.

¹²² Ying Chen, *op. cit.*, p. 33.

¹²³ *Ibid.*, p. 34.

L'évocation de l'abondance de produits de consommation, ou de leur surabondance selon le point de vue adopté, n'a rien, en soi, de surprenant et renvoie à une représentation convenue des sociétés nord-américaines. On le retrouve, néanmoins, formulé de manière semblable dans le texte de Monique Proulx, où le personnage principal, un immigrant chinois explique à sa grand-mère à quel point les consommateurs montréalais sont confrontés à une offre démesurée de produits finalement semblables (des articles de jardinage). Loin d'être perçue comme un motif de satisfaction, cette profusion est jugée excessive et néfaste, car, selon lui, «le trop-plein et le vide fatalement se rejoignent¹²⁴». Quant au narrateur du roman de Kokis, il décrit sans complaisance et de manière lapidaire le mode de vie de la société d'accueil, tout «en décors McDonald, centres commerciaux et asiles de luxe¹²⁵». À l'instar du personnage de la nouvelle de Proulx, il fustige la vacuité de l'existence dans le pays où il vit désormais:

Dans les centres commerciaux de cette grande ville vide, les samedis produisent plus de haine que toutes les guerres du monde. Une haine morcelée, conjugale, comprimée dans leurs maisons confortables où ils étouffent d'ennui. En attendant Noël ou les vacances¹²⁶.

Dans les trois textes, l'appétit de consommation apparaît vraiment comme une caractéristique permettant de définir la société québécoise. Dans le texte de Proulx, en particulier, le personnage explique à sa grand-mère, demeurée en Chine, la dimension initiatique qu'a prise, à ses yeux, sa première visite dans un grand magasin:

C'est un magasin qui m'a révélé ce que serait ma vie à Montréal, un magasin semblable à un archipel aux îlots surpeuplés, dont les foules denses sont formées d'objets plutôt que d'êtres vivants, un magasin au nom étrange qui ne fournit aucun indice sur son contenu: Canadian Tire. [...] Je suis entrée dans ce Canadian Tire pour

¹²⁴ Monique Proulx, «Jaune et blanc», *Les Aurores montréalaises*, p. 56.

¹²⁵ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 369.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 231.

acheter rapidement un morceau de broche ou de bois, et je n'en suis sortie que trois heures plus tard, l'esprit ployant sous l'encombrement et les mains vides¹²⁷.

Cette image d'une société centrée sur la création et la satisfaction de besoins matériels va de pair avec la dénonciation d'une certaine déliquescence morale en Amérique du Nord. Les propos des personnages asiatiques des *Lettres chinoises* sont, une fois de plus, particulièrement révélateurs. Selon le père de Yuan, par exemple, «[l]a science, c'est sans doute ce qui reste de bon en Amérique du Nord¹²⁸». À son arrivée, Yuan est effectivement fasciné par les «splendides lumières de l'Amérique du Nord. Des lumières qu'on ne trouve pas chez nous [en Chine]¹²⁹». La différence technologique entre le Québec et la Chine est mise en évidence dès le début du roman, lorsque Yuan exprime son incapacité à utiliser un téléphone automatique¹³⁰ et sa curiosité au moment où il découvre l'usage des cartes de crédit¹³¹. Ces quelques concessions n'ocultent cependant pas la profonde désapprobation manifestée par les personnages à l'égard des habitudes de vie des Québécois.

Les relations sociales et affectives, en particulier, sont décrites comme superficielles. Da Li relate que contrairement aux Chinois, les Québécois changent volontiers de compagne ou de compagnon, tout en demeurant attachés au même menu lorsqu'ils se rendent au restaurant. Yuan semble tenté d'adopter cette attitude en proposant à Da Li d'avoir une relation intime avec elle. Le texte précise, cependant, que cette situation

¹²⁷ Monique Proulx, «Jaune et blanc», p. 53.

¹²⁸ Ying Chen, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 18.

est vécue dans «la honte¹³²». À la suite de cet incident, Da Li se livre à un aveu qui rend compte de la manière dont elle conçoit les rapports entre les hommes et les femmes en Amérique du Nord:

Je me préférerais très occidentale, insensible, pratique, voyant dans l'activité sexuelle non pas un rituel mais une tendresse facile qui implique le divertissement, le cadeau, le "voyage", la consommation, l'exercice physique et le rapide oubli¹³³.

Cette frivolité est décrite comme la conséquence d'une recherche effrénée du plaisir et d'un refus de toute forme d'abnégation, caractéristiques d'une société du confort où les besoins sont suscités et comblés continuellement et instantanément:

Nicolas a une phrase fétiche: *Take it easy*. Les mots tels que "sacrifice" et "idéal" n'ont pas de place dans ce vocabulaire. Ces mots sont en effet terriblement démodés dans le nouveau monde car son fonctionnement repose en grande partie sur la consommation immédiate. Renoncer à ses plaisirs pour une idée quelconque, pour un but lointain, un diplôme ou une relation stable, par exemple, apparaît souvent comme une bêtise suprême. Tout semble important, néanmoins rien n'est important: la sagesse des papillons qui, voyageant dans l'instant, font de leur vie une illusion, une goutte de rosée ou un éclair¹³⁴.

Malgré cela, les personnages de Chen, et dans une moindre mesure ceux de Kokis et de Proulx, font état d'une certaine désillusion quant à leur impression de liberté: «Dans la société d'ici, la liberté a peut-être un visage différent, mais elle me semble avoir le même caractère¹³⁵», explique Yuan à sa fiancée restée à Shangai. Le jeune homme justifie ses propos en invoquant le cas de son ami Nicolas, soumis à un ensemble de contraintes professionnelles qui lui rappellent les brimades dont il était lui-même victime lorsqu'il vivait encore en Chine. Le narrateur du *Pavillon des miroirs* énonce

¹³² *Ibid.*, p. 139. Yuan se déclare lui-même, un peu plus tard, «démodé» (p. 152), en raison de son incapacité à adopter le comportement qui semble être la norme à l'égard du sexe opposé.

¹³³ *Ibid.*, p. 140.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

un constat similaire et rappelle que la liberté dont on jouit ici est rognée en partie par la nécessité de conserver son emploi:

Les gens d'ici me questionnaient certes, et même très souvent, puisqu'ils ont du mal à comprendre comment quelqu'un peut quitter le soleil pour venir se réfugier dans ces immensités glacées. Mais ils n'insistent jamais. Les soucis les reprennent aussitôt, et vite ils retournent à ce qui les intéresse le plus. Mes camarades de travail, par exemple, sont hantés par la peur de perdre leur boulot, leur place, ou leur réputation. Ou ils sont jaloux de ceux qui sont plus compétents ou qui se font mieux pistonner¹³⁶.

L'*image* de la société québécoise dont on peut esquisser les contours à partir des éléments présents dans les textes cités n'est pas vraiment originale. Elle convoque, au contraire, plusieurs stéréotypes associés au mode de vie nord-américain qui favorisent et sollicitent, en un sens, l'investissement de représentations elles-mêmes stéréotypées lors de la lecture. La dimension monologique de ces romans, liée à l'absence de personnages québécois exprimant un point de vue différent de celui des narrateurs, est sans doute l'un des facteurs responsables de l'univocité et de l'uniformité de cette évocation de la société québécoise. L'indétermination et le caractère schématique de ces représentations permettent également la projection de scénarios thématiques sur la base de la reconnaissance d'expériences partagées ou, à tout le moins, semblables (le vertige face à la multiplicité d'articles similaires, par exemple). La lecture s'établit alors sur le mode de la reconnaissance et de la reproduction d'éléments largement présents dans l'imaginaire collectif. Que l'on y adhère ou non, c'est à partir de ces généralités que l'on est amené à produire une configuration représentative nécessairement schématique.

¹³⁶ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 300.

7.2 Image(s) de Soi

Que peut-on dire, à partir de la lecture des textes retenus pour cette étude, de la manière dont les Québécois se définissent eux-mêmes? Est-on amené à percevoir des différences selon que l'auteur est néo-québécois ou non? Une chose est certaine: l'énonciation du rapport à l'Autre prend, au Québec, une forme singulière:

Nous autres, vous autres, eux autres. Parler de ce qu'on est, d'où on vient, du groupe auquel on appartient au Québec passe par l'utilisation du mot *autre*. Nous, les Québécois, nous savons différents des Nord-Américains, différents des Français. Nous exprimons et réinscrivons constamment cette différence en ponctuant notre discours de multiples «Nous autres», marquant ainsi notre altérité, une altérité entretenue et chérie. Cependant, ici, dire qu'on est *autre*, c'est aussi dire son contraire, à savoir son appartenance à un groupe défini, à un Nous identitaire alors qu'Eux autres, que Vous autres, ce sont ceux qui ne sont pas comme Nous. Au Québec, donc, dire Nous autres, Vous autres, Eux autres, c'est affirmer son appartenance, c'est délimiter sa place. C'est montrer la différence du Vous et du Eux, montrer la particularité du Nous¹³⁷.

Ces observations dévoilent une manière effectivement spécifique de marquer les identités reposant sur un rapport paradoxal à l'identité. Je me propose, justement, de voir comment est représentée, dans les textes que j'ai choisis, la conception de l'identité québécoise.

7.2.1 Une conception unitaire du «Nous»

Les polémiques engendrées par le débat sur les «accommodements raisonnables» a été l'occasion de réitérer officiellement le principe d'une conception d'une identité québécoise ouverte et pluraliste. En dépit des controverses, l'absence de manifestations massives et durables de rejet et d'ostracisation semblent témoigner de la réception

¹³⁷ Sandrina Joseph, «“Désormais le temps de l'entre-deux”. L'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin», *Globe*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 30.

plutôt favorable, dans la société, de ce type de discours. Aussi, le fait que plusieurs textes, écrits aussi bien par des néo-Québécois que par des Québécois dits de souche, fassent état d'opinions et d'attitudes xénophobes suscite des questions. Un roman tel que *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, en particulier, a entraîné de nombreuses réactions en raison de la place centrale qu'occupe la question des relations raciales. Hans-Jürgen Greif écrit, en ce sens, que Laferrière «s'attaque à une image stéréotypée de la ville de Montréal (ville ouverte, tolérante, d'un cosmopolitisme sans problème)¹³⁸». Cette remarque est pertinente, néanmoins je crois nécessaire d'envisager les enjeux du problème, tel qu'il est formulé dans le roman, en d'autres termes que ceux établis par Greif. En effet, Laferrière s'intéresse moins aux «difficultés d'adaptation de jeunes Noirs haïtiens¹³⁹» (dont l'origine ethnique n'est jamais explicitement mentionnée), victimes d'une forme de xénophobie, qu'à un racisme plus fondamental, responsable de la relation trouble qu'entretiennent les Blancs et les Noirs. Laferrière confronte, précisément, des (stéréo)types raciaux plus que des individus incarnant une forme d'ethnicité (le «Québécois», l'«Haïtien»). De plus, il est important de rappeler que les Québécois francophones (les hommes, du moins) sont absents dans le roman. L'objet du désir de Vieux (le narrateur) et de Bouba, ce sont «les filles WASP¹⁴⁰», symboles du pouvoir colonialiste et économique de l'Amérique blanche. En ce sens, n'y a-t-il pas une sourde complicité, pas nécessairement assumée, entre les lecteurs québécois et les personnages masculins de Laferrière? C'est l'hypothèse émise par André Lamontagne qui y voit l'une des raisons du succès instantané du roman chez

¹³⁸

Hans-Jürgen Greif, «Écrire en terre d'accueil», *Québec français*, n° 105, printemps 1997, p. 62.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁰ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 18.

les francophones¹⁴¹. Force est d'admettre que les Francophones sont, dans le roman, relégués à une position de tiers, voire d'observateurs. C'est pourquoi il ne m'apparaît pas pertinent d'examiner comment le roman de Laferrière rend compte d'une conception de l'identité québécoise.

Une méconnaissance de l'Autre

D'autres auteurs d'origine haïtienne, en revanche, envisagent la question des relations interculturelles en faisant explicitement référence à une méfiance des Québécois à l'endroit des nouveaux arrivants. Émile Ollivier fait allusion à la crainte des «archéo-Québécois¹⁴²» lors du défilé du carnaval antillais dans les rues du quartier Notre-Dame-de-Grâce. Étienne évoque ironiquement les préventions d'Hélène, la Québécoise qui recueille une femme haïtienne dans *Une femme muette*: «Bien sûr, des précautions s'imposent, car elle n'a jamais affronté une femme noire de sa vie¹⁴³». C'est également par la voix d'un chauffeur de taxi haïtien que Monique Proulx évoque les agressions et les injures dont sont victimes les Noirs dans la métropole¹⁴⁴ (dans un texte, il n'est pas inutile de le mentionner, dénonçant l'idée que Montréal soit, malgré tout, une ville raciste). Dans d'autres nouvelles du recueil, Proulx décrit la peur diffuse d'une femme de la banlieue de Québec découvrant le caractère multiethnique de Montréal¹⁴⁵ et, comme on l'a vu plus tôt, la xénophobie délirante¹⁴⁶ du jeune Laurel,

¹⁴¹ André Lamontagne, «“On ne naît pas nègre, on le devient” : La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière», *Québec Studies*, vol. 23, printemps-été 1997, p. 34.

¹⁴² Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴³ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁴ Cf. Monique Proulx, «Noir et blanc», *Les Aurores montréalaises*.

¹⁴⁵ Cf. Monique Proulx, «Le futile et l'essentiel», *Les Aurores montréalaises*.

¹⁴⁶ Cf. Monique Proulx, «Les Aurores montréalaises», *Les Aurores montréalaises*.

dérouté par la métamorphose de *sa* ville. Quant au narrateur du *Pavillon des miroirs*, il se montre plus incisif, mais aussi plus ambivalent, en reconnaissant avoir été «accueilli à bras ouverts¹⁴⁷» par des «gens pacifiques¹⁴⁸» tout en dénonçant ce qu'il perçoit comme une «allergi[e] aux étrangers en général». Janet Paterson interprète les propos du narrateur comme l'attitude d'un individu contraint de sémantiser les traits de sa différence pour consolider son identité d'exilé¹⁴⁹. La férocité et la négativité de la plupart des observations du narrateur apportent un incontestable crédit à cette idée, de même que certaines paroles prononcées par le personnage de Kokis: «On est toujours l'étranger de quelqu'un d'autre, même si on ne le ressent pas¹⁵⁰». Toutefois, il m'apparaît difficile de passer sous silence la critique à peine voilée d'une xénophobie latente:

Peut-être qu'ils [les Québécois] ne savent pas d'où je viens, que mon accent est trop vague, composite, et qu'ils ne peuvent pas me comparer aux Noirs qui vendent des breloques sur les plages des destinations soleil. Ça aide le fait d'être blanc. Pas même basané. Ça leur fait penser que je viens d'un pays riche, et ils se taisent¹⁵¹.

Ces diverses références à une conception restrictive et exclusive de l'identité québécoise mettent au jour la persistance d'un malaise, plus que d'un véritable racisme. La manière dont deux romans, tels que *La fiancée promise* et *La Québécoise*, abordent le thème de l'antisémitisme tend à le confirmer. Régine Robin, dont les personnages évoluent dans le Québec d'après la Révolution tranquille fait référence à de multiples reprises aux brimades et aux persécutions dont les Juifs ont été victimes en Europe. Elle se contente, en revanche, d'une allusion, que j'ai évoquée plus haut, à une forme

¹⁴⁷ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 300.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Cf. Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, p. 151.

¹⁵⁰ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 300.

¹⁵¹ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 279.

de nationalisme québécois qui pourrait dériver vers la xénophobie et l'antisémitisme¹⁵². Dans *La fiancée promise*, les relations du narrateur avec des Québécois francophones donnent lieu à des échanges plus significatifs. Originaire d'un pays du Moyen Orient, le narrateur se heurte, en premier lieu, à l'ignorance de plusieurs de ses interlocuteurs, à une époque où, je le rappelle, la majorité des francophones sont des catholiques pratiquants. Certains pensent qu'être juif est «une nationalité¹⁵³» et ne parviennent pas à concevoir que Méir puisse être né à Bagdad et non en Israël¹⁵⁴. D'autres s'enthousiasment qu'il ne parle pas «juif»:

- C'est magnifique, dit le président. And you speak good French. Évidemment, si vous parliez juif, personne ne vous comprendrait.
- Je ne parle pas yiddish. Et je suis de langue française¹⁵⁵.

Cette méconnaissance se double parfois d'une méfiance plus sournoise, nourrie par les clichés habituels sur les Juifs, notamment sur leur présence dans le milieu des affaires:

- [...] Mais qu'attendez-vous pour aller voir les vôtres?
- Les miens? fis-je innocemment.
- Les vôtres, les juifs. Ils sont dans le commerce. Partout. Ils ont même un bureau de placement.
- Je me levai¹⁵⁶.

Méir analyse avec lucidité le regard que les habitants de sa société d'accueil portent sur l'Autre et sur lui en particulier. Il décèle une ambivalence même dans les propos qui se veulent bienveillants:

- Ainsi, j'étais la bête curieuse, l'étranger, symbole d'ouverture sur un monde lointain, et si peu menaçant.

¹⁵² Cf. Régine Robin, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵³ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁵⁵ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

- J'admire beaucoup les juifs. Leur sens de la solidarité, leur débrouillardise, leur agilité d'esprit. Ils peuvent se tenir entre eux.

"Tant d'éloges", me dis-je. Des flèches empoisonnées. C'est ainsi que les juifs étaient vus de l'extérieur. Se reconnaîtraient-ils dans cette image ambiguë? Moi, leur représentant, je n'en savais rien¹⁵⁷.

Cependant, Méir fait l'objet de difficultés semblables auprès de ses coreligionnaires qui sont désemparés par cet individu qui n'a rien de commun avec eux, sinon la judéité.

Les références à des opinions xénophobes et à des pratiques discriminatoires, que l'on retrouve dans les textes que je viens d'évoquer, peuvent interpeller le lecteur sur la manière dont lui-même perçoit les rapports interculturels à l'intérieur de la société. Les récentes polémiques qui ont entraîné la création de la Commission Bouchard-Taylor ont, à cet égard, sans doute contribué à susciter un nouvel intérêt pour ces questions, mais aussi de nouvelles attentes (une autre forme de précompréhension du problème). Ces attentes ne sont cependant pas nécessairement uniformes, selon, notamment, que l'on vit dans une ville pluriculturelle comme Montréal ou dans une région où la population est moins hétérogène. Là encore, les questions soulevées par les conditions de l'«intégration» des immigrants révèlent des conceptions et des positions différentes et parfois divergentes. Quoi qu'il en soit, la représentation, dans les romans cités plus haut, d'une forme d'anxiété, voire de rejet, à l'égard de l'Autre, dévoile un aspect de la société que la plupart des discours (gouvernementaux et médiatiques) ont éludé ou minoré jusqu'à tout récemment.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 170-171.

La tentation du repli et du rejet

Trois autres textes, *Les lettres chinoises*, *Le Double conte de l'exil* et *Le Souffle de l'Harmattan*, évoquent, en revanche, la propension d'une frange de la population à se représenter l'identité québécoise à partir des déterminants tels que l'ethnicité ou la couleur de la peau.

Dans le texte de Latif Ghattas, la haine viscérale que suscite l'arrivée d'un jeune immigrant asiatique jette un éclairage particulier sur la difficulté à accepter l'Autre au sein de la société d'accueil. Celle-ci est incarnée par une entité tricéphale: les Trois Clara qui, comme l'écrit Nathalie Prud'homme, «forment un groupe monolithique en raison de leur appartenance à la culture blanche occidentale, représentée à mi-mots par leur caractéristique physique commune [...]»¹⁵⁸. Face à elles, le «jeune Asiatique» apparaît comme une menace précisément parce qu'il remet en cause cette homogénéité et cette uniformité. Les Trois Clara sont, en effet, moins liées par l'appartenance ethnique (leurs trois noms - Légaré, Lindsay et Leibovitch - renvoient à des origines française, anglaise et juive) que «raciale». À ce titre, le jeune homme incarne une altérité radicale: «Son visage mystérieux, impénétrable, les irrite, les effraie. Sans doute à cause des traits qu'elles ne reconnaissent pas, de sa totale différence, de son silence inquiétant»¹⁵⁹. Dépourvu de nom, l'Étranger est uniformisé. Tout ce qui pourrait le caractériser est «indéfinissable»¹⁶⁰. La narration hétérodiégétique, jumelée à une focalisation externe¹⁶¹, permet au lecteur d'accéder à un point de vue sur le jeune

¹⁵⁸ Nathalie Prud'homme, *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec*, Québec, Nota bene, coll. «Études», 2002, p. 50.

¹⁵⁹ Mona Latif Ghattas, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶¹ Je fais référence à la terminologie genettienne.

Asiatique différent de celui des Trois Clara et de mettre en perspective ces perceptions distinctes:

La face impassible du jeune Asiatique irrite les Trois Clara d'autant plus qu'elles constatent que même s'il ne comprend pas un mot de leur langue, il accomplit son travail sans erreur. [...]Madeleine ne peut s'empêcher de lui sourire à ce moment. D'un sourire qui peut sembler une réponse à un salut. Les Trois Clara *ne voient pas ça du même oeil* que Madeleine, c'est évident. *De leur angle de vision*, elles perçoivent des choses qui les déboussolent et aiguïsent en elles une sorte de haine indéfinie [...] ¹⁶²

Selon Louise Gauthier, Latif Ghattas «compose ici un jeu de directions de regards, chacun jaugeant et jugeant son voisin¹⁶³». C'est au lecteur qu'incombe la tâche d'adopter les points de vue respectifs des protagonistes et de leur donner un *sens*, c'est-à-dire de garantir la cohésion de la configuration qu'il construit en dépit des divergences des perceptions. Le texte se charge, cependant, d'orienter la représentation que le lecteur est amené à produire:

Au fait, elles [les Trois Clara] ne savent pas exactement ce qui, en lui, les rend furieuses. Et pourtant, ce genre de furie est toujours justifié par des images enfouies sourdement dans nos tiroirs à préjugés et dans le sac d'intolérances, que nous avons hérité de l'Histoire. Ou alors, plus simplement, c'est le mystère de l'alchimie humaine¹⁶⁴.

Le lecteur qui, spontanément, a rejeté le point de vue des Trois Clara se voit conforté dans sa démarche. Celui qui se reconnaît dans leur réaction est, au contraire, interpellé et implicitement invité à s'interroger sur les préjugés qui déterminent son rapport à l'Autre. Le caractère irrationnel de la haine des Trois Clara se manifeste également

¹⁶² *Ibid.*, p. 99-100. Je souligne.

¹⁶³ Louise Gauthier, «D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif Ghattas», *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p. 58.

¹⁶⁴ Mona Latif Ghattas, *op. cit.*, p. 100.

dans la longue litanie de récriminations qui fait écho aux stéréotypes racistes relayés dans le discours social:

[...] Et la famille de Sikhs qui habite à douze personnes dans un deux pièces et demie, qui mange du poisson pourri, *au dire de la nièce de Clarence*, et qui laisse traîner les sacs d'ordures dans les couloirs. [...] Et ces Égyptiens ricane Clara, qui, *au dire de l'une de ses amies autrichiennes*, ont emporté avec eux leurs selles de chameaux pour décorer leurs maisons d'exil, et qui se promènent en robe de chambre d'un appartement à l'autre, la carafe de café à la main. Et ces Chiliens, Salvadoriens, Colombiens qui trafiquent avec de la drogue, et ces Iraniens qui voilent leurs femmes dans les rues, et ces Juifs à boudin qui sentent la sueur, et ces Turcs qui nous tombent dessus sans préavis, et quoi encore, quoi encore, les urgences des hôpitaux engorgées, le métro où l'on se croit dans la tour de Babel, mon Dieu, mon Dieu¹⁶⁵.

Ce passage, que je n'ai pas reproduit *in extenso*, se distingue par l'accumulation de nombreuses idées reçues. Toutefois, comme le mentionnent Amossy et Pierrot, «le cliché n'existe pas en soi: il faut qu'un lecteur le repère en le rapportant à du déjà-dit¹⁶⁶», ce qui invite «tout naturellement [à] une analyse de l'interaction du texte et du lecteur, c'est-à-dire de la réception¹⁶⁷». Cette fois-ci, justement, le texte ne prescrit pas le type d'interprétation à accomplir. Il met en relief, néanmoins, plusieurs caractéristiques des discours xénophobes, notamment l'impossibilité d'attribuer une origine à des énoncés que chaque locuteur adopte pourtant comme une vérité sans en évaluer la pertinence. Il revêt également une dimension autoréférentielle en raison des amalgames (entre ressortissants sud-américains et trafiquants de drogue, par exemple) et des énoncés absurdes (les Sikhs qui consomment du poisson pourri, les Égyptiens qui emportent leurs selles de chameau pour décorer leur appartement) qui décrédibilisent le discours et conduisent le lecteur à en interroger les fondements. Enfin, l'énumération confine rapidement à l'agglutination proliférante d'où toute

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 103. Je souligne.

¹⁶⁶ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, p. 72.

¹⁶⁷ *Ibid.*

logique rationnelle semble exclue. La conclusion («mon Dieu, mon Dieu») indique à quel point l'acte énonciatif est sous l'emprise des affects. En ce sens, la dimension stéréotypée de ce discours raciste et des représentations qu'il réactive se manifeste au terme d'une mise en correspondance d'un savoir intratextuel et extratextuel. Elle apparaît donc comme «une construction de lecture¹⁶⁸».

Le roman de Ying Chen fait écho, dans une certaine mesure, à celui de Latif Ghattas puisque Yuan rend également compte de préjugés dont il est victime, en tant que Chinois. Le jeune homme se définit, de manière mimétique, tel qu'il est perçu par les Québécois: «les gens d'ici ont tendance à mettre tous les Asiatiques dans le même sac, en excluant les Japonais¹⁶⁹». Il poursuit en renversant la perspective, ce qui a pour conséquence d'obliger le lecteur à prendre conscience de cette généralisation (qui est l'un de ressorts du processus de stéréotypisation) et de ses conséquences sur celui qui en est l'objet. La comparaison entre les Québécois et les Français est censée, à cet égard, constituer un indice de représentativité évocateur:

Je ne sais plus combien de fois j'ai dû mentionner aux autres qu'un Vietnamien n'est pas du tout plus «chinois» qu'un Japonais, de même qu'un Allemand n'est pas un Italien même s'ils habitent le même continent, et qu'un Québécois n'est pas un Français même si les deux parlent presque la même langue¹⁷⁰.

Cependant, Yuan ne semble pas associer explicitement ces réflexes ataviques à une attitude propre à la société québécoise, puisqu'il déclare, avec un certain fatalisme:

Je ne dirai pas que les discriminations de toutes sortes n'existent pas ici, puisqu'on a dû établir des lois contre elles. Il y a dans la nature humaine quelque chose qu'on ne surmonte pas. Alors on crée des lois contre ça. Ce serait trop naïf d'espérer trouver, là où il y a des hommes, une terre exempte des virus que sont les préjugés. Comment

¹⁶⁸ Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 22.

¹⁶⁹ Ying Chen, *op. cit.*, p. 77

¹⁷⁰ *Ibid.*

songer que le malheur d'être l'objet de discriminations ne soit pas un peu partagé par tous dans le monde entier¹⁷¹?

Ces réserves méritent d'autant plus d'être mentionnées que la véritable réflexion sur l'existence d'une forme de racisme, au Québec, est évacuée dans la seconde édition du roman de Ying Chen. D'une version du texte à l'autre, le problème de l'atomisation du corps social, en partie lié au multiculturalisme tel qu'il se pratique au Canada, n'est plus mentionné:

Dans ce quartier, nous ne connaissons pas d'autres individus de notre race. Peut-être n'y en a-t-il pas. Ici, les gens vivent assez séparés. À part les quartiers traditionnellement québécois, il y a par exemple ceux des Juifs, des Anglais, des Italiens et, bien sûr, des Chinois¹⁷².

La disparition du personnage incarné par Tante Louise est, de ce point de vue, encore plus importante. Tante Louise, personnage secondaire, joue néanmoins un rôle important dans la première version du roman en tant que fille d'un Occidental et d'une Chinoise. Or, justement, les personnages des *Lettres chinoises* mettent en évidence un certain malaise à l'égard du métissage, ainsi que le rapporte Yuan:

Ce serait une grande injustice de dire que les gens d'ici sont renfermés sur eux-mêmes et indifférents aux autres cultures. Ils sont, dans un certain sens, beaucoup moins bornés que les Chinois. Je les rencontre souvent dans les restaurants mais je ne trouve presque jamais de Chinois dans un restaurant français. On n'a pas peur des étrangers ni de leurs particularités. Chaque année, on dépense une fortune pour voyager à l'étranger. Ce qu'on supporte moins, c'est cette ambiguïté qu'on trouve par exemple chez tante Louise quant à son identité. De même, on n'aime pas les restaurants du type buffet chinois au style nord-américain:

- Ce sont des ni A ni B, a dit l'un des invités de tante Louise, des amphibies, des choses mixtes et impures...

Et des immigrants, me suis-je dit¹⁷³.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷² *Ibid.*, p. 138.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 48.

Ce passage, révélateur de l'inconfort de certains membres de la société, amène Nathalie Prud'homme à affirmer qu'ici comme ailleurs «l'altérité semble mieux acceptée que l'hybridité¹⁷⁴». Cependant, lors d'un dîner auquel Tante Louise a convié des amis québécois, Yuan observe chez ces derniers une attitude de rejet et de repli sur soi:

Tante Louise m'avait dit qu'ils allaient régulièrement faire des courses «là-bas dans le sud» et qu'ils projetaient d'envoyer étudier aux États-Unis leurs fils qui déjà préféraient les films et les livres traduits de l'américain. Tout cela ne m'étonnait pas, jusqu'à ce qu'ils déclarent, avant de quitter la table, qu'il était devenu urgent de protéger leur pays contre les invasions de toutes sortes, sans mentionner, par discrétion sans doute, les immigrants. N'est-ce pas que cette manière de penser et d'agir paraîtra aux yeux des Chinois un peu... «du chinois»¹⁷⁵?

Comme dans les extraits précédents, Yuan renvoie au lecteur québécois une image de lui-même médiatisée par le point de vue d'un Chinois. L'ironie dont fait preuve Yuan permet également d'adresser un clin d'œil moins à son père (son narrataire) qu'au lecteur réel. En effet, en employant une expression propre aux locuteurs francophones, il parvient à faire ressortir l'étrangeté du comportement des membres de la société d'accueil en se plaçant non plus en position d'accusé (l'envahisseur) mais de témoin, voire de juge. Au regard de ces observations, il est évident que la suppression de plusieurs passages, lors de la réédition du roman de Chen, prive ce dernier de sa dimension polémique. Dans cette perspective, la lecture des deux versions est sensiblement différente dans la mesure où l'édition originale vise à amener le lecteur québécois à s'interroger sur son propre rapport à l'identité collective, alors que la seconde édition évacue cette problématique.

¹⁷⁴ Nathalie Prud'homme, *Les discours de l'identité collective et les écritures (im)migrantes au Québec entre 1980 et 1999*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 136.

¹⁷⁵ Ying Chen, *op. cit.*, p. 50.

Ce phénomène m'apparaît d'autant plus intéressant que l'on assiste à une démarche inverse de la part de Sylvain Trudel, lors de la parution d'une seconde version (définitive) du *Souffle de l'Harmattan*. Contrairement à Chen, Trudel insiste plus, dans l'édition revue et augmentée, sur le racisme dont sont victimes les deux personnages principaux (Hughes et Habéké). Dans la première version, l'intolérance à l'égard d'Habéké se manifeste dans une allusion insérée dans une longue énumération de faits qui ont jalonné son intégration au Québec:

On aurait pu le dénaturiser Canadien: on lui a appris le français, il a joué au hockey, il a monté un vélo, regardé la télé, *il s'est fait crier des noms*, a vomi de la tourtière, s'est étouffé avec le corps du Christ et quoi encore¹⁷⁶.

Un peu plus tard, Habéké est victime d'une provocation raciste de la part d'un autre élève. La réponse ironique du jeune garçon lui vaut l'admiration de Hughes et scelle leur amitié. Ces événements demeurent, en ce sens, «anecdotiques».

Dans la seconde édition, en revanche, le racisme de la famille d'Hughes est également souligné. De plus, les Noirs ne sont plus les seuls visés. L'Autre, quelle que soit son origine, est désigné comme un être haïssable et Hughes est lui-même l'objet de quolibets en raison de ses traits asiatiques. Le roman évoque une peur de l'Autre semblable à celle manifestée par les Trois Clara dans *Le double conte de l'exil*. Toutefois, chez Trudel, la haine de l'Étranger s'incarne dans un autre discours, qui cherche moins à faire naître un sourire devant l'ineptie des propos, qu'à susciter la répulsion:

Eux [les parents adoptifs d'Habéké] dans l'inconscience œuvraient à la perte de l'âme en voulant faire d'Habéké un enfant lessivé pareillement aux autres, un petit pâlot à peau sombre, un pur à peau sale, un premier communiant teinté, alors qu'Habéké était sans pareil et sans égal, même si les autres jeunes, à l'image des parents, ne voulaient pas tellement s'encombrer de lui, une telle chose. Oh, tout le monde osait sourire à

¹⁷⁶ Sylvain Trudel, *Le souffle de l'Harmattan*, p. 11. Je souligne.

perte de vue dans sa sournoiserie, comme toute ma famille, comme mes oncles et mes tantes qui riaient tout le temps pour des imbécillités *dans leurs petits cercles étouffants des dimanches de mes désespoirs d'après la messe, mais qui, revenus dans leurs rues de dégoût, roulaient un œil visqueux dans les rideaux du salon* pour guetter les nègres apparus dans le voisinage, les wops, les pollocks et les tchinetoques qui faisaient baisser le prix des maisons du quartier autrefois si pur et si riche, mais aujourd'hui gangrené jusqu'à l'os. Est-ce qu'il faut dire "un noir se noie" ou "un nègre se nèye" ? - Sais pas. - Il ne faut rien dire, mais le laisser se nèyer, ha! ha! Qu'est-ce que ça fait un Italien étendu sur la pelouse? - Sais pas. - Ça fait de l'engrais, ha! ha! Sais-tu pourquoi les Chinois sont jaunes? - Sais pas. - Parce qu'ils pissent contre le vent, ha! ha! ha! Oh oui, ça s'en tapait le cul sur les chaises et *ça riait comme des chiens dans mes dimanches de chien enragé, mais derrière ces murailles de fausses dents, derrière le grand mensonge d'émail des grandes gueules de chiens sales, se terrait l'obstination de tout purifier et de tout étouffer [...]*¹⁷⁷. (104-105)

La dimension métaphorique de ce passage lui confère une puissante valeur évocatoire. Comme les Trois Clara, Hughes reproduit un discours stéréotypé, mais il le met à distance grâce à des comparaisons et à des métaphores qui amènent le lecteur à voir les énonciateurs de ce discours sous une autre perspective grâce au «déploiement iconique du sens dans l'imaginaire¹⁷⁸». Pour Ricœur, en effet, le processus métaphorique instaure les conditions propices au *voir comme* :

«Voir comme», c'est à la fois une expérience et un acte; car, d'une part, le flot des images échappe à tout contrôle volontaire: l'image survient, advient et nulle règle n'apprend à «avoir des images» [...]. D'autre part, «voir comme» est un acte: comprendre, c'est faire quelque chose; l'image [...] n'est pas libre, mais liée [par le sens de l'énoncé]; et en effet le «voir comme» ordonne le flux, règle le déploiement iconique. C'est de cette manière que l'expérience-acte du «voir-comme» assure l'implication de l'imaginaire dans la signification métaphorique [...].

Ainsi, le «voir comme» mis en œuvre dans l'acte de lire assure la jonction entre le sens verbal et la plénitude imagière¹⁷⁹.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 104-105. Je souligne.

¹⁷⁸ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», p. 267.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 270.

Les métaphores stimulent effectivement l'activité imaginative, mais le texte contraint la production des images en établissant lui-même le rapport de ressemblance entre les deux réalités mises en perspective: la bêtise et la méchanceté des membres de la famille de Hughes sont ainsi dévoilées. Lorsqu'il découvre les «blagues» de ces derniers, le lecteur est également conduit à actualiser le rapprochement instauré par les énoncés racistes. L'attitude que le texte requiert du lecteur n'est, idéalement, pas la même dans les deux cas puisque, dans un cas, il est amené, grâce au texte, à découvrir un autre «visage» du racisme et, dans l'autre, à réagir de lui-même à l'ignoble comparaison implicite contenue dans les plaisanteries racistes. Cela m'amène à préciser qu'à la jonction du sens et de l'image, on retrouve aussi l'affect.

Au regard de ce qui précède, il semble qu'un consensus réunisse les écrivains de divers horizons pour mettre au jour l'importance, sous-estimée, d'une conception «ethniste» de l'identité au Québec, ainsi que la prégnance de pulsions xénophobes. Cette impression doit, toutefois, être nuancée, car on retrouve aussi, parfois dans les mêmes textes d'ailleurs, une représentation de l'identité ouverte ou problématique (au sens où elle est interrogée).

7.2.2 Une identité relationnelle

À l'instar de *La Québécoise* (Robin) et de *Passages* (Ollivier), *Le Double conte de l'exil* (Latif Ghattas) rend compte de la dimension pluriculturelle de la métropole montréalaise, en dépit du constat assez pessimiste qu'il dresse sur les relations interculturelles: «Le petit monde qui évolue dans le roman est à l'image du Montréal de cette fin de siècle: coloré et de toute provenance¹⁸⁰». De même, le narrateur du *Pavillon des miroirs*, qu'on ne peut guère accuser de complaisance à l'égard de la

¹⁸⁰ Louise Gauthier, *loc. cit.*, p. 59.

société québécoise, reconnaît que la manière dont les Québécois se définissent eux-mêmes permet d'instaurer un lien avec l'Autre:

[l']étranger [...] s'adapte à merveille, puisque faute d'identité les gens d'ici recherchent la variété. [...] Même qu'il a l'air de rendre les habitants de l'endroit un peu étrangers à leur tour, les fécondant de son air du large pour leur montrer que le monde est plus vaste que leur petite province ¹⁸¹.

Il voit même dans ce malaise identitaire un écho à celui de l'immigrant et de l'exilé: «Ils s'attachent à une langue qu'ils méprisent, à leur passé et à leurs défaites comme moi aux cadavres de mon enfance¹⁸²». Le texte de Kokis ne cherche cependant pas vraiment à permettre au lecteur d'être lui-même acteur de ce rapprochement. Les propos du narrateur du *Pavillon des miroirs* témoignent, néanmoins, de la nécessité d'interroger la pertinence et la validité d'une représentation restrictive et exclusive de l'identité, telle qu'elle serait conçue dans la société québécoise contemporaine. Ils font écho même, en un sens, à la manière dont Pierre L'Hérault définit la porosité de la conscience identitaire de Jack et Pitésmine, les deux «héros» de *Volkswagen blues*, dont le cheminement conjoint les amène, en particulier, à remiser leurs certitudes identitaires et à faire converger leurs imaginaires identitaires.

Jacques Poulin comme Sylvain Trudel tentent, dans *Volkswagen blues* et *Le souffle de l'Harmattan*, d'inscrire à même le texte une nouvelle forme de rapport à l'Autre. Ils adoptent, en cela, une démarche proche de celle appelée de ses vœux par Pierre

¹⁸¹ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 302.

¹⁸² *Ibid.*, p. 304.

Nepveu, qui conclut *L'écologie du réel* en proposant, à la suite de l'artiste René Payant, de penser la socialité à partir des concepts de partage et d'exposition:

La notion de partage ne désigne pas une congruence molle et complaisante, mais un dialogisme qui se réalise dans des procédures et des stratégies et qui suppose une éthique de l'interprétation et de la traduction. Le partage, précisément, s'expose; il est exposition, visibilité des enjeux, des conflits et des liens sociaux¹⁸³.

Trudel apporte un prolongement concret à cette réflexion en mettant en scène la *relation* de deux orphelins québécois et éthiopien (Hughes et Habéké). Également vulnérables, l'un en raison de ses origines incertaines, l'autre de ses origines ethniques, les deux enfants sont quasiment des *alter ego* confrontés aux mêmes «phénomènes incontrôlables» dont parle Micone, c'est-à-dire à une même destinée:

Chez nous, je correspondais à tout ce qui donne mauvaise conscience. C'était la même chose pour Habéké; il correspondait à un Africain tout nu et à gros ventre qui regarde dans les cuisines par la fenêtre du téléviseur, le soir au téléjournal, pour lorgner les bons aliments qui fument sur nos tables. C'est pour ça que mes demis [frères et parents adoptifs] n'avaient jamais pu sentir Habéké parce que par Habéké arrivait le péril, parce que Habéké qui restait pour le souper c'était l'image de la télé qui s'incarnait sur une chaise, au-dessus d'une assiette pleine, sapant une soupe trop chaude qui brûle les bouches qui ne sont pas habituées aux aliments. À la limite, je correspondais à Habéké, qui lui correspondait à l'Afrique, qui elle correspondait au primitif, qui lui correspondait à l'aube de l'humanité, qui elle correspondait à ce matin où Céline m'avait trouvé dans un panier à provisions¹⁸⁴.

L'entente entre les deux enfants est telle qu'ils la scellent par un «mariage», la cérémonie consistant à peindre sur le corps de chacun une sorte de carte de l'Afrique:

[...] Habéké a sorti de sa poche une lame de rasoir. Chacun on s'est fait une entaille sur la poitrine, car c'est le coeur dans cette région et le coeur il faut en avoir pour s'épouser sinon ça casse. Nos sangs recueillis se sont mélangés au bouillon de culture qui chauffait à nouveau sur la flamme du rite. Au fond du presto, les bulles de boue explosaient. Habéké et moi on s'énervait à cause de l'importance du moment. La boue,

¹⁸³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 215.

¹⁸⁴ Sylvain Trudel, *op. cit.*, p. 20.

il fallait se l'appliquer sur le corps pendant qu'elle fumait encore pour que les principes soient actifs et qu'ils pénètrent l'être enrobé.

Avec la boue, j'ai dessiné un rail le long de chaque jambe d'Habéké. Près de ses chevilles les rails se divisaient en racines qui prenaient le chemin des orteils. Le nombril c'était le lac Tchad et autour j'ai tracé une girafe, une antilope et une lionne qui s'abreuvaient. La girafe pour la grandeur d'âme, l'antilope pour la pureté et le vif, la lionne pour le courage. Sur le bras gauche, j'ai fait des vagues parce que c'était un bras de mer. Sur le bras droit, j'ai dessiné une terre hérissée d'herbes rousses comme une batture. Quand les deux mains se joignaient, on pouvait voir une île. Cette île était à construire et chacun des doigts était une pelle. Plus haut, sur le front, j'ai dessiné un tatagu kononi [petit oiseau de feu mythique]. Pour finir ma ceinture rupestre, j'ai signé mon nom sur les paupières. Habéké a tracé la même chose que moi à cause de l'union. Après les cérémonies, on est restés cachés parce que la peinture devait vivre une journée complète pour nous assurer l'éternité¹⁸⁵.

Ce passage révèle un rituel reposant sur un étrange mélange de croyances et de symboles tantôt familiers, tantôt étrange(r)s. La référence métaphorique et métonymique au coeur («symbole» et «organe générateur» du sentiment amoureux) est, en effet, un stéréotype largement et profondément ancré dans la culture occidentale. En revanche, l'usage du canadianisme «batture» permet d'établir une comparaison moins attendue entre l'espace de l'Ailleurs (l'espace africain invoqué) et celui de l'Ici (le référentiel du lecteur). Quant aux références aux animaux de la savane, à la géographie de l'Afrique (le lac Tchad, le bras que forme la mer Rouge le long des côtes éthiopiennes) et au surnaturel (les tatahu kononi), elles mettent le lecteur en contact avec un univers merveilleux que l'on associe volontiers à l'Afrique, dans la mesure où elles font écho à un imaginaire de l'Afrique nourri par la littérature et, surtout, par une production audiovisuelle (reportages ou films) dans laquelle abondent les images de cérémonies vaguement semblables.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

Cette conception de l'identité, qui intègre l'imaginaire de l'Autre dans l'énoncé de Soi occupe également une fonction cardinale dans *Volkswagen blues*. Poulin lui confère, en effet, une importance inégalée dans les autres textes. Selon Pierre L'Hérault, le roman

s'inscrit dans l'exploration d'une culture et d'une identité qui ne peuvent plus être vues comme *pures*, mais nécessairement *métisses*, non contraintes en des frontières étanches, mais en quelque sorte transfrontalières, lieux de croisement, de confluence¹⁸⁶.

De fait, la représentation d'une conception renouvelée de l'identité québécoise s'articule autour des trois personnages principaux du roman (Jack, Pitsémine et Théo) et d'un parcours éminemment symbolique: de Gaspé, lieu fondateur où Cartier a érigé une croix pour marquer la possession française du territoire, jusqu'à San Francisco, ville *ouverte* «où les races sembl[ent] vivre en harmonie¹⁸⁷».

Théo, on l'a vu, est l'objet et, en un sens, le destinataire de la quête de Jack, puisque c'est sa carte postale envoyée plusieurs années auparavant qui incite son frère à prendre la route. Théo incarne la figure paternelle, la masculinité, l'agressivité, en un mot: l'américanité. Au contraire, Jack représente la douceur et la féminité maternelles, attributs de la francité. C'est donc à la recherche de «la partie de [lui-même] qui a oublié de vivre¹⁸⁸» que se lance Jack. Ce désir de conciliation répond à la volonté de faire coïncider les deux versants constitutifs de l'identité québécoise. Ainsi, lorsque l'on demande à Jack et à Pitémine s'ils sont Français, Waterman répond: «Pas tout à fait. On est Québécois¹⁸⁹». En ce sens, comme le montre Anne-Marie Miraglia, «[d]ans

¹⁸⁶ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 28.

¹⁸⁷ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 270.

ce roman, être “québécois” ou la québécityde semble impliquer quelque chose qui s’identifiera progressivement à l’américanité¹⁹⁰». Or, au terme du périple, le texte ne se conclut pas de manière univoque. Il n’obéit pas à la structure conventionnelle des récits mythiques, mise au jour par les narratologues, qui, au «déséquilibre initial» fait correspondre une «situation d’équilibre», censée rendre au monde sa cohésion, son homogénéité et sa permanence. Le roman de Poulin déjoue ce schéma classique et amène, au contraire, le lecteur à prendre conscience du caractère fondamentalement décevant de la quête qui manifeste l’existence irréductible d’une forme d’incomplétude. Au cours de la lecture, en effet, on découvre, en même temps que Jack, que son frère est un petit délinquant sans envergure. À la fin du roman, il incarne l’image du héros déchu qui «ne sa[it] plus très bien qui il [est]¹⁹¹»: en somme, un «homme sans identité¹⁹²». Jack conclut qu’il avait peut-être aimé «seulement l’image¹⁹³» de ce frère mythifié.

Le texte qui, dans un premier temps, conduit à voir Théo comme un personnage archétypal (à la fois aventurier, nomade, découvreur *et* symbole du Canadien français) contraint finalement le lecteur à rejeter cette représentation. Par conséquent, le lecteur, que le texte a institué en complice de Jack et de Pitsémine en l’amenant à s’identifier à leur quête, est également amené à remettre en question la cohésion de sa représentation. La lecture s’achève sur une mise en suspens de la définition de l’identité québécoise ou, plus précisément, sur l’acceptation d’une forme d’incomplétude et d’ouverture qui caractérise cette identité.

¹⁹⁰ Anne-Marie Miraglia, *loc. cit.*, p. 37.

¹⁹¹ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 288.

¹⁹² *Ibid.*, p. 267.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 289.

L'évolution de la relation entre Jack et Pitsémine amène également le lecteur à établir une conclusion semblable. Il est intéressant, à cet égard, de mettre en perspective l'interprétation de Simon Harel et celle de Pierre L'Hérault. Le premier considère «les parcours de Jack Waterman et de la Grande Sauterelle [...] tout à fait divergents¹⁹⁴» et leurs «deux quêtes [...] distinctes¹⁹⁵». Pour le second, au contraire,

[l]es rapports de Jack et de Pitsémine sont un jeu constant de déplacements à l'intérieur d'un champ identitaire d'où le monologique est exclu. Jack n'est jamais Pitsémine; pourtant il l'est. De même Pitsémine n'est jamais Jack; pourtant, elle l'est de quelque façon. Leurs rapports oscillent entre deux extrêmes, allant de leurs réciproques retranchements mutiques à ces moments où ils se devinent, se partagent corps et âme, en passant par ces ententes et discordes momentanées qui composent le quotidien. [...] Dans ce jeu de rapprochement/éloignement, de dédoublement, le personnage se déplace, non seulement par rapport à l'autre, mais aussi par rapport à lui-même, dans un mouvement de décentrement qui va de l'unique au multiple¹⁹⁶.

Il est vrai que Jack et la Grande Sauterelle sont différents à bien des égards et qu'ils poursuivent également des objectifs distincts. Le texte montre, toutefois, que ces différences, au lieu d'opposer les personnages les rapprochent, créent un *lien* entre eux: Jack n'a pas le sens de l'orientation, celui de Pitsémine est «infaillible¹⁹⁷»; il est timoré et inquiet, elle dort dans les cimetières le soir et ne se départit pas de son couteau de chasse, etc. C'est sur la base de cette complémentarité que prend forme et se développe la relation des deux individus, précisément parce que chacun est «incomplet», indéterminé.

¹⁹⁴ Simon Harel, «La tentation cosmopolite», *Voix et images*, n° 41, hiver 1989, p. 286.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 33-34.

¹⁹⁷ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 53.

Il faut, en ce sens, parler plus d'une *réunion* que d'une union de Jack et de Pitsémine. Si, à la fin du récit, Jack et la Grande Sauterelle s'enlacent de manière fusionnelle, ils n'en repartent pas moins chacun de leur côté. Cette précision m'apparaît essentielle, car le roman de Poulin conduit à la mise en relation des imaginaires des personnages (Blanc et Amérindien) et non à leur indistinction ou, pire, à l'assimilation de l'un par l'autre. Je rappelle, à cet égard, que Pitsémine admet elle-même n'être «ni une Indienne ni une Blanche et finalement [qu']elle n'[est] rien du tout¹⁹⁸». La réponse de Waterman est particulièrement révélatrice de la manière d'envisager un renouvellement de la conception de l'identité: «Je trouve que vous êtes quelque chose de neuf, quelque chose qui commence. Vous êtes quelque chose qui ne s'est encore jamais vu¹⁹⁹». Cette phrase a, évidemment, une résonance particulière lorsqu'elle est lue dans le contexte pluriculturel du Québec d'aujourd'hui. De plus, si, du fait de ses origines, Pitsémine est porteuse d'une double *affiliation*, certains propos de Jack témoignent d'une forme d'identification imaginaire à «l'indianité», comme lorsqu'il explique qu'Étienne Brûlé était son héros d'enfance et aussi celui de son frère, parce que Brûlé «avait obtenu la permission de vivre avec les Indiens pour apprendre leur langue et [...] vivait à la manière des Indiens qui l'avaient adopté comme l'un des leurs²⁰⁰». Certes, comme l'indique L'Hérault, cette référence n'est pas dépourvue d'ambiguïté, dans la mesure où elle consiste essentiellement en une appropriation, et donc en une négation, de la figure de l'Amérindien²⁰¹. Cependant, d'autres indices témoignent d'une remise en question, chez Jack, de ses propres représentations des rapports entre Blancs et Amérindiens. C'est le cas lorsqu'il essaie de lire *Explorers of the Mississippi* et qu'il

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁰¹ Cf. Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 33.

découvre de la violence à chaque page²⁰² ou encore lorsqu'il préfère énoncer lui-même les atrocités commises par Buffalo Bill. Cet épisode est particulièrement révélateur de la manière dont les personnages vont au-delà de leur propre posture identitaire:

[...] il [Buffalo Bill] avait abattu douze bisons par jour pendant dix-huit mois.

- Ça doit faire cinq ou six mille bisons, dit la fille

Elle avait encore une fois le visage dur et les yeux brillants, et Jack vit tout de suite que Buffalo Bill, comme les autres héros de son frère et comme son frère lui-même, allaient essuyer une tempête. Cette fois, prenant les devants, il dénonça lui-même les *prétendus* hauts faits du chasseur de bison: il avait «*tué son premier Indien à l'âge de douze ans*»; il était devenu éclaireur pour le compte de l'*odieux* général Custer; il avait participé à la guerre contre les Sioux; il était sorti vainqueur d'un duel avec Yellow Hands, l'un des plus grands chefs des Cheyennes, et finalement, il avait organisé une sorte de cirque ambulante, le "Wild Wild Show", qui s'était produit dans plusieurs pays d'Europe²⁰³.

Cette scène montre, dans un premier temps, comment Jack prend conscience que ce qui, du point des Blancs, constitue un glorieux trophée de chasse, est perçu par les Amérindiens comme le massacre d'une ressource précieuse. La présence d'un modalisateur («prétendus») révèle le changement de perspective que suscite cette prise de conscience et contribue à relativiser, à révoquer en doute la version officielle promue par les Blancs. Cette stratégie textuelle oriente l'interprétation et la représentation des faits rapportés ensuite, d'autant plus que d'autres modalisateurs (mis en italique) mettent à distance les énoncés rapportés et sont porteurs d'une charge doxique. Loin de se limiter à un compte rendu factuel, la description de la vie de Buffalo Bill est présentée au lecteur sous un aspect négatif.

²⁰² Cf. Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 123.

²⁰³ *Ibid.*, p. 170. Je souligne.

Jack n'est cependant pas le seul à s'amender et à faire acte de repentance. Pitsémine remise à son tour ses propres préjugés et fait valoir un autre point de vue, plus positif:

La tactique de l'homme apaisa la colère de la Grande Sauterelle et incita même la fille à dire que Buffalo Bill n'avait pas commis que des erreurs dans sa vie. Elle rappela qu'il avait été l'un des meilleurs cavaliers du Pony Express [...]. Elle ajouta que, vers la fin de sa vie, il avait un ranch dans le Wyoming où il élevait un troupeau de bisons.
- Le vieux Buffalo Bill s'était peut-être rendu compte que les bisons étaient en voie d'extinction, dit-elle en sortant du musée²⁰⁴.

Le changement de ton est perceptible. Cette fois-ci, Pitsémine «rappelle» des faits avec l'assurance d'énoncer des vérités hors de tout doute et émet même une hypothèse visant à réhabiliter partiellement celui qui est présenté quelques instants plus tôt comme un véritable boucher. Pour le lecteur, cette scène est signifiante à plusieurs égards. D'une part, je le rappelle, elle met en scène la possibilité d'interroger les fondements de ses propres représentations. D'autre part, elle décrédibilise une certaine image d'un personnage mythique de l'Histoire des Blancs en Amérique du Nord au profit d'une autre, moins suspecte de partialité puisqu'elle est assumée par une Amérindienne. Enfin, le lecteur, en tant qu'il a accès successivement à ces deux discours et ces deux représentations, est à même de prendre conscience de leur relativité et de la possibilité d'établir des connexions entre eux.

En somme, la lecture du roman de Jacques Poulin repose sur la mobilisation et la mise en perspective de référents renvoyant à des expériences et à des représentations différentes, parfois antagonistes. Loin de promouvoir le relativisme ou le consensus, sur la base d'une conception édulcorée du rapport à l'Autre, le texte conduit le lecteur à adopter une pluralité de points de vue, à les confronter et à en découvrir les fondements. Le lecteur est ainsi invité à envisager, en même temps que les personnages

²⁰⁴ *Ibid.*

eux-mêmes, une nouvelle manière de concevoir le rapport aux identités collectives et, en particulier, à l'identité québécoise. Selon Pierre Nepveu, le vieux Volks dans lequel cheminent Jack et Pitsémine pourrait bien constituer «une métaphore même de la nouvelle culture québécoise: indéterminée, voyageuse, en dérive, mais “recueillante”²⁰⁵». Pour ma part, il m'apparaît incarner également métaphoriquement le type de lecture que suscite *Volkswagen blues*, dans la mesure où cette lecture est le lieu d'une synthèse dynamique de l'hétérogène, qui scelle et soude l'entente du Soi et de l'Autre, et qui exprime une nouvelle manière de définir les paramètres de l'identité québécoise.

7.3 Conclusion

L'étude des représentations de la société québécoise a mis au jour plusieurs éléments intéressants. D'une part, la quasi-totalité des textes offrent un point de vue superficiel et sans nuances sur les valeurs et les pratiques sociales en vigueur au Québec, qui apparaît comme une composante indistincte d'une «société globale» nord-américaine. Cette *image* consensuelle s'impose dans des textes aussi différents que *La fiancée promise*, *Les Lettres chinoises*, *Le pavillon des miroirs* et la nouvelle «Jaune et blanc» du recueil *Les Aurores montréalaises*. Pourtant, les personnages des récits n'ont pas, *a priori*, les mêmes attentes: si les personnages des romans de Kattan et de Chen déclarent explicitement vouloir vivre «en Amérique», le narrateur du texte de Kokis manifeste sa déception d'avoir trouvé une société trop américanisée. Quant au personnage chinois mis en scène par Monique Proulx, il se contente de reproduire un discours convenu sans le remettre en question et ne met nullement en valeur d'autres

²⁰⁵ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 217.

aspects de la société québécoise. Cette uniformité contraste avec la représentation offerte par le roman de Régine Robin, qui privilégie les perspectives plus détaillées et rend beaucoup mieux compte des conflits idéologiques et des luttes sociales et politiques qui ont marqué l'histoire récente du Québec.

D'autre part, alors que l'ouverture à l'Autre, la tolérance et le pluralisme culturel sont des valeurs défendues avec vigueur dans les discours officiels, on peut s'étonner que de nombreux récits fassent état de la persistance d'une conception «uniformisante» et restrictive du «Nous» qui génère, dans certains cas, des comportements racistes. Il convient, toutefois, d'éviter les généralisations et les conclusions hâtives, car les textes offrent souvent des représentations contrastées de ce phénomène. C'est le cas, par exemple, dans *Le pavillon des miroirs* ou dans *Les lettres chinoises*, deux romans dans lesquels les personnages font état d'une xénophobie diffuse, dans la société québécoise, tout en relativisant l'importance du problème.

De plus, quelques textes représentent également une autre conception de l'identité, que j'ai nommée «identité relationnelle», dans la mesure où elle intègre l'Autre dans l'énoncé de Soi. Il est intéressant de noter que l'on retrouve parfois ces deux conceptions de l'identité dans un même récit en particulier dans *Volkswagen blues*, dans *Le Souffle de l'Harmattan* et dans *Les Aurores montréalaises*. Monique Proulx met en œuvre, cependant un dispositif singulier: les mentions paratextuelles (les dédicaces), ainsi que les liens thématiques, entre les nouvelles du recueil et des romans d'auteurs néo-québécois (*Les lettres chinoises*, les romans de Laferrière, etc.) insèrent *Les Aurores montréalaises* dans une configuration narrative et imaginaire qui vise à instaurer des liens avec les textes d'auteurs immigrants mais aussi avec les auteurs eux-mêmes.

Le caractère manifeste de cette démarche invite à une lecture explicitement intertextuelle, interréfentielle, autrement dit à une lecture à la croisée des textes, génératrice de nouveaux lieux communs.

CHAPITRE VIII

UNE LECTURE D'ADHÉSION: UN APERÇU DU DISCOURS CRITIQUE

Jusqu'à présent, j'ai tenté de mettre en lumière les différents types de lecture et d'investissements imaginaires en prenant en considération les spécificités des textes et les dispositions des lecteurs. Je me propose, maintenant, d'examiner les convergences, les lieux communs qui se manifestent dans une partie du discours critique, au Québec. Il ne s'agit pas de se livrer à une étude exhaustive, pas plus que d'occulter le fait que je fais référence à une certaine catégorie de lecteurs, que l'on peut qualifier sinon de lecteurs experts, du moins de lecteurs informés. En ce sens, une enquête menée auprès de «lecteurs ordinaires» se révélerait, de prime abord, plus objective. Cependant, on sait bien que raconter sa lecture, c'est toujours élaborer un récit, *a posteriori*, d'une pratique à laquelle on donne une cohésion, une logique, un sens qu'elle n'a pas nécessairement au moment de sa réalisation. De plus, on peut légitimement penser que des convergences, des rapprochements, en somme des lieux communs transcendant les expériences individuelles, pourraient également être mis en

évidence. Le succès de plusieurs romans de mon corpus tend à le confirmer. À titre d'exemple, je rappellerai que l'excellent accueil du roman de Laferrière a suscité une adaptation cinématographique et une réédition. *Le pavillon des miroirs*, quant à lui, a reçu quatre prix littéraires, ce qui est exceptionnel pour un premier roman. Enfin, selon François Paré, l'œuvre d'un écrivain tel que Poulin induit vraiment un effet *rassembleur*:

Poulin is a *revered figure of consensus*; for a younger generation of Quebecers, many recurrent characters in his novel - Jack Waterman, the impotent writers, his cat Mathusalem, Marie, the evanescent woman he loves - *have come to be part of shared cultural background*²⁰⁶.

Il faut préciser que plusieurs de ces textes, y compris les plus récents, sont enseignés à l'école, en particulier au niveau collégial. Or, le discours institutionnel (notamment celui des manuels) instaure une médiation entre les textes et les lecteurs, ce qui renforce non pas l'uniformité, mais l'homogénéité des lectures et induit un puissant effet socialisateur. En somme, mon analyse vise essentiellement à mettre en évidence l'existence de configurations représentatives, de constellations formées par les réseaux de sens et d'*images* que l'on peut repérer à partir de la lecture d'une partie du discours critique. J'en profite pour rappeler que mon objectif n'est pas de montrer que les romans choisis déterminent un seul type de lecture, mais bien que la diversité des représentations produites par les différents lecteurs revêt des traits récurrents et communs.

²⁰⁶ François Paré, «Introduction. A luxuriant Drift: Canada's francophone cultures», dans Jaap Linvelt et François Paré (dir.), *Frontières flottantes. Shifting boundaries*, p. 20. Je souligne.

L'étude des textes critiques a fait ressortir trois thèmes principaux²⁰⁷ associés à la représentation de l'Ici: «Montréal», «la société et la culture québécoises» et «l'américanité».

8.1 Montréal, une ville de contrastes

Considérations climatiques

Dans le discours critique, parmi les éléments récurrents qui concernent la représentation de Montréal, une première catégorie est liée à la dimension référentielle de cette représentation. Le climat, comme on l'a vu, fait partie de ces éléments dont l'importance qualitative et quantitative est incontestable. Pour Louise Gauthier, un roman comme *Le double conte de l'exil* «traduit bien l'atmosphère de Montréal en novembre, le froid humide, le vent, la pluie, les premiers brins de neige²⁰⁸». Monique Lebrun, pour sa part, pense que Sergio Kokis, «[c]ontrairement à beaucoup d'écrivains québécois de la migration issus du sud (cf. Émile Ollivier et Gérard Étienne), [...] accorde peu d'importance au froid²⁰⁹». Cette remarque, qui peut surprendre, doit cependant être mise en contexte, Lebrun cherchant surtout à montrer que cette indifférence procède de la volonté de «trace[r] un portrait distancié de son pays

²⁰⁷ L'importance de ces thèmes étant ici déterminée sur une base quantitative, en tenant compte de la fréquence des références au thème visé, et qualitative, en évaluant la valeur informative de chaque occurrence.

²⁰⁸ Louise Gauthier, «D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas», *loc. cit.*, p. 53.

²⁰⁹ Monique Lebrun dans Monique Lebrun et Luc Collès, *La littérature migrante dans l'espace francophone: Belgique, France, Québec, Suisse*, Cortil-Wodon (Belgique), E.M.E, coll. «Proximités-didactique», 2007, p. 127-128.

d'accueil, jamais nommé²¹⁰). Jacques Allard, lui, relève l'opposition entre «les lieux opposés du chaud souvenir de l'enfance et de la froidure adulte²¹¹». D'une manière générale, les critiques notent l'importance des références à l'hiver et au froid, sans pour autant signaler systématiquement leur caractère stéréotypé. À cet égard, la relative indifférence dont ils font preuve à l'endroit de la représentation singulière de Montréal révèle une certaine cohérence de leur part. Il semble, en effet, que même si «l'hivernité²¹²» ne constitue pas un facteur d'exotisme, au Québec, elle s'impose néanmoins comme un lieu commun de l'imaginaire, c'est-à-dire comme un élément irréductible des attentes des lecteurs. On ne peut, dès lors, que constater l'intérêt mitigé dont Suzanne Lamy et Réginald Martel font preuve pour évoquer la chaleur torride qui règne à Montréal et lui confère son atmosphère de sensualité. La première note, allusivement, que «Montréal est surchauffé²¹³». Le second se contente d'énoncer, prudemment: «il fait chaud, carré Saint-Louis²¹⁴».

Le souci du détail

La précision des lieux, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, est soulignée par plusieurs critiques. Gilles Marcotte, par exemple, signale que l'auteur

²¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

²¹¹ Jacques Allard, «Histoire brésilienne», *Le roman mauve: microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, p. 228.

²¹² J'emprunte ce terme à Daniel Chartier. Cf. «L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec», p. 127.

²¹³ Suzanne Lamy, «Enfin de l'humour noir», *Spirale*, février 1986, p. 6.

²¹⁴ Réginald Martel, «Montréal en noir et rose», *Le premier lecteur: chroniques du roman québécois: 1968-1994* [recueil de critiques littéraires parues antérieurement dans le journal *La Presse*], Montréal, 1994, p. 186.

«multiplie les références au réel²¹⁵», tandis qu'Aurélien Boivin mentionne que l'intrigue «se déroule au Carré Saint-Louis, à Montréal²¹⁶» et cite longuement des extraits du roman qui viennent caractériser les lieux. Un texte comme *Les Aurores montréalaises* suscite, en revanche, des réactions contrastées. Michel Biron et Jacques Allard relèvent plusieurs éléments semblables. Le premier voit dans l'évocation de Montréal:

une ville cosmopolite et jeune, peuplée de mendiants, de journalistes, de couples, de célibataires, d'Anglais, d'Italiens, de Haïtiens et même d'un Français au nom prédestiné (Nicolas Tocqueville)²¹⁷.

Le second indique que les différents récits font «vivre les personnages montréalais les plus variés, presque autant d'immigrants que de vieilles souches (et même de langue anglaise) et quelques Amérindiens²¹⁸». Biron et Allard sont également sensibles au rôle central de Laurel, dont il a été question plus haut, témoin des bouleversements de sa ville. Mais, tandis qu'Allard considère que Proulx a trouvé une manière intéressante d'amener son lecteur à saisir que Montréal est «une ville dont l'identité est à l'image de sa topographie: éclatée, bombardée par le monde contemporain²¹⁹», Biron exprime «un sentiment d'extrême conformité²²⁰» suscité par la récurrence des «*clichés*

²¹⁵ Gilles Marcotte, «Comment faire l'amour avec le lecteur sans se fatiguer», *L'actualité*, vol. 11, n° 2, février 1986, p. 126.

²¹⁶ Aurélien Boivin, «Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer ou une dénonciation du racisme à travers la baise», *Québec français*, n°131, automne 2003, p. 95.

²¹⁷ Michel Biron, «Cartes postales», *Voix et images*, vol. 21, n°3 (63), p. 595.

²¹⁸ Jacques Allard, «Travellings, migrations», *Le roman mauve*, p. 345.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 346.

²²⁰ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 596.

journalistiques²²¹» et «une modernité de carte postale²²²» que Proulx confère à la métropole.

Un nouveau regard sur la ville

Cette divergence, quant à l'appréciation portée sur le travail d'un auteur, ne remet nullement en question l'impact, sur l'imaginaire des lecteurs, de la représentation de la ville et des changements que celle-ci subit. Ainsi, Philippe Boudreault voit dans le roman d'Émile Ollivier, *Passages*, qui nous offre de suivre la dérive montréalaise d'un représentant de la diaspora haïtienne, «un regard *dépaysant* sur Montréal²²³». François Hébert énonce un commentaire semblable, à propos de *La fiancée promise*: «vous reverrez “votre” ville avec d'autres yeux, ceux de l'étranger [...]»²²⁴. Dès lors, il n'est guère étonnant que plusieurs critiques québécois s'intéressent au rapport singulier que Régine Robin noue avec la métropole dans son roman *La Québécoise*. Roseline Tremblay, notamment, affirme qu'«énumérés, éparpillés, ramassés en blocs systémiques, les villes, quartiers et rues rassemblés et juxtaposés sont la projection romanesque d'une *épistémè*²²⁵». Nombreux sont les critiques, comme Sandrina Joseph, à parler, à propos de la ville décrite dans le roman de Robin, d'une «ville

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ Philippe Boudreault, «Émile Ollivier, *Passages*», *Vice Versa*, n° 36, février-mars 1992, p. 47. Je souligne.

²²⁴ François Hébert, «L'irréel, assumé ou combattu», *Le Devoir*, 7 janvier 1984, p. 14.

²²⁵ Roseline Tremblay, *op. cit.*, p. 428.

démembrée²²⁶». Claudine Potvin, pour sa part, fait valoir un point de vue *ex-centrique*, celui d'une Québécoise née hors de Montréal et arrivée dans la métropole dans les années soixante, qui permet de concevoir le rapport imaginaire, établi par l'intermédiaire de la lecture, avec une ville dont on ne fait pas l'expérience directe:

[...]Montréal, pour moi, c'était l'étrangeté dont parle Régine Robin, à l'envers toutefois. Les quartiers ethniques où se retrouve le personnage de cette femme qui s'adapte mal à son nouvel univers sont les mêmes lieux où je me sentais totalement dépaysée. [...] Me retrouvant non plus de l'autre côté cette fois mais sur le bord, les odeurs, les langages, les boutiques hétéroclites, les couleurs, les musiques, les sons et les saveurs ethniques m'inquiétaient autant qu'ils me fascinaient. Étrangère dans mon propre pays, aux prises avec une ethnicité fictive, la mienne, ne sachant plus où se logeait mon souvenir. Cet effet de perte serait rapidement compensé par une excitation croissante à la mesure et aux limites de mes découvertes²²⁷.

Je mentionne, pour conclure, que quelques critiques établissent des liens entre les textes de néo-Québécois et ceux de Québécois. Suzanne Lamy voit, en particulier, un rapprochement à faire entre *La Vie en prose* de Yolande Villemaire et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* en vertu de l'importance des «angles de vision²²⁸» dans les deux romans. Ce lien est intéressant et significatif, dans la mesure où il met en évidence la rencontre possible entre deux imaginaires de la ville.

²²⁶ Sandrina Joseph, *loc. cit.*, p. 32.

²²⁷ Claudine Potvin, «La (dé)construction de la mémoire: *La Québécoise* de Régine Robin», dans Lucie Lequin et Maïr Verthuy (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 262.

²²⁸ Suzanne Lamy, *loc. cit.*, p. 6.

8.2 Les valeurs de la société québécoise

Comme je l'ai mentionné plus haut, Sylvain Simard²²⁹ et Gilles Pellerin²³⁰ soulèvent le fait que, dans *La fiancée promise*, la société d'accueil est surtout perçue par Méir à travers le filtre des stéréotypes. Curieusement, la présence d'autres éléments doxiques également stéréotypés, chez Chen, par exemple, ne suscite pas de commentaires importants. La plupart des critiques négligent volontairement cet aspect, à l'instar de Chartrand pour qui l'enjeu du roman est ailleurs: «Il y a des passages *divertissants* dans certaines lettres des deux immigrants de fraîche date, Yuan et Da Li, lettres émaillées d'*aperçus étonnés*, souvent amusés sur les *coutumes nord-américaines*²³¹». On note au passage que Chartrand assume l'idée que le Québec ne se distingue nullement du reste de l'Amérique du Nord, en ce qui a trait au mode de vie et aux «coutumes». Lafrance, pour sa part, se contente d'évoquer «un choc²³²» des cultures. Quant à Hommel et Dubois, ils évoquent le «double regard [...] qui va de la Chine vers le Québec et du Québec vers la Chine²³³», sans préciser la nature et la portée de ce regard.

À la lumière de ces observations, il semble bien que le caractère général et schématique de la représentation des pratiques et des usages sociaux, dans *Les lettres chinoises*, n'ait pas interpellé la majorité des lecteurs. Comme je l'ai moi-même

²²⁹ Sylvain Simard, *loc. cit.*

²³⁰ Gilles Pellerin, *loc. cit.*

²³¹ Robert Chartrand, «Variations sur le thème de l'exil», *Lettres québécoises*, 199?, p. 12. Je souligne.

²³² Micheline Lafrance, «Des vies à l'encre de Chine», *L'Actualité*, 15 novembre 1995, p. 90.

²³³ Christian Dubois et Christian Hommel, «Vers une définition du texte migrant: l'exemple de Ying Chen», *Tangence*, n°59, janvier 1999, p. 45.

mentionné, le roman de Chen reproduit en partie un discours - dénonçant également la surconsommation, le contenu de nombreux programmes télévisés, etc. - que l'on entend déjà en Amérique du Nord. Cela doit-il nous amener à penser que la plupart des lecteurs trouvent les observations de Yuan et Da Li assez conformes à leur propre réalité? Les propos de Robert Chartrand le suggèrent. Ce dernier mentionne, en effet, la parenté générique et thématique avec *Les lettres persanes* de Montesquieu. Il précise, cependant, que Chen n'a pas «l'ironie mordante de *L'esprit des lois*²³⁴». Autrement dit, c'est moins l'objet de la représentation que la représentation elle-même qui suscite des réserves²³⁵.

Les nombreux propos incisifs de Kokis à l'endroit du Québec sont également plutôt bien reçus; du moins, ils ne font pas l'objet d'une remise en question. Robitaille²³⁶ se limite à citer deux extraits éloquentes, sans les commenter. Lebrun fait référence aux mêmes extraits du *Pavillon des miroirs*, notamment celui dans lequel le narrateur affirme: «Ils [les Québécois] s'attachent à une langue qu'ils méprisent, à leur passé, à leur défaite, comme moi aux cadavres de mon enfance». Elle indique brièvement que l'écrivain d'origine brésilienne livre «un portrait guère passionnant²³⁷» et «sans complaisance²³⁸» du Québec, avant de préciser: «Il leur [les gens d'ici] reconnaît une

²³⁴ Robert Chartrand, *loc. cit.*, p. 12.

²³⁵ Je rappelle que Ying Chen réduit la dimension «polémique» de son roman, d'une version à l'autre, ce qui a, évidemment, un effet décisif en faisant vraiment du trio Yuan-Da Li-Sassa le cœur de l'intrigue romanesque et en reléguant la «critique sociale» en toile de fond.

²³⁶ Martin Robitaille, «Les cicatrices de la mémoire», *Spirale*, n° 140, mars 1995, p. 20.

²³⁷ Monique Lebrun, *op. cit.*, p. 179.

²³⁸ *Ibid.*

pulsion de mort, un désir d'exorciser leurs démons, de consommer sans compter²³⁹». Quant à Jacques Allard, il endosse la représentation proposée par Kokis en faisant, lui aussi, référence à un élément jugé symptomatique (le rapport à la langue): «Après des études en Europe et son installation au Québec (jamais nommé mais reconnaissable, entre autres caractéristiques, à son culte d'une langue méprisée [...])²⁴⁰».

Même s'il est hasardeux de tirer des conclusions à partir d'un échantillon si restreint, il est troublant de constater que certaines composantes de la représentation du Québec, notamment celles qui renvoient à la relation à la langue ou à l'américanisation de la province, cristallisent l'investissement imaginaire des trois lecteurs, mais ne donnent lieu à aucune tentative de remise en question, de justification ou d'explication. Est-ce le type même de représentation, stéréotypée et imprécise, proposé par les textes qui ne constitue pas une amorce suffisante pour l'activité imaginative des lecteurs? Faut-il plutôt considérer le silence de la critique comme une forme tacite d'acceptation et de reconnaissance du modèle proposé par les textes? Ou bien encore témoigne-t-il d'une difficulté à mettre de l'avant une autre conception de la culture et de la société québécoises qui fasse la part entre ses spécificités et des caractéristiques partagées avec l'ensemble des sociétés d'Amérique du Nord? Comme le signale Louise Gauthier,

[o]n dénote, chez les lecteurs "littéraires" des années 1980, une disponibilité à intégrer des acquis culturels différents à notre patrimoine littéraire, à accueillir des éléments différents. On est bien conscient également du renversement de direction du regard: ces œuvres traduisent le regard de l'Autre, l'étranger, sur Montréal, le Québec, le monde²⁴¹.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Jacques Allard, «Histoire brésilienne», *Le roman mauve*, p. 228.

²⁴¹ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières*, p. 119.

Rien ne permet de penser que cet intérêt et cette conscience se soient émoussés depuis. Invoquer l'intérêt exclusif pour d'autres thématiques ne suffit donc pas pour expliquer les traits récurrents d'un texte critique à l'autre, qui témoignent du caractère commun des lectures effectives. En fait, il semble que le problème soit moins lié à un désintérêt à l'égard de la manière dont le Québec est représenté qu'à une volonté d'aborder autrement la conception de l'identité et de la culture.

L'américanité

Si l'étude de la réception critique dévoile le peu d'intérêt exprimé explicitement à l'égard du regard de l'Autre sur la société québécoise, il n'en va pas de même lorsque l'Autre confronte le lecteur à son américanité. C'est le cas, notamment, dans le roman de Poulin qui constitue pour beaucoup de critiques le lieu privilégié de la recherche et de l'expression de cette fameuse américanité. Il y a, à cet égard, un indéniable consensus: Marcotte, Morency, Miraglia, Boivin ne sont que quelques-uns des critiques à souligner l'importance de cette thématique dans *Volkswagen blues*. Là encore, un consensus se forme quant à la manière de se représenter le mythe de l'Amérique. Pour Marcotte, ce que réalisent Jack et sa compagne, «c'est le contraire même d'une conquête, et ce qu'il découvrent, c'est la mort du héros²⁴²». Boivin souligne également la déchéance d'une «Amérique idéalisée [qui] n'est plus qu'un paradis perdu, à l'image de Théo, réduit au mythe²⁴³». Ce dénouement est perçu comme le corrélat de la découverte de l'envers du mythe, en particulier la violence fondatrice de l'Amérique

²⁴² Gilles Marcotte, «L'ambitieuse Volkswagen», *L'Actualité*, vol. 9, n° 8, août 1984, p. 79.

²⁴³ Aurélien Boivin, «*Volkswagen blues* ou la recherche d'identité», *Québec français*, n° 97, printemps 1995, p.93.

et la dimension «foncièrement égoïste et matérialiste²⁴⁴» du rêve américain. En effet, pour Jean-François Chassay, le voyage de Jack et de Pitsémine est «une entreprise de démythification²⁴⁵» qui vise à s'approprier «l'Amérique sans concession²⁴⁶». Il semble bien, à cet égard, même si Miraglia voit dans la conclusion du roman l'expression d'un «penchant conservateur²⁴⁷», que la représentation dysphorique du mythe américain soit partagée par de nombreux lecteurs, comme le laissent penser ces propos de Gérard Gaudet:

Jacques Poulin parcourt l'Amérique comme on ramasse les miettes d'un vieux rêve. Il sait bien, *comme nous tous* qu'à la fin du voyage, ce "Grand Rêve de l'Amérique" se défera comme tous les autres rêves [...]²⁴⁸.

Cette attitude de la critique n'exprime pas pour autant une attitude conservatrice, valorisant le repli sur soi et l'inévitable désillusion accompagnant toute forme de traversée des frontières. Nombreux sont les lecteurs²⁴⁹ à souligner, par exemple, l'originalité de la manière dont un écrivain comme Laferrière revendique un lien avec le continent américain. Jacques Pelletier, en particulier, montre bien comment le narrateur de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* revendique sa part

²⁴⁴ Anne-Marie Miraglia, «L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin», *Urgences*, décembre 1991, p. 45.

²⁴⁵ Jean-François Chassay, «Un écrivain américain», *Spirale*, septembre 1984, p. 8.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Gérard Gaudet, «Adolescente Amérique», *Le Sabord*, automne 1984, p. 6.

²⁴⁹ En particulier, Francine Bordeleau, «Dany Laferrière sans arme et dangereux», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p. 9-10; Jacques Pelletier, «Toutes couleurs réunies», *Lettres québécoises*, n° 73, printemps 1994, p. 9-12; Anne-Marie Miraglia, «Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain», *Présence francophone*, n° 54, 2000, p. 121-139.

du *rêve américain* («gloire, femmes, argent²⁵⁰») à partir de son appartement de la rue Saint-Denis. Pelletier signale aussi que Dany Laferrière «aborde un sujet tout à fait nouveau, inédit dans le contexte québécois: les rapports entre Nègres et Blanches²⁵¹». Or, ce sujet semble avoir trouvé un écho auprès de nombreux lecteurs, dont Réginald Martel, l'un des plus éloquents à ce propos:

Il n'invente rien, le romancier. Avez-vous déjà fréquenté les bars nègres? Je vous jure qu'en mon temps, avant-hier, c'était cela exactement. Elles ne venaient pas toutes de McGill, les blondes à peau rose, mais venaient pour cela: ressentir les frissons interdits [...] ²⁵².

Comme on le constate, la critique accueille plutôt favorablement la tentative de Laferrière d'envisager son rapport à l'Amérique à partir de Montréal. Loin de dénoncer le fait que pour le narrateur du roman «le Québec - et le Québec, c'est essentiellement Montréal - ne saurait être qu'une facette, qu'une forme particulière de la réalité américaine²⁵³», elle y voit l'occasion inédite d'aborder la question de l'américanité du Québec à partir d'une perspective inédite. En ce sens, la réception de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* met au jour la convergence d'horizons expérientiels différents et le décloisonnement des imaginaires grâce à l'émergence de formes partagées d'appréhension du monde.

²⁵⁰ Jacques Pelletier, *loc. cit.*, p. 9.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Réginald Martel, «Montréal en noir et rose», p. 186.

²⁵³ Jacques Pelletier, «Toutes couleurs réunies», p. 9.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'espace de l'ici

Mon analyse a mis au jour la persistance de ce que Daniel Chartier désigne comme une «*nordification* du paysage²⁵⁴», phénomène qu'il associe aux pratiques d'écriture des écrivains émigrés, tout au long du XX^e siècle. De fait, seuls les écrivains néo-québécois de mon corpus font référence de manière importante et significative aux conditions climatiques qui prévalent à Montréal. Chartier souligne de quelle manière ce rapport à la spécificité de l'espace québécois est médiatisé et, en un sens, façonné par les attentes de ces auteurs: «les écrivains immigrés ont apposé le discours sur le Nord, qu'ils connaissaient à l'avance puisque transmis par la culture européenne, à l'expérience collective et fondatrice du froid, de l'hivernité et de la nordicité²⁵⁵». Il montre également que l'inscription discursive du stéréotype de la nordicité montréalaise permet d'énoncer l'expérience de la nouveauté et de l'altérité de l'espace

²⁵⁴ Daniel Chartier, «L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec», p. 127.

²⁵⁵ *Ibid.*

québécois, mais aussi de revendiquer leur participation à cette «expérience collective et fondatrice du froid²⁵⁶» dont parle Chartier:

Considéré comme une «idée reçue» ou un «stéréotype» au sens non péjoratif que définit Ruth Amossy, cet usage du réseau discursif du Nord vise, pour les écrivains émigrés, tour à tour à situer le cadre romanesque de leur œuvres dans un contexte résolument québécois, où l'hivernité permet de se distinguer du monde français, ou encore à traduire l'expérience sur le mode de l'étrangeté et de souffrance que constitue bien souvent celle du passage du premier hiver²⁵⁷.

L'étude de plusieurs textes critiques montre que Montréal s'impose comme un lieu rassembleur, un espace avec lequel beaucoup de lecteurs entretiennent un rapport particulier (rapport symbolique ou fondé sur une expérience directe). L'image de Montréal, telle qu'elle est décrite par les écrivains néo-québécois, met l'accent sur les caractères les plus saillants (la rudesse de l'hiver, la neige, etc.) de la ville. Il semble bien que cette *image* soit assumée et validée par les lecteurs d'ici qui non seulement ne la remettent pas en question, mais, en plus, ne manifestent pas un intérêt particulier à l'égard de représentations radicalement différentes (et néanmoins vraisemblables).

L'espace, proprement dit, suscite trois catégories principales de représentations (l'espace banalisé, l'espace cartographié et l'espace altéré) qui témoignent de rapports distincts à la ville et déterminent des lectures également différentes. En effet, si des textes comme *Les lettres chinoises* ou *Le pavillon des miroirs* n'offrent pas vraiment

²⁵⁶ Dans *Une histoire américaine*, de Jacques Godbout, Francœur décrit ironiquement le Québec comme l'antithèse d'une terre promise. Il en propose une définition réduite à l'énoncé de quelques stéréotypes, dont «l'hiver, le temps gris», qui montre que cette représentation est assumée par une majorité de Québécois. Cf., Jacques Godbout, *Une histoire américaine*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1986, p. 183.

²⁵⁷ *Ibid.*

d'amorces pour l'activité imaginative du lecteur, réduite à mobiliser des images schématiques, des romans tels que *Comment faire l'amour avec un nègre?* ou *La fiancée promise* font appel à un imaginaire de la ville sensiblement différent, en raison de la précision et de la diversité des indices référentiels. L'activité imaginative est également grandement sollicitée lors de la lecture de la troisième catégorie de romans, dont relèvent, par exemple, *Une femme muette* ou *La Québécoise*, parce que ces textes proposent des représentations de la ville qui confrontent le lecteur à un référentiel peu ou mal connu.

Les témoignages des lecteurs confirment ce que j'ai affirmé plus haut à propos de la valeur *référentielle* de Montréal. Nombreux sont les critiques à mentionner les lieux dans lesquels se déroulent les récits, inscrivant par là même une part de leur propre biographie de lecteur dans les textes. Il est intéressant, cependant, de souligner qu'un égal intérêt se manifeste pour la *reconnaissance* et la *découverte* de la ville. À cet égard, on valorise le fait que deux romans aussi différents que *La fiancée promise* et *La Québécoise* offrent un «regard dépaysant» sur la ville. Ce constat est celui d'un métissage des imaginaires de la ville donnant lieu à la naissance de nouveaux points de rencontre, de passages (entre la tradition et la nouveauté, le point de vue autochtone et allochtone, etc.). Ce qui s'énonce dans ce réseau de représentations convergentes, c'est la «[v]ariation sur les pronoms dits "personnels", dont l'invariant est, à l'évidence, le *nous*²⁵⁸».

²⁵⁸ Michel Serres, *op. cit.*, p. 16.

Le rapport au passé

Deux romans se distinguent par la volonté de sonder le passé du Québec. Tandis que *Volkswagen blues* s'attache à exhumer les traces de la présence française sur le continent nord-américain, *La Québécoise* propose une série de perspectives sur le Québec du XX^e siècle. La démarche et les objectifs de Poulin sont sensiblement différents. Les deux romans n'en offrent pas moins au lecteur la possibilité de se (ré)approprier des pans de *son* Histoire en mettant en œuvre un ensemble de références et de stratégies qui requièrent une véritable participation de sa part.

Bien que les critiques manifestent un grand intérêt pour le roman de Robin, ils ne se montrent pas particulièrement réceptifs au regard qu'elle porte sur le passé du Québec. En revanche, ils voient dans le roman de Poulin un moment important pour la conscience collective en tant qu'il marque le début d'une tentative, pour la société québécoise, de se réconcilier avec son *américanité*. La conclusion de la plupart des critiques signale qu'il s'agit bien là d'un «rêve» nostalgique, dans la mesure où les personnages du roman font surtout revivre une mémoire livresque et un imaginaire nourri par les fantasmes, ainsi que les mythes personnels et collectifs. La conclusion du roman semble saluée par beaucoup de lecteurs, comme si elle permettait d'assumer une partie de cette américanité, tout en rejetant l'autre, celle qui caractérise plus spécifiquement les États-Unis (la violence, l'individualisme, etc.)

Entre uniformité et singularité

Lorsque, en revanche, on s'intéresse à la représentation des caractéristiques de la société québécoise (en particulier ses valeurs et sa conception de l'identité), on constate

que les récits font référence à une *image* consensuelle et assez uniforme. La majorité des auteurs s'en tiennent à la répétition de stéréotypes souvent directement empruntés aux discours sur l'Amérique du Nord, conçue comme un espace social indifférencié. Il est intéressant, à cet égard, de noter qu'une écrivaine néo-québécoise comme Régine Robin entretient un rapport plus distancié, subtil et complexe avec ces stéréotypes qu'une auteure telle que Monique Proulx (dont la nouvelle «Jaune et blanc» fait directement écho aux réflexions sur la surconsommation des personnages du roman de Ying Chen).

Si, globalement, la société québécoise apparaît comme une composante indistincte de l'ensemble nord-américain, la mise en perspective des différents textes permet de prendre conscience des changements qui ont affecté le Québec depuis la première moitié du XX^e siècle: Robin évoque l'époque d'avant-guerre (dont est emblématique un personnage comme Lionel Groulx), mais aussi les années soixante-dix et le début des années quatre-vingt; Kattan représente quelques aspects de la société québécoise à l'époque de Duplessis; Ollivier témoigne du tournant opéré par le maire Drapeau en 1967 avec l'Expo universelle; Chen et Proulx décrivent le Québec de la fin du XX^e siècle. Or, même si les textes ne présentent pas tous le même degré de lisibilité, aucun ne se démarque par sa volonté de présenter un référentiel opaque. Ils contribuent, par là même, à l'émergence ou au renouvellement des représentations de l'*Ici* et du *Nous*, en tant que collectivité partageant un espace et des valeurs communs. Un constat s'impose, toutefois: la plupart des romans sont *monologiques*, en ce sens qu'ils ne font que très rarement entendre la parole de personnages québécois, les romans de Trudel et de Poulin étant des exceptions notables.

La caractéristique la plus marquante du Québec contemporain - et l'on comprend, encore une fois, pourquoi le Québec est *représenté* par Montréal - est sa dimension pluriculturelle. Fait incontournable, ce phénomène est souvent vécu, officiellement, sur un mode positif. On peut être surpris, dès lors, de constater à quel point les textes, quelle que soit l'origine de leur auteur, font état d'un malaise, voire de relents de xénophobie. Il faut, néanmoins, se montrer prudent, puisque des auteurs comme Kokis ou Chen peuvent également souligner que les gens sont fondamentalement accueillants et pacifiques (Kokis) et rappeler que l'intolérance est un problème universel: les Noirs sont particulièrement mal vus dans *Le pavillon des miroirs* («Tout le monde m'appelle "le Noir". [...] Quand mon père m'appelle "le Noir", ça n'a rien à voir avec ce qu'il veut dire lorsqu'il affirme que les Noirs sont comme des bêtes²⁵⁹»), et les Chinois exercent de la discrimination à l'égard de leurs concitoyens d'autres villes ou d'autres régions («Les Soupéïens sont donc les mal-aimés de Shanghai, et les Shanghaiens, de Beijing, et les Chinois du continent, de Hong-Kong²⁶⁰»). En outre, des romans tels que *Le souffle de l'Harmattan* et *Volkswagen blues* invitent le lecteur à interroger sa propre précompréhension de l'Autre et à mettre en acte, grâce à la lecture, un rapprochement avec l'imaginaire de l'Autre.

La critique se montre, globalement, peu encline à rendre compte de l'effet produit par la représentation des différents aspects de la société et de la culture québécoises. Ce silence relatif semble découler moins d'un désintérêt que d'une adhésion tacite aux

²⁵⁹ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 39.

²⁶⁰ Ying Chen, *op. cit.*, p. 97.

images véhiculées par les textes. Cela a quelque chose de déroutant, surtout dans un contexte où l'on rappelle fréquemment, d'une part, le caractère distinct du Québec (reconnaissance entérinée par la déclaration sur le principe de l'existence d'une nation québécoise) et, d'autre part, les valeurs fondamentales que représentent, dans la société québécoise, la tolérance et l'ouverture à l'Autre.

TROISIÈME PARTIE

REPRÉSENTATIONS DE L'*AILLEURS* ET DE L'*AUTRE*

On a vu, précédemment, que toute expérience s'effectue à l'aune d'un horizon directement lié au vécu du sujet, dont il détermine les attentes. La dialectique de la connaissance et de la découverte est fondatrice du rapport à la nouveauté et à l'altérité, même dans une théorie telle que celle de Jauss qui valorise l'écart (esthétique) au détriment de la conformité. Quel que soit le jugement porté sur le stéréotype, force est d'admettre que celui-ci médiatise toujours le rapport à l'altérité. Il engendre aussi, en retour, un effet de cohésion à l'intérieur de la collectivité qui produit un discours et des représentations sur l'Autre. En effet, adhérer aux idées et aux images d'un groupe (à l'égard d'une ethnie, d'une catégorie de personnes, etc.) a un effet rassembleur et permet de s'identifier à une communauté. À ce titre, «le stéréotype ne se contente pas de signaler une appartenance, il l'autorise et la garantit¹». Cela rend d'autant plus intéressant de montrer comment la lecture des romans à l'étude contribue à l'articulation des représentations individuelles et des schèmes collectifs préexistants qui se rapportent à l'*Ailleurs* et à l'Autre. Certes, il est difficile de déterminer avec précision et exhaustivité quelles sont les représentations de l'*Ailleurs* qui fondent les attentes de l'ensemble des membres d'une collectivité. De même, les textes n'offrent pas tous un type uniforme de représentations. Néanmoins, il est possible d'accomplir une analyse analogue à celle consacrée à l'évocation de l'*Ici* et de la société québécoise. Je me propose, en ce sens, de conserver sensiblement la même structure en rendant compte, dans un premier temps, des aspects spatiaux de l'*Ailleurs*, puis des caractéristiques socioculturelles des différentes sociétés ou communautés représentées dans les romans.

¹ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 44.

CHAPITRE IX

ESPACES DE L'*AILLEURS*

L'étude des caractéristiques textuelles *des* espaces de l'*Ailleurs* m'a conduit à repérer cinq types de représentations principalement selon leur degré de détermination et de stéréotypie. J'ai tenté de mettre au jour des liens, des convergences entre les textes en respectant leur singularité. C'est pourquoi des romans comme *Le pavillon des miroirs*, *Une histoire américaine* et *Des nouvelles d'Édouard* sont regroupés dans une même section, tandis que *Volkswagen blues* et *La Québécoite* n'intègrent aucune catégorie.

9.1 Espaces indéterminés

Les romans de Chen, de D'Alfonso et de Micone ont la particularité de mettre en perspective le Québec et d'autres *espaces*: la Chine, chez Chen, et l'Italie, dans le cas de D'Alfonso et de Micone. D'une manière générale, les contours de l'*Ailleurs* demeurent simplement esquissés dans ces trois textes. Micone et D'Alfonso, par exemple, ne consacrent que les premiers chapitres de leurs romans à l'Italie et évoquent surtout la situation socioéconomique de ce pays, afin de rendre compte des raisons de l'émigration.

Néanmoins, les deux écrivains proposent une *image* assez semblable de ce pays, au lendemain de la guerre. Silvie Bernier souligne, à ce propos, que «[l']Italie du *Figuier enchanté* n'a rien de l'abondance du paradis terrestre²» et que l'évocation qu'on trouve dans *Avril ou l'anti-passion* est du même ordre: «C'est le portrait d'une Italie dévastée par la guerre, étonnamment froide malgré le soleil d'avril³». Bien que les descriptions soient succinctes, elles s'inscrivent dans une représentation plus large de l'Italie de la fin des années quarante, où la région méridionale, notamment, est exsangue. C'est un élément important, d'une part, parce que le pays, tel qu'on le connaît aujourd'hui, a considérablement changé; d'autre part, parce que cette représentation permet au lecteur québécois de mieux connaître les conditions de vie de ceux qui ont choisi de venir s'installer ici. L'Italie évoquée dans les romans de Micone et de D'Alfonso est, en effet, très différente des images touristiques, et parfois folkloriques, avec lesquelles on est plus familier.

Les lettres chinoises confronte le lecteur à une situation similaire, dans la mesure où la correspondance des personnages ne contient également que quelques brèves remarques consacrées à la représentation des lieux et de l'espace shanghaien. Or, non seulement le texte ne propose que peu d'indices de représentativité, mais, de plus, le lecteur ne peut pas vraiment mobiliser un savoir préalable, puisque les personnages restés en Chine témoignent des bouleversements rapides que connaît leur pays. Le père de Yuan, en particulier, confie à son fils que «la ville s'est mise à changer de jour en jour depuis [s]on départ⁴». Quelques allusions aux mutations socioéconomiques et culturelles du pays

² Silvie Bernier, *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt, 2002, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Ying Chen, *op. cit.*, p. 47.

révèlent aussi que des supermarchés⁵ et des «casse-croûte américains[s]»⁶ ont fait leur apparition⁷. Toutefois, le texte, dans l'ensemble, ne fournit que peu d'indices permettant au lecteur de construire une configuration représentative de l'espace décrit dans le roman. Faute d'une compétence imaginative adéquate, le lecteur est contraint de se replier sur un savoir fortement stéréotypé, associé à la représentation la plus conventionnelle et la plus spontanée de la Chine. Dès lors, le monde du texte, ou plus précisément sa représentation, constitue un lieu commun en tant que répétition d'un matériau imaginaire déjà «pré-donné dans les réserves d'expérience des acteurs, partie prenante d'un lot de pré-suppositions qui sont mobilisées dans la construction de la réalité du monde⁸». Cette attitude s'apparente à ce que Todorov, à la suite de Piaget, désigne comme un processus d'«assimilation»:

Le psychisme humain, à tout moment, est riche de certains schèmes qui lui sont propres et, lorsqu'il se trouve confronté à des actions et des situations qui lui sont étrangères, il réagit, d'une part, en adaptant les schèmes anciens à l'objet nouveau (c'est l'accommodation), d'autre part, en adaptant le fait nouveau aux schèmes anciens (et c'est l'assimilation)⁹.

En pratique, la lecture met toujours en jeu ces deux processus complémentaires. Leur importance relative dépend du nombre et de la richesse des indices de représentativité, ainsi que des dispositions du lecteur. Au seuil de la lecture, le texte éveille des attentes et active des représentations disponibles dans l'imaginaire de chacun. On se prépare, ainsi, à *assimiler* la nouveauté à partir d'un matériau qui préexiste à l'expérience à venir,

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ Ces éléments sont supprimés dans la seconde édition.

⁸ Daniel Cefai, *loc. cit.*, p. 37.

⁹ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1978, p. 25.

et les stéréotypes sont souvent la seule ressource que le lecteur peut investir immédiatement pour commencer à produire une représentation du monde fictionnel.

9.2 Fenêtres sur l'*Ailleurs*

Contrairement aux romans de Chen, de D'Alfonso et de Micone, ceux d'Ollivier (*Passages*) et d'Étienne (*Une femme muette*) offrent au lecteur d'ici des points de vue plus détaillés sur Haïti. J'insiste sur la pluralité des points de vue car, comme on va le voir, les deux textes ne soumettent pas l'activité imaginative aux mêmes contraintes.

La lecture d'*Une femme muette* et de *Passages* met en évidence le lien entre, d'un côté, le nombre et la précision des indices de figurabilité et, de l'autre, la détermination de la représentation imaginaire du monde visé par le texte. Comparativement au roman d'Ollivier, celui d'Étienne contient moins d'indices référant spécifiquement à l'espace haïtien. Néanmoins, ils participent tous d'une représentation d'Haïti qui s'inscrit dans l'horizon d'attente des lecteurs occidentaux: pauvreté, insalubrité, violence sont autant d'aspects qui caractérisent habituellement, dans le discours social, la vie dans cette île des Caraïbes. Les descriptions contenues dans *Une femme muette* valident ces représentations: Marie-Anne, par exemple, témoigne de la décrépitude et de la déchéance qui affligent «[...] son pays de mort et de boue. De rigoles puantes et de sang. Ce pays semblable à son visage. Flasque. Lourd¹⁰». Gros Zo, l'époux de Marie-Anne éprouve une répulsion encore plus importante à l'égard de son pays natal:

La jeune femme [Penny] voudra faire la connaissance des beaux-parents [...] Le choc pour la Canadienne sera brutal. Les parents vivent dans des cases de terre battue où pullulent puces, mille-pattes, ravettes, rats et anolis. Les enfants utilisent le même gobelet; ils font leur caca là où ils ramassent des mangues pourries. Elle sera dégoûtée à force de marcher dans la merde, de voir des mains tendues, des meurt-de-faim, des personnes aux pieds rongés par les morsures de bêtes; elle vomirait à force de se faire

¹⁰ Gérard Étienne, *Une femme muette*, p. 13.

suivre par cette meute de petits fonctionnaires dont le seul rêve est de parader en compagnie d'une étrangère. Le coup serait si dur qu'en revenant au Canada, Penny accepterait de tout perdre plutôt que de coucher à côté d'une personne dont le corps lui rappellerait celui des nègres miséreux¹¹.

Ces descriptions, particulièrement suggestives, entrent en résonance avec un ensemble d'*images*, directement associées à Haïti ou non, que l'on peut investir dans sa propre lecture. J'insiste sur le rapport plus ou moins distant entre les images mentales et l'objet visé (Haïti) en raison de la possibilité, offerte par le texte, de mobiliser un ensemble de représentations associées à la vie dans les pays du Sud en général. Il suffit, en effet, de penser à la récurrence, pour ne pas dire à la redondance, des images diffusées par les journaux ou la télévision à l'occasion de crises politiques, d'événements sociaux ou de catastrophes naturelles: le dénominateur commun est bien souvent la violence, la misère, la difficulté des conditions de vie, etc. En ce sens, la représentation élaborée par le lecteur présente un caractère de malléabilité et de flexibilité, en raison de la nature du savoir fourni par le texte.

Le roman d'Émile Ollivier offre, en revanche, un point de vue à la fois plus détaillé et plus contrasté sur l'espace haïtien. On peut même dire qu'il propose un contrepoint à la vision sombre et délibérément repoussante que l'on retrouve dans *Une femme muette*. Certes, les personnages de *Passages* ne sont pas toujours complaisants à l'égard d'Haïti, à l'instar d'une des candidates à l'exil qui déclare vouloir quitter «ce pays d'immondices, d'égouts à ciel ouvert, de crottes¹²» qu'elle compare, entre autres, à «un nid de vermines où blattes, tiques, morpions, punaises, maringouins mâles et femmes font la loi¹³». La représentation de l'espace haïtien est, cependant, plus exhaustive et plus nuancée que

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*

dans le roman de Gérard Étienne. Dès l'incipit, qui oppose les deux entités «terre» et «mer», les indications spatiales abondent et confèrent à l'écriture une visée pleinement référentielle: «Montagnes et mornes, rivières ou estuaires, sources et lacs, routes ou sentiers, cases et crânes sont habités par la mémoire¹⁴». Les espèces qui composent la végétation et la flore sont également évoquées: manguiers, avocatiers, champs de maïs et de millet¹⁵, cocotiers, palmiers et jasmin de nuit¹⁶. La description de la faune, quant à elle, présente un caractère «apocalyptique»: les maigres troupeaux ont péri en raison des invasions de criquets, laissant place à des parasites (rats, souris, blattes, cafards, taons, anophèles, charençons¹⁷). Tout un monde est ainsi révélé à travers la convocation des différents stimuli sensoriels:

Les fêtes sont la splendeur des pauvres. Même si nous vivions par temps serré, nous ne sommes jamais pingres avec nos morts. Il ne manqua de rien: toutes sortes de bêtes, bêtes à plumes, bêtes à poil, bêtes à petites figures nageant dans toutes les sauces, accompagnées d'une infinie variété de légumes. Des jours plus tard, l'odeur des biscuits chauds, des piments boucs, du gombo et des grillades marinées d'ail, d'oignons, de sauge embaumaient encore les collines alentours¹⁸.

Ces éléments ne sont pas donnés en bloc. Il incombe au lecteur de les intégrer dans une série de synthèses successives. Or, le roman confronte le lecteur à une pluralité d'espaces référentiels. Ainsi, alors qu'Amédée et ses compagnons déplorent l'état de désolation qui

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

prévaut dans la zone rurale de Port-à-l'Écu, Normand se remémore l'exubérance et les charmes de la vie en Haïti:

Et surtout revoir Port-au-Prince, sa ville, qu'il avait figée dans le temps et dans sa mémoire, espace complice, espace aux mille facettes. Existent-elles encore ces rencontres sur la galerie des maisons? Existent-ils encore ces petits temples de l'amitié ou la fumée de cigarettes tenait lieu d'encens? Revoir Port-au-Prince souveraine; Port-au-Prince parée de la rougeur des flamboyants, des hibiscus, des bougainvilliers. [...] Revoir les mules chargées à couler bas le long du chemin qui mène à Ganthier; et le vol triangulaire des ramiers au-dessus de la rivière Bounda-Mouillé, à midi. Les lavandières battent le linge sur les pierres poussiéreuses; elles le rinceront dans le filet d'eau, bave épileptique, qui serpente au milieu des cailloux. Revoir le petit matin des Tropiques, humer sa senteur de canne fraîchement coupée. Longue vie à l'herbe et à la fougère ! Longue vie au coude du sentier qui mène à la tête de l'eau, là où l'eau trouve sa pente et ne sait pas encore si elle sera ruisseau, rivière, fleuve, estuaire¹⁹.

Toutes ces descriptions montrent que le texte met le lecteur *en contact* avec un «paysage profondément sensoriel érigé à partir de simples éléments du registre perceptif (odeurs, bribes de conversations, etc.)²⁰». Elles contrastent avec les représentations habituelles d'Haïti auxquelles j'ai fait référence plus haut et amènent le lecteur à renouveler son point de vue. En ce sens, la lecture du roman d'Ollivier contribue à *informer* l'imaginaire du lecteur. D'une part, en effet, la représentation de l'espace haïtien s'inscrit en rupture avec les nombreuses descriptions misérabilistes et dépréciatives que l'on retrouve aussi bien dans les discours médiatiques que dans certains textes littéraires. D'autre part, elle participe d'une volonté de rendre compte d'une diversité d'aspects: faune, flore, composantes topographiques, etc. À cet égard, le portrait d'Haïti, dans le roman d'Ollivier, présente un caractère de nouveauté moins en raison d'une remise en question radicale des *images* les plus courantes, que d'un élargissement de la perspective offerte qui permet de poser un regard plus nuancé et plus détaillé sur la réalité visée.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53-55.

²⁰ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», 2005, p. 202.

9.3 «Le Grand Rêve d'Amérique»: la lecture comme forme d'exploration

Les États-Unis n'ont pas la même importance ni la même *valeur* qu'Haïti dans l'imaginaire collectif de la majorité des Québécois. De plus, ces deux pays font l'objet d'un nombre et d'une diversité de représentations sans commune mesure. Pourtant, à l'instar d'Ollivier évoquant son pays natal, Jacques Poulin se trouve également confronté, au moment de parler des États-Unis dans son roman *Volkswagen blues*, à la prégnance d'images et de discours qui, d'emblée, font écran.

Un périple imaginaire

Le roman de Poulin, *Volkswagen blues*, établit un rapport singulier à l'espace de l'*Ailleurs*. Bien que l'essentiel du récit se déroule au sud de la frontière canado-américaine, que l'écriture se voit assigner une fonction exploratoire²¹ et que les deux personnages principaux du roman empruntent des routes mythiques, la lecture ne permet vraiment ni de *reconnaître*, ni de *découvrir* le territoire parcouru. Selon Jean-Pierre Lapointe, le rapport des personnages à l'espace américain demeure superficiel:

Les villes sont esquissées laconiquement comme des images de cartes postales: Detroit est «grise et sale», ses rues désertées au crépuscule, mais Chicago avec ses avenues larges et cossues est «une très belle ville». La grande arche de Saint-Louis est séduisante et il fait très chaud à Kansas City. San Francisco, enveloppé de brume, se résume à quelques lieux touristiques célèbres. Le paysage rural traversé retient à peine mieux son attention [...]²²

Je ne partage pas complètement cette opinion, car elle ne prend pas en considération

²¹ Jack Waterman, double de l'auteur, conçoit l'écriture non pas comme «un moyen d'expression ou de communication, mais plutôt [comme] une forme d'exploration». Cf. Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 90.

²² Jean-Pierre Lapointe, «L'américanité du roman québécois contemporain», *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 33, 1992, p. 296.

l'aspect hyperréférentiel de l'écriture dans plusieurs passages du roman. Or, ce paradoxe me semble symptomatique d'une démarche spécifique, mais aussi, peut-être, d'une difficulté à saisir l'espace américain qui se manifeste également dans *Une histoire américaine* de Godbout. La position de Laurent Mailhot, à cet égard, me semble intéressante:

Comment échapper à la fascination du Miroir géant de New York, de l'Or de Fort Knox, des mirages de Palm Beach? Par une démarche lente et progressive qui ne soit ni transposition, ni fuite, ni exil, mais distance mesurée. [...] Même sur l'*Oregon Trail*, les héros de *Volkswagen blues* ne répètent aucun voyage. Ils ont fixé leur point de départ et d'arrivée moins dans l'espace (Gaspé, San Francisco) que dans le temps (Cartier, Théo). Ils ont déchiffré des messages, retracé un itinéraire, retrouvé une vieille piste, mais on ne peut pas dire qu'ils empruntent des sentiers battus. Malgré les livres et les musées - peut-être à cause d'eux, justement - Jack et la Grande Sauterelle pénètrent en *terra incognita*. Ils ne répètent pas une leçon (d'histoire et de géographie) apprise, ils inventent leur propre route, leur propre roman²³.

En ce sens, le parcours de Jack et Pitsémine s'effectue aussi bien *dans les marges* de l'Histoire qu'*en marge* des itinéraires touristiques. Cela n'est pas sans conséquence pour le lecteur qui, faute de pouvoir se référer à un imaginaire de l'Amérique largement informé par de multiples représentations discursives ou iconiques, voit sa compétence imaginative prise en défaut.

Cependant, on ne ressent pas, chez Poulin, une volonté d'aller à l'encontre des images stéréotypées. On a souvent souligné, d'ailleurs, que l'écriture poulinienne se caractérise la plupart du temps par un désir de conciliation, d'harmonie, plus que de choc et de confrontation. C'est pourquoi il me semble que le texte tend moins à opposer un référentiel opaque à ses lecteurs qu'à instituer un rapport sensiblement différent à l'espace américain. Je souligne, à ce propos, que si l'interprétation des faits historiques

²³ Laurent Mailhot, «*Volkswagen blues*, de Jacques Poulin, et autres "histoires américaines" du Québec», *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 24.

est confiée aux personnages afin de révéler le relativisme de leur point de vue, l'évocation de l'espace est confiée au narrateur hétérodiégétique, ce qui confère une objectivité aux descriptions de l'espace. De fait, les personnages entretiennent une relation particulière avec leur environnement: les lieux sont surtout signifiants parce qu'ils conservent les traces de l'Histoire ou qu'ils reflètent un aspect de la société américaine (l'espace urbain de Detroit et sa violence *versus* celui de San Francisco et du mouvement *beat*, par exemple).

D'une manière générale, le texte contient un vaste ensemble d'indications topographiques se rapportant à des lieux connus, insolites ou tout simplement banals:

[...] ils se trouvaient à proximité de l'endroit où ils devaient rencontrer le journaliste qui avait lu un article sur Théo. La rencontre devait avoir lieu à Independence Square, dans les locaux que la Jackson Country Historical Society occupait au deuxième étage du Palais de Justice.

Independance Square était un quadrilatère formé de boutiques, de maisons résidentielles, de restaurants et de magasins; au centre, plusieurs trottoirs et escaliers, le long desquels étaient disposés des bancs publics, conduisaient à un vieil édifice surmonté d'un clocher: le Palais de Justice²⁴.

On peut s'étonner de l'importance accordée aux détails dans cette description, car elle n'apparaît pas essentielle à l'économie du récit. Louise Milot, qui juge «que toutes les étapes et tous les moments racontés [ne sont pas] absolument essentiels au propos²⁵» indique, dans le même temps, que Poulin a révélé dans une entrevue avoir retranché plusieurs chapitres entiers: «C'est ainsi qu'un magnifique détour dans le parc de Yellowstone est disparu de l'itinéraire du roman²⁶». Il est intéressant de noter que Poulin

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵ Louise Milot, «Quand les beaux rêves tournent au “blues”, *Lettres québécoises*, automne 1984, p. 16.

²⁶ Jacques Poulin, cité par Louise Milot, *loc. cit.*, p. 17.

parle lui-même d'un «magnifique détour», en insistant à la fois sur la dimension esthétique, voire cognitive, du passage soustrait et de son inutilité, au regard de la progression du récit. Ce qui peut, de prime abord, être perçu comme une tension, rend compte, selon moi, de l'objectif double assigné au voyage de Jack et de Pitsémine: la quête de Théo et la réappropriation de l'espace nord-américain. J'ai montré, précédemment, que le lecteur était convié à faire sienne la quête du frère disparu et, à travers lui, des traces d'une Amérique française. De la même manière, le lecteur est invité à prendre part à l'exploration des États-Unis. Notons, à ce propos, qu'à l'instar du lecteur, les personnages du roman vivent aussi ce voyage sur un mode imaginaire, dans la mesure où, comme l'a mentionné Mailhot, les livres, les cartes et les musées sont aussi importants que les paysages.

Lecture(s) de l'espace

Le texte ne se contente pas de suggérer une similarité entre le mode de découverte des personnages et celui du lecteur. Il établit des conditions favorables pour que ce dernier puisse effectivement élaborer une représentation de l'espace. Au seuil de la lecture, en particulier, une carte annonce l'issue du voyage et représente l'ensemble du trajet parcouru. Cette carte entretient un rapport ambivalent avec le texte, dans la mesure où elle s'inscrit dans sa marge, comme un élément paratextuel (elle est séparée du premier chapitre par une page indiquant les autres publications de l'auteur). Néanmoins, elle permet au lecteur de construire sa propre carte imaginaire, à grande échelle, qui sera précisée et détaillée au fur et à mesure de la progression dans le roman. De même, le texte recèle de multiples informations concernant le nom des routes, des étapes importantes, des embranchements:

Lorsqu'ils furent rendus à Topeka, dans le Kansas, ils obliquèrent au nord-ouest pour atteindre la rivière Big Blue, un des premiers cours d'eau que les émigrants de 1840

avaient à traverser, et de là ils rejoignirent l'Interstate 80²⁷.

Ces informations n'évoquent sans doute rien pour la plupart des lecteurs, à l'exception de quelques-uns ayant une excellente connaissance de l'endroit. Aussi peut-on s'interroger sur les raisons qui motivent l'auteur à fournir de tels détails et à accorder une telle importance au parcours suivi, d'autant plus que celui-ci est récapitulé lors de l'arrivée à San Francisco:

Le voyage touchait à sa fin.

Ils étaient partis de Gaspé, où Jacques Cartier avait découvert le Canada, et ils avaient suivi le fleuve Saint-Laurent et les Grands Lacs et ensuite le vieux Mississippi, le Père des Eaux, jusqu'à Saint-Louis, puis ils avaient emprunté la Piste de l'Oregon et, sur la trace des émigrants du 19^e siècle qui avaient formé des caravanes pour se mettre à la recherche du Paradis Perdu avec leurs chariots tirés par des bœufs, ils avaient parcouru les grandes plaines, franchi la ligne de partage des eaux et les montagnes Rocheuses, traversé les rivières et le désert et encore d'autres montagnes, et voilà qu'ils arrivaient à San Francisco²⁸.

Cette récapitulation clôt une sorte de triptyque dont les deux premiers volets sont formés par la carte «inaugurale» et le récit du voyage qui constitue l'essentiel du texte. L'écriture, outre sa visée explicitement référentielle, est ainsi partie prenante d'un phénomène spéculaire qui confère au lecteur une position singulière, celle qui consiste à (se) figurer et à lier les différentes coordonnées spatiales afin de les rendre signifiantes au sein de la carte imaginaire qu'il a été amené à construire au cours de sa lecture.

Les liens entre le texte et les illustrations

Cette carte, dont le texte ne fait apparaître que les axes et les points principaux, est complétée et enrichie par les images que le lecteur produit tout au long de son parcours

²⁷ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 165.

²⁸ *Ibid.*, p. 255-256.

dans le texte. On peut, dès lors, être tenté de voir, dans la présence de quelques illustrations contenues dans *Volkswagen blues*, une volonté de l'auteur de favoriser la convergence des représentations élaborées par les lecteurs. De fait, les liens entre le texte et les images présentent généralement un caractère circulaire et redondant, comme en témoigne le passage suivant dans lequel Jack et Pitsémine arrivent aux abords de Chimney Rock. Le texte fournit une description assez précise de l'immense concrétion rocheuse:

Chimney Rock était une formation rocheuse *qui faisait penser à une cheminée*. Certains émigrants disaient qu'*elle avait l'air d'un entonnoir renversé*, mais la plupart lui trouvaient *une ressemblance avec une cheminée d'usine ou la cheminée d'une maison détruite par un incendie*. Voici de quoi elle avait l'air:

Elle avait 150 mètres de hauteur et on la voyait de très loin dans la plaine. Elle constituait un point de repère. Quand ils apercevaient *la longue et mince cheminée de pierre* dans le lointain, les émigrants [...] ²⁹.

Ce passage descriptif est interrompu par la présence d'une photographie de Chimney Rock insérée dans le texte, qui se poursuit ainsi:

[...] savaient qu'ils allaient bientôt affronter les montagnes Rocheuses. Et, en effet, les jours où le temps était clair, ils pouvaient distinguer à l'horizon les premiers contreforts des Rocheuses, les monts Laramie ³⁰.

La présence d'une illustration au milieu d'un énoncé verbal est pour le moins surprenante. Elle oblige le lecteur à s'interroger sur la nature du lien qu'entretiennent le texte et l'image. Sont-ils complémentaires ou antagoniques? Comme l'a établi Husserl, l'énoncé verbal, contrairement à l'image, ne *donne* pas l'objet visé. L'illustration semble conférer à ce dernier un plus grand degré de détermination. Pourtant, ici, le texte et l'image ne sont pas dans un rapport de concurrence, car le premier ne décrit pas ce que

²⁹ *Ibid.*, p. 188. Je souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 189.

montre la seconde. Il semble même que ce soit l'inverse, la photographie venant offrir un support à l'imagination du lecteur, stimulée par le texte:

- Avez-vous vu la cheminée? fit-il ensuite. On dirait que le haut est brisé.
- Elle est faite en argile et en grès, dit la fille. Avec le vent et la pluie, elle se désagrège un peu chaque jour. De temps en temps, il paraît que des morceaux de roc se détachent et roulent dans la plaine.
- Ça me fait penser à un grand phallus ébréché, dit l'homme³¹.

Pour reprendre les propos de Bachelard, «[l']image littéraire ne vient pas habiller une image nue, ne vient pas donner parole à une image muette³²». Elle ouvre une perspective, un point de vue inédits sur l'objet. En ce sens, c'est moins la conformité que l'écart entre les deux types de représentations (verbale et iconique) qui doit retenir l'attention, car la représentation photographique ne s'impose pas comme unique source de savoir imagé pour le lecteur.

D'autre part, l'évocation textuelle de Chimney Rock comprend, dans son ensemble, une série de données objectives, factuelles (sa hauteur, sa situation géographique, sa composition géologique) et des impressions subjectives (elle est comparée, tour à tour, à une longue cheminée de pierre d'usine ou de maison ravagée par un incendie, à un entonnoir et à un phallus ébréché). Le plus grand degré de détermination de la représentation iconique apparaît, considéré ainsi, très relatif. Non seulement l'évocation verbale véhicule un savoir plus riche que la photographie, mais elle présente elle-même un caractère fortement *imagé* (parce qu'elle est dotée d'un fort potentiel connotatif). En ce sens, «un mot vaut mille images³³» dans la mesure où le langage fait naître les images

³¹ *Ibid.*, p. 191. C'est le seul moment où Jack et Pitsémine *commentent* le paysage qui les entoure.

³² Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 283.

³³ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 169.

(les illustrations incluses dans le texte, les représentations imaginaires des personnages ou celles des lecteurs). Comme l'a montré Ricœur, le texte réfère à un monde de manière oblique, indirecte. Or, la caractéristique première du texte poétique et littéraire est de faire naître une «prodigalité d'images³⁴» et de requérir la pleine participation de l'imagination du lecteur chez qui elle ranime un matériau imaginaire aussitôt reconfiguré et réinvesti dans de nouvelles synthèses.

Un autre imaginaire de l'Amérique

Le roman de Poulin met en abyme, en quelque sorte, la représentation de sa propre lecture idéale, lorsqu'il amène Jack et Pitsémine à proximité du Mississippi:

En arrivant à un pont, ils virent un cours d'eau très large avec des eaux jaunes et lourdes; ils comprirent tous les deux et sans avoir besoin de se dire un mot que c'était le Mississippi, le Père des Eaux, le fleuve qui séparait l'Amérique en deux et qui reliait le Nord et le Sud, le grand fleuve de Louis Jolliet et du père Marquette, le fleuve sacré des Indiens, le fleuve des esclaves noirs et du coton, le fleuve de Mark Twain et de Faulkner, du jazz et des bayous, le fleuve mythique et légendaire, dont on disait qu'il se confondait avec l'âme de l'Amérique³⁵.

Comme le note Anne-Marie Mariglia, bien que Jack et Pitsémine ne soient pas Américains, «le signe *Mississippi* suscite chez eux une série d'associations et de lieux communs identiques. Dans ce cas, l'écrivain québécois et la Métisse partagent [...] un code basé essentiellement sur des expériences littéraires et culturelles nord-américaines³⁶». Ces expériences littéraires et culturelles sont également constitutives de l'horizon, qui détermine la précompréhension, d'une majorité de lecteurs québécois. Plus largement, de nombreux éléments du roman sont susceptibles d'éveiller un

³⁴ Cf. Gaston Bachelard, *supra*, p. 28.

³⁵ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 118-119.

³⁶ Anne-Miraglia, «L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin», p. 35.

ensemble plus ou moins vaste de représentations imaginaires (insérées dans des structures réticulaires) partagées par une communauté de lecteurs.

La dimension descriptive et référentielle de l'écriture poulinienne ne vise pas à favoriser seulement l'éclosion d'images, mais également leur diversité. Un mot vaut mille images aussi au sens où l'indétermination des énoncés verbaux est un appel à la créativité du lecteur à qui il revient de combler ce qu'Iser appelle les blancs du texte. Ce dernier ne propose qu'un certain point de vue sur l'objet, à partir duquel chaque lecteur doit investir ses propres représentations imaginaires. Les mots ne doivent donc pas être évalués à l'aune de leur conformité à l'objet visé, mais plutôt à celui de leur pouvoir d'évocation, de leur potentiel génésique. Le lecteur, à l'instar des personnages de *Volkswagen blues*, n'est pas le spectateur passif d'une exploration menée dans un monde fictionnel, radicalement distinct de *son* monde. Il engage lui aussi son propre imaginaire dans un processus de découverte, d'élaboration et de reconfiguration, car, comme l'affirme Michel de Certeau, «les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir³⁷». Le roman de Poulin invite précisément le lecteur à *enrichir* son imaginaire en lui offrant les conditions propices à l'exploration d'un monde qui ne lui est pas nécessairement familier et à la construction d'une représentation individuelle de ce monde. Aussi l'imaginaire, tel qu'il est mobilisé par la lecture de *Volkswagen blues*, n'est-il pas simplement le lieu d'une *re-présentation* d'un donné perceptif antérieur. Il apparaît plutôt comme le lieu, mais aussi le produit, d'une expérience où le lecteur est acteur du processus de production et de reconfiguration de ses représentations imaginaires.

³⁷ Michel de Certeau, «La lecture: un braconnage», *Arts de faire. I.*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1980, p. 219.

9.4. De la connivence à la rupture: les stéréotypes de l'*Ailleurs*

Les États-Unis, et plus précisément la Californie, donnent lieu à un autre type de représentation dans *Une histoire américaine*, de Godbout. Ce roman, comme *Le pavillon des miroirs* et *Des nouvelles d'Édouard*, a la caractéristique de convoquer délibérément des stéréotypes afin de créer un pacte de lecture particulier. Ces trois romans attestent d'une volonté explicite de déjouer les attentes des lecteurs et de subvertir les *clichés*³⁸ que l'on entretient habituellement sur l'Afrique, le Brésil, la Californie et sur Paris.

9.4.1 L'envers du rêve

Le goût de la confrontation

À l'instar d'autres écrivains néo-québécois, Kokis a accordé, dans ses trois premiers romans³⁹, une place importante à son passé et à son pays natal, qu'il a, cependant, quitté en 1967. Il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui, dans ces démarches, relève du travail du deuil, de la nostalgie ou du désir, même non assumé, d'être reconnu par

³⁸ J'emploie à dessein le terme «clichés», car la connotation péjorative qui lui est associée correspond à la valeur négative qu'attribuent les différents romanciers aux *images* de l'Afrique et du Brésil, notamment, qu'ils vont s'employer à subvertir.

³⁹ *Le pavillon des miroirs*, *Negão* et *Doralice*, *Errances*.

l'institution littéraire du pays d'accueil en misant sur le facteur d'exotisme. Selon Józef Kwaterko, l'écrivain migrant est

voué à innover de l'intérieur, à élaborer des poétiques, plus ou moins *irrégulières*, à entretenir, à l'intérieur des valeurs hégémoniques ou stabilisées dans le discours social *autre*, des thèmes, des formes, des symboles et des discours susceptibles d'inscrire sa singularité esthétique⁴⁰.

On ne peut toutefois ignorer que, «[u]n peu comme tous les écrivains dits *migrants* qui auront à représenter leurs pays d'origine, Kokis est *le* Brésilien de la littérature québécoise⁴¹». Là encore, il n'est pas simple d'identifier ce qui, dans cette relation ambiguë, procède d'une concession de l'écrivain migrant ou d'une contrainte imposée par l'institution littéraire. Eurídice Figueiredo souligne, néanmoins, que Kokis est plus proche des écrivains natifs du Québec qui écrivent sur le Brésil que des écrivains brésiliens eux-mêmes, affranchis de la préoccupation de conférer à leur texte une spécificité locale et plus portés à aborder des thèmes universels.

Le regard de l'Autre semble effectivement avoir déterminé en partie l'écriture du *Pavillon des miroirs* si l'on en juge, notamment, aux nombreuses prises de positions tranchées et aux manifestations d'acrimonie du narrateur à l'égard du Québec et des Québécois. Le narrateur oscille entre une volonté de dialogue et un certain repli sur soi suscitée, en particulier, par l'image que ses interlocuteurs québécois lui renvoient de son pays d'origine:

Autrefois j'avais encore des velléités de communication et j'acceptais de les [ses tableaux] montrer. Mais c'était toujours la même déception, pour moi et pour les autres. [...] Heureusement que les gens savent réagir, qu'ils sont mondains, jouant avec le regard et le corps pour changer de sujet, s'extasiant sur un objet quelconque de mon atelier pour dévier des tableaux. Ou alors sachant que je viens de là-bas, ils bifurquent sur le

⁴⁰ Józef Kwaterko, «L'imaginaire diasporique chez les romanciers haïtiens du Québec», dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l'ailleurs*, p. 46.

⁴¹ Eurídice Figueiredo, *loc. cit.*, p. 564.

carnaval ou la samba:

- Les belles plages, hein? Voilà tout, mon vieux; faut pas s'en faire... Les tristes tropiques. J'ai déjà passé une semaine à Acapulco, ou en Jamaïque, ou à un Club Méditerranée, je ne m'en souviens plus... en tout cas, des gens très gentils, des enfants merveilleux qui vendent du jus à la plage. Tiens, mon beau-frère a adopté une petite Chinoise. Il faut surtout savoir marchander. Dès qu'ils voient que tu es étranger, ils augmentent les prix. Mais là-bas, on ne voyait pas de misère ni de mendiants. Le soleil tout le temps, la boisson à volonté, leur joie de vivre dans la danse...⁴²

Je précise que le malaise ressenti par les spectateurs de ces toiles provient en partie de la violence des images qui y sont représentées. Il n'en demeure pas moins que les propos rapportés attestent incontestablement les nombreuses idées reçues qui sillonnent certains discours sur «les pays du Sud», notamment celle qui associe le Brésil à une terre édenique. Maria Bernadette Velloso Porto signale, à ce propos, comment, dans deux chansons très connues au Brésil et au Québec, «País tropical» (Jorge Ben) et «Mon pays» (Gilles Vigneault), «on reconnaît, respectivement, l'image d'un milieu béni et fertile et les signes d'un espace à être dompté⁴³». La représentation du Brésil que l'on trouve dans le roman de Kokis en constitue précisément l'envers, aussi est-on fondé à penser que le texte postule plus ou moins implicitement une conformité entre l'horizon d'attente des lecteurs et celle des interlocuteurs du narrateur.

Tristes tropiques?

Kokis offre une vision assez homogène du Brésil, si l'on considère que le narrateur du *Pavillon des miroirs* évolue de manière quasi exclusive dans des espaces urbains délabrés et sordides, ainsi que dans des régions rurales en déshérence. Un bref séjour

⁴² Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 51.

⁴³ Maria Bernadette Velloso Porto, «En découvrant l'Amérique: la poétique de la circulation dans des textes brésiliens, québécois et acadiens», *International Journal of Canadian Studies/Journal international d'Études canadiennes*, vol.13, printemps 1994, p. 99.

dans la ville de Recife est la seule véritable occasion de découvrir un aspect du Brésil conforme, précisément, à la représentation que les interlocuteurs québécois du narrateur s'en font:

Ici, nous sommes en vacances, *comme de vrais touristes*. La plage de Tambau est vraiment magnifique. Elle s'étend sur des dizaines de kilomètres, déserte et bordée de cocotiers à l'état sauvage, pratiquement vide de toute habitation. Le brise-lame de corail est très loin dans l'océan; la mer est alors paisible. Au loin, le sable tourne doucement vers le cap Branco qui pointe vers l'Afrique. Dans les régions des salines, le sel brille dans les étangs d'eau claire comme des diamants⁴⁴.

Cet intermède est de courte durée puisque puisque, là aussi, la misère ne tarde pas à se manifester insidieusement: «[a]u centre de Recife, nous retrouvons la même pauvreté qu'à Rio: urbaine et déguisée, plus discrète que dans le sertão⁴⁵».

D'une manière générale, le Brésil dépeint par Kokis est bien différent de celui que peut représenter une certaine iconographie traditionnelle, à laquelle on pense peut-être plus spontanément en lisant la description de Recife, présentée plus haut. L'évocation, dans *Le pavillon des miroirs*, du fameux Carnaval de Rio s'inscrit également dans cet ensemble de stéréotypes que l'on active immédiatement, lorsque l'on ne dispose pas d'un savoir plus ample à rattacher à cette ville. Or, le carnaval, flamboyant à ses débuts, se transforme rapidement en une procession agonisante. Une longue description (neuf pages) rend compte de la lente déchéance de la foule et de la ville entre le samedi et le

⁴⁴ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 291. Je souligne.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 292.

Mercredi des Cendres. Alors même que la fête se met en branle et que l'enthousiasme n'est pas encore émoussé par la fatigue et l'imminence de la fin des festivités, la misère et l'injustice sociale confèrent à cet événement une dimension contrastée:

C'était une multitude de maigres; seules quelques femmes présentaient une opulence aux fesses et aux ventres, mais flasques et ondoyants. C'était le carnaval des pauvres, dans les rues, interdits de séjour dans les clubs privés ou les hôtels du bord de la mer⁴⁶.

Au fil des jours, le cortège devient de plus en plus délirant et informe:

Personne ne sortait le lundi [...] Vu d'en haut, c'était comme une immense fourmilière sautillante, aux mille lumières, comme un seul organisme. La poussière montait jusqu'à nos fenêtres, apportant avec elle un mélange de sueur, d'éther, de parfums rassis, d'haleine de femme et d'acétylène. Puis, encore l'aigreur de la bière, le sucré de la cachaça et les aisselles sulfureuses. Tout en couleurs brillantes, en reflets de torsos entrelacés, en éclat de cuivres et de tambours joyeusement déguisés. Je ne voyais plus les visages, ni la souffrance, seulement une masse se débattant en clairs-obscurs violents, comme dans *L'Enfer* de Doré.

Pour Mardi-Gras, le désespoir était à son comble. Les derniers sursauts avant de faire face au carême de l'année entière. La masse paraissait déjà moins compacte, dévastée par la fatigue et l'ivresse. [...] Puis les projecteurs s'éteignaient sur la foule hagarde, désorientée, qui se retirait silencieusement. Ces masses jusqu'alors trépidantes, prêtes à tout sous le charme de la musique, ces masses fondaient, informés, s'écoulant vers la misère et le quotidien. L'avenue se vidait lentement, et déjà les éboueurs accompagnés de camions-citernes avançaient pour effacer les traces de l'illusion⁴⁷.

On ne peut manquer d'être interpellé par la puissance évocatoire des données perceptuelles et sensorielles de ce passage. Alors que la période du Carnaval est généralement, quel que soit le lieu où il se déroule, un moment festif, la scène représentée par Kokis a plutôt des allures de danse macabre, ainsi que le suggère la comparaison avec les illustrations de Gustave Doré. Comparé à un organisme en pleine dégénérescence, le cortège est finalement expulsé comme un corps étranger devenu indésirable. Loin de constituer un contrepoint réjouissant, la description du Carnaval de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

Rio, pourtant mythique, apparaît ici comme l'un des points saillants cristallisant les principaux aspects de la représentation de la ville: violence, misère, lubricité.

Ce n'est toutefois qu'un prélude, car, à la fin du roman, le narrateur part à la découverte des états du *Nordeste* brésilien. Ces régions sont généralement peu connues parce qu'elles ne présentent aucun intérêt touristique et constituent même un lieu particulièrement hostile. Aucun événement décisif ne survient durant ce périple. Le seul motif de ce voyage semble être d'introduire le lecteur, page après page (une quarantaine sont consacrées à la description de ce voyage), aux confins d'un monde qui défie littéralement l'*imagination* d'un sujet n'ayant aucune connaissance préalable de cette réalité:

Ravagé par les feux et les fourmis, le paysage tropical devient désert. Les arbres dénudés et noircis restent sur place tels des squelettes qui crient sous le soleil. La seule protestation visible. Le vert devient de plus en plus sale, plutôt gris, et l'oxyde de fer sous toutes ses teintes assomme le regard. Les habitants aussi se plient à cette hiérarchie des ocres: leur peau, les vêtements sales, les cuirs crus des chapeaux et des sandales, jusqu'au violet tête de mort autour des orbites des enfants. Au matin, le contraste de tous ces teints de terre avec le bleu du ciel est saisissant, et les nids de fourmis éclatent alors comme des tâches de sang. Le bleu disparaît à mesure que le soleil monte pour laisser la place à l'ocre, jusqu'au soir, quand pour un instant les couleurs reviennent en des crépuscules spectaculaires⁴⁸.

Le narrateur brosse un tableau sordide, mais particulièrement suggestif. Les nuances chromatiques, en particulier, visent à rendre compte aussi finement que possible des nuances *perceptibles*. Parmi les procédés rhétoriques dont use Kokis, l'hypotypose confère au paysage décrit le pouvoir d'agresser (il «assomme») le regard et de *frapper* l'imagination, comme le dit fort à propos l'expression consacrée.

L'ensemble du roman confronte le lecteur à un univers référentiel en rupture avec son

⁴⁸ *Ibid.*, p. 260.

propre monde, mais aussi, sans doute, avec ses attentes. Cependant, les nombreuses descriptions et la multiplicité des indices de représentativité que recèle le roman de Kokis favorisent l'établissement d'une relation dynamique entre le matériau textuel et les représentations mentales du lecteur. Cette relation est créatrice, au sens où l'entend Andrea Semprini, dans la mesure où il n'y a pas de pure équivalence entre le monde que l'auteur évoque dans son texte et celui dont le lecteur produit une représentation imaginaire. Cette relation est également «socialement située», parce qu'elle est déterminée à la fois par un contexte de production (en l'occurrence le rapport de l'auteur au Brésil et à la société d'accueil) et surtout de réception (l'ensemble de stéréotypes entretenus sur le Brésil dans les pays d'Amérique du Nord).

Si l'évocation du pays natal de l'auteur remet en question l'idée et l'*image* que l'on s'en fait souvent, elle n'en vise pas moins à établir un lien, une médiation, par l'intermédiaire du texte, entre le monde auquel celui-ci fait référence et le lecteur. En d'autres mots, la stratégie de Kokis ne consiste pas simplement à subvertir les clichés existants ou à proposer un référentiel opaque. L'écrivain brésilien fait implicitement référence à l'horizon d'attente des lecteurs québécois pour faire table rase des représentations constitutives de cet horizon. Ce processus de négation est conçu comme le prélude à l'élaboration d'une autre image du Brésil que les lecteurs sont amenés à construire grâce au dispositif textuel qui vise à *présentifier* le monde de la fiction, c'est-à-dire, à mettre le lecteur au contact d'une «quasi-réalité».

9.4.2 Une Afrique factice

Godbout convoque aussi un vaste réseau de stéréotypes, sur la Californie et l'Afrique, pour nous inviter à nous en distancier. Toutefois, contrairement à Kokis, il cherche moins à confronter le lecteur qu'à faire un usage ludique des stéréotypes. Je commencerai par

m'intéresser à la représentation de l'Afrique, et plus particulièrement de l'Éthiopie, dans *Une histoire américaine*, car elle présente un caractère singulier.

L'installation de Gregory Francœur dans sa nouvelle demeure californienne est l'occasion d'une découverte étonnante. En effet, l'ancien propriétaire a abandonné plusieurs babioles dignes de la plus banale échoppe touristique, mais qui rappellent à Francœur ses années passées en Éthiopie (bien que ces artefacts proviennent en partie de pays voisins). Il décide donc de les utiliser pour décorer la maison:

C'est pourquoi la veille, dimanche, j'avais passé quelques heures à mettre en scène le décor du Château des chats. J'avais fouillé le garage et le grenier à la recherche d'objets qui pourraient évoquer une Éthiopie familière, une Afrique apprivoisée. Je débusquai des photographies d'animaux, des poteries peintes, des tissus étincelants, des paniers tressés de rouge et de noir, des machettes gainées, un énorme bouclier en cuir d'hippopotame et un diplôme attestant que le propriétaire avait, lors d'un de ses voyages, escaladé les cinq mille huit cents mètres du pic d'Uhuru sur le Kilimandjaro. J'accrochai le document, signé du directeur des parcs de Tanzanie, au salon, nettoyai les autres objets et les distribuai avec soin dans la maison. Le tout avait belle allure⁴⁹.

Photographies d'animaux, poteries, tissus, armes, tout, dans ce passage, contribue à suggérer l'exotisme d'une Afrique que l'on a spontanément l'impression de reconnaître. Comme le dit le narrateur, il s'agit bien d'une «Éthiopie familière». En même temps, le texte dévoile d'emblée son intention: il s'agit de «mettre en scène le décor» d'«une Afrique apprivoisée». L'ironie est mordante et elle invite le lecteur à prendre conscience de cette distance à l'égard de ce qui est implicitement considéré comme une série de clichés. Pour autant, le texte ne permet pas au lecteur de substituer un autre type de représentations à celle qui est subvertie dans le roman. Pour bien des lecteurs, même les plus avertis, le décor mis en place par Gregory Francœur évoque effectivement une Afrique familière, telle qu'elle est représentée, par exemple, dans le roman de Sylvain

⁴⁹ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 83. Je souligne.

Trudel *Le souffle de l'Harmattan*. Trudel, en effet, conforte le lecteur dans son rapport imaginaire à l'Afrique en ne distillant que quelques éléments puisés dans une abondante «imagerie populaire»:

L'Afrique renaissait dans la tête d'Habéké. Son haleine sentait l'Harmattan, ses yeux pleuvaient sur le mil, ses lèvres dansaient en amharique, son nez reniflait la trace des phacochères, et ses oreilles écoutaient pour voir. Je pense même avoir aperçu une girafe se dissimulant dans la brousse de ses cheveux crépus⁵⁰.

On est, là encore, en présence d'une Afrique «familiale», car conforme à une représentation traditionnelle véhiculée par des romans tels que *Le lion* de Kessel, *Les vertes collines d'Afrique* d'Hemingway ou encore par des documentaires (ceux de *National Geographic*, par exemple).

En ce sens, la démarche de Godbout est plus complexe, car elle vise non seulement à montrer que notre conception de l'Afrique repose largement sur une représentation stéréotypée, qui répond pour une bonne part à notre propre désir d'exotisme, mais aussi à opacifier le rapport au référentiel éthiopien. Ainsi, le récit de chasse consigné dans le journal de Francœur présente toutes les caractéristiques du «genre» (exaltation de la dimension virile, voire guerrière de l'activité, termes laudatifs pour caractériser l'attitude et les actes du narrateur, etc.). Si l'on s'en tient à la manière dont Gregory décrit la savane africaine, on constate que la représentation de l'espace comprend plusieurs éléments qui participent de l'effet rhétorique souhaité tout en révélant l'aspect conventionnel et attendu de cette description:

Après quatre heures de route, la Land Rover précédait sur la *piste poussiéreuse* les Volkswagen *cahotantes*. Nous avançons à l'aveuglette entre *les acacias*.

Cinq heures du matin. Novembre. *La lumière mordille les nuages et leur fait cracher du sang*. Quand nous sommes arrivés en caravane, hier soir, nous avons par prudence planté les tentes en demi-cercle et tourné les voitures vers la piste. Moteurs arrêtés, nous sommes restés assis de longues minutes, jusqu'à ce que la poussière retombe dans les

⁵⁰ Sylvain Trudel, *op. cit.*, p. 58.

faisceaux lumineux des phares. Puis, *tout devint silence palpitant*. Nous avons transbahuté les bagages, légèrement inquiets. Les plus braves braquaient leur lampe de poche sur *la forêt d'où venaient par bouffées des cris perçants*. Mais *l'on ne voyait que des trous noueux, des gouffres, ou encore quelques paires d'yeux énormes et jaunasses qui nous fixaient un instant et s'éteignaient soudain*⁵¹.

Cette première partie du récit de Francœur introduit le lecteur dans un univers exotique («piste poussiéreuse», «acacias»), sauvage («silence palpitant», «gouffres», «yeux énormes et jaunasses») et féroce («mordille», «crachaient du sang», «cris perçants»). Toutes les caractéristiques de l'Afrique, telle qu'on peut l'imaginer, sont réunies. En ce sens, l'usage de certaines formes stéréotypiques pour représenter l'espace africain peut sembler ambivalent, dans la mesure où ces stéréotypes servent «tour à tour pour construire l'univers référentiel et pour en dénoncer le caractère relatif⁵²». Le lecteur se voit effectivement amené à élaborer des images mentales à partir d'une description assez précise et, dans le même temps, à se distancier de ce qu'il a produit. Cette mise à distance est, en grande partie, suggérée par le texte lui-même: c'est bien la dimension parodique du récit qui en signale l'*invraisemblance*, et donc la non-conformité de la représentation à l'égard du réel. Or, le texte ne se contente pas, comme dans l'extrait précédent, de dérouter le lecteur en dévoilant le caractère factice des *images* qu'il a spontanément associées à l'Afrique, sans pour autant lui permettre de construire une autre représentation. La seconde partie du récit de chasse dévoile, en effet, un décor sensiblement différent:

Évidemment, je suis le seul à m'être éveillé. [...] *Le paysage à la barre du jour n'a plus rien de l'environnement nocturne hostile*. Sans le savoir, nous nous sommes installés sur *une colline*. Je m'empare du mauser et me dirige seul vers *un morne* sur la gauche [...] Une pintade file d'un arbre à un autre avec un bruit saccadé.

Les arbres au pied de la pente se font plus serrés. Puis soudain, *c'est une clairière comme un halo blond*. [...] *J'accroche à un arbre* ma chemise à carreaux bleue et je pars

⁵¹ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 92. Je souligne.

⁵² Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 273.

en courant vers le camp, laissant ici un mouchoir piqué aux *épines d'un buisson*, là une chaussette dans les *ronces*⁵³.

Une telle métamorphose n'est pas seulement surprenante pour le narrateur. Le lecteur peut également s'étonner de découvrir un paysage dont les signes de l'altérité ont disparu: si les référents textuels («colline», «clairière», «ronces», etc.) renvoient à une réalité familière pour le lecteur, ils ne sont peut-être pas spontanément associés, par ce même lecteur, à l'espace éthiopien. Cette inadéquation potentielle entre les attentes ou les connaissances du lecteur et la perspective proposée par le texte conduit à l'élaboration d'une nouvelle forme synthétique tenant lieu d'une nouvelle représentation de l'espace éthiopien.

L'aspect le plus surprenant de l'évocation de l'Afrique, dans *Une histoire américaine*, tient néanmoins à l'interrelation entre la Californie et l'Éthiopie, qui s'inscrit au cœur de l'espace californien et se manifeste de diverses manières: lorsque Gregory et sa compagne Terounech (elle-même originaire d'Éthiopie) suivent le littoral vers le sud de l'État, l'exubérance de la végétation renvoie, par contraste, au dénuement du pays de Terounech: «Terounech découvrait avec ravissement une nature luxuriante. Habituee aux paysages désertiques, elle n'avait pas assez de ses cinq sens pour tout enregistrer⁵⁴». D'autres indices instaurent, au contraire, un lien de continuité entre la Californie et l'Afrique: le *vieux* dattier transplanté, au début du roman, «du désert à la cour nue de la prison⁵⁵» ou encore les eucalyptus qui «avaient essaimé avec autant d'aisance sur les

⁵³ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 93. Je souligne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

plateaux éthiopiens que sur les collines de la baie de San Francisco⁵⁶». Godbout multiplie les références et les liens les plus imprévus en jouant, encore une fois, avec de nombreux stéréotypes:

Dairy Queen, Burger King et compagnie vous invitent à manger gros et vite, les pourboires seront pour l'Afrique. Et les clients gavés de frites et de générosité rentrent ensuite chez eux nourrir le chat ou le chien. Mais ils offrent, sans le savoir, à leurs animaux domestiques, des banquets de chair sauvage, morceaux de gazelle ou lambeaux de zèbres mis en boîte. *Cat food. Dog food.* Bonne conscience? À saveur d'éléphant. Ouvrez une boîte de nourriture pour chien, au hasard, Dr Ballard, Pepper, Canigou, ou Pal, et tendez l'oreille: vous entendrez l'écho des cris de Tarzan. Le dernier soupir des babouins. Le silence de la savane. Dans les journaux, l'Éthiopie et la famine sont en première page. Dans les supermarchés l'Afrique est à l'étalage⁵⁷.

D'une manière générale, si l'hybridation des espaces californien et éthiopien permet de créer entre eux un lien de continuité, le processus n'est pas réversible. Autrement dit, la Californie demeure le référentiel privilégié d'*Une histoire américaine*. À ce titre, elle fait l'objet d'une évocation encore plus détaillée et exhaustive que l'Afrique. Cela m'amène à examiner la manière dont Godbout établit une relation de connivence, avec son lecteur, pour finalement lui proposer une autre image de la Californie. Comme on va le voir, Michel Tremblay adopte une stratégie étonnamment semblable, lorsqu'il décrit Paris dans *Des nouvelles d'Édouard*.

9.4.3 Un *Ailleurs* démythifié

Une perspective commune sur l'Ailleurs

Jacques Godbout et Michel Tremblay sont dans une situation distincte de celle de Kokis, puisqu'ils sont eux-mêmes Québécois et parlent, dans leurs romans respectifs, de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 146-147.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

deux pays étrangers: les États-Unis et la France. Le rapport à l'Autre et à l'*Ailleurs* peut sembler, dans ces conditions, dégagé de certaines contraintes qui pèsent sur l'auteur brésilien lorsqu'il écrit sur son pays natal. Godbout et Tremblay peuvent établir un pacte de lecture sur la base d'une connivence entre les personnages et celle des lecteurs, à l'instar de Godbout qui suggère explicitement une coïncidence entre les attentes de Gregory Francœur et celle du lecteur: «*Comme la plupart des Canadiens, il ne connaissait de la Californie que les images mythiques, "surf-boys" et limousines, vins de Napa et séquoias millénaires*⁵⁸». En suscitant ainsi l'adhésion du lecteur (quitte à la forcer), Godbout présuppose que ces images mythiques constituent effectivement des lieux communs, c'est-à-dire un ensemble de représentations qui rassemblent une majorité de lecteurs autour de l'idée que l'on se fait, au Québec, de la Californie.

Michel Tremblay instaure également un rapport de complicité entre son personnage principal (Édouard, *alias* la Duchesse) et ses lecteurs, mais d'une manière indirecte. Rappelons qu'Édouard consigne ses impressions de voyage dans un journal qu'il destine à sa belle-sœur. La prise en compte explicite d'un narrataire confère à l'écriture un rôle précis: établir un lien fondé sur la référence à une expérience commune. Or, comme le signale Gerald Prince, l'une des fonctions essentielles du narrataire est d'établir un relais, par-delà la clôture textuelle, entre le narrateur et le lecteur⁵⁹. Dans le roman de Tremblay, l'effet d'identification est renforcé par l'usage de nombreuses marques d'interpellation à l'endroit du narrataire faisant appel à des références qui, dans certains cas, trouvent sans nul doute un écho chez le lecteur lui-même:

Si y faut souffrir à ce point pour être belle, j'aime mieux rester moche!» (*Vous remarquerez ici l'emploi du mot "moche", ma première vraie expression française de France ! Si un Canadien français qui se respecte se permettait d'employer ce mot-là*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 18. Je souligne.

⁵⁹ Cf. Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

dans la conversation, il ferait rire de lui en s'il vous plaît! En tout cas, dans le milieu que je fréquente)⁶⁰.

Outre ces appels explicites, sinon à la complicité entre le personnage et le lecteur, du moins à la reconnaissance tacite d'une représentation commune de l'Autre et de l'*Ailleurs*, les deux textes mettent en œuvre une stratégie analogue qui présuppose, justement, une communauté d'attentes entre les personnages et les lecteurs des romans.

Un pacte de lecture fondé sur la valorisation des stéréotypes

En effet, à la différence de Sergio Kokis, Michel Tremblay et Jacques Godbout ne se contentent pas de postuler l'existence d'un ensemble d'«hétéro-images⁶¹», connues d'une majorité de lecteurs, pour les dénoncer. Ils les convoquent comme fondement d'une représentation du pays étranger qui se conforme, dans un premier temps du moins, à ce qu'ils conçoivent comme un imaginaire de l'*Ailleurs* partagé par la plupart des lecteurs québécois. L'adhésion de ces derniers au pacte de lecture implicitement proposé tient à la reconnaissance des représentations de l'*Ailleurs* et, dans une certaine mesure à l'adhésion à ces *hétéro-images*. En effet, comme le mentionne Ruth Amossy, «[l]a première condition de l'efficacité d'un stéréotype est qu'il soit connu de ceux avec lesquels on désire communier dans des lieux communs⁶²».

⁶⁰ Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 98. Je souligne

⁶¹ Jean-René Ladmiral et Edmond-Marc Lipiansky, *La communication interculturelle*, Paris, A. Colin, 1989, p. 228. Ladmiral et Lipiansky distinguent les *auto* et les *hétéro-images* qui désignent, respectivement, l'ensemble des représentations qu'une collectivité élabore au sujet d'elle-même et au sujet d'une autre collectivité (ou groupe social, catégorie professionnelle, etc.)

⁶² Ruth Amossy, «La force des évidences partagées», *Études de linguistique appliquée*, n° 107, juillet-septembre 1997, p. 269.

Ainsi, lors de son arrivée aux États-Unis, Gregory Francœur est immédiatement séduit par la Californie et plus particulièrement, cela semble aller de soi, par son climat: «je laissais l'hiver derrière moi et je trouvais de ce côté-ci le temps radieux, tout en ciel bleu et soleil discret⁶³». Tout au long de son séjour, Francœur ne cesse de s'enthousiasmer pour l'exubérance, la vitalité, le dynamisme de la nature et de la société californiennes. Il avoue être époustoufflé par les paysages qu'il découvre et qu'il perçoit comme des espaces enchanteurs, fidèles à ce qu'en montrent les cartes postales et les brochures touristiques:

Nous voulions changer de planète. Nous avons décidé de suivre le littoral comme un fil, vers le sud. A gauche, les collines comme des chats faisaient le dos rond, l'océan de son côté élaboussait des otaries paresseuses assoupies sur des rochers gigantesques. Nous roulions lentement, nous arrêtant sans cesse sur des corniches de plus en plus escarpées, recouvertes d'orchidées sauvages. Terounech découvrait avec émerveillement une nature luxuriante⁶⁴.

L'effet d'exotisme joue à plein, d'autant plus facilement que la Californie génère elle-même ses propres mythes en tirant parti de sa situation géographique ainsi que de sa puissante industrie cinématographique. C'est d'ailleurs pourquoi il apparaît difficile de se rendre à Los Angeles sans «prendre le pouls d'Hollywood⁶⁵» et marcher dans les pas des vedettes de cinéma imprimés sur l'asphalte d'Hollywood Boulevard.

Sur le plan patrimonial et architectural, toutefois, la Californie est sans commune mesure avec Paris, qui se révèle, selon Édouard, un véritable «trésor folklorique⁶⁶». À cet

⁶³ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁶ Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 90.

égard, le roman de Tremblay convoque à dessein la plupart des clichés que l'on peut entretenir sur Paris, ville censée incarner l'élégance (celle des femmes de la gare Saint-Lazare⁶⁷) l'esprit bohème et licencieux (le Paris encanaillé des cabarets du quartier Pigalle⁶⁸), ainsi que le «romantisme» (les amoureux qui s'embrassent sans pudeur dans les encorbellements du Pont-Neuf⁶⁹). Avant même de débarquer au Havre, Édouard reconnaît que le cinéma et la littérature sont les principaux éléments constitutifs de son imaginaire et qu'ils lui tiennent lieu de savoir. Ils assument une fonction essentielle en médiatisant le rapport à une réalité qui lui demeure totalement étrangère. Paris, tel qu'il s'attend à le retrouver, a été façonné par son imaginaire de lecteur (des romans de Georges Simenon, entre autres), de spectateur (des films de Marcel Carné) et d'auditeur (des chansons de Lucienne Boyer). C'est moins la valeur institutionnelle des œuvres que leur contenu qui suscite l'intérêt d'Édouard, qui aime particulièrement Simenon parce qu'il y retrouve «le petit monde de Paris qui [l]e fascine tant⁷⁰» ou Zola, car il lui permet de renouer, dans la fiction, avec l'univers familier des cabarets, des tripots et plus largement, avec une culture populaire qui lui est familière. La prégnance de ces représentations est, bien entendu, génératrice de situations cocasses, comme lorsque Édouard s'installe dans un restaurant parisien et se réjouit non pas de découvrir la cuisine française, mais plutôt de savourer un sandwich. En effet, comme il le confie lui-même à son journal, «[l]e pain a l'air tellement important pour ce monde-là, *dans les films*, que je me suis toujours dit que ça doit être le bout du bout⁷¹».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 289.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88

⁷¹ *Ibid.*, p. 186. Je souligne.

Les romans de Tremblay et de Godbout illustrent ce que l'on a énoncé précédemment au sujet de la précompréhension d'un objet ou d'un phénomène. L'expérience de l'altérité, telle qu'elle est vécue par Gregory Francoeur et Édouard, s'inscrit précisément sur le fond d'un horizon spécifique (ce qui relève, dans le premier cas, d'un imaginaire de la Californie et, dans l'autre, d'un imaginaire de la France et de Paris) qui détermine un mode particulier d'appréhension de la nouveauté (qu'elle se manifeste dans le *vu* ou le *lu*). Il ressort de ce qui précède que, dans les deux romans, le rapport à l'Autre s'établit, au départ, sur la base d'une relative méconnaissance de la Californie et de la France. Comme souvent, dans ce genre de situation, seules quelques représentations grossières et schématiques (le caractère général des stéréotypes), assumées comme telles ou non, forment l'horizon de la précompréhension et des attentes. On peut, évidemment, y voir une mise en abyme de la situation dans laquelle se trouvent bien des lecteurs réels.

Contrairement à la démarche de Kokis, celle de Tremblay et de Godbout ne tend pas à opposer une représentation à une autre dans un rapport agonistique. Elle repose plutôt sur une stratégie textuelle qui requiert du lecteur qu'il *reconnaisse* les stéréotypes convoqués, c'est-à-dire qu'il rattache les représentations véhiculées par le texte à un contenu doxique qui s'incarne dans des pratiques et des discours sociaux. Je rejoins, en ce sens, Ruth Amossy lorsqu'elle déclare qu'un stéréotype n'existe pas en soi dans un texte et qu'il doit être plutôt considéré comme une «construction de lecture⁷²». J'accorde, cependant, un sens légèrement différent à cette notion de «construction», dans la mesure où je n'associe pas, ici, la construction à un travail de sélection, d'élagage et d'assemblage de divers prédicats, mais, plus simplement, à une identification que le texte lui-même ne peut que se contenter de postuler et de suggérer. L'initiative et la

⁷² Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 21-22.

compétence du lecteur sont des éléments dont il faut absolument tenir compte, particulièrement lorsque l'on s'intéresse à des romans tels que ceux de Godbout et de Tremblay, pour que le stéréotype joue pleinement son rôle d'«opérateur interactionnel⁷³».

De l'adhésion à la distanciation

La lecture d'*Une histoire américaine* et de *Des nouvelles d'Édouard* révèle que Tremblay et Godbout adoptent à l'égard des stéréotypes une attitude ludique en invitant leur lecteur à interroger la validité de ces représentations préétablies, mais aussi en leur proposant une représentation moins convenue des États-Unis et de la France.

Le roman de Godbout met assez rapidement au jour l'ambivalence des rapports de Gergory Francœur (et, plus largement, des Québécois?) à l'égard de la Californie:

Assis dans le fauteuil à côté du chauffeur, j'avais une vue imprenable (en Technicolor) sur les eaux de la baie, ses canards sauvages, les collines de San Francisco, l'île au trésor, les sculptures de bois trouvés. J'absorbais les paysages comme une cellule photo-électrique se nourrit de lumière⁷⁴.

Francœur le rappelle à plusieurs reprises: aux États-Unis, même les prisons ont des allures de «plateau de tournage⁷⁵». Or, l'hypermédiatisation de la culture américaine, sa capacité industrielle à produire des «auto-images» et à les diffuser à l'échelle de la planète aboutit effectivement, parfois, à une confusion entre ce qui relève du fantasme, du cliché et d'une représentation «conforme au réel». La pointe d'ironie qui transparait dans les propos de Francœur souligne, justement, la difficulté d'entretenir un rapport avec la société et la culture américaines vierge de toute idée et représentation préconçues.

⁷³ Andrea Semprini, *loc. cit.*, p. 8.

⁷⁴ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

La dernière phrase de l'extrait cité plus haut dénote la pure réceptivité du personnage et fait écho à l'opposition sartrienne entre perception (acte passif) et imagination (acte génésique en ce que la conscience nie la réalité et se donne spontanément à elle-même un autre *monde*). D'une manière générale, comme le rappelle Jacques Pelletier, le roman de Godbout se caractérise par «une certaine mise à distance du discours intérieur du héros et, du coup, *une relativisation de l'expérience*⁷⁶». Or, justement, le lecteur produit une représentation du monde en adoptant la perspective (le regard) de Francœur. Cependant, la dimension ironique de l'énoncé constitue une perspective supplémentaire et divergente. Aussi le lecteur est-il finalement amené à mettre à distance ce qu'il construit. Pour le dire, à la manière d'Iser, on est présence d'un «blanc»:

Si les blancs sont formés par les éléments d'indétermination du texte, il conviendrait de les appeler des lieux d'indétermination, comme l'a fait Ingarden. Mais les blancs ne se rapportent pas tant à la détermination incomplète de l'objet intentionnel ou des aspects schématisés qu'à l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur. Plutôt que d'impliquer un achèvement nécessaire, ils soulignent une nécessité combinatoire. En effet, l'objet imaginaire ne se forme pas avant que les schémas du texte n'aient été mis en connexion, et ces opérations combinatoires que le lecteur doit exécuter sont principalement déclenchées par la présence de ces blancs dans le texte. Ce sont eux qui signalent qu'une jonction omise par le texte peut et doit être établie entre les segments de ce texte. De ce fait, ils incorporent les «articulations du texte» car ils fonctionnent comme «charnières pensées» (*gedachte Scharniere*) entre les perspectives de présentation. Ils conditionnent dès lors toutes les possibilités de jonction entre les segments textuels. Dans la mesure où les blancs signalent l'omission d'une relation, ils permettent au lecteur de se la représenter librement et «disparaissent» aussitôt qu'elle est établie⁷⁷.

La seule manière de rétablir une jonction est de se dissocier de la perception du personnage, donc de prendre conscience de l'aliénation, de la fascination dont il est victime.

⁷⁶ Jacques Pelletier, *Le roman national*, Montréal, Vlb, coll. «Essais critiques», 1991, p. 53.

⁷⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, p. 319.

Édouard, le personnage du roman de Tremblay, adopte une attitude analogue à celle de Gregory Francœur, car lui aussi semble victime de la prégnance des représentations de son propre musée imaginaire. D'abord dérouté par l'étrangeté de ce qu'il découvre, il se sent, paradoxalement, relégué au rang de pur spectateur dès lors que la ville *répond à ses attentes*:

Une impression d'irréalité m'a pris au beau milieu de la rue de Rome; je me suis senti spectateur, tout d'un coup, comme au cinéma; j'ai presque senti le pop corn et le coke. Je ne sais pas comment vous décrire ça... Ce n'est pas moi qui marchais, c'est le décor qui avançait tout seul, de chaque côté de moi, et qui disparaissait dans mon dos⁷⁸.

La facticité de cette expérience, rendue manifeste par la comparaison qu'Édouard établit entre ce qu'il v(o)it et ce qu'il ressent au cinéma, est révélée de manière éclatante dans le paragraphe suivant:

Mais, au coin de la rue de Provence, j'ai été brusquement ramené à la réalité: une madame toute propre, presque endimanchée, m'a tiré par la manche en me disant un: «Tu viens mon gros loup?» qui m'a tellement surpris que je me suis mis à marcher plus vite⁷⁹.

L'irruption d'une prostituée dans (sur) la scène (comparable au plateau de tournage évoqué par Francœur) met un terme à la rêverie d'Édouard et le confronte à une ville radicalement différente de celle qu'il s'attendait à retrouver.

L'incongruité de cette situation et, d'une manière générale, la naïveté dont Édouard fait preuve au cours de son séjour en France, prêtent à sourire. Pourtant, ce personnage, quoique caricatural, ne renvoie-t-il pas au lecteur réel un peu de son propre reflet? Tremblay invite, en effet, son lecteur à se distancier à la fois des «clichés» qu'il lui

⁷⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁹ Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 216.

propose dans son texte et des représentations que ce lecteur active lui-même spontanément quand il imagine Paris. Il faut, cependant, rappeler que le Paris évoqué dans le roman de Tremblay présente pour le lecteur un visage à la fois familier et inconnu puisqu'Édouard y séjourne juste au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. D'emblée, donc, le texte mise sur la distance plutôt que sur la proximité culturelle. Que l'on soit Français ou Québécois, que l'on ait habité Paris ou qu'on y ait séjourné en tant que touriste, la ville décrite dans le roman présente un caractère méconnaissable pour de nombreux lecteurs. Cela contribue à dissiper toute illusion de reconnaissance (le Paris que le texte décrit n'est pas le même que celui que l'on peut voir aujourd'hui au cinéma, à la télévision, etc.). Aussi, privé de nombreux points d'ancrage entre la représentation que le texte donne de Paris et celle qu'il s'apprêtait à mobiliser en commençant à lire le roman de Tremblay, le lecteur se trouve dans une position semblable à celle d'Édouard. Comme lui, il n'a qu'une connaissance indirecte du Paris de l'après-guerre et il lui faut aussi mobiliser les seules références dont il dispose: le cinéma (pensons à des films tels que *Hôtel du Nord*, *Quai des Brumes*, *La traversée de Paris*), la musique (Édith Piaf, Maurice Chevalier), la photographie (Robert Doisneau). Pour le lecteur, comme pour le personnage du roman de Tremblay (publié, rappelons-le, en 1984), les images du Paris de l'après-guerre sont effectivement en «noir et blanc». Cette double contrainte culturelle et historique est l'un des fondements du rapport complexe que le texte entretient avec les représentations stéréotypées de la France et de Paris: il les convoque pour créer un «lieu (monde) commun» fondé sur un rapport de connivence avec le lecteur (ressort des situations humoristiques du roman); il contraint le lecteur à mobiliser une portion spécifique et *partagée* de son imaginaire (puisque la plupart des lecteurs ne connaissent du Paris de l'après-guerre que ce qui a été consacré par les institutions culturelles et les médias); il invite à les mettre à distance pour en percevoir le caractère convenu et éventuellement aliénant.

Godbout, pour sa part, confronte surtout son lecteur à la différence culturelle. Sa démarche n'en présente pas moins une certaine parenté avec celle de Michel Tremblay, particulièrement en ce qui concerne la prégnance des représentations stéréotypées et leur influence sur le rapport à l'Autre. J'ai indiqué plus haut que Gregory et sa compagne éthiopienne se rendaient à Los Angeles à la fin du roman. Ils y parviennent en pleine nuit, ce qui est l'occasion de présenter une autre dimension de la vie californienne. Comme le suggère Jean-Pierre Lapointe, le texte instaure un rapport de complémentarité entre les faces diurne et nocturne du monde californien⁸⁰. Néanmoins, je ne suis pas totalement en accord avec l'idée selon laquelle «[c]e sont les pulsions de vie que le romancier enregistre partout⁸¹». Il est vrai que le «flot ininterrompu des véhicules qui roul[ent] comme globules rouges et blancs⁸²» sur les routes de l'État procure l'illusion d'un flux constant d'énergie. Francœur éprouve aussi une irrésistible fascination en arrivant aux abords de la métropole californienne. Cependant, cet enthousiasme est tempéré par d'autres éléments qui révèlent, une fois de plus, la confusion que produisent ces paysages «dessinés par les artistes de Disneyland, sûrement⁸³». Francœur et Terounech sont effectivement fascinés, mais au sens littéral du terme, c'est-à-dire hypnotisés tels des insectes captifs d'une source lumineuse:

Nous étions à quelques heures de la prochaine ville. Le brouillard était si intense *qu'on ne voyait plus* les ponts suspendus que nous traversions. Méandres, falaises, rochers solides comme le destin nous *bouchaient la vue*. [...] Au loin, les abords de Los Angeles parurent *fantomatiques* [...]; à mesure que l'on avançait, les échangeurs *se noyaient dans une curieuse soupe* jaunâtre où se mêlaient les vapeurs de la mer et les gaz d'échappement. Ici et là, en plein champ, comme des bijoux lumineux, jetés le long des

⁸⁰ Cf. Jean-Pierre Lapointe, «La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout», *Études françaises*, vol. 27, n°2, 1991, p. 78.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 135.

⁸³ *Ibid.*, p. 165.

voies d'accès, clignotaient des enseignes au néon. Paysage fabuleux qui nous forçait au silence, le nez collé à la vitre pour ne rien manquer⁸⁴.

Cette description présente une incontestable ambiguïté: Francœur et sa compagne sont impressionnés, comme des plaques photographiques, par le chatolement de la lumière et par le scintillement des néons; pourtant, ils ne *voient* rien, sinon les vagues contours d'un paysage façonné par des concepteurs de parcs d'attractions, précisément parce que l'artifice tend à masquer la vacuité d'une réalité autrement moins séduisante. Le lecteur, pour sa part, est une nouvelle fois confronté à un *blanc*, puisque la seule perspective dont il dispose sur l'objet visé est celle des personnages, mais cette perspective ne coïncide pas avec celle suggérant l'impossibilité de percevoir autre chose que de vagues sources lumineuses. Là encore, la seule manière, pour le lecteur, de lever l'indétermination est de prendre conscience de la puissance de la fascination exercée sur les personnages (qui sont «forcés au silence»).

Un nouveau regard

Après avoir amené leur lecteur à remettre en question leurs propres préjugés et attentes, Tremblay et Godbout lui proposent un nouveau regard sur Paris et sur la Californie. Ainsi, aussitôt arrivés en ville, Gregory et Terounech parviennent devant la demeure du défunt professeur Alan Hunger et trouvent un autre décor: la rue, «banale, à faire pleurer⁸⁵» est composée «de maisonnettes basses et roses en *stucco* arbora[nt] chacune un palmier nain en fleur⁸⁶». Francœur déchanté brutalement: «Dans la nuit cafardeuse, l'air glacé que le

⁸⁴ *Ibid.* Je souligne.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁶ *Ibid.*

vent poussait le glaça jusqu'aux os⁸⁷». Loin du clinquant d'Hollywood Boulevard (que les deux héros du roman ne manqueront pas d'emprunter), des lumières étincelantes de la ville, du soleil et de la mer de la Californie, ce quartier de Los Angeles se révèle tristement banal. Seuls les palmiers nains évoquent ironiquement la Californie et le conformisme des banlieues habitées par les classes moyennes américaines.

Plus largement, au cours de son bref séjour, Francœur est amené à explorer plusieurs composantes de l'espace californien. Il se rend dans divers lieux (restaurants, université, aéroport, campagne, etc.) qu'il observe et commente. Il découvre, en marge des endroits consacrés par l'iconographie touristique, des aspects méconnus du paysage californien: un hôtel victorien⁸⁸, un château «baroque dont John Kennedy avait à une époque songé à faire la "Maison Blanche" du Pacifique⁸⁹», un cimetière marin où sont remisés depuis la Seconde Guerre mondiale des centaines de navires de guerre⁹⁰. Alors qu'il traverse des zones agricoles, Francœur est également frappé par «l'immensité des terres irriguées⁹¹» et l'alliance paradoxale entre la nature et la technologie qui se manifeste dans la campagne californienne:

De chaque côté de l'Apocalypse, dans les brumes ensoleillées de mars, des arrosoirs mécaniques nourrissaient les sillons tracés au cordeau. Des tracteurs myopes comme des coléoptères géants traversaient ici et là le rideau délicat des fontaines. La terre fertilisée commençait d'accoucher de ses épinards et de ses fraises⁹².

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁹¹ *Ibid.*, p. 175.

⁹² *Ibid.*

Ces aspects de la Californie contrastent avec ceux que j'ai évoqués plus tôt. Ils participent d'une représentation beaucoup moins convenue et dévoilent, précisément, une dimension inattendue ou méconnue de l'espace californien.

L'espace parcouru par la Duchesse, dans *Des nouvelles d'Édouard*, est beaucoup plus restreint. La mobilité n'en est pas moins source de nombreuses découvertes et surprises. Soucieux de partager son expérience avec sa belle-sœur, Édouard adopte la posture du *reporter*, exprimant ses impressions à la vue de la cathédrale Notre-Dame, commentant la façade d'un grand magasin de Paris (La Samaritaine), mais aussi des endroits plus pittoresques dont il ne soupçonnait pas l'existence:

Et tout à coup, sans que rien ne l'ait annoncé, je me suis retrouvé dans un grouillement de monde des plus bizarres, une foule d'étrangers, et quand je dis d'étrangers, je veux dire des gens de toutes les couleurs, pas des étrangers, comme moi, qui peuvent passer inaperçus: des Arabes, je pense, dans de longues robes rayées; des Noirs, grands luisants, avec des turbans sur la tête; des Blancs, aussi, bien sûr, mais burinés, frisés, plus petits, même, que les Français qui ne sont déjà pas très grands. Une foule joyeuse qui s'affairait square de la Chapelle autour d'un marché extérieur coloré d'où montaient des relents non seulement de nourriture mais aussi d'épices et de denrées exotiques, odeurs fortes et piquantes qui me firent éternuer à plusieurs reprises⁹³.

L'épreuve de l'altérité à laquelle est confronté Édouard mobilise une pluralité de modalités sensorielles, aussi le texte recèle-t-il des indices de représentativité de différentes natures (visuel, auditif et olfactif). Il est intéressant de souligner que l'olfaction, en particulier, fait l'objet d'une attention particulière:

C'est la première fois de ma vie que je traverse une ville où les odeurs sont aussi importantes. Il faut dire que je ne suis jamais allé bien loin. Mais je ne crois pas que Montréal ait une odeur particulière, ni Québec [...].

Mais ici chaque pâté de maisons recèle sa propre senteur qui vous envahit tout d'un coup et ne vous quitte pas tant que vous n'êtes pas tombé dans une autre, plus forte et souvent différente qu'un vague mal de cœur vous prend [...].

Toutes les odeurs possibles me sont passées par le nez, depuis le matin: les épices, le

⁹³ Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 260.

café, le savon, le pain (même si j'en ai très peu mangé), les produits laitiers, les légumes, surtout le chou et les poireaux, le canard aux pruneaux et les rillettes, sans oublier les odeurs de corps dissimulées ou non par des parfums plus ou moins efficaces, alors qu'à Montréal je ne pourrais reconnaître que quelques odeurs très particulières que j'aime ou qui m'excitent [...]. Il me semble que rien ne sent tout le temps, comme ici, ni les quartiers, ni les rues, ni les magasins, comme si on avait peur de notre odorat, chez nous [...]⁹⁴.

La distinction établie entre les signatures olfactives propres à deux villes comme Paris et Montréal permet au lecteur de prendre conscience de cet aspect de *l'identité* d'une ville que l'on néglige souvent, en raison de la prédominance des percepts visuels. On note qu'Édouard ne cherche pas véritablement à identifier les odeurs, mais plutôt à les associer à des aliments ou à des choses connues, ce qui facilite *l'appropriation* de son expérience à partir de la réactivation, par le lecteur, de souvenirs issus de *ses* propres expériences antérieures.

9.5 Un référentiel opaque

C'est à un tout autre type d'expérience de lecture que confronte un roman comme *La Québécoise*. J'ai montré que Montréal était représentée non pas à partir d'une perspective globale, mais d'une multiplicité de points de vue diffractés. C'est également le cas de Paris, l'une des villes étrangères qui jouent un rôle majeur dans le roman. Paris, en effet, constitue, au même titre que Montréal, l'un des pôles référentiels du récit. Toutefois, ces deux villes ne présentent pas le même degré de familiarité pour les lecteurs québécois et n'éveillent pas les mêmes *connotations imaginaires*. Je désigne, par «connotations imaginaires», les aspects plus spécifiquement représentatifs qui confèrent à l'objet visé une densité et une consistance particulières. Aussi, le fait que Robin évite systématiquement de recourir à des stéréotypes les plus emblématiques de la capitale

⁹⁴ *Ibid.*, p. 276-278.

française (contrairement à Michel Tremblay) crée un rapport au texte sensiblement différent de celui qui peut prévaloir au cours de la lecture de *Des nouvelles d'Édouard*.

Paris: espace hyperréférentiel ou «a-référentiel»?

Le personnage de Robin entretient avec Paris, comme avec Montréal, un rapport fortement empreint par sa subjectivité. La différence, cependant, tient au fait que si elle se sent étrangère dans la métropole québécoise, elle connaît, en revanche, très bien Paris. Ce renversement de perspective ne concerne pas seulement la narratrice: il place le lecteur en position d'extranéité. Ce dernier se trouve confronté à la description d'un environnement urbain qui ne favorise pas nécessairement sa propre activité imaginative:

C'est un immeuble de l'avenue Foch [...] Stries vertes et rouges des feux à l'angle, reflet verdâtre de la croix des pharmacies [...] des bracelets bon marché à Félix Potin [...] Bribes d'itinéraires le long des lignes de métro - ligne 10, Austerlitz, sans soleil, sans victoire - on partait pour les Landes⁹⁵.

Il n'est pas impérativement requis, rappelons-le, de pouvoir associer une représentation imaginaire à cet énoncé pour en comprendre la signification. Cependant, il faut reconnaître qu'une pure compétence sémantique n'est pas non plus suffisante pour comprendre ce passage et, *a fortiori*, pour en construire une représentation mentale. On peut avancer que la capacité d'activer le potentiel de *connotations imaginaires* des divers indices référentiels de l'extrait ajoute une indéniable plus-value au produit de la lecture. Par exemple, savoir que l'avenue Foch est la plus large de Paris, qu'elle se situe dans un quartier huppé et qu'elle constitue l'une des réalisations exemplaires de l'urbanisme haussmanien confère une dimension particulière à l'énoncé «C'est un immeuble de l'avenue Foch». La capacité de pouvoir, en plus, activer une *image* de cette artère parisienne apporte un degré supplémentaire de détermination à la lecture. Il en va de

⁹⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 16-17.

même avec les autres énoncés de l'extrait: le «reflet verdâtre de la croix des pharmacies» renvoie à l'emblème des officines en France. Ce symbole, caractéristique au même titre que l'enseigne des épiceries Félix Potin (qui n'existent plus aujourd'hui), participe du paysage urbain. Quant au syntagme «Bribes d'itinéraire de métro- ligne 10, Austerlitz, sans soleil, sans victoire - on partait pour les Landes» évoque l'une des lignes du métro parisien, dont l'un des terminus est la gare d'Austerlitz (d'où la référence à la victoire napoléonienne) d'où partent certains trains en direction du sud-ouest de la France (notamment vers le département des Landes).

Dans chaque cas, une compétence de type encyclopédique permet déjà de rendre le texte *lisible*, autrement dit signifiant. On peut disposer d'un savoir purement conceptuel relativement à ces diverses entités et s'en tenir, par exemple, au fait que l'avenue Foch est une grande artère parisienne dans un quartier cosu, que les pharmacies arborent une croix lumineuse verte au-dessus de leur vitrine, qu'un certain Félix Potin a fondé à Paris ce qui allait devenir une chaîne d'épiceries et, enfin, qu'«Austerlitz» désigne à la fois le nom d'une station de métro et d'une gare de train. Cependant, le rapport établi avec le monde auquel réfère le texte demeure alors désincarné, *virtuel*, précisément parce que la signification ne *donne* pas l'objet. En revanche, la capacité d'associer aux entités textuelles des souvenirs personnels (puisés dans sa propre biographie), des représentations extraites de son imaginaire de lecteur ou de cinéphile fournissent au lecteur une diversité d'images à mobiliser pour actualiser la représentation du monde visé par le texte. Dans quelle mesure, par exemple, les nombreuses scènes tournées à la Gare de l'Est, à Paris, dans un film tel que *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* peuvent-elles contribuer à inscrire dans l'imaginaire des spectateurs une représentation des gares parisiennes, de leur architecture, des bruits caractéristiques, etc.? On ne peut évidemment pas se livrer à des généralisations hâtives et excessives, mais il est certain que ce type de film a sans doute un impact, notamment en raison de son succès, particulièrement auprès

des lecteurs qui ne disposent pas d'autres ressources imaginaires. En ce sens, une même *image* peut constituer un lieu commun que plusieurs spectateurs peuvent réinvestir dans leurs lectures ultérieures, lorsque le texte n'établit pas les conditions propices à un processus d'élaboration de nouvelles représentations.

Un imaginaire monologique

D'une manière générale, Paris est évoqué au cours d'une dérive imaginaire où les idées, les images et les sensations s'engendrent mutuellement, selon un processus associatif obéissant au leitmotiv de *La Québécoite*: «Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique⁹⁶». Le défi résulte, pourtant, peut-être moins de cette carence d'ordre temporel ou logique que de la nature et de l'agencement des référents convoqués dans le texte, dans la mesure où Robin fait appel à un imaginaire intime qui relègue le lecteur à une position d'extériorité:

[...] JUSSIEU. Les polonias sur la place, le kiosque à journaux et les cafés étudiants en face de la Fac. CARDINAL LE MOINE - monter la rue pour parvenir à la Mouffe King Henry à l'angle de la rue des boulangers où l'on achetait le Glenvidish et la bière de Pilsen, continuer la rue Monge jusqu'à sa place - bistrots, marché deux fois la semaine - ombre des marronniers - Le soir place Monge - [...] MABILLON, le restaurant universitaire avant l'ouverture du Mazet - On allait au Mab c'était meilleur qu'à l'Inter-SÈVRES-BABYLONE, le bon marché et le Lutétia. En ce temps-là, il n'y avait pas de MSH. Déjà les beaux quartiers. VANNEAU - Chez Germaine, rue P. Leroux. La gargote où tout le monde se connaissait, où la patronne se promenait avec le torchon. Pour s'essuyer, on criait "Germaine le torchon"! Germaine, son poulet basquaise et son clafoutis aux cerises - [...] ⁹⁷.

Ce passage, plus encore que le précédent, confronte le lecteur à la difficulté de construire une représentation imaginaire. À la différence de Tremblay, qui «guide» son lecteur sur les pas d'Édouard, Robin dissémine dans son texte de nombreuses références allusives,

⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

tronquées ou ambiguës. Cette ambiguïté affecte non seulement le processus figuratif (représentatif), mais également le processus interprétatif. Ainsi, il faut être en mesure de savoir que la rue «Cardinal Lemoine» part de la station de métro éponyme et croise la rue Mouffetard pour non seulement comprendre l'énoncé «CARDINAL LE MOINE - monter la rue pour parvenir à la Mouffe», mais aussi se figurer mentalement le parcours de la narratrice dans l'espace urbain. Un autre problème survient alors: la «Mouffe» peut désigner la rue Mouffetard ou le quartier du même nom, que les Parisiens affublent fréquemment l'un et l'autre de ce diminutif familier. Il peut aussi s'agir de la première Maison des Jeunes et de la Culture parisienne, située précisément rue Mouffetard, qui a joué un rôle important dans la diffusion de la culture auprès des classes ouvrières dès le début du XX^e siècle. L'altération de certains toponymes accroît les difficultés posées par les nombreuses indéterminations. La suppression, par exemple, des majuscules de l'enseigne du magasin «Le Bon Marché» est source de confusion puisque la référence à l'objet visé est opacifiée. De même, le nom «Lutétia» renvoie-t-il au célèbre hôtel parisien ou bien à une brasserie dont le véritable nom est «Le Petit Lutétia», l'un et l'autre étant voisins de la station «Sèvres-Babylone»?

Contrairement à Tremblay, Robin ne se réfère pas à un savoir livresque ou filmique, ni à un ensemble de représentations stéréotypées sur lesquelles fonder une connivence entre le personnage et le lecteur. Elle instaure un clivage entre le texte et le lecteur en ne permettant pas à ce dernier, justement, de puiser dans une réserve d'expériences «stabilisée et récurrente objectivement, partagée et sanctionnée intersubjectivement⁹⁸» qui constituerait un lieu commun entre le monde du texte et le monde du (des) lecteur(s). Ce clivage n'est pas, comme chez Kokis, provoqué de manière à contraindre le lecteur à construire une représentation du monde fictionnel à partir de nouveaux référents. Même

⁹⁸ Daniel Cefaï, *loc. cit.*, p. 36.

privé d'une connaissance empirique ou d'une importante connaissance médiatisée du Brésil, il est possible d'élaborer une représentation du monde évoqué dans le roman de Kokis grâce à la créativité de l'imagination, ainsi qu'à la plasticité et au dynamisme des représentations imaginaires. Béatrice Bloch a montré, à ce propos, qu'un texte comme *Le jardin des plantes* de Claude Simon, malgré les difficultés de lecture qu'il peut susciter, présente des «points de passage entre l'imaginaire d'autrui dans le texte et celui du lecteur⁹⁹» qui autorisent et favorisent la «projection non-identificatoire dans des expériences parcellaires qui suffisent cependant à baliser un terrain de reconnaissances¹⁰⁰». Le problème posé par le roman de Régine Robin tient précisément à la difficulté de trouver dans le texte des indices de représentativité qui offrent véritablement prise à l'investissement imaginaire du lecteur. Dans *La Québécoise*, l'absence de référence à une expérience et à un imaginaire communs ne permet précisément pas au lecteur d'utiliser les stéréotypes comme une «ressource interactionnelle¹⁰¹».

À ce titre, *La Québécoise* apparaît assez atypique au regard des autres romans à l'étude. La stratégie consistant à ignorer les représentations partagées se justifie lorsque l'on considère, par exemple, la démarche de Michel Tremblay. Il est certain qu'un personnage ayant vécu à Paris et un autre y séjournant brièvement n'appréhendent pas la ville de la même manière, surtout qu'il est difficile de découvrir Paris sans mobiliser, volontairement ou non, un discours d'escorte nourri par une abondante production littéraire, musicale, cinématographique et médiatique. Pourtant, on a vu que Godbout et Poulin tentaient, par des moyens différents, d'amener leur lecteur à construire une

⁹⁹ Béatrice Bloch, «Modernités farouches: Claude Simon, Kateb Yacine», *La lecture littéraire*, n° 3 («L'illisible»), 1999, p. 155.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Andrea Semprini, *loci. cit.*, p. 8. Souligné par l'auteur.

nouvelle représentation de l'espace américain («états-unien»), qui est également l'objet d'une profusion de *clichés* (concernant les grandes métropoles, les plages californiennes, l'«Ouest sauvage», etc.). La démarche de Robin se distingue également de celle de Kokis, puisque l'auteur de *La Québécoite* ne tente guère d'instituer la compétence imaginative de son lecteur et contraint à adopter de nombreuses perspectives fragmentaires et diffractées. L'hétérogénéité de ces points de vue et l'impossibilité de les faire converger confèrent à la représentation de Paris que le lecteur construit un caractère lacunaire et «inconsistant». Le contraste est frappant lorsqu'on la compare avec celle que l'on est amené à élaborer lors de la lecture du roman de Michel Tremblay. Paris, tel qu'il est décrit par Édouard dans le roman de Tremblay, n'apparaît ni parfaitement homogène, ni uniforme. Toutefois, le lecteur est capable, à partir des informations fournies par le texte, d'unifier différents aspects hétérogènes (organisation spatiale des lieux, caractéristiques visuelles, olfactives, sonores, etc.) dans une configuration synthétique. En revanche, dans *La Québécoite*, la multiplication des points de vue parcellaires engendre une série de perspectives inconciliables.

9.6 Conclusion

Comme je l'ai montré précédemment, le référentiel québécois se réduit essentiellement à l'espace montréalais, dans les textes à l'étude. Au contraire, la diversité des lieux étrangers (Haïti, Paris, la Californie, etc.) suscitent des *images* et des modes de représentation très différents, surtout qu'ils sont évoqués aussi bien par des auteurs québécois que néo-québécois.

Cela a, bien entendu, un effet sur la lecture des textes, en particulier parce qu'il est moins aisé de mobiliser une expérience directe ou un savoir préalable relatifs aux lieux décrits. On a vu, avec Todorov, que le contact avec un élément nouveau engendre deux

types d'opérations consistant à adapter des schèmes (d'intelligibilité et de *figurabilité*) à l'objet que l'on découvre. Confronté à la représentation de lieux méconnus ou inconnus, le lecteur fait donc appel à des représentations générales et récurrentes dans l'imaginaire collectif. Or, la plupart des récits convoquent eux-mêmes de nombreux stéréotypes, ces derniers constituant souvent l'un des éléments centraux des différentes stratégies textuelles mises en œuvre. Un roman comme *Des nouvelles d'Édouard*, par exemple, cherche à établir une connivence avec son lecteur en misant sur la reconnaissance du monde décrit par Édouard. En revanche, si on est amené à penser que les personnages de *Volkswagen blues* n'empruntent pas les sentiers battus, pour reprendre l'expression de Laurent Mailhot, c'est précisément parce que l'on perçoit un écart entre les «clichés» habituels sur les États-Unis et la représentation que l'on retrouve dans le roman de Poulin. *Des nouvelles d'Édouard* et *Une histoire américaine* présentent, à cet égard, la particularité de solliciter une lecture qui repose à la fois sur l'adhésion et la distanciation vis-à-vis des stéréotypes.

Au contraire, les romans de Kokis et de Robin se distinguent par leur refus commun d'endosser les images les plus convenues du Brésil et de Paris. C'est particulièrement évident dans *Le pavillon des miroirs*, où le narrateur semble prendre délibérément le contre-pied des attentes des lecteurs québécois. Toutefois, on est amené à se demander dans quelle mesure une description du Brésil qui met autant l'accent sur des éléments tels que la misère urbaine et la moiteur tropicale ne participe pas d'une image des pays du Sud qui répond également aux attentes des lecteurs du Nord. Le roman de Robin ne suscite pas une telle ambiguïté, car on a vu qu'il tient implicitement à distance tous les éléments représentatifs les plus emblématiques de Paris. Ce refus du *déjà-vu*, qui procède essentiellement d'un désir de rendre compte d'une expérience individuelle n'est pas sans conséquence sur la lecture: privé de repères essentiels, le lecteur peut se voir confronté à un référentiel qui lui apparaît opaque.

CHAPITRE X

LES ASPECTS LINGUISTIQUES DE L'ALTÉRITÉ

L'un des premiers *signes* de l'altérité est sans nul doute la différence linguistique. Or, on sait, notamment grâce à la réflexion des spécialistes en traductologie, que le rapport à la langue de l'Autre est toujours aussi un rapport à la culture de l'Autre¹⁰². Les auteurs de mon corpus n'ont évidemment pas une attitude uniforme à l'égard de cette question. Naïm Kattan et Ying Chen, par exemple, ont choisi d'éliminer toute forme d'altérité linguistique. Au contraire, D'Alfonso, Ollivier et Poulin ont, quant à eux, opté pour l'intégration d'une ou de plusieurs langues. J'ai repéré, dans l'ensemble des textes étudiés, quatre procédés générateurs d'hybridité ou d'interférence linguistique: l'insertion de mots étrangers ou appartenant à des variantes du français standard (par exemple le français argotique «hexagonal»); le recours à des expressions idiomatiques traduites littéralement en français; l'intégration de fragments en langues étrangères; l'usage de

¹⁰² Cf., par exemple, Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

poétiques distinctes (en particulier celle de l'*oral*). Ces critères m'ont servi à identifier quatre manifestations de l'altérité linguistique:

- l'uniformisation linguistique;
- l'altération de la langue;
- l'hybridité linguistique partielle;
- l'hybridité linguistique complète.

10.1 L'uniformisation linguistique

Dans plusieurs romans mettant en scène la rencontre avec l'Autre, comme ceux de Kattan, de Chen, de Laferrière et même de Robin, l'altérité linguistique joue un rôle négligeable. Sherry Simon affirme, au sujet de *La Québécoise*: «Robin ne cherche pas à actionner les spécificités des langues étrangères; elle fait jouer une esthétique de l'inter-référence qui ne laisse pas de traces dans la langue d'écriture¹⁰³». Lise Gauvin, quant à elle, souligne que *Les lettres chinoises* est un roman quadriphonique qui «propose autant d'attitudes que de voix subjectives face à l'espace langue/culture/identité¹⁰⁴». Il n'en demeure pas moins que Chen s'emploie à ne laisser paraître dans son texte aucune trace explicite de mandarin, du dialecte shanghaïen¹⁰⁵ ou de toute autre langue que le français.

¹⁰³ Sherry Simon, citée par Lise Gauvin dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 186.

¹⁰⁴ Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁵ Si ce n'est une anecdotique formule de salutation («Ni Hao»: «Bonjour!») que Da Li adresse à Sassa dans l'une de ses lettres. Cf. Ying Chen, *op. cit.*, p. 32.

Dans la version originale du roman, une remarque du père de Yuan laisse d'ailleurs entendre que la correspondance entre les personnages chinois est elle-même rédigée en français:

Ta mère pense beaucoup à toi, mais elle se refuse à t'écrire. Elle craint qu'une lettre écrite en chinois ne trouble ton cœur et ta pensée. Tu devrais pour le moment oublier ta langue maternelle et ne parler et réfléchir qu'en français. "À Rome, il faut vivre comme les Romains"¹⁰⁶.

En fait, seuls subsistent des proverbes et des dictons chinois transcrits en français, tels que «On ne voyage pas loin quand ses parents sont vivants¹⁰⁷» ou «En se détournant des vieux, on s'approche de son malheur¹⁰⁸». Une fois traduits, ces adages sont réduits à leur contenu et ne renvoient plus au contexte socioculturel dans lequel ils ont été énoncés.

La situation est quelque peu différente dans les textes de Kattan et de Laferrière, puisque les personnages sont souvent amenés à dialoguer avec des interlocuteurs anglophones et même «yiddishophones». Dans *La fiancée promise*, en particulier, de nombreuses indications du narrateur témoignent du contexte d'hétéroglossie, Méir se voyant fréquemment reprocher de ne pas parler yiddish ou de ne pas adopter spontanément l'anglais comme langue d'usage. Le filtre de la traduction ne permet

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

cependant pas au lecteur d'être confronté à son tour à ces situations particulières, dans la mesure où tous les dialogues sont rapportés en français:

- Il m'interrogea et je ne compris pas.
 - Je ne parle pas le yiddish.
 - N'êtes-vous pas juif? me demanda-t-il en anglais.
 - Oui.
 - Et vous ne comprenez pas le yiddish, dit-il hostile.
 Je lui expliquai qu'à Bagdad, les juifs parlent l'arabe.
 - Et l'hébreu?
 - Je connais les prières. Je lis la Bible¹⁰⁹.

En faisant disparaître tous les signes de l'altérité, le texte oblige le lecteur non pas à *percevoir* la différence linguistique (comme dans *Volkswagen blues*, dont je vais parler plus tard) mais à se la représenter de manière plus abstraite.

On assiste à un phénomène similaire dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* où les locuteurs s'expriment en français. Alors que le narrateur traque tous les indices (sociaux, économiques, fantasmatiques, etc.) qui le distinguent des femmes anglo-saxonnes de Westmount et d'Outremont, il est un terrain qui apparaît paradoxalement pacifié et neutralisé: celui des échanges linguistiques, car le français est l'unique langue véhiculaire dans le roman. Notons que le récit du narrateur est écrit dans une langue qui emprunte aux rythmes et aux formes d'improvisation du jazz. Néanmoins, cette caractéristique peut seulement être interprétée comme le signe d'une «identité noire» et non d'une appartenance ethnique.

1.2 L'étrangeté dans la langue

Le caractère distinct de l'Autre est manifeste, en revanche, lorsque la langue elle-même est *altérée*. C'est le cas dans les textes de Proulx, de Micone, de Trudel et de Tremblay.

¹⁰⁹ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 19-20.

Dans *Les Aurores montréalaises* et *Le figuier enchanté*, par exemple, l'anglais est *francisé*, c'est-à-dire transcrit phonétiquement en français. Il en résulte une tierce langue, hybride, déterritorialisée, qui continue de signaler son origine, mais à partir du français: «hardwares compatibeuls», «inncredibeuls», «Exquiouse me¹¹⁰», «aloviou», «aouariou¹¹¹». L'opacité produite par l'usage de ces néologismes, même si elle est momentanée, amène le lecteur à (ré)éprouver une distance à l'égard de la langue anglaise, dont la présence peut parfois apparaître banalisée. En effet, quelle que soit sa connaissance de l'anglais et le rapport à cet idiome - Montréal ayant, de ce point de vue, un statut singulier -, le lecteur est conduit à *percevoir* (lire et entendre) cette langue étrangère avec un accent et une prononciation inédits. Or, comme le remarque Bertrand Gervais;

si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. Le regard reste, pour ainsi dire, rivé sur le signe, sur sa matérialité même¹¹².

En ce sens, l'altération graphique manifeste effectivement l'altérité linguistique. Or, ce type d'altération crée également une forme d'altérité à l'égard du français, comme lorsque Micone intègre des mots nouveaux forgés à partir d'une racine italienne, tels «névasse», plus proche de «neve» (*neige* en italien) que «gadoue», et préféré au mot anglais, utilisé au Québec, «slush».

Lise Gauvin affirme, à ce propos, que «Micone a raison de dire que sa connaissance de l'italien a eu comme conséquence de “décrisper le français”¹¹³». Cependant, l'impact de

¹¹⁰ Monique Proulx, «Les Aurores montréalaises», *op. cit.*, p. 159.

¹¹¹ Marco Micone, *op. cit.*, p. 47.

¹¹² Bertrand Gervais, «Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot: pour une définition de l'illisibilité», *La lecture littéraire*, n°3 («L'illisible»), 1999, p. 205.

¹¹³ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec.*, p. 201.

l'altération du français n'est pas seulement linguistique: dans le contexte québécois, la pluralité des langues et la torsion infligée aux signifiants revêtent une dimension symbolique, sinon politique, particulièrement importante. Dans la nouvelle de Proulx, les néologismes proviennent du relevé des nombreux mots anglais présents sur les affiches de la rue Parc et attestent des changements démographiques et culturels que connaît la métropole - l'anglais étant perçu comme la langue des immigrants plus que des Anglo-Québécois. Dans le roman de Micone, au contraire, c'est un immigrant qui se trouve confronté à la dualité linguistique qui reflète la coprésence des communautés francophone et anglophone: «Ici, il y a un fleuve aussi large que l'Adriatique et on parle deux langues. Bientôt, je vais m'inscrire à des cours du soir, mais je ne sais pas encore si je dois apprendre la langue des patrons ou celle des ouvriers¹¹⁴». Le choix du père d'envoyer son fils à l'école anglaise, alors que celui-ci «commenc[e] à peine à [s]e débrouiller en français¹¹⁵» renforce le sentiment d'exclusion: «Je me sentais *doublement marginalisé: comme Italien au Québec et comme élève dans une école en marge de la communauté francophone*¹¹⁶». L'Autre, ici, n'apparaît pas simplement comme «une autre voix venue par une autre voie¹¹⁷», autrement dit un Tiers, allophone, dans une métropole bilingue. Cet Autre échappe à toute représentation univoque, puisque, «[s]'exprimant dans un mélange d'anglais italianisé et d'italien mâtiné de molisan¹¹⁸», aucun idiome spécifique ne le caractérise. Un commentaire de Nino (le narrateur), interrogé à ce propos par son oncle lors d'un voyage en Italie, amène le lecteur à prendre en compte la

¹¹⁴ Marco Micone, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁶ *Ibid.* Je souligne.

¹¹⁷ Antonio D'Alfonso, «Le métissage: le défi d'avenir du Québec», *Vice versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril 1985, p. 21.

¹¹⁸ Marco Micone, *op. cit.*, p. 77-78.

difficulté à définir l'altérité de l'Autre à partir du seul paramètre linguistique: «je lui fis remarquer que je parlais l'italien dès que je sortais de la classe, l'anglais avec les professeurs, le français avec les jeunes filles du quartier et le patois avec mes parents¹¹⁹». Dans ces conditions, les manifestations de l'altérité linguistique apparaissent particulièrement complexes à déterminer précisément: s'exprimant dans plusieurs langues (dont les deux langues officielles du pays d'accueil), mais n'en parlant vraiment aucune, l'Autre n'est ni francophone, ni anglophone, ni italophone. C'est cette complexité, et le caractère problématique de cette forme d'altérité, que *Le figuier enchanté* nous amène à prendre en considération dans notre représentation de l'Autre.

La démarche de Sylvain Trudel, dans *Le souffle de l'Harmattan*, présente certaines affinités avec celles de Proulx et de Micone. Toutefois, Trudel poursuit un objectif différent, car on ne retrouve nulle trace d'interférence linguistique dans son roman¹²⁰. Au contraire, Trudel fait surgir l'altérité au cœur même de la langue grâce à un subtil travail sur les signifiants qui permet, également, de porter un regard neuf sur l'Autre et l'*Ailleurs*:

J'ai appris qu'au nord du pays d'Habéké, il y a une mer qui est rouge à cause des guerres et que de l'autre côté de cette mer, il y a la richesse parce que ce sont des terres arabes. Les terres de chez Habéké ne sont pas arabes parce qu'elles sont atteintes stérilement¹²¹.

Les nombreux glissements sémantiques dévoilent un «imaginaire de la langue¹²²». Encore faut-il, cependant, que le lecteur donne un prolongement aux réseaux d'images dont le

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁰ Pour être plus précis, elles sont très peu nombreuses.

¹²¹ Sylvain Trudel, *op. cit.*, p. 39.

¹²² J'emprunte cette formule à Lise Gauvin. Cf. Lise Gauvin, «L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant», *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, automne-hiver 1992-1993, p. 11-28.

texte est porteur, autrement dit qu'il enrichisse l'image d'un onirisme nouveau, pour reprendre une formule de Bachelard. Cela exige du lecteur qu'il soit en mesure de procéder à de nouvelles règles d'attribution entre signifiants et signifiés. L'extrait cité révèle comment, en reprenant littéralement la signification de l'adjectif «rouge» et en tirant profit de la proximité morphologique des termes «arabes»/«arables», on peut inscrire l'Éthiopie au centre d'un réseau de relations sémantiques (localisation géographique, situation économique, données ethnologiques) jusque-là virtuelles. Toutefois, et c'est là que l'on comprend de quelle manière l'image que la lecture nous offre devient *nôtre*, le texte requiert une certaine compétence (sémantique, géographique, etc.) de la part du lecteur pour faire lever ce réseau d'images. La lecture de ce fragment ne convoque pas des représentations préalables, mais en génère de nouvelles à partir d'un savoir factuel, conceptuel qui lui, en revanche, doit précéder ou accompagner¹²³ l'acte de lecture.

C'est également à un travail d'altération des signifiants que se livre Michel Tremblay, dans *Des nouvelles d'Édouard*, mais dans un but radicalement différent de celui poursuivi par Trudel: Tremblay confronte le lecteur à l'altérité de l'Autre à partir d'*une seule et même* langue: le français. Le choc est d'autant plus surprenant que le français, tel qu'il est parlé en France et au Québec se distingue principalement par un lexique partiellement distinct et surtout un accent différent. Or, Tremblay s'emploie à rendre compte, dans son texte, des variations linguistiques qui permettent de saisir les signes de cette différence:

- Les toilettes, s'il vous plaît...
- Il me regarde avec des yeux ronds.
- Plaît-il?

¹²³ Rien n'empêche un lecteur alerté par l'étrangeté du sens littéral de l'énoncé de se livrer à une recherche d'informations complémentaires.

Je crois deviner qu'il ne m'a pas compris et répète en essayant de sonner le plus possible comme lui:

- Lé toilééétes, s'il vu plé.

Il sursaute, comme si je venais de l'insulter.

- Ah ! monsieur veut dire les v.c. ! Fallait le dire tout de suite ! C'est au sous-sol, monsieur ! Droit devant vous !

Les V.C.? Avez-vous déjà entendu ça, vous? J'espère au moins que ça veut pas dire «Va chier!» Mais j'ai été encore plus étonné en me dirigeant vers l'escalier qui mène au sous-sol: c'est pas V.C, c'est W.C. ! (Je viens de vérifier dans mon dictionnaire... Water Closet ! Encore de l'anglais!)¹²⁴.

Cet extrait met au jour plusieurs stéréotypes caractérisant les échanges linguistiques franco-qubécois: l'inévitable malentendu lié au manque de familiarité avec l'accent québécois, un certain formalisme et l'emploi de mots anglais en France, la manière de prononcer «spécifiquement» française, voire parisienne. L'effet est d'autant plus éloquent que Tremblay ne se contente pas de le décrire. Il met en évidence l'altérité du français hexagonal en permettant à plusieurs lecteurs d'*entendre* ce qui le distingue et le définit, à tout le moins aux yeux des Québécois. Cette remarque m'amène à rappeler ce que j'ai dit plus tôt au sujet de la représentation de Paris, dans le roman. Tremblay convoque des stéréotypes (le lexique, l'accent de l'Autre, etc.) qui font consensus pour les lecteurs d'ici, de sorte que la lecture s'établit sur le mode de la connivence et de la reconnaissance.

Jusqu'à présent, l'altérité linguistique s'est exclusivement manifestée à partir d'une seule langue: le français. Plusieurs romans, cependant, introduisent plusieurs langues pour rendre compte de la complexité de la rencontre interculturelle. Cela donne lieu à des processus d'hybridation linguistique.

¹²⁴ Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 210.

10.3 L'hybridité partielle

On retrouve des expressions ou des mots étrangers dans beaucoup des romans à l'étude. La plupart du temps, le texte lui-même semble prendre en charge les éventuelles lacunes de son lecteur en tentant de combler les conséquences de la distance culturelle.

Parmi les procédés utilisés, le plus fréquent consiste à signaler la présence de ces *emprunts* grâce à l'usage des guillemets ou de l'italique, ou bien en définissant le terme étranger dans une note infrapaginale (ou en fin de texte). Ces procédés sont utilisés tantôt isolément, tantôt de manière conjointe. Chez Marco Micone et Sergio Kokis, par exemple, le texte est accompagné d'un appareil de notes dans lequel les mots italiens (*fuorilegge, regali*) et portugais (*macumba, cachaça, pirusão*), imprimés en italique, sont traduits. En revanche, dans *Le figuier enchanté*, les expressions en anglais, également notées en italique, ne font l'objet d'aucune traduction. Ces procédés produisent un effet de réel¹²⁵, mais contribuent aussi à instaurer une part d'opacité. L'auteur conserve donc un certain contrôle sur les aspects du monde décrit auquel le lecteur peut avoir accès.

Dans les romans d'Étienne, d'Ollivier, de D'Alfonso et de Trudel, l'altérité linguistique se manifeste différemment. On ne trouve aucune note explicative dans ces textes, mais l'intégration de mots étrangers demeure parfois signalée par l'usage de l'italique, des guillemets ou bien encore d'un mot ou d'une périphrase explicatifs, comme l'attestent les deux exemples suivants extraits respectivement de *Passages* et du *Souffle de l'Harmattan*:

En relief, les camionnettes arborent sur leur pourtour, oraisons, proverbes, exhortations; *fem konfians*, fais-moi confiance, l'Éternel est mon berger [...] ¹²⁶.

¹²⁵ Je signale que Kokis introduit des régionalismes qui renvoient précisément et exclusivement au contexte culturel brésilien.

¹²⁶ Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 57.

Chacun à notre tour, nous avons rempli nos bouches avec un peu de rivière avant de prononcer le mot «Balanza» au-dessus du chaudron. Le mot «Balanza» faisait ouvrir nos lèvres donnant libre cours à la rivière qui a pu s'échapper comme une crue soudaine. «Balanza», c'est l'arbre de l'Afrique qui boit le sang des petits oiseaux de feu, ce qui signifie la croyance, car il faut croire de façon gigantesque pour donner son sang¹²⁷.

Dans le premier cas, la relative proximité morphologique et phonétique du fragment en créole et de l'expression correspondante en français, permet de faire entendre une *autre* voix, tout en garantissant la compréhension de l'énoncé par un lecteur non créolophone. Lors de la lecture, seuls l'aspect (typo)graphique et la dimension phonétique du signifiant sont évocateurs de l'altérité. Dans le roman de Trudel, par contre, l'usage des guillemets et la périphrase explicative non seulement signalent la différence linguistique, mais, en plus, confèrent au passage cité un aspect didactique: au-delà des spécificités linguistiques, le lecteur est invité à découvrir la spécificité de l'imaginaire propre à la culture d'Habéké.

Antonio D'Alfonso, pour sa part, use aussi du procédé consistant à alterner des fragments en langues étrangères avec leurs traductions en français, mais il ne se contente pas de fragments insérés dans une phrase. Ainsi, le lecteur d'*Avril ou l'anti-passion* est parfois confronté à trois idiomes différents (italien, anglais, français) dans un même paragraphe: «*Rifuto di parlare in un' altra lingua. Refuser de parler une autre langue*¹²⁸»; «*God damn her, the lady didn't blink an eyelash. Elle n'a pas cligné des yeux*¹²⁹»; «*We spent the afternoon fucking our brains out. On a baisé tout l'après-midi à nous faire éclater la cervelle. In un' altra lingua. Dans une autre langue*¹³⁰».

¹²⁷ Sylvain Trudel, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁸ Antonio D'Alfonso, *Avril ou l'anti-passion*, Montréal, Vlb, 1990, p. 93

¹²⁹ *Ibid.*, p. 93-94.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 94.

La pluralité de langues confronte le lecteur à une forme d'altérité linguistique. Cependant, cette altérité ne se réduit pas à l'usage, dans le texte, d'une langue maternelle, voire véhiculaire, autre que le français. L'Autre n'est pas représenté simplement comme celui qui s'exprime dans un idiome différent: dans le contexte montréalais, il serait conforme à certaines attentes que le locuteur italo-qubécois parle italien et/ou anglais. Le brouillage linguistique à l'œuvre dans le roman de D'Alfonso renvoie à un morcellement identitaire qui rend l'altérité elle-même complexe:

Au plurilinguisme correspond un morcellement du corps et de l'âme, une "géographie de soi" où chaque langage n'exprime qu'un certain territoire de l'être. Si Fabrizio a recours au dialecte pour évoquer la sphère du quotidien, il traduit en anglais la passion amoureuse¹³¹.

De même pour le narrateur et sa sœur, nés à Montréal, mais de parents italiens, la langue maternelle n'est qu'une langue vernaculaire inapte à rendre compte du monde dans lequel ils vivent:

Lucia et moi bavardons en anglais. Ayant tous les deux étudié dans une école anglaise, nous avons progressivement glissé de notre langue maternelle à notre seconde langue. Constamment tiraillés entre la carence de mots appropriés dans notre dialecte désuet et notre faible connaissance de la langue italienne, nous avons de tout temps été forcés d'utiliser des termes d'une autre langue, souvent même pour expliquer le plus petit détail de notre vie. Comment appeler, par exemple, un four à micro-ondes, dans un dialecte qui n'a pas su se mettre au diapason de la réalité contemporaine? Nous n'avons pas le choix: nous employons le mot anglais simplement parce que nous ne savons pas comment nommer cette invention moderne en italien. Il faudrait, pour cela, que nous l'apprenions d'un Italien. Or il existe chez nous une coupure partielle avec l'univers italien, ce qui a pour résultat de créer un analphabétisme de second degré, c'est-à-dire un *désapprentissage*¹³².

¹³¹ Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 42.

¹³² Antonio D'Alfonso, *op. cit.*, p. 125.

Un tel constat offre une perspective nouvelle sur l'altérité linguistique, parce qu'il amène le lecteur à se représenter autrement ses déterminants et ses enjeux et qu'il révèle la «double altérité» des néo-Québécois d'ascendance italienne à l'égard des Québécois, mais aussi des membres de leur propre communauté. L'incompréhension entre immigrants de la première et de la deuxième génération, notamment, est la plus révélatrice du clivage linguistique et culturel entre les parents et leurs enfants. Comme le souligne Nathalie Prud'homme,

[l]a langue maternelle parle davantage aux parents parce qu'elle les rattache à une vie passée, qui ne sera toujours qu'imaginaire pour leurs enfants; elle ne peut être pour eux que synonyme de la maison familiale et de la volonté familiale de perpétuer cette langue, qui se perd au point où le père de Fabrizio n'ose même plus l'appeler notre langue en s'adressant à ce dernier [...]¹³³.

L'importance accordée par les parents à la maîtrise de la langue maternelle témoigne d'une crispation identitaire qui se manifeste dans le refus du père de voir sa fille Lucia fréquenter un Québécois francophone parlant anglais:

- Un Québécois qui ne parle plus sa langue maternelle, je n'appelle pas ça un Québécois. Si au moins c'était un Anglais du Québec. Mais non, un francophone qui ne parle pas français! Non, je ne veux pas ce genre de problème à la maison.
- Et moi, papa, que suis-je, moi qui ne parle plus l'italien?¹³⁴

Ce dialogue montre que pour les parents, la langue est bel et bien l'une des composantes essentielles de leur identité, donc de leur altérité. La réplique de Lucia révèle le malaise ressenti par la jeune fille, qui ne parle *plus* l'italien: la filiation identitaire n'est plus assurée; par conséquent, ni vraiment Italienne, ni vraiment Québécoise, Lucia est, à l'instar des italo-québécois de deuxième génération, toujours l'Autre des Québécois ou des membres de sa communauté.

¹³³ Nathalie Prud'homme, *op. cit.*, p. 96.

¹³⁴ Antonio D'Alfonso, *op. cit.*, p. 96.

Un aveu du narrateur du roman accroît la confusion. Fabrizio déclare, en effet, que, durant sa jeunesse, il s'est identifié à son parrain italien marié à une Québécoise:

Chaque année, mes parents m'envoient passer les vacances d'été chez mon parrain, le cousin de mon père. J'y retrouve trois garçons de mon âge. Père sait que j'aime bien ce côté de la famille, sans doute parce qu'elle est moins italienne, plus québécoise.

Mon parrain est né à Montréal, comme moi, de parents italiens. Il est cependant marié à une Québécoise qui connaît le dialecte aussi bien que nous. Enfant, j'interprète cela comme de la modernité, de l'ouverture québécoise¹³⁵.

L'«ouverture» du parrain et de son épouse québécoise remet en cause la représentation uniforme et univoque de l'Autre, en raison du brouillage des manifestations linguistiques de l'altérité. D'Alfonso renvoie ainsi au lecteur une image diffractée où les signes de la différence sont répartis de part et d'autre de la frontière linguistique.

En somme, le plurilinguisme québécois (et, plus particulièrement, montréalais) rend problématique toute représentation consensuelle et uniforme de l'altérité linguistique: «le miroir déforme et l'image trompe. La réalité révèle des êtres qui ne correspondent pas à leur définition: un Québécois qui ne parle plus français, une Italienne qui ne maîtrise pas l'italien¹³⁶». Dès lors, on peut dire que la représentation de l'altérité linguistique, dans *Avril ou l'anti-passion*, vise à conduire le lecteur à intégrer la complexité, le morcellement dans sa propre *image* de l'Autre. En effet, le roman de D'Alfonso confronte le lecteur à l'opacité engendrée par d'autres langues que le français et à la difficulté, dans le contexte québécois, de l'assignation d'une position à l'Autre dans le champ linguistique. En découvrant, *de l'intérieur*, les déchirements linguistiques et identitaires de la communauté italo-québécoise, il peut remettre en question la conception solidement ancrée dans l'imaginaire collectif d'une opposition binaire entre

¹³⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁶ Silvie Bernier, *op. cit.*, p. 42.

le «Nous» (les Québécois francophones soudés autour d'un même référent linguistique) et «les Autres» (unis par l'usage de l'anglais et/ou d'une tierce langue).

Cette remarque rend également compte, d'une certaine manière, de l'objectif poursuivi par Gérard Étienne, à ceci près que ce dernier prend le parti de ne pas signaler la présence de mots créoles. Dans de très rares cas, une courte définition, intégrée dans la trame narrative, assure le rôle de discret trait d'union entre le français et le créole:

Je ne suis pas folle. Pour les gens de mon pays, je serais devenue une zombie, cette chrétienne enterrée puis ressuscitée qu'on fait travailler dans les plantations de coton, de café. [...] Elle est invisible sauf pour la confrérie des vaudouissants¹³⁷.

À l'instar de Kokis, Étienne utilise des mots créoles qui renvoient à une réalité spécifiquement antillaise. Il se trouve soumis à la double contrainte de rendre compte le plus adéquatement possible d'une situation propre à une aire culturelle particulière tout en maintenant un lien de continuité entre les langues et les cultures. Dans une entrevue accordée à Jean Jonassaint peu après l'écriture d'*Une femme muette*, Gérard Étienne confie justement qu'il a souhaité, pour ce roman plus que pour les précédents, «[tenir] compte de [s]es différents lecteurs¹³⁸»:

J'écris en Amérique du Nord, j'ai conscience de faire partie de deux communautés; la communauté haïtienne, qui est ma communauté génétique, et la communauté canadienne-française qui est ma communauté d'adoption ou d'acculturation. Il y a un champ lexical qui leur est commun, alors j'essaie de me maintenir dans ces paramètres-là pour qu'Anne-Marie [le titre initialement prévu pour le roman *Une femme muette*] soit lu sans difficulté par mes lecteurs nord-américains et mes lecteurs haïtiens. [...] Tu vois un peu, il s'agit d'utiliser à bon escient le fond lexical commun à l'Haïtien, au Québécois et au Français¹³⁹.

¹³⁷ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁸ Jean Jonassaint, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, L'Arcantère/Presses de l'Université de Montréal, coll. «Voix au chapitre», 1986, p. 68.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 69.

Ce procédé produit un effet assez paradoxal, dans la mesure où le signifiant «étranger» met *im-médiatement* en contact avec l'*Ailleurs* sans nécessairement que le lecteur prenne conscience, sinon par un arrêt sur son propre parcours de lecture, du dispositif textuel visant à garantir une transparence maximale (ce qui n'est pas toujours le cas dans le roman puisque, comme nous le verrons ultérieurement, le texte contient également plusieurs créolismes non traduits).

L'examen de cette série d'exemples révèle un effacement progressif des marques de l'altérité linguistique et culturelle. L'usage des guillemets, de l'italique et surtout d'un appareil de notes rend manifeste le caractère distinct et étranger des expressions ainsi isolées. Les langues et les imaginaires culturels auxquels elles renvoient sont placés dans un rapport de coprésence et non d'interpénétration. La typographie des textes met précisément au jour les nombreuses sutures qui marquent les lieux de la greffe.

10.4 L'hybridité complète

Lorsque ces repères disparaissent, on se retrouve confronté à un véritable maquis de langues. Parfois, l'usage de l'italique indique encore l'emprunt à un lexique *exogène*, mais il arrive aussi que la fusion soit totale et que rien ne la signale, sinon l'étrangeté ressentie lors de la lecture. L'effet qui en résulte peut sembler paradoxal: l'intégration d'éléments propres à une langue étrangère produit incontestablement un effet d'exotisme, mais elle accroît également l'opacité, dans la mesure où il appartient alors au lecteur d'identifier les langues mobilisées et d'actualiser adéquatement le sens des mots ou des énoncés auxquels il est confronté.

L'Amérique en version originale

Une histoire américaine, de Godbout, contient quelques mots en langue amharique: «chammas¹⁴⁰», «Tchaï», «Bikieri», «Kebe¹⁴¹». Inscrits en italique, mais non traduits, ces mots évoquent une Afrique lointaine aussi bien pour le narrateur (il y a séjourné plusieurs années auparavant) que pour le lecteur (on connaît surtout l'Éthiopie à cause des événements tragiques qui l'ont affectée). La présence de l'anglais, par contre, est moins «dépayssante». À peine arrivé en Californie, Gregory Francœur remarque à quel point l'*easy way of life*, érigé en principe en Californie, s'insinue dans la langue quotidienne. L'expression quasi rituelle «Have a nice...» se décline de multiples façons: «Have a nice day», «Have a nice drink¹⁴²», «Have a nice evening¹⁴³». L'usage de l'anglais renvoie précisément à des aspects de la société ou du mode de vie typiquement américain, comme ce syndrome local auquel un procureur fait allusion au début du roman: «Maybe you've become California crazy¹⁴⁴». Lorsque Francœur distille quelques locutions et mots anglais dans son journal, c'est également pour mettre en exergue - même sous une forme ironique - certains traits de la culture américaine, par exemple quand il subvertit les formules convenues pour en montrer la vacuité («Have a nice dog¹⁴⁵», «Have a nice car¹⁴⁶») et en révéler l'envers plus sombre (la paranoïa, la violence, etc.). Même si la présence de l'anglais est ponctuelle, elle participe d'une démarche concertée et implique,

¹⁴⁰ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴² *Ibid.*, p. 27.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 106.

à ce titre, que le lecteur soit en mesure de mobiliser une compétence linguistique et une représentation adéquate de caractéristiques de la culture et de la société américaines.

Une altérité confuse

Chez D'Alfonso, le phénomène revêt une plus grande ampleur, dans la mesure où plusieurs langues, non traduites, sont parfois convoquées dans une même phrase ou une même portion de texte. On retrouve, dans certains chapitres d'*Avril ou l'anti-passion*, jusqu'à cinq langues (français, anglais, italien, latin et allemand) mélangées:

Me réjouir en ce jour du 17 avril? *How can I?* Votre mère vous arrache des parois de son ventre, comme de la gomme sur la semelle d'un soulier. *Twins* - frère *oder* sœurs - *speculum und dialators* - mémoire d'une existence jamais née.

«Est beau ce qui ne sert à rien», nous répètent-ils.

- *Confesso a Dio omnipotente a voi, fratelli, che ho molto peccato in pensieri, parole, opere e omissioni. Per mia colpa, per mia colpa, mia grandissima colpa*¹⁴⁷.

Ce passage, qui témoigne de la (con)fusion des langues, peut être lu à la lumière d'un autre passage du roman dans le lequel le narrateur fait part de son morcellement identitaire:

Je termine le scénario d'un film. Je ne veux pas utiliser la langue anglaise comme moyen d'expression. C'est à n'y rien comprendre: cette langue est pourtant celle que je maîtrise le plus! Mais ma vision cinématographique reposerait-elle exclusivement sur un fond latin, italien ou français?

Je redoute toute appartenance à ladite latinité moderne. Être «latin»: *what the hell does it mean today?* Comment montrer à l'écran des personnages qui ne sont ni d'origine anglaise, ni d'origine française? Film de la confusion linguistique, de la déchirure¹⁴⁸.

Comme je l'ai mentionné plus tôt, le métissage et le morcellement linguistiques remettent en question toute représentation monolithique de l'Autre. De plus, même si le

¹⁴⁷ Antonio D'Alfonso, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 157.

lecteur ne vit pas le même morcellement ontologique, il n'en éprouve pas moins la difficulté d'être confronté à cette interlangue. Aussi, à défaut de disposer d'une compétence linguistique suffisante, il met en œuvre un processus de sémiotisation partiel et lacunaire, car «la transparence intégrale du signe est une mort tout autant que son opacité absolue¹⁴⁹». L'aptitude à identifier la langue dans laquelle est écrit tel ou tel fragment permet effectivement d'éprouver cette déchirure, cette déterritorialisation sans ancrage possible évoquée par le narrateur. Toutefois, le lecteur éprouve alors une autre forme de confusion, dans la mesure où tous les signes linguistiques, dès lors qu'ils ne sont pas intelligibles, opposent la *même* opacité.

Une lecture «déterritorialisante»

Le processus d'hybridation linguistique est conduit à un niveau plus élevé dans les romans de Gérard Étienne, d'Émile Ollivier et de Jacques Poulin: tous les indices permettant d'identifier l'emprunt et la greffe (italique, guillemets, note explicative, etc.) sont abolis, ce qui entraîne un véritable métissage des langues et des imaginaires. Cependant, l'hybridation linguistique engage le lecteur dans un nouveau rapport au texte, puisqu'il lui faut alors être en mesure de composer avec l'opacité qui résulte de ce processus.

¹⁴⁹ Bertrand Gervais, «Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot: pour une définition de l'illisibilité», p. 218-219.

Ollivier et Étienne, par exemple, parsèment leurs textes de créolismes: «creusage¹⁵⁰», «grouillance»¹⁵¹, «pays des sans-chapeaux¹⁵²», «zotobrés¹⁵³», «loas¹⁵⁴», «courir la galipote¹⁵⁵», «bocor¹⁵⁶». Le métissage des langues (en l'occurrence du créole et du français) se manifeste également au niveau phrastique, lorsque les auteurs introduisent des tournures ou des expressions propres au créole:

Les deux hommes parlaient à voix basse; Amédée ne put saisir que des bribes de leur conversation, des mots, compagnie, déchets toxiques, décharge, absence de lois, Américains, dollars verts. *Ces mots chargèrent la tête d'Amédée*; il en conclut que les terres de la vallée allaient être réquisitionnées pour l'entreposage de fatras¹⁵⁷.

Dans tous les cas que je viens d'évoquer, l'absence de repères typographiques confère à ces vocables et ces tournures lexicales une composante plus ou moins grande d'indétermination. S'agit-il de barbarismes ou de formulations propres à une langue, de néologismes ou de mots étrangers? L'enjeu est de pouvoir attribuer un ancrage référentiel aux différents mots étrangers et d'activer, le cas échéant, leurs connotations imaginaires (leur capacité à évoquer un contexte culturel spécifique, notamment). Ainsi, un lecteur originaire d'Haïti sera à la fois sensible à la signification et à la *valeur évocatrice* des mots créoles de ce passage d'*Une femme muette*: «Les parents du fameux médecin vivent

¹⁵⁰ Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵² *Ibid.*, p. 74.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁵ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵⁷ Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 21. Je souligne.

dans des cases de terre battue où pullulent puces, mille-pattes, ravettes, rats et anolis¹⁵⁸».

Comme l'indique Pascale De Souza,

que le mot soit “expliqué” ou non, c’est la présence du signifiant elle-même qui est primordiale. Elle crée cet espace métonymique qui renvoie à l’existence de toute une culture antillaise. La différence demeure dans l’existence de cet espace¹⁵⁹.

On peut dire que la présence de la langue anglaise, non traduite, dans *Volkswagen blues* vise précisément à créer cet espace où se manifeste la différence. Une première remarque s'impose: *Volkswagen blues* est incontestablement le roman qui confronte le plus le lecteur à l'épreuve de l'altérité linguistique, car chaque rencontre avec un locuteur anglophone donne lieu à l'insertion de dialogues en anglais, sans indications typographiques particulières ni même de traduction. Il arrive, par ailleurs, que des Anglophones parlent également en français, ce qui fait dire à Lise Gauvin que *Volkswagen blues* est un roman du «colinguisme¹⁶⁰», au sens où la frontière linguistique forme moins une ligne de démarcation qu'un espace à investir et à traverser:

- Where are you from? demanda l'agent des douanes.
- Québec, dit Jack.
- Where are you heading?
- Saint-Louis, Missouri.
- How long will you be there?
- I don't know¹⁶¹.

Les nombreux dialogues en anglais imposent au lecteur d'adopter, pour peu qu'il en ait la compétence, une posture de traducteur, de passeur. Mais qu'implique précisément le fait d'être confronté à une langue étrangère lors de la lecture? Pour Bertrand Gervais,

¹⁵⁸ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵⁹ Pascale De Souza, «Inscription du créole dans les textes francophones: de la citation à la créolisation», dans Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 180.

¹⁶⁰ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 157.

¹⁶¹ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 89.

deux attitudes sont envisageables selon que le lecteur est «enclin à la déterritorialisation, par une subordination de [s]on monde à celui du texte, ou à une reterritorialisation, assimilant au contraire le monde du texte au [s]ien¹⁶²». Lit-on à partir du français et de sa propre position - celle de francophone vivant en Amérique du Nord - ou fait-on jouer au maximum la différence, l'écart, la défamiliarisation en tentant, autant que possible, d'intégrer la position et la voix de l'Autre dans son propre parcours de lecture? Reconnaissons, d'emblée, qu'une maîtrise insuffisante de la langue anglaise confère aux différents dialogues visés une opacité irréductible. Le lecteur se trouve renvoyé à sa propre situation d'extranéité à l'égard du monde du texte. La langue anglaise est alors source d'interférence, puisque le processus de figuration (l'activité imaginative) est distinct, mais dépendant du processus de traitement sémantique de l'information (en l'occurrence de la connaissance du code linguistique). En revanche, dès lors que l'on est en mesure d'activer un processus de sémiotisation et d'actualiser le sens des paroles prononcées par les divers protagonistes, il est possible de promouvoir ce que Daniel Vaillancourt nomme une «esthétique de l'interférence¹⁶³», fondée sur la prise en compte de «deux voies [et voix] qui se frappent, s'entrechoquent, provoquant le dédoublement d'un espace et la nécessité de faire intervenir des cadres de référence qui, en apparence, s'excluent¹⁶⁴».

Ici, le choc concerne plus particulièrement la rencontre de deux langues. Cependant, le parcours de Jack Waterman et de Pitsémine, et les échanges auxquels il donne lieu avec les gens rencontrés durant le voyage, est également l'occasion de mettre au jour des aspects contrastés de la culture et de la société américaine. Cela peut être l'occasion,

¹⁶² Bertrand Gervais, «Une lecture sans tradition», *Protée*, vol. 25, n° 3, hiver 1997-1998, p. 11.

¹⁶³

Daniel Vaillancourt, «L'interférence relue et visitée», *Protée*, vol. 24, no 2, automne 1996, p. 10.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

pour de nombreux lecteurs, de s'interroger sur un certain nombre d'idées reçues à l'égard de ce pays. Certains de ces stéréotypes sont confortés dans le roman, en particulier lorsqu'un habitant de Detroit enjoint Waterman et la Grande Sauterelle de ne pas traverser un parc, après que la nuit fut tombée, en raison du danger encouru. Cependant, rendus à Chicago, les deux personnages font la rencontre du romancier Saul Bellow qui leur fait part des raisons de son attachement ambivalent à l'égard de cette ville:

- What do you think of Chicago?, demanda-t-il. She's been a wicked city in her time, but...

- Wicked? Fit la Grande Sauterelle.

- I mean rough. Now the violence is still here but it's mixed with the business and culture. This is the city that gave birth to the Encyclopaedia Britannica, Zenith TV's, Wrigley's gum, Quaker Oats, and Mc Donald's hamburgers. But take a walk downtown and there are sculptures and paintings by Picasso and Calder and Chagall... Strange city... I don't know if I like her or not. But I think she's in my blood¹⁶⁵.

L'interférence se mue en «inter-référence¹⁶⁶»: une fois l'obstacle de la langue franchi, il reste au lecteur à confronter ses propres représentations préalables à celles que le texte lui soumet. Le roman de Poulin invite à entendre ce que la voix de l'Autre révèle, ainsi que ce que le potentiel d'inter-référence recèle: «C'est l'aspect *inter* de l'interférence, une zone où la traversée est nécessaire, où il y a de l'autre qui choque, s'immisce et transforme le parcours¹⁶⁷».

¹⁶⁵ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁶⁶ Michel Serres, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁷ Daniel Vaillancourt, *loc. cit.*, p. 13. Chez Kokis, on assiste à un phénomène inverse. En effet, comme le note Eurídice Figueiredo, Kokis traduit littéralement un certain nombre de mots et d'expressions vides de sens en français telles que «lance-parfum» (un mélange parfumé utilisé pendant le carnaval), «dépêche» (ensemble de présents offerts aux divinités de la macumba), «fil dentaire» (modèle particulier de maillot de bain). Figueiredo souligne également que l'humour grivois associé au choix des patronymes de certains personnages du roman (Justinha Chochota, Sirigaito, Pindoca, etc.) demeure opaque lorsqu'ils sont lus sans que l'on puisse faire jouer la référence brésilienne. L'usage de proverbes et d'énoncés axiologiques apparaît parfois un peu plus explicite (en raison de la forme même de l'énoncé): «Le nègre, lorsqu'il ne salit pas à l'entrée, salit à la sortie» (p. 37) ou «On dit que celui qui donne un coup de pied dans un paquet

Le métissage de l'oral et de l'écrit

Émile Ollivier, Gérard Étienne et Mona Latif Ghattas instaurent aussi, à leur manière, une forme d'interférence au sein de leurs romans, mais elle repose moins sur une fusion des lexiques que sur l'interrelation des poétiques et des procédés rhétoriques propres aux différentes langues. Émile Ollivier confie, à ce propos:

Fondamentalement, j'essaie de jouer de la langue comme on joue d'un instrument. Depuis mon enfance, je suis en contact avec la langue française et la langue créole. Ces deux langues dialoguent. La langue française ne porte pas seulement l'empreinte lexicale du créole qui est une langue concrète et imagée, pimentée, elle est aussi travaillée par sa représentation sur le plan de l'imaginaire de la langue française. Je parlerais d'une acclimatation de la langue française dans l'espace caraïbéen et québécois¹⁶⁸.

La démarche d'Ollivier révèle des préoccupations semblables à celles d'un autre écrivain antillais: Édouard Glissant. Ce dernier a toujours affirmé la nécessité, pour les écrivains caraïbéens, de se reconnaître avant tout comme «praticiens de l'oralité¹⁶⁹». Dans *Le discours antillais*, il analyse la délicate relation entre l'oral et l'écrit. Pour lui, l'interpénétration des imaginaires doit résulter moins de mélanges lexicaux que de l'interaction de différentes manières d'exprimer un rapport au monde. À ce titre, Glissant envisage «une synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'“acquis” d'écriture et du “réflexe” oral¹⁷⁰». Pour Ollivier, l'écriture doit précisément avoir une visée exploratoire:

de *macumba* va mourir dans l'année» (p. 56). Dans certains, il est plus difficile de voir autre chose qu'une formule propre à l'auteur, comme lorsqu'on lit: «La nuit venue, ce ne sont pas nos pieds qu'ils viendront tirer» (p. 80).

¹⁶⁸ Émile Ollivier, dans Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval/IQRC, coll. «Échanges culturels», 2001, p. 66.

¹⁶⁹ Édouard Glissant, dans Lise Gauvin, «L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant», p. 17.

¹⁷⁰ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, p. 439-40.

Mon principal souci est de faire la chasse à tout folklorisme, d'éviter la traduction littérale du créole au français; fuir la relation d'équivalence et, de préférence, travailler sur les images, les métaphores, les proverbes, bref, capter la substance de la langue créole et la restituer directement en français¹⁷¹.

L'écriture de *Passages*, comme celle d'*Une femme muette* et du *Double conte de l'exil*, semble justement fécondée par la puissance incantatoire de la parole. Faire affleurer l'oral dans l'écrit requiert d'introduire un certain nombre de procédés spécifiques (digressions, répétitions, incises, etc.) et de renoncer à l'ordre logico-syntaxique de l'écrit qui favorise la linéarité et les rapports de consécution. Latif Ghattas explique à quel point son héritage culturel détermine sa propre pratique d'écriture:

[...] j'ai aussi une formation en musique qui influence certainement mon écriture. Je crois d'ailleurs que la langue tient du rythme, comme dans la musique. Je dirais que la rythmique orientale est circulaire alors que la rythmique occidentale est plus linéaire. La langue française est plus linéaire alors que la langue arabe est celle des contes. C'est ce mélange des deux qui fait mes contes¹⁷².

De fait, la lecture des trois romans révèle des similitudes intéressantes. Ainsi, dans *Une femme muette*, le contraste est saisissant entre le mutisme d'Anne-Marie et la parole fourmillante et débridée de la communauté haïtienne de Saint-Léonard:

Elle regarde filer le temps. Qui fond en elle. Au lieu de lui donner l'assurance de se prolonger avec l'espoir de sortir du vide, le temps se fait de plus en plus coriace. Incertain. Alors Marie-Anne éprouve le besoin de le devancer en fonçant dans son propre temps où les herbes sauvages disputaient la terre aux piments d'oiseaux. Elle se déplace péniblement, rampant le long de la ruelle Roy, esquivant le regard des autres à mesure que le soleil entre dans sa peau, que la volonté de crever le désespoir prend forme dans sa tête. La peur d'être arrêtée fait trembler ses jambes. Car il faut bien déjouer les policiers lancés à ses trousses ainsi que les costauds de gardien du cinquième étage du pavillon. [sic] La Fontaine. Tout devient une cage. Une caverne de

¹⁷¹ Émile Ollivier, dans Jean Jonassaint, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷² Mona Latif Ghattas, dans Suzanne Giguère, *op. cit.*, p. 228.

ténèbres. Elle marche dans l'odeur crue du goudron et sur une terre qui semble s'affaisser sous ses pieds¹⁷³.

De son côté, le texte d'Émile Ollivier s'ouvre sur le récit monologique de Brigitte Kadmon où l'on retrouve également des traces d'oralité, notamment des procédés rhétoriques par lesquels la narratrice réfère à la situation d'énonciation («Je viens, *monsieur*, d'un lieu où l'on croit aux signes et aux songes¹⁷⁴»), ainsi que des effets prosodiques comme la digression ou l'anaphore:

La ville c'était ces camionnettes grises de suie, procession de crabes somnambules; et ces adolescents traînant dans les caniveaux, faméliques, exsangues, qui surveillaient le passage du train de la Hasco pour y dérober quelques tiges de canne à sucre; et tout le peuple des bidonvilles qui attendaient le train pour se nourrir, risquant à chaque fois, mais qu'importe, d'attraper un cinglant coup de cravache du surveillant engagé par la compagnie sucrière pour que le train ne rentre pas vide à l'usine; et ces autos aussi grosses que des corbillards klaxonnant à tue-tête; et ces colonnes de bœufs à la queue leu leu, marchant vers l'abattoir; et ces mules sur l'asphalte, chargées de bananes vertes, d'ignames, de patates douces, conduites par des paysannes coiffées de chapeaux de paille aux larges bords qui dérobaient leur visage autant à la curiosité des citadins qu'à l'ardeur des rayons du soleil. Non merci pour lui !

La ville ce n'était que boue et fratrias entassés, grouillances de vermine, petites et grandes misères, déveine cordée, portefaix en lambeaux et nourrices aux poitrines décharnées qui dormaient sur les galeries, leurs rejetons recroquevillés contre elles. *La ville, c'était* le marché de l'indigence, le parvis de la mort lente sans cesse recommencée¹⁷⁵.

Dans *Le double conte de l'exil*, la rencontre de deux mondes (l'Orient et l'Occident) et de deux traditions se concrétise dans l'entrelacement du récit principal, hétérodiégétique, et de celui de Fêve, homodiégétique et proche de la prose poétique. Bien qu'ils soient écrits dans une même langue et qu'ils forment deux composantes indissociables du roman, ces deux récits ressortissent à deux genres distincts, car Fêve est, en fait, un

¹⁷³ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁴ Émile Ollivier, *op. cit.*, p. 15. Je souligne.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 19-20. Je souligne.

conteur plus qu'un *scripteur*. Il construit, en particulier, un *èthos* («Je parle à mi-voix pour ne pas effaroucher la voix de Mariam Nour quand elle surgira») et crée les conditions fictives d'une interaction avec l'auditoire:

Sur cette plage face à la mer, il y a des figuiers d'un vert désertique, *retenez la couleur* car les yeux humains ne la rencontrent que là, sur ces figuiers qui jaillissent un jour entre le sable et le ciel. Un vert désertique, *retenez la couleur, retenez-la*¹⁷⁶.

Les extraits des trois romans mettent au jour la similarité des dispositifs rhétoriques et poétiques, ainsi que de l'organisation syntaxique, qui reflètent la différence et la spécificité des locuteurs et, à travers eux, de l'univers culturel (de son imaginaire, de ses traditions poétiques, de ses valeurs, etc.) auquel ils se rattachent. L'effet d'étrangeté, que l'on peut éprouver en lisant les romans de Latif Ghattas, d'Étienne et d'Olivier résulte à la fois de la découverte d'une altérité singulière, qui se manifeste explicitement comme telle, mais aussi de la prise de conscience de ses propres déterminants culturels. On ne manque pas, notamment, d'être interpellé par le rythme singulier des phrases, par la rupture de leur linéarité ou la distorsion de leur syntaxe. La lecture s'en ressent, car la forme de l'énoncé rompt avec la logique syntaxico-sémantique de l'écrit, qui privilégie la consécution et la progression sur l'axe syntagmatique. Or, comme le rappelle Jean-Louis Dufays, «il n'existe pas de regard *pur*, toute lecture est d'emblée conditionnée par des préjugés ou par des habitudes contractées lors des lectures antérieures. Voir, c'est d'emblée reconnaître ou se donner l'illusion de reconnaître¹⁷⁷». Aussi, loin de se réduire à un effet de style ornemental et ostentatoire, l'interférence de l'écrit et de l'oral altère les conditions du processus de sémiotisation et révèle au lecteur ses propres automatismes perceptifs et cognitifs, c'est-à-dire, fondamentalement, ses propres déterminants culturels. La découverte de cette différence permet de prendre conscience

¹⁷⁶ Mona Latif Ghattas, *op. cit.*, p. 40. Je souligne.

¹⁷⁷ Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 127.

de sa *position* par rapport à sa propre culture et par rapport à celle de l'Autre. Sherry Simon, par exemple, écrit que «[l]a syntaxe même [dans le roman d'Étienne] témoigne d'un trop-plein d'affectivité¹⁷⁸» qui renvoie à la violence des émotions et de l'aliénation de Marie-Anne, présentée comme l'archétype de la femme haïtienne soumise au machisme des hommes. Ce constat traduit précisément l'écart entre deux systèmes de valeurs, deux imaginaires sociaux. Plus largement, l'insertion de l'oral dans l'écrit génère une forme d'*interréférence* distincte de celle que l'on a observée chez Poulin, mais qui ne conduit pas moins le lecteur à entendre la voix de l'Altérité, à s'y confronter et même à la mêler à la sienne. Dans *Le double conte de l'exil*, le caractère heurté, syncopé du conte de Fêve s'oppose à la dimension factuelle du récit principal qui se présente, jusqu'à l'éveil de Madeleine, comme une sorte de chronique du quotidien. La parole tourmentée du jeune réfugié évoque le drame de tous les candidats à l'exil, de tous les réfugiés qui, comme lui, ont fui la violence qui règne encore dans de nombreuses sociétés. Elle renvoie aussi à un ensemble de pratiques «littéraires» et d'*images* poétiques «comme il s'en trouve dans la plus pure tradition arabe; et bien au-delà de cette culture, comme il en existe dans toutes les traditions orales, qu'elles soient antillaise ou africaine¹⁷⁹». En ce sens, les caractéristiques de l'écriture des romans de Latif Ghattas, d'Ollivier et d'Étienne constituent des indices de représentativité de l'altérité et de la spécificité culturelle. Cependant, l'interrelation des poétiques de l'oral et de l'écrit tend à faire de ces romans des lieux de *passage* entre les langues, les cultures et les imaginaires.

¹⁷⁸ Sherry Simon, «De l'exil à l'appartenance», *Spirale*, mai 1994, p. 6.

¹⁷⁹ Louise Gauthier, *loc. cit.*, p. 56.

10.5 Conclusion

Dans l'ensemble, les auteurs font de la différence linguistique une marque significative de l'altérité et lui reconnaissent des formes variables. J'ai néanmoins identifié deux types fondamentaux de procédés visant à faire surgir de l'inédit, littéralement, ou à intégrer des éléments d'une tierce langue: l'altération des signifiants et l'hybridité linguistique.

On a vu que la transcription phonétique à laquelle se livrent les personnages de Proulx ou de Micone confèrent, au-delà de l'apparent effet de *reterritorialisation*, un coefficient d'étrangeté à la langue française. Si Monique Proulx parvient ainsi à rendre compte de la pluralité culturelle de la métropole montréalaise, Marco Micone, pour sa part, dans *Le figuier enchanté*, fait apparaître dans le corps du texte les signes du trilinguisme, qui caractérise l'immigrant italo-québécois.

D'Alfonso vise un objectif semblable, mais par des moyens différents, en préférant mettre en œuvre une hybridation des langues dans *Avril ou l'anti-passion*. L'hybridité linguistique a comme particularité de ne pas seulement évoquer l'altérité, mais de la convoquer au sein même du texte. Elle peut, à ce titre, s'inscrire dans un processus de médiation visant à permettre au lecteur de découvrir les spécificités d'une culture dont ne parvient pas à rendre compte la traduction de certains termes à l'écrit. Elle peut également participer d'un désir de confronter ce même lecteur à un référentiel opaque. Le degré d'opacité varie, alors, à la fois selon l'intensité du métissage linguistique et de la compétence du lecteur. Les romans de Godbout et de Poulin, par exemple, contiennent tous les deux des passages en anglais, cependant la présence de cette langue ne joue pas le même rôle, dans *Une histoire américaine* et *Volkswagen blues*, et ne requiert pas les mêmes aptitudes linguistiques de la part du lecteur. Dans le roman de Poulin, la confrontation à un autre idiome permet de prendre conscience d'une traversée des

frontières, mais ne produit assurément pas le même effet selon que l'on est effectivement capable de les franchir ou que le clivage linguistique nous prive d'un accès au monde de l'Autre.

CHAPITRE XI

LES ASPECTS SOCIOCULTURELS DE L'ALTÉRITÉ

11.1 Les valeurs sociales

Plusieurs romans de mon corpus contiennent de nombreux éléments représentatifs de différents aspects de la vie sociale propres aux cultures chinoise, italienne et américaine. Micone, D'Alfonso et Chen font surtout mention de l'attachement de leurs personnages à un modèle social traditionnel (primauté de la collectivité, normes précises et rigides, etc.). Au contraire, la représentation des valeurs de la société américaine, chez Poulin et Godbout, insiste sur l'importance accordée à l'individualisme, au sens de l'innovation et à une forme de relativisme des normes.

11.1.1 Tradition et valeurs collectives

Italianité(s)

Bien que les romans de Micone et de D'Alfonso ne s'attardent pas à décrire de manière exhaustive les valeurs considérées comme caractéristiques de la culture italienne, ils font référence à plusieurs de ces aspects comme des éléments définitoires de leur *italianité*,

mais aussi, dans certains cas, comme une entrave à la définition de leur propre identité d'italo-québécois. Comme l'indique Silvie Bernier, le recours aux traits les plus stéréotypés peut rassurer, dans la mesure où ils tracent les contours nets de l'identité:

Tu es si typiquement méditerranéen. Chaleureux. Démonstratif. Jaloux. Parlant trop fort, et avec les mains. Séducteur. Possessif. Trop gros. menteur. "Chanteur de pomme." Tu t'habilles comme un clown avec les couleurs d'arc-en-ciel. Miso et macho¹⁸⁰?

Si le narrateur d'*Avril ou l'anti-passion* se montre aussi vulnérable à cette provocation de Léah, la femme qu'il aime, D'Alfonso lui-même n'hésite pas à faire apparaître dans son roman certains traits caractéristiques, selon lui, de l'*italianité*, qu'il définit ainsi: «friendship, family, linguistic babelism, grace: these are some of the parameters that come to mind when I think of the unspeakable Italian culture¹⁸¹». J'ai souligné, plus haut, la particularité et l'ambiguïté du rapport entre la langue et l'identité dans *Avril ou l'anti-passion*. La place de la famille occupe également une place signifiante dans ce roman, de même que dans *Le figuier enchanté*.

Les deux textes insistent, en particulier, sur l'attachement au modèle familial traditionnel, structuré autour de la figure patriarcale. Dans *Le figuier enchanté*, par exemple, le narrateur rappelle comment sa mère se retrouve soumise à la surveillance de l'ensemble du village dès l'instant où le père part pour le Canada:

Veuve blanche, elle verra tout le monde scruter chacun de ses gestes. Le mari lui manquera beaucoup plus que l'homme. De soumise à celui à qui elle avait promis obéissance, elle deviendra captive de toute la communauté, mais surtout de grand-père qui connaissait l'Amérique comme son étale, une Amérique qui franchissait à peine la section de la voie ferrée sur laquelle il avait travaillé au début du siècle. Analphabète

¹⁸⁰ Antonio D'Alfonso, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸¹ Antonio D'Alfonso, *In Italics: In Defense of Ethnicity*, Toronto, Guernica, coll. «Essay series», 1996, p. 114.

comme tant d'autres, il ira voir Rosina, quelques fois par an, pour lui demander de rédiger à l'attention de mon père le rapport sur la conduite de sa bru¹⁸².

Fabrizio, pour sa part, rappelle l'importance, dans la culture italienne, de la cellule familiale:

La cuisine est le cœur de la famille, la pièce maîtresse du foyer italien, lieu du repas, du dialogue, de la discordance aussi, la partie sacrée de la maison où tout se clarifie, tout s'effondre.

La cuisine communique, au sud-ouest de la maison, avec la chambre de mes grands-parents. D'aussi loin que je me souviens, le père et la mère de mon père habitent avec nous. La famille, plus qu'un père, une mère et une sœur, c'est aussi pour moi vivre quotidiennement auprès des parents de mon père¹⁸³.

Dans les deux romans, la famille apparaît comme la cellule nucléaire d'une structure sociale fondée sur l'adhésion à des valeurs censées assurer la cohésion de la collectivité: la solidarité, la répartition des rôles et des prérogatives, etc. Ces représentations de la structure sociale et des valeurs sont relativement conformes à une conception stéréotypée de l'«italianité». De nombreux discours, textes et films¹⁸⁴ en proposent, en effet, une *image* stable et récurrente, qui contribue à sédimenter et à fixer cette représentation des valeurs socioculturelles propres à la culture italienne. En ce sens, le rappel de la prégnance de ce modèle traditionnel, dans le *Figuier enchanté* et *Avril ou l'anti-passion*, consolide ce type de représentation dans l'imaginaire collectif.

Les narrateurs des deux textes qui, je le rappelle, sont nés à Montréal ou sont encore jeunes lors de leur arrivée, n'adhèrent pas pour autant totalement à une telle conception de la culture italienne et ne s'interdisent pas de remettre en question certains de ses

¹⁸² Marco Micone, *Le figuier enchanté*, p. 31-32.

¹⁸³ Antonio D'Alfonso, *Avril ou de l'anti-passion*, p. 46.

¹⁸⁴ Aussi différents que, par exemple, *Le parrain* de Francis Ford Coppola (1972), *La famille* d'Ettore Scola (1987) et *Mambo italiano* d'Émile Gaudreault (2003)

éléments. C'est le cas, précisément, de la famille qui est l'objet d'une redéfinition dans *Avril ou l'anti-passion*. Nathalie Prud'homme signale que ce roman s'ouvre sur un chapitre qui insiste sur l'importance de l'origine italienne et s'achève sur le récit des noces de la sœur du narrateur qui est l'occasion de faire référence à la valeur accordée à la famille. La description que Fabrizio donne de la cérémonie nuptiale renvoie, à ce propos, ironiquement au titre du chapitre: «La mise en scène». La disposition des personnages et des éléments du décor semblent, en effet, agencés dans le but de perpétuer une pratique ancrée dans la tradition:

Dans la grande salle du Buffet antique, Lucia et Peter, debout, se tiennent devant la longue table garnie de vaisselle en argent, d'assiettes et de saladiers de porcelaine, de verres de cristal, de carafes de vin italien.

À gauche de Lucia: père, mère, vous et moi. À droite de Peter, sa mère, flanquée de ses sept fils - le père de Peter est mort d'un cancer à l'âge de quarante ans¹⁸⁵.

Il n'est pas difficile de se représenter cette scène, car elle renvoie à un *scénario commun*: la cérémonie de mariage. La description suggère à quel point les personnages se conforment au rituel et à la conception la plus traditionnelle de la famille: attitude hiératique, décor évoquant la richesse et l'abondance, présence de tous les membres de la famille - l'absence du père du marié méritant d'être justifiée. Deux éléments, la salle du Buffet *antique* et les carafes de *vin italien*, suggèrent également que cet événement a une valeur et une signification sociale et culturelle particulières pour la famille du narrateur. Cependant, la suite du texte apporte un autre élément qui offre au lecteur une perspective sensiblement différente et remet en cause l'*image* conventionnelle, pour ne

¹⁸⁵ Antonio D'Alfonso, *Avril ou l'anti-passion*, p. 191.

pas dire conservatrice, de la famille. Celle-ci, en effet, ne se réduit pas seulement aux parents, proches ou éloignés, des mariés, puisqu'elle inclut de nombreux amis, par ailleurs issus d'horizons et de milieux très différents:

Il y a Tina l'Irlandaise, devenue italienne, Gino le philosophe devenu cordonnier, Carmine, l'ornithologiste, Marta la mère-poule, Michel l'Arabe juif et son épouse Mimi la musulmane anti-islamique, Paolo le peintre naïf accompagné de Maria son épouse séparatiste avec ses jumeaux, Frank la télévision-poème, Pipo le jardinier humaniste, sœur Fernanda pas du tout puritaine [...] Et j'en passe¹⁸⁶.

Fabrizio nous propose, en ce sens, l'image d'une «famille élective¹⁸⁷», à l'instar de celle que son propre grand-père s'est composée, alors qu'il était émigré en Argentine: «À l'autre bout du monde je me suis fait des frères et des sœurs, j'ai rencontré des étrangers plus proches de celui que je suis que les gens de chez nous¹⁸⁸».

Cette remise en question de la représentation conventionnelle de la famille italienne, que l'on peut spontanément convoquer et qui est, dans une certaine mesure, confortée par le roman de D'Alfonso, s'accompagne d'une dénonciation implicite des stéréotypes sur l'Autre, en général. En effet, les personnages cités plus haut sont, pour la plupart, des individus ayant renoncé à leurs affiliations identitaires (ethniques, religieuses, sociales, etc.): une Irlandaise devenue italienne, un philosophe mué en cordonnier, un homme Juif et Arabe, etc.

Dès lors, les valeurs de la culture italienne n'apparaissent plus comme des éléments stables et univoques, correspondant à un ensemble de caractéristiques stéréotypées de l'*italianité*. D'Alfonso ne cherche pas à substituer une autre représentation d'*italianité*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 193-194.

¹⁸⁷ Nathalie Prud'homme, *op.cit.*, p. 108.

¹⁸⁸ Antonio D'Alfonso, *Avril ou l'anti-passion*, p. 28.

à celle que l'on peut, comme Léah dans le roman, spontanément mobiliser. Au contraire, il se refuse à proposer une représentation essentialiste de l'Autre, en particulier de l'Italo-Québécois en insistant, justement, sur la composante intrinsèque d'altérité liée à sa double appartenance, à son caractère «duel» qu'il définit en ces termes:

Je suis de deux nations, de deux imaginaires. Mon désir n'est pas d'être singulier, ni pluriel, ni interculturel, ni transculturel. Je suis *duel* québécois avec tout ce que cette notion comprend; italien avec tout ce que cette notion comprend. Je vis de mes certitudes imparfaites et de mes contradictions¹⁸⁹.

Cette position tient, sans doute, à la situation particulière des Québécois issus de l'immigration italienne. Implantés, pour la plupart, depuis au moins deux générations, ils continuent souvent d'entretenir un lien affectif puissant avec le pays «d'origine», bien qu'ils n'y soient parfois jamais allés. C'est pourquoi le regard posé sur la société (ses pratiques et ses valeurs) est sensiblement différent dans le roman de Ying Chen, qui met en scène des personnages fraîchement exilés. Cela nous offre deux perspectives sur la Chine de plus en plus distinctes, au cours du roman, entre ceux qui rendent compte des changements sociaux de l'intérieur et ceux qui les jugent depuis l'Amérique du Nord.

Le poids des traditions

Les lecteurs les moins familiers avec la culture et la société chinoises seront peut-être étonnés de constater une certaine parenté entre les modèles sociaux traditionnels chinois et italiens. À la différence des deux romans dont il vient d'être question, celui de Ying Chen accorde une grande importance aux différents aspects de la vie sociale, aussi bien en Amérique du Nord qu'en Chine. Cela mérite d'être souligné, car le peu d'intérêt manifesté, dans ce roman, vis-à-vis des spécificités urbaines de villes comme Montréal ou Shanghai, de même que l'évocation superficielle des valeurs nord-américaines,

¹⁸⁹ Antonio D'Alfonso, «Le métissage: le défi d'avenir du Québec», p. 21.

contraste avec l'attention plus grande que manifestent les personnages à l'égard des valeurs et de la société chinoise. On peut supposer que ce choix procède justement du désir d'éclairer le lecteur sur une réalité mal connue. Cette méconnaissance tient à plusieurs facteurs: la complexité des codifications sociales en Chine, la distance géographique qui la sépare du Québec, et l'isolement (certes assoupli depuis quelques années) dans lequel a très longtemps été maintenu le pays par le régime communiste.

Il est également intéressant de mentionner que le dispositif textuel permet au lecteur d'adopter, alternativement, la perspective des personnages restés à Shanghai et celle de Yuan et de Da Li, émigrés à Montréal:

Le roman présente ainsi un double regard, un mouvement bi-directionnel, qui va de la Chine vers le Québec et du Québec vers la Chine. Cette prise en considération de deux points de vue éloigne le texte de l'emprise du «texte national» de l'une ou l'autre nation et contribue à l'ouverture de la fiction en lui permettant un regard plus universel¹⁹⁰.

Bien que cette observation m'apparaisse fondée, elle demande, selon moi, à être nuancée, dans la mesure où le double regard dont parlent Dubois et Hommel est essentiellement celui des personnages chinois eux-mêmes. Cela est d'autant plus vrai, dans la seconde version du roman, que les personnages québécois (Nicolas) ou métis (Tante Louise) ont disparu.

L'une des valeurs communes aux cultures chinoise et italienne est l'attachement à un modèle patriarcal. Bien que le roman de Chen y fasse référence de manière plus allusive que ceux de Micone et de D'Alfonso, il contient plusieurs éléments permettant au lecteur d'en prendre conscience et de les intégrer dans sa représentation de la société chinoise: la mère de Yuan a renoncé à manger de la viande au profit de son jeune garçon et de son mari; les jeunes filles sont astreintes à un code de (bonne) conduite qui régit, notamment,

¹⁹⁰ Christian Dubois et Christian Hommel, *loc. cit.*, p. 45.

leur tenue vestimentaire et leurs mœurs sexuelles; la relation père-fils est présentée comme le garant de la cohésion et de la transmission du modèle familial chinois. Le père de Yuan laisse implicitement entendre à quel point cette relation, qui revêt un statut particulier, doit se perpétuer comme un lien intergénérationnel: «Je suis curieux de connaître tes notes d'examen, tout comme ton grand-père l'était de connaître les miennes¹⁹¹».

Dans la société chinoise, telle que la dépeint le roman de Chen, la collectivité prime également l'individu. Yuan rappelle à quel point il se sent redevable vis-à-vis de ses parents qui ont consenti d'importants efforts pour qu'il puisse étudier et accéder à l'université: «Je tiens quand même beaucoup à réussir mes études et à faire honneur à mes parents. *Tout cela me semble être inscrit dans mes gènes*¹⁹²». Le père de Yuan se fait le porte-parole de cette doxa, en rappelant les préceptes hérités du confucianisme: équilibre, prudence, discipline et patience. Les autres personnages (Yuan, Da Li et Sassa), bien qu'ils se montrent prêts à certains accommodements, manifestent également leur attachement fondamental à ces valeurs. Yuan, par exemple, s'étonne de l'insouciance qu'il observe chez les Nord-Américains, alors qu'il conserve encore à l'esprit tous les obstacles qu'il a lui-même dû surmonter. Pour les personnages chinois, assurer son propre avenir garantit celui de ses parents, car chacun «porte le fardeau du passé et celui du futur¹⁹³».

Cette représentation du modèle familial présente de nombreux points communs avec celle que l'on retrouve dans le texte de D'Alfonso, notamment, mais elle est plus détaillée et précise. De plus, lorsqu'on met en perspective les représentations que le

¹⁹¹ Ying Chen, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹² *Ibid.*, p. 57. Je souligne.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 94.

roman de Ying Chen offre de la vie sociale en Chine et en Amérique du Nord, on peut constater que l'évocation des valeurs et des pratiques sociales chinoises présente un degré de détermination plus important. Est-elle, pour autant, moins stéréotypée? Tina Mouneimne-Wojtas met au jour ce qui, même pour un lecteur qui n'est pas familier avec la culture chinoise, peut apparaître comme un portrait simplifié, voire réducteur:

les personnages qui apparaissent dans les relations peuvent être considérés comme archétypaux: les mères des épistoliers incarnent les valeurs de la sagesse et de la mesure, leurs paroles ont la valeur de maximes [...]. Les fonctionnaires arrivent à mieux résoudre [*sic*] les problèmes s'ils sont «soutenus»; et les supérieurs tapotent la nuque de leurs employés comme s'ils étaient des petits enfants¹⁹⁴.

Cependant, comme le mentionne également Mouneimne-Wojtas, Chen révèle des aspects peut-être moins connus de la société chinoise: «La “vraie” langue (le mandarin), le “devoir” (dette de l'individu envers la société) et la “générosité” des Shanghaiens (pour signifier l'hypocrisie envers les étrangers) dévoilent la “vraie” nature des Chinois¹⁹⁵».

Cette observation m'amène à souligner l'hétérogénéité des descriptions que les personnages des roman de Chen, de D'Alfonso et de Micone, font des valeurs et des modèles sociaux de leur société ou de leur communauté d'origine.

Une société en mutation

Cependant, *Les lettres chinoises* est incontestablement le texte qui porte la plus grande attention à l'observation des pratiques sociales et, en particulier, aux changements qui affectent la Chine. Le lecteur est témoin des bouleversements de la société chinoise dont rendent compte, dans leurs lettres, le père de Yuan et Sassa, témoins impuissants et, à

¹⁹⁴ Tina Mouneimne-Wojtas, «L'imaginaire “asiatique” de Ying Chen, d'Ook Chung et d'Aki Shimaz», dans Petr Kylousek, Max Roy et Józef Kwaterko (dir.), *L'imaginaire du roman québécois*, p. 146.

¹⁹⁵ *Ibid.* Les mots entre guillemets apparaissent ainsi dans le roman de Ying Chen.

certain égard, ambivalents. Sassa, par exemple, ironise sur le caractère familial de la Fête du Printemps et sur l'hypocrisie des gens qui ne se réunissent que pour respecter les conventions. Elle reproche également à son amie Da Li, prête à vivre une relation amoureuse avec un homme fiancé (que l'on suppose être Yuan), de n'être «plus une vraie chinoise¹⁹⁶», avant d'avouer préférer cette attitude volontaire plutôt que la résignation enseignée par Confucius, qu'elle appelle «Maître Con».

Le père de Yuan, pour sa part, laisse entendre que seule l'accablante chaleur estivale conduit «les Shanghaiens [à] éprouve[r] enfin un sentiment de complicité qui pourrait ressembler à de la solidarité¹⁹⁷». En fait, à plusieurs reprises, les personnages reconnaissent - même lorsqu'ils le fustigent - l'essor du «culte de l'Amérique¹⁹⁸» dans leur propre pays: Sassa indique que les supermarchés ont fait leur apparition à Shanghai et le père de Yuan raconte que leur voisin a célébré «son mariage dans un casse-croûte américain¹⁹⁹». Il précise que «[l]es cuisses de poulet et les pommes de terre frites ont beaucoup charmé les invités²⁰⁰».

La prise en compte de l'ambivalence des personnages et de la tension entre tradition et acculturation qui la sous-tend conduit le lecteur lui-même à entrevoir le caractère dynamique du rapport à la culture et à renouveler les fondements de sa propre représentation de l'Autre. En effet, la remise en question des représentations stéréotypées des identités sollicite un travail de reconfiguration de ce qui était jusqu'à présent stabilisé

¹⁹⁶ Ying Chen, *op. cit.*, p. 107. Mentionnons que de nombreux aspects de cette évocation sont supprimés dans la seconde version du roman.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

et systématisé. Le lecteur est ainsi invité à élaborer une synthèse des aspects les plus traditionnels (qu'il convoque spontanément et que le texte confirme en partie) et de ceux, moins familiers, que les personnages des romans révèlent. De plus, plusieurs réflexions des personnages des *Lettres chinoises* permettent au lecteur de créer de véritables liens entre les deux univers référentiels mis en perspective. Da Li, par exemple, établit une comparaison étonnante entre la Révolution culturelle chinoise et la Révolution tranquille québécoise:

Depuis l'époque de notre Révolution culturelle, les gens de notre génération ne fréquentent plus les églises. Chez nous, on a dû détruire les temples à coups de bâton. Ici, c'était beaucoup plus simple. Comme si de rien n'était, on a quitté les églises pour se plonger dans les magasins. On appelle ça la Révolution tranquille²⁰¹.

De même, Sassa témoigne de l'évolution des mentalités, en Chine, qui se manifeste dans la manière de définir le mot «liberté», auquel on préfère quand même le terme «ouverture» pour parler «de quelqu'un qui porte des habits importés ou bien avoue son appétit pour l'argent ou ose parler du corps en public [...]»²⁰². Cette réflexion est une réplique cinglante à l'attention de Yuan, qui découvre justement une nouvelle forme de liberté à Montréal. Néanmoins, «[c']est en soulignant le caractère double de cette notion [la liberté] que les imaginaires de l'Amérique du Nord et de la Chine pourraient se rapprocher²⁰³».

Si le roman de Chen favorise la mobilisation de représentations stéréotypées, il sollicite aussi l'élaboration de nouvelles *images* de la société chinoise en proposant des

²⁰¹ *Ibid.*, p. 143.

²⁰² *Ibid.*, p. 80.

²⁰³ Jeanette den Toonder, «Espace littéraire et voyage identitaire dans l'écriture migrante au Québec. Ying Chen, Dany Laferrrière et Régine Robin», dans Jean Morency, Jeanette den Toonden et Jaap Lintvelt, *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, coll. «Terre américaine», 2006, p. 133.

perspectives nouvelles au lecteur d'ici, en rendant compte des bouleversements qui affectent le pays et en mettant en œuvre des stratégies visant à créer de nouveaux lieux communs entre le monde visé par le texte et le monde du lecteur. En ce sens, les lieux communs apparaissent au fondement de la lecture, mais aussi à son terme, en tant que produit de l'activité lectorale.

11.1.2 Innovations et valeurs individuelles

Même si, dans le roman de Ying Chen, l'individualisme n'est plus une valeur méprisable et suspecte, il demeure quand même avant tout l'une des valeurs caractéristiques des États-Unis, du moins tels qu'elles sont représentées dans *Une histoire américaine* et *Volkswagen blues*.

Arrivé en Californie pour y mener une étude sur le bonheur, Francœur découvre des asociaux, des bandes de jeunes qui s'affrontent dans les rues, des paranoïaques. L'égoïsme semble motivé autant par le souci de rester à l'écart de cette «folie californienne²⁰⁴» que par celui de satisfaire ses propres désirs:

Chacun vivait dans sa bulle, ou dans sa voiture, les yeux fixés sur les feux rouges de ses ambitions personnelles. Ici les échanges se font avec célérité, les communications avec civilité, mais personne ne s'engage au plan personnel²⁰⁵.

Balayée par «les ondes marchandes²⁰⁶», la société américaine est décrite comme un immense pourvoyeur de biens, de services et de fantasmes. Cependant, comme le remarque Jean-Pierre Lapointe, «l'activité frénétique des Californiens voile le comportement asocial de cette convergence d'individus, isolés par leur ambition et leur

²⁰⁴ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 2.

méfiance, pour qui l'excès est un palliatif narcotique à l'angoisse²⁰⁷». L'isolement affecte, en particulier, les rapports entre Blancs, Noirs et Latinos: «Les races s'affrontent aussi, je sens partout, dans les transports en commun surtout, une haine aussi épaisse qu'une écorce de pruche dans laquelle chacun veut jouer du couteau»²⁰⁸.

Le caractère fortement individualisé et atomisé de la société américaine apparaît aussi dans le texte de Jacques Poulin. Comme chez Godbout, les relations interindividuelles sont régies par la méfiance, le repli sur soi et la violence. L'ambivalence des rapports révèle, plus encore que dans *Une histoire américaine*, l'atmosphère paranoïaque qui règne aussi bien dans les grandes métropoles que dans les zones rurales isolées. Le texte suggère efficacement le contraste et l'instabilité de situations qui recèlent, même lorsque l'on s'y attend le moins, un potentiel de violence et de dangerosité. À Détroit, par exemple, Jack et Pitsémine engagent le dialogue avec un homme d'apparence anodine, portant «un étui à violon et un sac d'épicerie²⁰⁹». Le dialogue, d'abord courtois, change rapidement de tournure quand le musicien leur conseille «avec une sorte de sympathie²¹⁰» de rentrer au plus vite à leur hôtel. Voyant qu'ils s'apprêtent à traverser un parc apparemment mal fréquenté, il leur crie soudainement: «DO YOU WANT TO GET KILLED, YOU FOOLS? DON'T GO *THROUGH* THE PARK! GO *AROUND* IT !!!²¹¹» La typographie, l'usage du mode impératif et d'un registre injurieux créent un contraste et un effet de surprise pour le moins saisissant.

²⁰⁷ Jean-Pierre Lapointe, «La formulation de l'imagerie culturelle américaine», p.82.

²⁰⁸ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁹ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 95.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 96.

Un autre événement du même type se produit dans le Nevada. Après avoir traversé une région désertique, Jack et Pitsémine décident de «mener une expédition pour parler à quelqu'un²¹²». Jack mentionne avoir lu «dans la documentation du Nevada» que «les gens sont très hospitaliers dans l'Ouest²¹³». Se fiant toujours aux sources livresques, les deux voyageurs s'attendent même à trouver «des bergers basques et des troupeaux de moutons²¹⁴». Le rêve de Waterman et de la Grande Sauterelle de sympathiser avec les *ranchers* tourne court et la promenade bucolique laisse rapidement place à une série de désillusions qui révèle la facticité de l'imagerie traditionnelle de la campagne de l'Ouest. Lorsque Jack décide d'ignorer les avertissements plutôt menaçants situés à l'entrée d'une propriété²¹⁵, l'arrivée de trois molosses agressifs crée, là encore, une rupture brutale. La suite du texte renforce le malaise ressenti par le lecteur à l'évocation de la suspicion et de la peur qui règnent aussi en marge des centres urbains: «Les trois chiens accompagnèrent le Volkswagen pendant quelques minutes, puis ils firent demi-tour ensemble *comme si quelqu'un les avait appelés*. Jack regarda dans son rétroviseur, mais il ne vit personne²¹⁶». Cet incident suggère que l'hyperindividualisme, la peur et la violence ne sont pas des phénomènes exclusifs aux grands centres urbains, mais caractérisent, fondamentalement, la société américaine.

Néanmoins, à l'instar de Chen, Godbout et Poulin ne proposent pas une représentation univoque de la société américaine. Certes, les personnages québécois d'*Une histoire américaine* et *Volkswagen blues* constatent avec un certain désarroi que

²¹² *Ibid.*, p. 249. Souligné dans le texte.

²¹³ *Ibid.*, p. 250.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Jack détourne le sens de la traduction de l'inscription «NO TRESPASSING, en la traduisant par «C'est défendu de *trépasser* !». Cf. Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 250.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 253. Je souligne.

le grand rêve américain des Pères Fondateurs n'a pas tenu ses promesses. Il n'empêche que certains, comme le Pr Hunger dans le roman de Godbout, continuent de se mobiliser pour des causes collectives telles que la défense de la démocratie. Hunger est présenté, dans le texte, comme l'incarnation des héros américains qui, depuis le début du XX^e siècle ont fait la gloire des illustrateurs, puis des cinéastes: «Allan Hunger, dans son scaphandre de nylon, se révélait un Américain selon mon cœur, preux chevalier, shérif sans peur et sans reproche, superman dévoué, héros des bandes dessinées de mon enfance²¹⁷». Les références sont assez consensuelles, car la figure du «preux chevalier», du «shérif sans peur et sans reproche» sont des archétypes. Quant à «Superman», il s'est effectivement imposé en tant qu'*icône cinématographique* du héros engagé dans la défense de la veuve et de l'orphelin. Or, le succès de la série des «Superman» a contribué à ancrer, dans l'imaginaire collectif, une représentation de l'Amérique luttant en faveur du Bien, de la Liberté, etc. Godbout suggère, donc, que ces valeurs fondatrices de la société américaine s'incarnent effectivement dans le comportement de quelques individus. Cela est censé amener le lecteur à faire varier son point de vue et à produire une synthèse de deux perspectives complémentaires qui rendent compte des contrastes d'une culture ambivalente.

C'est d'ailleurs ce désir de liberté qui, dans *Volkswagen blues*, guide l'aventure collective des pionniers américains au XIX^e siècle. Le texte convoque de multiples personnages qui actualisent les valeurs associées à l'américanité. C'est le cas de Théo qui, on l'a vu, est décrit comme un homme audacieux, rétif à l'autorité et animé par un esprit de découverte et de conquête: «Mon frère Théo, comme les pionniers, était absolument *convaincu qu'il pouvait faire tout ce qu'il voulait*²¹⁸». En suivant ses traces,

²¹⁷ Jacques Godbout, *op. cit.*, p. 121-122. Je souligne.

²¹⁸ Jacques Poulin, *op. cit.*, p. 137. Je souligne.

les personnages de *Volkswagen blues* rencontrent un vagabond qui perpétue cette tradition de voyageurs errants épris de liberté et qui ont cheminé avec Kerouac. Au cours d'une conversation, l'homme précise être un «*rambler*²¹⁹», voire un «*tramp*²²⁰», mais pas un «*bum*²²¹». Cette indication est importante, car elle disqualifie Théo, qui se révèle finalement une figure dévoyée du héros américain. Ainsi, le texte recèle, à l'attention du lecteur, un faisceau d'indices de représentativité qui participent d'une représentation homogène du héros américain libre et insoumis, sans être pour autant un délinquant.

11.2 Le rapport à la Culture

Dans plusieurs romans, la Culture²²² est envisagée comme un élément identitaire important. On retrouve essentiellement deux réseaux d'*images* associées, d'une part, à la *francité* et, d'autre part, à la *négritude*²²³. Paris et la France apparaissent emblématiques de la Culture, dans des romans comme *La fiancée promise* ou *Des nouvelles d'Édouard*, tandis que le «Noir» ou le «Nègre» est représenté comme un être

²¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² La majuscule vise à distinguer la conception de la culture à laquelle je fais référence ici de celle de «culture nationale». De plus, elle signale le caractère distinctif de cette culture savante, qu'on appelle communément «la grande Culture», qui s'auto-institue comme la seule forme de culture *véritable* en accordant ou déniaient une légitimité aux diverses productions et pratiques esthétiques.

²²³ L'américanité d'un auteur comme Jacques Poulin se manifeste dans le rapport qu'il entretient avec la culture «étatsunienne», en particulier avec sa littérature. Cependant, cela n'apparaît pas comme un trait définitoire de l'identité américaine, puisque les quelques personnages américains mis en scène dans le roman n'ont pas eux-mêmes, à l'exception de Saul Bellow, un lien significatif avec la Culture.

inculte dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* et dans *Une femme muette*.

11.2.1 «France, mère des Arts...»?

11.2.1.1 La valorisation des stéréotypes

Les romans de Naïm Kattan et de Gérard Étienne montrent comment, dans des contextes très différents, le rapport à la culture française peut être déterminant dans le rapport à l'Autre. Bien qu'originaire d'Irak, Méir assume parfaitement sa francophilie. Rappelons qu'avant de s'installer à Montréal, il séjourne et étudie quelque temps à Paris. Méir ne considère cependant pas ce lien particulier à la France comme un élément distinctif et, lorsqu'on lui demande pourquoi il est s'est installé au Canada, il répond: «À cause du français. J'avais opté pour la culture française²²⁴». Ses interlocuteurs montréalais remettent pourtant en question cette continuité et cette homogénéité supposées de la «culture française». Méir découvre lors d'un entretien d'embauche le clivage qui sépare, à certains égards, les francophones du Canada et de France. D'emblée, son passage à la Sorbonne suscite un ensemble d'attentes et de préjugés favorables à son endroit:

- Vous venez de Paris?

Il consulta ma demande.

- Vous avez fait des études à la Sorbonne. Nous cherchons justement quelqu'un qui possède bien son français.

- J'ai fait des études littéraires, lettres françaises.

- C'est très bien²²⁵.

²²⁴ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 55.

²²⁵ *Ibid.*, p. 18.

Méir s'aperçoit aussitôt, cependant, que la compétence qu'on lui prête, loin d'être un atout, se révèle un facteur d'exclusion:

- Depuis combien de temps êtes-vous au Canada?
- Depuis une semaine, fis-je- hésitant.
- Je comprends, clama-t-il content. *Votre style est trop européen. Littéraire. Vous avez le sens de la publicité, mais vous ne connaissez pas le milieu. Dans quelques mois, peut-être, quand vous aurez acquis une expérience canadienne nous pourrions faire appel à vous*²²⁶.

Ce passage est significatif, parce qu'il révèle l'un des traits représentatifs que les francophones du Canada attribuent aux Français. Comme on va le voir, il n'est pas anodin que ce trait fasse référence à une maîtrise et même à un «usage esthétique» de la langue, car cela participe d'une représentation récurrente de la francité. De plus, il est intéressant d'observer que l'altérité de Méir, appréhendée à partir d'une représentation spécifique de la *francité*, n'est plus fondée sur son identité d'Irakien francophone. En effet, Méir continue d'incarner la figure de l'Autre, mais sous un «masque» différent: celui d'un Français, auquel il est assimilé en vertu d'un trait commun considéré comme caractéristique de la *francité*. L'attitude de Méir n'est d'ailleurs pas exempte d'ambiguïté, dans la mesure où il s'identifie lui-même à une certaine *image* de la France: «Je m'exclamais à chaque plat. Le contraste avec mon pain quotidien était si grand que je pleurais intérieurement sur mon sort. Et je songeai à Paris avec nostalgie même s'il m'arrivait rarement d'y assister à des banquets²²⁷».

Doit-on s'étonner, dès lors, que Gros Zo, dans le roman de Gérard Étienne revendique avec fierté un héritage français? Cet héritage est d'ailleurs inscrit dans le prénom de Gros Zo: «Napoléon». Prêt à toutes les concessions et les contorsions pour arriver à ses fins,

²²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²²⁷ *Ibid.*, p. 71. Je souligne.

Gros Zo entretient un rapport distant avec les francophones de Montréal qui, comme on l'a vu plus tôt, jouent un rôle négligeable dans *Une femme muette*. Les tentatives menées par Gros Zo auprès d'une jeune infirmière anglophone, fille d'un riche avocat torontois, visent précisément à lui permettre de s'insérer dans un milieu bourgeois détenteur du pouvoir économique et politique sans égard à un quelconque sentiment d'affiliation identitaire. Toutefois, au moment opportun, Gros Zo n'hésite pas à se prévaloir d'un «capital symbolique²²⁸» distinctif en invoquant son héritage culturel français:

Le médecin examine le menu. [...] Il doit bien choisir le plat de sa compagne. *Ce n'est pas pour rien d'ailleurs qu'il a choisi la cuisine française. Par goût. Par habitude. Mais aussi pour prouver son raffinement.* Il n'admet pas ces éternels plats de frites, de hot dogs, de macaroni et de pizza, ces morceaux de cochon grillé, de viande puante dévorée par les Américains entassés dans le métro, les yeux dans un journal, la main sous la robe d'une femelle. Il renie aussi la cuisine haïtienne qu'il n'arrête pas de vomir depuis le jour où il a mis les pieds sur le continent, ces éternels plats de riz aux pois, de maïs moulu au hareng fumé, de viande de cochon assaisonnée par des mains malpropres. Contre, surtout, une nourriture composée de boules de farine, de pattes d'araignées, de feuilles de cocotier, faite pour les gens du peuple et *qui peut déranger un estomac aristocratique. Tout médecin nègre qu'il est, il est aussi le produit de la civilisation française. C'est par là qu'il se distingue de ses collègues nord-américains qui, même dans leur yacht ou dans leur chalet, continuent de manger des cochonneries²²⁹.*

À la différence de Méir, Gros Zo s'approprie pleinement les vertus de la «civilisation française»: goût, raffinement, aristocratie. Bien entendu, dans les deux romans, cette représentation est traitée avec ironie. Néanmoins, il ressort des romans de Kattan et d'Étienne que l'identité culturelle de la France est étroitement liée à sa contribution à la

²²⁸ « Le capital symbolique assure des formes de domination qui impliquent la dépendance à l'égard de ceux qu'il permet de dominer : il n'existe en effet que dans et par l'estime, la reconnaissance, la croyance, le crédit, la confiance des autres, et il ne peut se perpétuer qu'aussi longtemps qu'il parvient à obtenir la croyance en son existence». Cf. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le seuil, coll. «Liber», 1997, p. 200.

²²⁹ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 89. Je souligne.

Culture, à son rôle dans l'émergence et la diffusion d'un savoir qui va *nécessairement* de pair avec l'élévation de l'âme. Or, cette idée est également présente dans d'autres textes, ceux de Kokis, de Tremblay et de Proulx²³⁰ entre autres, qui, en remettant en question ce stéréotype, reconnaissent implicitement sa prégnance dans le discours social et l'imaginaire collectif.

11.2.1.2 Une image écornée

Le séjour parisien du narrateur du *Pavillon des miroirs* ne donne lieu qu'à une brève description. Peu de choses trouvent grâce aux yeux du narrateur et l'on est tenté de voir dans la charge qu'il mène contre une représentation attendue de Paris la mise en œuvre d'une stratégie semblable à celle adoptée à l'égard du Brésil. L'entreprise n'a pas la même ampleur, mais semble viser les mêmes objectifs et repose sur le même principe:

Tout ici était représentation symbolisée, artifice du langage: les musées pleins d'images, les immeubles délimités par les styles, les librairies remplies de livres, les antiquaires, la conversation des gens, le verbiage des professeurs, la Seine sale *dont on disait des merveilles, le contraste entre les mythes culinaires et le quotidien des cantines universitaires*²³¹.

Cette représentation de Paris, particulièrement éloquente, a ceci d'intéressant qu'elle s'appuie explicitement sur la *doxa*. Cela produit d'ailleurs un effet paradoxal, car le narrateur n'interroge pas les fondements de l'image stéréotypée de Paris et ne permet pas au lecteur d'en élaborer une autre: il se contente de convoquer les éléments qui, selon l'*opinion commune*, élèvent la capitale française au rang d'icône culturelle et leur affecte une valeur négative. Ce faisant, il rappelle au lecteur le nombre et la diversité de ces

²³⁰ Il s'agit de la nouvelle «Françaises, Français».

²³¹ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 202-203. Je souligne.

éléments qui font que Paris est considéré par beaucoup, à tort ou à raison, comme un lieu d'expression privilégié des différentes manifestations de la Culture.

11.2.1.3 Crever l'écran

Le jugement que le narrateur du *Pavillon des miroirs* porte sur la capitale française évoque celui qui est formulé à propos de Montréal et des Québécois par son caractère lapidaire et superficiel. Dans les deux cas, le personnage de Kokis livre une représentation sommaire fondée sur la mise en relief des éléments qui lui apparaissent les plus saillants. J'ai montré que La Duchesse, dans *Des nouvelles d'Édouard*, brosse aussi un portrait de Paris à grand renfort de stéréotypes. Néanmoins, Tremblay adopte une démarche différente de celle de Kokis, d'une part en conviant le lecteur à un rapport plus ludique, plus distancié à l'égard des stéréotypes et, d'autre part, en l'amenant à construire lui-même une autre représentation de Paris.

En se rendant à Paris, Édouard poursuit plusieurs objectifs, dont celui de frayer dans un environnement culturel dont il s'est construit une représentation imaginaire par l'intermédiaire des livres, des films, des chansons en provenance de France. Paris est bien, à cet égard, représenté comme un lieu sinon unique, du moins vraiment distinct. La rencontre avec Antoinette Beaugrand est révélatrice de cette *image* de la capitale française dans l'imaginaire des Québécois. Beaugrand est une femme de la bourgeoisie outremontaise. Ses lectures (celle de Julien Green, entre autres) reflètent le clivage entre les membres de sa classe sociale et ceux des milieux populaires dont les goûts littéraires, à l'instar de ceux d'Édouard, «s'arrêtent pas mal au dix-neuvième siècle²³²». Les deux personnages se retrouvent pourtant égaux face à «Paris, ce monstre²³³» inaccessible, au

²³² Michel Tremblay, *op. cit.*, p. 80.

²³³ *Ibid.*, p. 196.

regard duquel leurs différences deviennent insignifiantes: «Nous allons tremper *toutes les deux dans la grande culture*²³⁴».

Le Paris dans lequel débarque Édouard est celui de l'immédiat après-guerre, marqué par une renaissance artistique et intellectuelle, et notamment l'émergence de l'existentialisme. Le texte propose une représentation originale de ce milieu et de cette époque, car, d'une part, il mélange les éléments purement fictionnels et les «renvois au réel» et, d'autre part, il exige parfois un savoir spécifique afin de pouvoir concrétiser certaines références. Ainsi, lors de sa déambulation dans les rues de Paris, Édouard découvre une affiche sur laquelle est mentionné: «*Anne-Marie Cazalis présente Boris Vian et son orchestre*²³⁵». Pour actualiser le sens de cet énoncé, il est nécessaire de savoir que Boris Vian était écrivain et musicien de jazz, mais aussi - ce qui est peut-être moins évident - qu'Anne-Marie Cazalis était elle-même une écrivaine et une figure importante du Paris existentialiste. D'emblée, donc, la lecture exige une certaine compétence encyclopédique, un certain savoir, nécessaires pour amorcer la construction d'une représentation du monde visé par le texte. La situation se reproduit, un peu plus tard, mais la stratégie mise en œuvre dans le texte diffère quelque peu:

Je faisais face à un groupe de gens de mon âge, à peu près, qui discutaient fort et d'une façon très sérieuse, au sujet d'une pièce qu'ils avaient vue et qui s'appelle *Les Bonnes*. D'après ce qu'ils disaient, ç'a pas l'air drôle-drôle. Deux servantes qui tuent leur maîtresse... Celui qui semblait être le chef du groupe d'après ce que j'ai cru comprendre prétendait que le metteur en scène avait monté la pièce à contresens. [...] C'est des idées de fou, ça ! Du monde qui s'écoutent parler ! Surtout que le metteur en scène en question, c'était pas n'importe qui, c'était Louis Jouvet²³⁶!

À la manière d'un auteur de roman à clefs, Tremblay opacifie partiellement le rapport au

²³⁴ *Ibid.*, p. 85.

²³⁵ *Ibid.*, p. 294.

²³⁶ *Ibid.*, p. 300.

référentiel visé. Des connaissances littéraires permettent de repérer rapidement une congruence entre plusieurs éléments tels que le titre de la pièce, suivi de son résumé et la pièce *Les Bonnes* de Jean Genet, qui n'est pas nommé. De la même manière, on parvient sans difficulté à reconnaître Sartre dans la description du personnage prénommé «Jean-Paul».

Tremblay convoque ainsi les principales figures de l'existentialisme, mais d'une manière singulière, en faisant appel aux *lieux communs* de la mémoire culturelle tout en introduisant un point de vue particulier, celui de La Duchesse. Camus, par exemple, est évoqué seulement par l'intermédiaire de son prénom et d'une description peu flatteuse: «[...] Albert, déjà pas mal paqueté, ramenait toujours la discussion sur ses succès à lui. Il avait l'air très sûr de lui et n'écoutait pas toujours ce que les autres lui disaient²³⁷». En nous amenant à percevoir le milieu intellectuel et artistique parisien *à travers le regard* naïf d'Édouard, Tremblay nous convie à en construire une représentation inédite, irrévérencieuse et, en ce sens, désacralisée. À la différence de Kokis, toutefois, Tremblay cherche moins à profaner des images figées²³⁸ et consacrées qu'à amener son lecteur, justement, à nouer un rapport décomplexé à l'égard de la Culture.

Cette volonté se manifeste, à plusieurs reprises, dans la tentative d'établir des connexions entre le monde du texte et celui du lecteur. Les salles de jazz de la Rive Gauche sont comparées à celles de Montréal, à la même époque:

J'ai pensé aux petits trous à jazz, dans les bas de la rue Peel, où on n'ose pas aller, moi et ma gang, parce que la drogue circule librement et que les Noirs américains qui s'y produisent ont la bagarre trop facile²³⁹.

²³⁷ *Ibid.*, p. 301.

²³⁸ Des artistes comme Doisneau, Cartier-Bresson, Boubat vont contribuer à *fixer* ces images du Paris de l'après-guerre dans l'imaginaire collectif grâce à leur travail de photographie.

²³⁹ Michel Tremblay, *op. cit.*, p 294.

La réflexion de *La Duchesse* jette un éclairage nouveau sur les deux éléments comparés: elle permet au lecteur, notamment, de porter un regard réflexif sur son propre monde, mais aussi de se représenter le monde de l'Autre en mobilisant sa propre expérience. Cet exemple montre comment un lieu commun de l'imaginaire peut se créer sur la base d'une mise en relation de deux éléments *opposés*. D'autres passages, par contre, tendent à favoriser des rapprochements entre deux éléments distincts en dévoilant des similitudes, des points communs que l'on ne soupçonne pas forcément. C'est le cas lors de l'évocation de Simone (de Beauvoir - seul son prénom est mentionné), décrite, assez allusivement, comme une femme «très belle, au visage tellement intelligent que ça en coupait le souffle [...] qui portait un turban, *un peu comme Germaine Giroux*, qui soulignait la ligne droite de son superbe front²⁴⁰». La comparaison entre «Simone» et Germaine Giroux crée un rapprochement inattendu, un nouveau lieu commun dans l'imaginaire du lecteur, entre une écrivaine française et une comédienne québécoise.

Tremblay livre une représentation plus complexe qu'il n'y paraît du milieu artistique et intellectuel parisien de la fin des années quarante. La naïveté et le savoir restreint d'Édouard font en sorte qu'il appréhende le monde qu'il découvre en mobilisant, d'emblée, une idée préconçue de Paris. Ce «handicap» s'impose, cependant, comme un moyen pour Tremblay d'instaurer un pacte de lecture avec son lecteur, en invitant ce dernier à un parcours fondé sur la reconnaissance, la mise à distance et la découverte d'éléments qui s'inscrivent tous, cependant, dans une représentation fondamentalement homogène de la vie culturelle de Paris.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 300. Je souligne.

11.2.1.4 Effets de distorsion

Il est intéressant, à cet égard, de mettre en perspective le texte de Michel Tremblay et celui de Monique Proulx, car bien que les récits qu'ils proposent se déroulent respectivement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et à la fin du XX^e siècle, on y retrouve plusieurs *hétéro-images* semblables de la France et des Français. Il me semble particulièrement intéressant de voir comment Monique Proulx aborde également la question du rapport à la *francité* et à la culture française, mais à partir d'une perspective différente de celle de Tremblay. Ce changement de perspective, on va le voir, est également susceptible de modifier la représentation que le lecteur se donne du lien entre la France et la Culture.

Dans la nouvelle «Français, Françaises», Monique Proulx met en scène un jeune auteur québécois (Sylvain Dusquesne) déplorant, avec ses amis, l'exiguïté et le conformisme intellectuel du milieu culturel de la Province, et un éditeur parisien (Nicolas Tocqueville) représentant l'incarnation des trois plus prestigieuses maisons d'éditions françaises («Galligrasseuil»). Cela lui permet, à l'instar de Ying Chen dans *Les lettres chinoises*, de proposer un regard bidirectionnel. La différence entre le récit de Proulx et celui de Chen, toutefois, tient à la mise en perspective des représentations que chacun a de soi et de l'Autre²⁴¹. Auteure québécoise s'adressant, en premier lieu, à des lecteurs québécois, Proulx a ainsi la possibilité de confronter ces derniers à leur propre perception de la France (réduite au microcosme parisien), mais aussi à celle du personnage français.

²⁴¹ En fait, le texte présente surtout le point de vue des personnages québécois sur le Québec et la France et celui du personnage français sur le Québec. Le lecteur est amené à inférer le point de vue manquant à partir du dénouement du récit.

La description de Nicolas Tocqueville, notamment, fait appel à un ensemble de traits censés être reconnus de la majorité des lecteurs:

Mais voilà que Nicolas Tocqueville, ce baume vivant, était assis en face de lui et commandait de sa voix cautérisante des huîtres, du saumon mariné, une entrecôte béarnaise très saignante et du vin. Enfin un vrai Français, quelqu'un d'encore joyeusement épicurien malgré la santé devenue obligatoire, quelqu'un de suicidaire avec panache, si vivre signifie brouter des végétaux vitaminés arrosés d'eau minérale²⁴².

Il n'est pas anodin de relever que le constat «Enfin un vrai Français» succède directement à l'évocation du goût de Tocqueville pour la bonne chère. J'ai montré, plus haut, à propos d'un des personnages d'*Une femme muette*, que la gastronomie était un domaine où faire valoir son capital symbolique. Les références culinaires, dans la nouvelle de Proulx, visent précisément à mettre en évidence le goût pour la bonne chère du (des) Français et à rattacher cette inclination à une longue tradition, qui d'Épicure à Rabelais - pas nommé, mais formant l'horizon de cette représentation - semble prédestiner les Français à être de «bons vivants».

De même le portrait de l'éditeur concentre la plupart des stéréotypes que l'on peut inventorier sur l'intelligentsia parisienne. Tocqueville apparaîtrait, en effet, comme un homme sûr de lui, conquérant, verbeux et cultivant un dandysme insolent:

Nicolas Tocqueville arrivait de Paris, l'œil frais et allumé malgré le décalage horaire, les cheveux gris en débandade savante sur la nuque, le complet-veston chiffonné ce qu'il faut pour auréoler d'un peu de délinquance son allure par ailleurs élégamment branchée. Il avait la cinquantaine vigoureuse de ceux que n'appesantissent pas les regrets inutiles, et les quelques femmes à qui il décrocha un sourire en traversant le restaurant s'empressèrent de le lui rendre²⁴³.

²⁴² Monique Proulx, «Françaises, français», *Les Aurores montréalaises*, p. 182

²⁴³ *Ibid.*, p. 181.

Ainsi présenté Tocqueville renvoie, par un lien de métonymie, à «Paris la si brillante, la si condescendante²⁴⁴».

Or, si le texte ne propose pas vraiment une autre représentation de la France, il offre au lecteur plusieurs indices qui l'invitent, au moins, à remettre en question celle des personnages québécois de la nouvelle (et, par extension, celle que peuvent partager beaucoup de lecteurs réels). D'une part, Nicolas Tocqueville se fait appeler «Tocque», ce qui, lorsque l'on considère l'ironie constante dont fait preuve le narrateur, contribue à attirer l'attention du lecteur sur la facticité, l'artifice de la représentation à laquelle se livre l'éditeur parisien. De plus, l'autocritique et le mépris à l'égard de soi constamment manifestés par les personnages québécois font également l'objet d'une mise à distance. On apprend, par exemple, que la déception de Sylvain Duquesne face à un succès qu'il juge trop modeste, s'est «transmutée en quelque chose de plus *âcre* et de plus purulent, comme le font toutes les brûlures *clandestines*²⁴⁵». Cette comparaison permet au lecteur de reconnaître, sur la base de sa propre expérience, une blessure narcissique, un ressentiment mal assumé qui prive généralement le sujet de sa totale objectivité. Or, c'est justement Nicolas Tocqueville qui, à la fin de la nouvelle, relativise le point de vue que les personnages québécois portent sur eux-mêmes et sur la France. Comme je l'ai mentionné plus haut, le lecteur est convié à inférer de ce dénouement que l'*image* de la France et des Français présentée par Toqueville et à laquelle adhéraient les Québécois est l'effet d'une distorsion et le résultat d'une projection de sa propre représentation de l'Autre.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 182. Je souligne.

11.2.2 Les «primitifs cartésiens»

Si la relation entre la *francité* et la Culture se retrouve, de manière récurrente, dans plusieurs romans à l'étude, celle qui compare les «Noirs» à des «primitifs²⁴⁶», c'est-à-dire des êtres dépourvus de toute forme de culture, s'impose avec force dans le roman d'Étienne et dans celui de Laferrière. J'ai montré, plus haut, que Gros Zo, le médecin haïtien d'*Une femme muette*, évoque son héritage culturel français dans sa quête d'ascension sociale. Cette revendication vise précisément à faire contre-poids à l'image dépréciative que lui renvoient ses interlocuteurs blancs.

Une représentation dépréciative

Une femme muette propose, effectivement, un point de vue assez univoque et dévalorisant sur la communauté haïtienne de Montréal, composée de «nègres qui bourlinguent toute la sainte journée dans une manufacture²⁴⁷» et représentée comme une masse compacte et grégaire:

Tout le monde partage le même point de vue. La communauté haïtienne de Saint-Léonard va arrêter Gros Zo. Elle va le juger selon les règles du droit haïtien: "Qui frappe par l'épée doit périr par l'épée". On s'appuie aussi sur les traditions haïtiennes: les affaires de ménage sont les affaires de tout le monde; un nègre n'a pas le droit de manger la sueur d'une négresse²⁴⁸.

L'allusion au «droit haïtien» est ironique, car elle désigne la simple doxa, les maximes morales et les sentences populaires qui tiennent lieu de cadre juridique. On pourrait penser que sont ici visés les membres les plus pauvres et les moins instruits de la communauté, pourtant, ceux qui, comme Gros Zo, constituent l'«élite» sociale participent également de cet univers culturel. Outre les objets du rituel vaudou que le

²⁴⁶ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁷ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 174.

médecin haïtien a disséminés dans sa maison, Penny (la jeune infirmière anglophone qui veut l'épouser) découvre à quel point les goûts de Gros Zo sont vulgaires²⁴⁹:

Cependant, en plus des objets superstitieux, Penny se sent également dérangée par la décoration de la maison. Elle fait trop parvenue à son avis. Les murs de la cuisine et de la salle à manger sont d'un rouge criard. La tapisserie de la salle de famille fait penser à ces papiers populaires utilisés pour décorer les appartements vétustes des assistés sociaux de Saint-Henri. Les armoires de la maison ont aussi un style pop²⁵⁰:

La description est éloquente et fait appel à des références partagées qui permettent au lecteur de se représenter, même de manière schématique, l'aménagement des lieux (le «style décoratif» que l'on associe aux logements des assistés sociaux ou celui en vogue durant les années soixante-dix).

Étienne ne se contente cependant pas de railler l'arrivisme et les tentatives maladroites de Gros Zo d'adopter les goûts et les normes valorisés par les classes aisées de la société d'accueil. Le regard de Penny est tout aussi dépréciatif à l'endroit de ce qui passe pour des artefacts de la culture populaire haïtienne:

Quant aux tableaux ornant les murs du premier et du deuxième salon, Penny les trouve *démodés avec leur primitivisme d'une naïveté grotesque* des combats de coqs à n'en plus finir, des scènes de marché où les femmes retroussent leur robe jusqu'aux fesses. *Il n'y a pas, dans les pièces du château, un seul objet qui ait, aux yeux de la blonde, une valeur esthétique. C'est d'ailleurs avec la moue aux lèvres qu'elle regarde un masque nègre fait en bois d'acajou*²⁵¹.

La description des toiles met l'accent sur ce qui peut constituer des motifs «typiques», folkloriques, pour un lecteur d'ici: combats de coqs, scènes de marché, femmes sensuelles. Elle ne se réduit cependant pas à un constat objectif. Elle exprime, au

²⁴⁹ Rappelons que le mot «vulgaire» signifie étymologiquement: «le commun des hommes».

²⁵⁰ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 218. Je souligne.

²⁵¹ *Ibid.*

contraire, un jugement foncièrement dévalorisant en insistant sur l'aspect démodé, primitif et grotesque des tableaux. De plus, les motifs eux-mêmes sont porteurs de connotations qui renvoient à une représentation du Noir comme être violent (combats de coqs), proche de la nature²⁵² (scène de marché), et lascif (sensualité débridée des femmes).

Le regard de Penny prive ces objets de leur dimension artistique et, comme c'est précisément à travers ce regard que l'on appréhende cet «univers culturel», l'on est d'abord amené à adopter le même point de vue qu'elle. Il demeure cependant possible de le réfuter, autrement dit de prendre conscience que les artefacts nous sont présentés par le texte à travers *une* perspective spécifique, celle d'une jeune femme dont la précompréhension de l'art populaire haïtien est déterminée par un ensemble de représentations stéréotypées, comme en témoignent les termes «primitivisme», «naïf» et «grotesque». Le lecteur peut puiser des références dans son propre *musée imaginaire* et convoquer les œuvres de Picasso, de Braque ou de Derain directement inspirées par l'«Art nègre». Cela offre la possibilité de relativiser le point de vue de Penny, laquelle est incapable de voir dans le masque de Gros Zo autre chose que sa matérialité brute qui le rattache à la nature: le bois d'acajou. En ce sens, le texte invite le lecteur à construire une représentation contrastée de l'art haïtien en rejetant aussi bien la perspective offerte par Gros Zo - ses choix esthétiques n'étant pas considérés ni représentatifs, ni *valables* - que celle de Penny - dont le jugement est fondé sur l'activation spontanée de stéréotypes ethnocentriques, voire racistes, qui affectent d'emblée son rapport à l'art haïtien.

²⁵² Elle s'inscrit dans l'opposition paradigmatique Nature / Culture.

La subversion des stéréotypes racistes

Ce sont précisément ces stéréotypes que les personnages de Laferrière se plaisent à reprendre à leur compte et à subvertir. Le narrateur et son ami Bouba se désignent, l'un et l'autre, par l'appellation péjorative «Nègre». Cette dénomination subsume leur origine ethnique et leur identité individuelle. Or, le roman de Laferrière montre précisément comment les stéréotypes entretenus à l'encontre des Noirs tendent, en particulier, à les *dés-humaniser*: «On dit "les Noirs". C'est une espèce. Il n'y a pas d'individus²⁵³». À cet égard, la citation du Code Noir placée en exergue est sans équivoque: «Le Nègre est un meuble²⁵⁴». Le narrateur semble convaincu que depuis l'époque napoléonienne, les choses n'ont peut-être pas autant changé qu'on le croit. Il explique, à ce propos, qu'une des femmes qu'il a courtisées, issue de la bourgeoisie blanche anglo-saxonne, «a été dressée à croire tout ce qu'on lui dit. C'est sa culture²⁵⁵». Le narrateur fait ici allusion au stéréotype du Noir considéré comme «l'homme primitif, le Nègre selon *National Geographic*, Rousseau et Cie²⁵⁶». Il se livre à une archéologie de la mythologie du Noir et affirme que la Bible, le Blues, Hollywood ont contribué à la construction, à la sédimentation et à la prégnance de cette représentation du Noir en Occident.

Laferrière montre, avec plus d'évidence encore qu'Étienne, comment les Occidentaux ont tenté de reléguer les Noirs au rang de primitifs. Le narrateur rappelle ainsi qu'à la lecture du texte de Gide écrit après son voyage au Tchad, on a le sentiment que «LE NÈGRE EST DU RÈGNE VÉGÉTAL²⁵⁷». Les Noirs sont également assimilés à des

²⁵³ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 156.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

anthropophages²⁵⁸. Cette animalité les conduit à satisfaire avant tout leurs besoins. Miz Littérature se déclare notamment fascinée de voir manger le narrateur, incrédule: «Tu fais ça avec une telle passion. Je n'ai jamais vu personne d'autre faire ainsi²⁵⁹». L'appétit sexuel, quant à lui, est encore plus démesuré. Il constitue le point de fixation de tous les fantasmes et de toutes les obsessions des Blancs à l'égard des Noirs, car «BAISER NÈGRE C'EST BAISER AUTREMENT²⁶⁰». Ainsi privé de son humanité, le Noir apparaît comme un être dépourvu de grandes aptitudes intellectuelles, pour ne pas dire un «demeuré²⁶¹». Imprégnée par ces stéréotypes racistes, qui ont contribué à asseoir dans un certain imaginaire occidental l'image dévalorisante du Noir, Miz Littérature (le fait que ce soit elle, en particulier, renforce l'ironie de la situation) ne peut qu'être stupéfaite de découvrir le narrateur en train de lire: «un Nègre qui lit, c'est le triomphe de la civilisation judéo-chrétienne²⁶²».

Il n'est pas nécessaire d'adhérer à ces clichés pour en reconnaître l'importance et le «poids» dans le discours social et l'imaginaire collectif²⁶³. C'est pourquoi l'on peut aisément déceler dans la démarche de Laferrière une volonté de remettre en question et de subvertir l'opposition Blancs / Noirs greffée sur la dichotomie Nature / Culture. D'une part, en effet, la multiplicité et la grande diversité de références culturelles convoquées par le narrateur discréditent l'idée qu'un Noir soit inapte pour le travail intellectuel et

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁶² *Ibid.*, p. 42.

²⁶³ Le titre du chapitre XXVI, par exemple, fait référence au slogan publicitaire d'une marque de chocolat (*Banania*) prononcé par un tirailleur sénégalais dans ce qu'il est convenu d'appeler du «petit-nègre»: «Ma vieille Remington s'envoie en l'air en sifflant *Y'a bon Banania*».

incapable d'apprécier les œuvres esthétiques. La littérature (E. Hemingway, G. Roy, E. Dickinson), la musique (C. Parker, D. Ellington), la peinture (Matisse, Bruegel) et, dans une moindre mesure, la philosophie et les sciences humaines (Héraclite, Levi-Strauss) sont pleinement constitutives de l'univers culturel des deux protagonistes noirs. D'autre part, les personnages de *Comment faire...?* revendiquent, à travers ces nombreuses et diverses références, le fait que «leur culture est totalement occidentale²⁶⁴». Ainsi, c'est en vertu de son héritage «cartésien²⁶⁵» que le narrateur remet en question le syncrétisme sur lequel Bouba fait reposer sa double affiliation entre l'Islam et la psychanalyse, qui conduit à introniser Freud comme l'inventeur du jazz.

Le nombre et l'hétérogénéité des références culturelles n'ont pas simplement une valeur ostentatoire, car le texte n'exige pas seulement du lecteur qu'il dispose d'une compétence encyclopédique adéquate²⁶⁶. Ce dernier doit actualiser la valeur des références:

Elle passa une tête dégoulinante par la porte entrebâillée de la salle de bain pour me demander deux ou trois choses à la fois: une serviette pour cacher ses seins, une seconde pour passer autour de ses hanches (chic, Gauguin !), une troisième pour ses cheveux et une dernière pour ne pas poser ses pieds sur le plancher sale²⁶⁷.

Il est nécessaire, pour percevoir l'effet visé par l'allusion à Gauguin, non seulement de savoir que celui-ci était un peintre, mais surtout de pouvoir convoquer une catégorie spécifique d'œuvres de cet artiste: les toiles représentant des Polynésiennes. La synthèse opérée par l'imagination du lecteur vient alors *donner corps* à la représentation textuelle.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁶ Il ne l'exclut pas non plus, car le roman contient plusieurs références à des énoncés politiques, philosophiques, etc. : «cannibalisme à visage humain», «on ne naît pas nègres...», «les nègres ont soif», «nous voici, nègres métropolitains».

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

Il arrive aussi que l'imaginaire du lecteur ne soit pas seulement sollicité pour établir un lien entre le texte et un référent extratextuel. La médiation de l'art permet, dans certains cas, de révéler des aspects inédits du monde du lecteur:

J'aimerais bien savoir, être tout à faire sûr que le mythe du Nègre animal, primitif, barbare, qui ne pense qu'à baiser, être sûr que tout ça EST vrai ou faux. Là. Direct. DÉFINITIVEMENT. Une fois pour toutes. Personne ne vous le dira, mon ami. Le monde est pourri d'idéologies. Qui voudra se compromettre sur un tel sujet? En tant que Noir, je n'ai pas assez de recul par rapport au Nègre. Le Nègre est-il ce cochon sensuel? Le Blanc, ce cochon transparent? Le Jaune, ce cochon raffiné? Le Rouge ce cochon saignant? Seul le Porc est Porc. Je ne sais pourquoi j'ai toujours imaginé l'univers comme cette toile de Matisse. Ça m'avait frappé. C'est ma vision essentielle des choses. La toile, c'est *GRAND INTÉRIEUR ROUGE* (1948). Des couleurs primaires. Fortes, vives, violentes, hurlantes. Tableaux à l'intérieur du grand tableau. Des fleurs partout dans des pots de différentes formes. Sur deux tables. Une chaise sobre. Au mur, un tableau de l'artiste (*L'amas*). Sous la table, un chat d'Indienne poursuivi par un chien. Dessins allusifs, stylisés. Flaques de couleurs vives. Sous les pieds arqués de la table droite, deux peaux de fauve. C'est une peinture primitive, animale, grégaire, féroce, tripale, tribale, triviale. On y sent un cannibalisme bon enfant voisinant avec ce bonheur immédiat. Direct, là, sous le nez. En même temps, ces couleurs primaires, hurlantes, d'une sexualité violente (malgré le repos du regard) proposent dans cette jungle une nouvelle version de l'amour. Quand je me pose ces questions - Ô combien angoissantes - SUR LE RÔLE DES COULEURS DANS LA SEXUALITÉ, je pense à la réponse de Matisse²⁶⁸.

Contrairement à l'extrait précédent, celui-ci n'implique pas nécessairement que le lecteur soit en mesure d'imaginer spontanément le tableau auquel réfère le narrateur. La métaphore isérienne du point de vue mobile permet précisément de rendre compte du processus grâce auquel l'imagination du lecteur produit une représentation du tableau de Matisse en intégrant les différents éléments énoncés par le texte. Qu'il connaisse ou non cette toile, le lecteur est amené à la découvrir à partir d'une perspective inédite. La manière, en particulier, dont le narrateur opère un glissement entre les pigments du peintre et la pigmentation de la peau (couleurs primaires, peinture primitive, rôle des couleurs dans la sexualité) contribue à faire de l'imaginaire du lecteur le lieu d'une

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

représentation nouvelle à la fois de l'œuvre de Matisse, mais aussi la manifestation d'un érotisme violent non exclusivement «Nègre».

L'analyse des différentes représentations du rapport à la Culture a permis de révéler, en premier lieu, que les romans font référence à des représentations supposées connues de la plupart des lecteurs. Les textes peuvent convoquer ces stéréotypes pour les conforter, pour en interroger le bien-fondé ou pour les discréditer et les subvertir. Dans la plupart des cas, les textes visent à susciter une lecture fondée sur la dialectique de la participation et de la distanciation, en misant sur une connivence avec le lecteur, c'est-à-dire sur un consensus autour de certaines *images* de l'Autre, ou en l'amenant à interroger les présupposés, voire les préjugés, qui déterminent ces représentations.

11.3 Croyances et valeurs religieuses

Les références religieuses, quoique présentes dans de nombreux romans, n'apparaissent pas toutes aussi déterminantes les unes que les autres. Dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, par exemple, le rapprochement singulier entre la religion et la psychanalyse, ainsi qu'entre l'Islam et le Judaïsme, produit un syncrétisme étonnant, mais n'a pas un rôle significatif, sinon celui de s'inscrire dans le vaste mouvement de métissage des références identitaires et culturelles à l'œuvre dans le roman. Dans d'autres textes, tels que *Le souffle de l'Harmattan* ou *Une histoire américaine*, les indices de représentativité des valeurs religieuses ont une véritable fonction référentielle, mais demeurent trop peu nombreux ou trop hétérogènes. En revanche, *Le pavillon des miroirs*, *Passages*, *Une femme muette*, *La Québécoise* et *La fiancée promise* intègrent plusieurs éléments, notamment descriptifs, qui témoignent de la place des croyances religieuses dans la représentation de l'Autre. Cependant, alors que les trois romans de Kokis, d'Ollivier et d'Étienne valorisent l'*exotisme* des rites religieux en Haïti et au Brésil,

Robin et Kattan vont à l'encontre des stéréotypes en montrant comment leurs personnages juifs peuvent éprouver un sentiment d'étrangeté au sein de *leur* propre communauté.

11.3.1 Macumba et vaudou

Bien que la religion catholique soit prépondérante aussi bien en Haïti qu'au Brésil, les autorités religieuses ne sont jamais parvenues à faire refluer, et encore moins à faire disparaître, la pratique officieuse de rituels issus du mélange des croyances des esclaves transplantés sur le continent américain. Sergio Kokis insiste, à plusieurs reprises, sur l'adhésion, au sein d'une partie de la société brésilienne, à deux types de croyances religieuses: le catholicisme et la macumba. Émile Ollivier et, surtout, Gérard Étienne mettent en lumière l'importance du vaudou dans la culture haïtienne.

11.3.1.1 Croyances officielles et officieuses

La représentation du phénomène religieux, dans *Le pavillon des miroirs*, répond à une volonté de déhiérarchiser les rites et les croyances. Dès le premier chapitre, une longue description des pratiques en vigueur lors de la fête de saint Antoine laisse penser que l'on va assister à un véritable moment de ferveur et de dévotion. Or, la scène, évoquée avec une fausse candeur, dévoile les intérêts et les désirs peu avouables aussi bien des femmes présentes, dont les mains «descendent le long des jupes en pressant les cuisses, le sexe²⁶⁹» du saint, que des membres du clergé, «marmonnant des trucs en latin pour ne pas succomber à la tentation²⁷⁰» et qui voient l'occasion de recueillir l'argent versé par la

²⁶⁹ Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁰ *Ibid.*

foule. D'emblée, donc, le texte nous offre une perspective particulière sur la nature du sentiment religieux et la forme que prend l'adhésion au dogme catholique.

Dans ce contexte de renversement des valeurs, la pratique du macumba se voit, en revanche, accorder une véritable légitimité. Une vieille femme Noire, spécialiste de ce rite occulte, jouit d'ailleurs d'un grand crédit auprès de la mère et des tantes du narrateur: «Les femmes de la maison, surtout ma mère, semblent croire davantage à cette vieille qu'au moine²⁷¹». Même si le narrateur affecte une distance à l'égard de toute croyance religieuse, il évoque, à de nombreuses reprises, différentes pratiques et superstitions qui offrent au lecteur un accès privilégié à ce monde méconnu et confèrent à la macumba une importance que l'on n'est pas nécessairement enclin à lui accorder de prime abord. Ainsi, le rituel de «l'eau de lune» donne lieu à une longue description particulièrement riche en indices de figurabilité:

Tout a lieu sur le balcon arrière, là où on étend le linge pour le faire sécher, à côté de l'armoire à glace et du réduit où dort Maria, la bonne. C'est à ciel ouvert pour qu'on voie les étoiles. Tout le monde est content, ça va marcher, comme chaque année lorsqu'il ne pleut pas, à coup sûr. La négresse attire chez nous d'autres femmes encore, d'autres amies de ma mère et des cuisinières du voisinage. C'est une spécialiste de l'eau de lune, une chose très sérieuse qui a lieu la veille de la fête de saint Antoine. Dans l'eau illuminée par la lune, la Noire fait apparaître le visage de l'homme promis, ou bien elle désigne celui qui est secrètement amoureux. Peut-être bien qu'elle est capable de rendre un homme amoureux, je n'en suis pas sûr.

[...] D'abord des chandelles sont allumées dans les coins de la pièce. Leur lueur faible, mouvante, jette des ombres mobiles sur les murs dès que la Noire se met à danser. Elle se déplace en chantant autour d'une large bassine que Maria utilise pour se laver. Mais là, Maria n'est pas dedans, et l'eau de la bassine est très claire, brillante, d'une couleur jaune, puis bleu foncé dès qu'elles éteignent les chandelles. De sa voix rauque aux tons geignards, la vieille emprisonne alors la lune dans cette eau qui devient sacrée comme celle que bénit le curé. [...] ²⁷².

²⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁷² *Ibid.*, p. 29-30.

La précision du souvenir confère à cette scène un relief saisissant. Les indices relatifs à la vue (les couleurs de l'eau, l'obscurité de la pièce), à l'ouïe (la voix rauque de la Noire), de même que tous les référents spatiaux contribuent à faciliter la représentation imaginaire de la cérémonie en cours. La richesse et la précision de cette description lui confèrent incontestablement un aspect didactique, surtout que le texte propose également un savoir, un contenu purement informatif implicitement destiné au lecteur (lorsque le narrateur mentionne que ce type de rituel a lieu avant la Saint-Antoine, en particulier).

L'intention didactique de l'auteur se manifeste à plusieurs reprises dans le roman. C'est le cas, un peu plus loin, quand le narrateur confie que sa mère se livre à des pratiques que son propre père désavoue dans le but de rallier favorablement les esprits à sa cause:

Avec la grosse Noire, elle [la mère du narrateur], elle emballe des trucs à manger, une bouteille de *cachaça*, des cigares et des gâteaux, qu'elle fait bénir dans un autre centre de spiritisme. Puis elle va déposer son paquet à un carrefour de la ville, grossissant le nombre de paquets que les pauvres consacrent aux esprits. Ma mère explique que ce sont des offrandes pour demander quelque chose, des dépêches comme les gens les appellent; si les esprits sont contents, ils vont exaucer ses vœux²⁷³.

Là encore, le texte se voit attribuer une fonction de médiation en favorisant l'actualisation, par le lecteur peu familier avec de telles pratiques, des caractéristiques du monde fictionnel.

On peut s'étonner de la volonté de mettre le lecteur au contact d'une réalité aussi singulière, dans la mesure où, comme je l'ai indiqué plus tôt, le narrateur adopte une stratégie délibérée de confrontation et de remise en cause des stéréotypes entretenus à l'égard de son pays. Or, lorsqu'il évoque les rites de la macumba et, d'une manière plus

²⁷³ *Ibid.*, p. 59.

générale, tout ce qui a trait aux superstitions locales, le narrateur du *Pavillon des miroirs* n'hésite pas à insister sur l'aspect mystérieux, fantastique et ésotérique de ces pratiques et croyances. Eurídice Figueiredo y voit la marque d'une concession aux attentes supposées des lecteurs nord-américains. Elle signale, à ce propos, la récurrence des références à la macumba, dans les romans d'auteurs québécois dont l'intrigue se déroule au Brésil, ainsi que dans les trois premiers romans de Kokis²⁷⁴. Figueiredo ajoute:

Cette proportion ne correspond pas à celle existante dans la littérature brésilienne qui n'effectue d'incursion dans cet univers qu'avec parcimonie, au contraire des auteurs haïtiens qui explorent le monde du vaudou avec insistance²⁷⁵.

L'observation de Figueiredo confirme la place et la forme particulières de la représentation des croyances religieuses dans le roman de Kokis. Sans se livrer à un procès d'intention, il est clair que le texte accorde une importance particulière à cet aspect de la société et de la culture brésilienne et oriente le point de vue du lecteur en construisant, à son attention, une perspective précise.

Par ailleurs, Figueiredo mentionne qu'à la différence de la production romanesque brésilienne, celle des auteurs haïtiens accorde une importance privilégiée aux manifestations religieuses et, plus particulièrement, au vaudou. Gérard Étienne et Émile Ollivier ont quitté Haïti depuis de nombreuses années lorsqu'ils publient, respectivement, *Une femme muette* et *Passages*. Pourtant, dans ces deux romans, l'évocation des rites vaudou joue effectivement un rôle important.

²⁷⁴ Il s'agit, plus précisément de *La proie des autres* de Daniel Pigeon, de *Clair-obscur* de Claire Varin et de *Le Pavillon des miroirs*, *Negão et Doralice* et *Errances* de Sergio Kokis.

²⁷⁵ Eurídice Figueiredo, *loc. cit.*, p. 569.

11.3.1.2 Le vaudou: une croyance profondément enracinée

J'ai indiqué, plus haut, qu'un clivage est perceptible, dans *Passages*, entre les personnages haïtiens exilés et ceux vivant à Port-à-l'Écu, dans le rapport qu'ils entretiennent avec la Culture. De même, l'évocation des croyances religieuses révèle la distance culturelle qui sépare Normand et Leyda de leurs concitoyens demeurés en Haïti. Le vaudou, comme la macumba, est le fruit du mélange de différents rituels et croyances importés sur le continent américain par les esclaves africains. L'échouement de *La Caminante*, le navire de fortune sur lequel les exilés tentent de rejoindre la Floride, et la confrontation brutale qui s'ensuit avec la réalité américaine, rendent encore plus évidente la disjonction entre l'univers culturel, social et religieux nord-américain et celui des exilés haïtiens. Lors du récit de l'aventure collective des habitants de Port-à-l'Écu, Brigitte Kadmon, la femme d'Amédée Hosange, qui survivra au naufrage, rappelle à quel point leur rapport au monde est déterminé par une *tradition* différente:

Jamais je n'avais été aussi attentive aux mauvais présages. Je prenais mes petits moyens pour les détourner: disperser aux quatre points cardinaux des poignées de farine de maïs, répartir dans des coupelles du petit mil, des pois noirs que je plaçais aux entrées du cimetière; abandonner un coq zinga, pattes et ailes liées, au carrefour des trois mapous. Ces gestes portent à sourire, monsieur, ils nous viennent des aïeux qui chassent ainsi les mauvais esprits²⁷⁶.

Plusieurs éléments, dans ce court extrait, lui confèrent une visée pragmatique. L'interpellation du narrataire, dans le monologue de Brigitte Kadmon, vise implicitement le lecteur, censé partager l'incrédulité du narrataire. De plus, la description de la scène est précise et détaillée, afin de permettre précisément au lecteur d'*accéder* à ce monde qui lui est étranger. À cet égard, il est intéressant de noter que le commentaire final de Brigitte relativement au caractère ancestral de ces pratiques relève moins d'une logique

²⁷⁶ Émile Ollivier, *Passages*, p. 78.

argumentative qu'informative. La narratrice ne cherche pas à convaincre, ni même à justifier les fondements de ses croyances, mais à permettre au lecteur d'intégrer dans son propre horizon expérientiel une référence à des pratiques et à des croyances issues d'un univers culturel radicalement différent du sien. Toutefois, il est également important de mentionner que si le texte contient de nombreux indices de figurabilité qui rendent la scène décrite assez *visuelle*, la présence de quelques créolismes («coq zinga», «mapous») engendre une forme d'opacité. En d'autres mots, le texte instaure un rapport au monde visé fondé sur une tension entre la transparence et l'opacité qui rend possible l'actualisation des propriétés de ce monde, sans pour autant effacer complètement sa part d'altérité et de mystère.

Cette tension entre transparence et opacité se manifeste lors de la longue description d'une cérémonie vaudou que les passagers de *La Caminante* organisent au cours de la traversée. Amédée et ses compagnons, découragés et inquiets à l'idée de ne jamais atteindre leur but, se livrent à un rituel étrange, afin «d'apaiser la colère du dieu de la mer, Agoué, ce vieillard irascible, vindicatif et dangereux²⁷⁷». S'il demeure possible de voir en Agoué une figure équivalente à Neptune (Poséidon) dans la mythologie gréco-latine, la distance culturelle devient irréductible, par la suite, lors de la description du cérémonial au cours duquel les personnages dessinent des motifs ésotériques sur le pont du bateau («ancres, roses des vents, bateau décoré de branches de palmistes [...]»²⁷⁸) et invoquent «tous les esprits de l'Afrique²⁷⁹: «Nègres de toutes les nations: Nègre Rada, Nègre Péto, Nègre Ibo, Nègre Nago ! Nègres de toutes les nations: Nègre Mandingue,

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 104.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

Nègre du Sénégal, Nègre du Congo, Nègre du Dahomey!»²⁸⁰. L'actualisation de ces références exige une compétence particulière faute de quoi l'on demeure incapable, par exemple, de mettre en relation le terme «Rada», qui désigne un rite africain au même titre que «Petro» et «Nago», avec la divinité Agoué, patron des pêcheurs et des voyageurs en mer. Certes, le texte contient quelques indices référentiels qui orientent l'activité interprétative du lecteur, mais ils lui opposent un réseau complexe d'éléments qui nécessitent de disposer d'une compétence adéquate.

Ce sentiment d'étrangeté, éprouvé lors de la lecture, s'accroît lorsque deux des passagers entament une danse lascive, «prélude de l'accouplement avec le maître de l'eau²⁸¹», réunissant une jeune femme et Amédée travesti:

Je regardais danser Noelzina avec l'étrange sensation de la voir pour la première fois. Elle tournait sur elle-même avec des gestes un peu désarticulés, elle projetait son bassin avec force, ondulait des épaules, frétillait; tandis que son buste, tige d'hibiscus malmenée par le vent, se ployait et se déployait; ses pieds martelaient le bois dans un mouvement de plus en plus rapide. Jamais je ne l'avais vu danser avec un don si expressif du corps. [...] Odanis Jean-Louis saisit la cruche. Par trois fois, il jeta de l'eau. «Nous ouvrons la barrière pour que tu viennes parmi nous, Ô Dieu, nous ouvrons les portes pour que tu puisses pénétrer», chantaient les femmes.

«Foutre» dit une voix rauque venant du pont arrière. «Foutre, tonnerre!» punctua l'assistance. «Foutre, tonnerre!» reprit la voix, une voix caverneuse, venue du fond des âges. L'écho la roule, la fait circuler. Virile, elle domine le vacarme du tambour et de la vaccine [trompette de bambou]. Les traits sont indiscernables sous le chapeau haut-de-forme. [...] Le tambour changea de rythme.

Revenait-il de quelque soirée où l'alcool avait coulé à flots, et les femmes, et les jeux? Chapeau haut-de-forme bosselé, redingote rapiécée, œillet séché à boutonnière, une tige de jonc à la main, badine, canne ou épée, le dieu escaladait les dernières marches menant au pont. Silence de tambour et de vaccine. [...] Faste de l'usure! Une élégance dans un désastre! Ivre, lubrique, le vagabond pose; il figure le gentleman. Le regard prend possession de son auditoire. Inflexion dolente du tambour. Il relève Noelzina à demi écroulée, se colle à elle. Leurs hanches tournoient en un incessant va-et-vient. Ils dansent une danse de haine-amour, manifestant une rigueur, une voracité dans cette

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

relation hors du monde. Leurs pieds, leurs mains douées d'une vie propre, leurs corps essuient une tempête. Amédée, enfant, vieillard, sauvage, civilisé, cumule toutes les figures de l'indompté, de l'insoumis²⁸².

Cette fois, la difficulté à élaborer une représentation à partir de la lecture de cette scène ne procède pas d'un problème de compréhension. Elle résulte plutôt du caractère fantastique et surnaturel de l'événement, ainsi que de la méconnaissance des codes culturels qui confèrent un sens, précisément, à cette pratique. De plus, l'aura de mystère est renforcée par le dispositif textuel qui ne permet pas d'identifier immédiatement l'étrange personnage qui surgit, littéralement, au cœur de l'action. L'attitude et les attributs vestimentaires créent une atmosphère troublante ainsi qu'une rupture, un changement radical de perspective déroutants pour le lecteur.

Les extraits du roman d'Ollivier confortent, dans une certaine mesure, les représentations les plus communes du vaudou, associé à un ensemble de pratiques et de croyances ésotériques relevant essentiellement de superstitions et de légendes populaires. Néanmoins, le texte ne fait pas appel aux *images* les plus stéréotypées, telle la «poupée» sur laquelle on plante des aiguilles. Au contraire, les lecteurs sont mis au contact d'un monde qui échappe aux règles de la rationalité, mais qui n'en est pas moins régi par un système de croyances et de pratiques codifiées - comme n'importe quel rite religieux. La référence à Agoué, en particulier, renvoie à la «mythologie» du rite rada, pratiqué au Dahomey (actuel Bénin). Donc, loin d'apparaître, comme le reliquat exotique de superstitions archaïques, les références religieuses invitent le lecteur à (re)découvrir la dimension historique, culturelle et sociale méconnue du vaudou et à comprendre sa valeur dans la société haïtienne, issue de la déportation d'habitants d'Afrique de l'Ouest réduits à l'esclavage.

²⁸² *Ibid.*, p. 106-107.

La stratégie mise en œuvre dans *Passages* offre incontestablement une perspective originale sur la dimension religieuse de l'altérité. Cependant, elle requiert que l'on accepte le vacillement et l'indétermination entre le réel et le surnaturel, et la découverte d'un monde qui peut sembler opaque en raison de ses spécificités culturelles. Le lecteur voit ses assises culturelles vaciller en acceptant, d'une part, de voir remises en cause les lois de la vraisemblance régissant, dans son univers référentiel, la distinction entre le réel et le surnaturel, et, d'autre part, d'être au contact d'une altérité difficile à appréhender, à rendre signifiante, sinon de manière partielle et lacunaire.

À cet égard, *Passages* convie le lecteur à une expérience singulière et différente d'un roman comme *Une femme muette* où l'effet d'étrangeté procède à la fois du caractère spectaculaire des manifestations religieuses de l'altérité des personnages haïtiens et de l'inscription de ces pratiques dans le contexte montréalais.

11.3.1.4 Le vaudou québécois

Religion ou sorcellerie?

Dans le roman d'Étienne, la représentation du vaudou est, à certains égards, assez conforme à celle que l'on connaît généralement. Étienne insiste beaucoup plus qu'Ollivier sur le caractère grandiloquent et morbide des rituels. Le roman s'ouvre, d'ailleurs, sur la description d'une des mises en scène dont Gros Zo est adepte:

[...] la corde attachée au rebord de la fenêtre, la poupée envoûtée placée sous son oreiller, ainsi qu'une noix de coco avec deux têtes de morts aux deux extrémités, son portrait de mariée perforé à coups de poignard, tout indique qu'elle ne sortira pas vivante de la cellule, que les esprits vaudous invoqués par le médecin dans son bureau au retour d'un voyage en Haïti sont en train de faire des marques sur les murs de la chambre²⁸³.

²⁸³ Gérard Étienne, *op. cit.*, p. 12.

En dépit du sentiment d'étrangeté ressenti lors de la lecture de cet extrait, on parvient à *imaginer* la scène en raison des nombreux indices de représentativité fournis par le texte. De plus, comme je le laisse entendre plus haut, *Une femme muette* propose une représentation du vaudou plus «conventionnelle» que *Passages*: on retrouve, en effet, dans le roman d'Étienne, les instruments et les symboles habituels de la sorcellerie, dont la poupée envoûtée, le portrait poignardé et les têtes de mort. Étienne fait d'ailleurs lui-même référence à ce type de stéréotypes, en mentionnant qu'ils apparaissent dans le discours que les médias tiennent à propos des Haïtiens:

Les réflexions du rédacteur de l'article ne l'avaient pas ébranlée au premier abord. À ses yeux elles reflétaient plutôt la manière dont une race, soi-disant civilisée, condamne les pratiques religieuses d'une autre race ainsi que des phénomènes culturels propres à un type de société. Par contre la description de la vaudouisante possédée du démon, dans le même journal, correspond plus ou moins au témoignage récent d'un ancien curé de Port-au-Prince. Mais elle s'efforce de ne pas donner trop d'importance à des événements surnaturels qui, même au Québec, sont en train de connaître une certaine vogue ²⁸⁴.

Notons, au passage, que cet extrait est pour le moins ambigu. S'il tend, dans un premier temps, à confirmer une représentation, supposée partagée par la majorité des lecteurs, associant le vaudou à un vestige folklorique, il suggère, ensuite, que plusieurs témoignages attestent le pouvoir maléfique de cette religion. Le texte renvoie, ainsi, le lecteur à ses propres préjugés, qui le conduisent assez rapidement à adhérer à une représentation de l'Autre qui puise dans un vaste corpus d'images, de récits, et de films mettant en scène des rites d'envoûtement, d'exorcisme, etc.

Le texte d'Étienne entretient également une forme d'ambiguïté en transgressant, à de multiples reprises, les lois de la vraisemblance et en rendant poreuse la frontière entre le réel et le surnaturel. Cela n'est pas sans conséquence sur l'activité imaginative du

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

lecteur, qui peut éprouver des difficultés à construire une représentation imaginaire cohérente, faute de connaître la valeur symbolique de plusieurs éléments. C'est le cas, en particulier, dans un passage où il est question de «Papa Legba»:

Que son nom soit seulement prononcé, on l'entend alors rugir dans les bois où il se cache avec sa colonne d'anges de la mort. Il s'abat sur la plaine, fait mugir le fleuve Artibonite et répand tous les microbes qui puissent exister sur la terre. Quand il aura fini de geler la pluie au grand désespoir du paysan, il viendra, au cours d'une grande cérémonie, donner sa bénédiction aux vaudouisants puissants sous le regard d'un politicien malfaiteur satisfait de voir des nègres misérables ainsi que des tambourineurs pisser sur le cercueil de la dernière fillette sacrifiée aux esprits²⁸⁵.

Si l'on perçoit aisément la tonalité apocalyptique de ce passage, sa signification demeure, en revanche, beaucoup plus opaque. Or, force est de constater qu'Étienne se garde bien d'instituer la compétence de son lecteur confronté à un monde auquel il n'a pas accès.

Du religieux au social

On peut être tenté d'expliquer cette stratégie en invoquant la volonté de l'auteur d'*Une femme muette* de dévoiler l'emprise du vaudou sur la société haïtienne et sa diaspora. Dans le roman, en effet, cette religion est présentée comme un facteur d'oppression, d'aliénation et de régression sociale propre à la communauté haïtienne. Ainsi, la dérive de Marie-Anne dans les rues de Montréal prend l'allure d'une quête initiatique et d'une mue identitaire présentée comme le seul moyen pour elle de survivre:

[...] les objets maléfiques polluant le château n'étaient au fond que le dernier obstacle à vaincre pour voir la lumière de l'autre côté de son ombre; enfin, *elle devait cesser de naviguer entre deux océans pour retrouver son identité hors de l'enfer vaudouisant*²⁸⁶.

Étienne se démarque d'Ollivier, en ce sens, en représentant la religion vaudou sous un

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 52. Je souligne.

aspect particulièrement défavorable. Je rappelle, à ce propos, que dans *Passages*, seuls les personnages vivant en Haïti pratiquent le vaudou. Dans le roman de Gérard Étienne, au contraire, le vaudou apparaît comme le symbole de l'obscurantisme des exilés haïtiens et une entrave à leur émancipation dans un contexte pluriculturel:

Elle [Marie-Anne] existe bien aux yeux d'une autre qui n'est pas de sa race. Avec un peu de folie, pense-t-elle, on arrive à dépasser les frontières imposées par sa propre culture, ce carcan qui vous étrangle chaque fois que vous voulez ouvrir les yeux pour voir l'horizon derrière le masque de la communauté²⁸⁷.

Les femmes apparaissent comme les premières victimes de croyances qui entérinent les réflexes racistes dont ont été victimes les esclaves déportés en Haïti. L'intériorisation du complexe d'infériorité a, en effet, conduit les hommes à promouvoir un culte à «Maîtresse Erzulie», autre divinité vaudou, archétype de la Femme, et objet de leur désir et de leurs fantasmes:

Alors Gros Zo se met à décrire cette femme-esprit, épouse en premières noces de tous les nègres d'Haïti, croyants ou non croyants. C'est une femme blonde, aux longs cheveux d'or. Elle est svelte. Elle a des traits aussi fins que des poils de chat. Ses regards bombardent de lumières, même sous la pleine lune. La sensualité de son nez et de ses lèvres fait soupirer de désir en pensant à elle. «Tous les nègres d'Haïti, dit Gros Zo, voient cette femme blonde dans leurs rêves. Elle est si différente des négresses aux cheveux crépus, aux lèvres épaisses!»²⁸⁸

Cette description peut surprendre à plus d'un titre. En premier lieu, elle confronte une nouvelle fois le lecteur à un monde où le réel et le surnaturel sont étroitement mêlés: Erzulie a des traits anthropomorphes, mais présente pourtant des caractéristiques inhumaines. D'autre part, elle révèle au lecteur comment la religion vaudou contribue à l'oppression et à la dévalorisation des femmes haïtiennes, dont la représentation oscille entre «[l']image de la négresse pimpante dans le matin des dieux²⁸⁹» et celle évoquée par

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 61.

Gros Zo.

Loin de porter un regard ironique, mais néanmoins bienveillant, sur les pratiques qui s'y rattachent, comme Kokis à l'égard de la macumba dans *Le pavillon des miroirs*, Étienne révèle la place du vaudou dans la culture haïtienne dans une perspective sociologique. Il nous en propose une image sensiblement différente de celle que l'on peut trouver dans *Passages*. Si, dans les deux romans, le vaudou est implicitement défini comme un ensemble de croyances et de superstitions populaires, son emprise est bien plus importante et néfaste dans *Une femme muette*, notamment parce qu'elle s'étend à l'ensemble des membres de la communauté haïtienne, et non seulement aux indigents et aux individus les moins instruits. En ce sens, le roman d'Étienne nous amène à tenir le vaudou pour un élément pleinement constitutif de l'imaginaire de toute une communauté. Loin d'être un simple reliquat folklorique, il apparaît comme un trait représentatif de la culture haïtienne.

Cela m'amène à signaler que le texte oriente l'activité représentative du lecteur en lui proposant une seule perspective, celle du narrateur hétérodiégétique. Le roman d'Étienne ne permet pas, notamment, d'avoir accès au point de vue des différents personnages. Dès lors, le lecteur se retrouve également soumis à une forme d'aliénation puisqu'il lui est difficile d'activer ses propres référents, faute d'une compétence adéquate, et que, par conséquent, le processus d'actualisation du monde fictionnel est largement dépendant du savoir fourni par le texte lui-même.

11.3.2 Une communauté plurielle

La fiancée promise et *La Québécoise* mettent en scène des immigrants considérés par les Québécois comme des membres de la communauté juive, mais qui, pourtant, ne

parviennent pas à s'identifier à leurs coreligionnaires montréalais.

Dans la première partie du roman de Robin, la narratrice s'imagine vivant dans un quartier de l'ouest de la ville où vivent de nombreux Juifs ayant fui l'Europe:

Elle habiterait Snowdon - à l'ouest de la montagne et du cimetière Notre-Dame-des-Neiges, une de ces maisons ombragées qui donnent sur Victoria, parallèles ou perpendiculaires à Queen Mary. Quartier d'immigrants à l'anglais malhabile où subsiste encore l'accent d'Europe centrale, où l'on entend parler yiddish, et où il est si facile de trouver des cornichons, du Râlé natté et du matze mail²⁹⁰.

La langue et les traditions culinaires évoquent un «imaginaire yiddishophone²⁹¹». Elles ne sont pas les seuls liens conservés avec le vieux continent et, surtout, avec la judéité. La narratrice évoque la possibilité de s'intégrer à une communauté qui célèbre ses fêtes religieuses («Purim, Chanouka, Rosh-a-Chana, Yom Kipur²⁹²»), lit le «*Jewish Chronicle*²⁹³» et écrit dans la «*Gazette*²⁹⁴», fréquente des centres culturels et des bibliothèques spécifiques (Saidye Bronfman Center et Jewish Public Library²⁹⁵). Tous ces éléments référentiels constituent des indices de figurabilité assez significatifs pour les lecteurs québécois, en particulier ceux de Montréal, et participent d'une représentation conforme à celle que l'on peut communément se faire de la communauté juive montréalaise.

Cette communauté est pourtant moins homogène qu'il n'y paraît. Si la judéité est explicitement revendiquée comme une composante de l'identité de la narratrice du

²⁹⁰ Régine Robin, *La Québécoise*, p. 23.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

²⁹² *Ibid.*, p. 65.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

roman de Robin, elle ne constitue pas pour autant un ancrage «racial» ou religieux: «Dans le fond, tu as toujours habité un langage et aucun autre ailleurs - ces petites taches noires sur le papier qu'on lit de droite à gauche²⁹⁶». C'est précisément en raison de son incapacité à s'enraciner en un lieu que la Québécoise renonce à vivre à Snowdon. L'un de ses *alter ego* fictifs, «un vieil écrivain asthmatique²⁹⁷» originaire comme elle de l'Europe centrale et à qui l'on a confié un cours au département des *Jewish Studies* de l'Université Mc Gill, s'irrite de l'inculture de ses étudiants: «Savent rien de l'Histoire juive, parlent yiddish à la maison souvent, c'est tout. Croient que ça les dispense d'apprendre²⁹⁸». Or, parce qu'elle est francophone et laïque, la Québécoise ne se reconnaît pas vraiment plus d'affinités avec la communauté hassidique: «Les hassidim d'Outremont parlent yiddish, mais qu'est-ce que j'ai de commun avec eux en dehors du travail des mots et de la mémoire?²⁹⁹». Le texte nous offre des conditions apparemment paradoxales d'appropriation de cette expérience de «l'étrangéité³⁰⁰», c'est-à-dire de la conscience de l'écart, de la différence entre un individu et la communauté à laquelle il est supposé appartenir. En effet, non seulement est-il difficile de concevoir une «projection participative³⁰¹» de l'imaginaire du lecteur fondée sur l'analogie entre l'expérience du personnage et celle du lecteur, mais la multiplication des références, la fragmentation et l'entrelacement des récits accroissent la part d'opacité du texte. La fracture, la discontinuité, fréquemment évoquées et emblématiques de la poétique de

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 204.

³⁰⁰ Clément Moisan, «L'écriture de l'exil dans les œuvres des écrivains migrants du Québec. De la dualité à l'expression d'une identité plurielle», *Le Français dans le monde* (Numéro spécial: «Altérité et identité dans les littératures de langue française»), Juillet 2004, p. 96.

³⁰¹ Béatrice Bloch, «Modernité farouches: Claude Simon, Kateb Yacine», p. 154.

Robin («Tu as toujours habité un rythme poétique, une façon de casser le vers, de briser les vases, de larguer les amarres³⁰²»), contribuent à isoler son personnage, à limiter l'adhésion, pour ne pas dire l'identification, à ce qui est évoqué dans le roman. En ce sens, le sentiment de «rejet» et d'incommunicabilité éprouvé par le lecteur devient le moyen de lui permettre d'accéder à une expérience qui se veut foncièrement singulière. En d'autres mots, à la solitude du personnage répond l'isolement dans lequel le lecteur peut se sentir, faute de pouvoir vraiment actualiser tous les aspects du monde visé par le texte.

Bien qu'il partage en partie le malaise ressenti par la Québécoise, Méir, le narrateur de *La fiancée promise*, en rend compte d'une manière sensiblement différente. Peu après son arrivée à Montréal, il découvre la présence de réfugiés ayant eux aussi fui l'Europe. Irakien et francophile, Méir suscite d'emblée un intérêt suspicieux. Or, cette méfiance provient, en premier lieu, de ses coreligionnaires:

- D'où venez-vous?
- De Paris, dis-je, évitant ainsi d'entrer dans les détails.
- Vous n'êtes pas Français?
- Notre conversation se déroulait en anglais.
- Non, je suis né à Bagdad.
- Vous êtes Arabe, s'exclama-t-elle avec frayeur.
- Je relevai le ménorah sur les portes.
- Juif.
- J'ai pensé, confia-t-elle, adoucie. Vous serez bien ici³⁰³.

Traité «en homme de passage³⁰⁴» par les membres de sa communauté, il est pourtant considéré comme juif par les Québécois francophones: «Ici, on m'accueille comme un

³⁰² Régine Robin, *La Québécoise*, p. 139.

³⁰³ Naïm Kattan, *La fiancée promise*, p. 11.

³⁰⁴ *Ibid*, p. 13.

porte-parole, un représentant. Je viens d'ailleurs, je suis l'étranger. Je parle au nom d'un peuple que je ne connais pas. Juif parmi les juifs³⁰⁵».

L'effet d'étrangeté, ou d'*étrangéité*, ressenti par Méir crée une certaine connivence entre ce dernier et le lecteur, l'un et l'autre étant dans une position de tiers exclu vis-à-vis d'une communauté dont ils ne connaissent ni les codes ni les usages:

Laissé à moi-même et las de sourire aux visages inconnus j'accueillis avec soulagement le début des cérémonies. Le grand-père reprenait la lecture. Il fermait les yeux, se dandinait et au lieu de réciter, il faisait surgir du froid de sa mémoire des mots intemporels. La mélodie m'était inconnue et pourtant j'avais le sentiment de la reconnaître, de la retrouver. Les enfants avaient le choix entre l'anglais et l'hébreu et les plus jeunes déchiffraient les signes de l'antique langue sous le regard attendri et patient des parents. M. Simon opta lui aussi pour l'anglais et quand mon tour vint, j'entonnai sans prévenir la mélodie de mon enfance. Les adolescents étouffaient leurs rires et les aînés, attentifs, affichaient la neutralité ou l'indifférence. Je venais de loin et j'étais chez moi. Les mots étaient identiques et ils n'appartenaient qu'à eux. Ni explications ni excuses. Le grand-père sans ouvrir les yeux, poursuivit le chant. J'avalai avec les autres oeufs et pain azyme et consommai tous les symboles de notre servitude et de notre libération.

[...] À la synagogue les hommes étaient dans une salle et les femmes dans une autre. En redingote noire, chapeaux ronds, papillottes et longues barbes, je les voyais se promener d'une table à l'autre. On ne parlait que yiddish et quand dans mon coin on s'aperçut que j'ignorais cette langue, on me dispensa de larges souvenirs pour m'accueillir, m'encourager à rester, et finalement on me laissa à moi-même.

[...] Seule la nourriture me liait à une cérémonie dont j'étais un spectateur et sur le point de me sentir un intrus. J'étais témoin de la joie d'une famille qui se reconnaissait et se retrouvait, s'exprimait d'abondance en m'excluant³⁰⁶.

Cet extrait confronte le lecteur à une double forme d'altérité: celle liée à la découverte d'une cérémonie et d'un rituel religieux avec lequel il n'est pas familier, mais aussi celle d'un individu isolé au sein de sa propre communauté. La figurabilité de la scène évoquée repose sur la capacité du lecteur à mobiliser des représentations imaginaires

³⁰⁵ *Ibid*, p. 104.

³⁰⁶ Naïm Kattan, *op. cit.*, p. 128-131.

d'expériences analogues vécues ou médiatisées par d'autres fictions, narratives ou cinématographiques. En effet, dans ce cas, la circulation entre l'imaginaire d'autrui dans le texte et celui du lecteur procède de «la reconnaissance projective [qui] reconnaît des modèles thématiques à scénario complet [ou partiel], même s'ils sont éloignés de ce que le lecteur a réellement vécu³⁰⁷».

Le rapport complexe de Méir et de la Québécoise à la judéité indique que la communauté juive est moins homogène qu'il n'y paraît. Le statut de Méir et de la Québécoise est problématique, puisqu'il ne correspond pas à celui des Juifs vivant à Montréal. Les deux personnages incarnent l'altérité non seulement au regard du groupe de référence (le «Nous»), mais également au regard du groupe auquel ils sont censés être affiliés. Ce constat conduit à interroger la pertinence des traits représentatifs à partir desquels on a l'habitude de définir la judéité. En ce sens, *La fiancée promise* et *La Québécoise* conduisent à une double remise en question en brouillant les déterminants de l'altérité et en présentant une image insaisissable de l'Autre.

11.4 Conclusion

L'étude de la représentation des aspects socioculturels de l'altérité requiert, nécessairement, d'opérer une sélection des éléments à prendre en considération. La lecture des romans m'a conduit à repérer un ensemble important, tant du point de vue quantitatif que qualitatif, de traits représentatifs des valeurs sociales, du rapport à la culture et des croyances religieuses.

Il ressort de l'analyse que les différents romans tendent essentiellement à déjouer les attentes du lecteur et à lui proposer d'autres représentations de l'Autre. Dans l'ensemble,

³⁰⁷ Béatrice Bloch, «Modernité farouches: Claude Simon, Kateb Yacine», p. 154.

les auteurs instaurent une stratégie reposant sur la dialectique de l'adhésion aux stéréotypes et de leur subversion. C'est particulièrement flagrant dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, mais également dans des romans où cela se manifeste de manière un peu moins explicite, comme dans *Les lettres chinoises*. Le roman de Laferrière constitue, d'ailleurs, un cas atypique, en raison de la virulence de son entreprise de transgression des représentations les plus convenues des rapports interraciaux. D'une manière générale, les textes font souvent coexister deux types d'*images* de l'Autre, l'un relativement conforme à celui que l'on peut mobiliser préalablement à la lecture (l'exotisme et la dimension folklorique des rites de la macumba et du vaudou, par exemple), l'autre qui *problématise* cette représentation généralement assez prégnante dans l'imaginaire collectif (les signes de l'italianité dans le roman de D'Alfonso, en particulier).

Les textes ne mobilisent pas non plus le même type de compétences. *Des nouvelles d'Édouard* et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, notamment, requièrent une compétence culturelle particulière et font appel, plus spécifiquement, à un imaginaire littéraire et pictural. *Passages* et *Une femme muette*, quant à eux, opposent au lecteur un référentiel culturel et religieux opaque dès lors que l'on n'est pas familier avec l'univers du vaudou. Au-delà des aspects strictement religieux, les textes renvoient à une cosmogonie, à une mythologie et à un corps de récits qui continuent de façonner l'imaginaire collectif haïtien. Au contraire, on ne peut que souligner la volonté d'un romancier comme Kokis de représenter de manière précise et détaillée les rituels et les croyances qui se rattachent à la macumba, alors même que le narrateur du *Pavillon des miroirs* dénonce la condescendance et la recherche d'exotisme des Québécois.

Enfin, le fait que les textes à l'étude présentent deux formes d'altérité, l'Autre étant associé soit à l'*Ailleurs* (les Haïtiens de Port-à-l'Écu, dans *Passages*) soit à l'*Ici* (la

communauté haïtienne ou italienne, dans *Une femme muette* et *Avril ou l'anti-passion*), contribue également à la *problématisation* de la représentation de l'Autre. En effet, l'Autre est nécessairement plus familier si l'on partage un espace commun avec lui. Cet espace ne se réduit pas à un territoire, mais revêt aussi une dimension linguistique, sociale et culturelle. Dès lors, l'interaction avec l'Autre, harmonieuse ou conflictuelle, brouille les déterminants traditionnels du rapport Nous/Eux (autres). Le roman de D'Alfonso met particulièrement bien en évidence cette situation qui constitue, selon plusieurs, l'une des caractéristiques fondamentales de la société québécoise contemporaine.

CHAPITRE XII

UNE LECTURE CONTRASTÉE: UN ÉTAT DE LA RÉCEPTION CRITIQUE

Nombreux sont les théoriciens à souligner le changement qui se manifeste dans la production littéraire québécoise, comme dans le discours critique, au tournant des années quatre-vingt. Selon Moisan et Hildebrand, on assiste à la transition entre une dynamique interculturelle, reposant sur la mise en regard des cultures d'origine et d'accueil, et une démarche résolument transculturelle, qui «dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective³⁰⁸». Janet Paterson dresse un constat similaire et distingue deux moments dans la représentation de l'Autre dans la littérature québécoise: le premier, qui caractérise la majorité des romans publiés jusqu'à la fin des années soixante-dix, «présente une figure de l'Autre, comme objet de discours, par le biais d'une voix narrative à la troisième personne au sein d'un système binaire opposant le Nous et l'Autre³⁰⁹»; le second correspond à une nouvelle forme de représentation discursive de l'altérité, dans la fiction

³⁰⁸ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. «Études», 2001, p. 207.

³⁰⁹ Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 107.

québécoise, «modélisée par les concepts de métissage et d'hétérogénéité: l'Autre et le même deviennent multiples, hybrides, pluriels et souvent indéterminés³¹⁰».

L'analyse d'une partie du discours critique montre que les lecteurs sont effectivement très sensibles, dans l'ensemble, à l'indétermination et à la *problématisation* de la représentation de l'Autre. La notion d'«hybridité», notamment, rattachée à des thématiques comme celles de l'exil, du déchirement identitaire ou de la traversée des frontières, est récurrente dans les témoignages critiques. Cette récurrence est l'indice des convergences entre le monde du texte et celui des lecteurs. L'intérêt marqué pour le phénomène de la migration et de l'exil met également au jour, implicitement, la possibilité pour les lecteurs de partager et de *s'approprier* des éléments de l'expérience d'autrui médiatisée par un récit fictionnel. On peut, à ce propos, élargir la portée du constat de Louise Gauthier, consacré à la réception de *Passages* et de *La fiancée promise*, établissant que «les lecteurs qui présentent l'œuvre au public démontrent notamment beaucoup d'intérêt pour la culture d'origine des auteurs étudiés et pour la rencontre interculturelle qui se produit dans leur œuvre³¹¹». Cette observation reflète une tendance générale, dans le discours critique, à l'égard de la quasi-totalité des romans étudiés.

Cela m'amène à distinguer deux types d'actualisation des signes de l'altérité identifiés dans le discours critique. Deux romans, *Une histoire américaine* et *Des nouvelles d'Édouard*, ont suscité des lectures négligeant, pour une bonne part, la confrontation avec l'Autre et l'*Ailleurs* (la Californie ou la France). La majorité des textes (*Le pavillon des miroirs* et *Passages*, entre autres), cependant, ont donné lieu à des témoignages exprimant un véritable désir d'ouverture à l'expérience de l'Autre représentée dans les

³¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

³¹¹ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières*, p. 119.

romans. Dans quelques cas (*Le figuier enchanté* et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*), la critique a même établi une convergence entre les préoccupations de la société québécoise et celles des personnages mis en scène dans les textes.

12.1 La neutralisation de l'altérité

À l'épreuve du temps

La réception critique d'*Une histoire américaine* et de *Des nouvelles d'Édouard* constitue un cas singulier, lorsque l'on considère l'enthousiasme généralement suscité par les textes dont l'intrigue se déroule dans un pays étranger ou qui mettent en scène des personnages immigrants. Les lecteurs de Godbout et de Tremblay occultent pour une large part, en effet, la confrontation à l'*Ailleurs*, qui constitue pourtant le sujet des deux romans.

Des nouvelles d'Édouard reçoit, d'une manière générale, un accueil plutôt mitigé. Curieusement, les réserves formulées à l'endroit de ce roman, dont l'intrigue se déroule essentiellement en dehors de Montréal, sont surtout suscitées par le personnage d'Édouard, perçu par bien des critiques comme caricatural, vulgaire et frustré. Le séjour en France et la découverte de Paris sont relégués au second plan et évoqués en quelques lignes ou au détour d'une phrase. Loin d'être considéré comme une perspective singulière sur la capitale française, le *regard* d'Édouard devient le révélateur de ses propres complexes et ambiguïtés. Ainsi, plusieurs lecteurs du roman de Tremblay dénoncent l'inadéquation entre le statut social d'Édouard et sa capacité à manier

différents registres de langue (Saint-Martin³¹², Pelletier³¹³, Hébert³¹⁴). La rivalité entre la Duchesse et une représentante de la bourgeoisie francophone d'Outremont, Antoinette Beaugrand, retient également l'attention des lecteurs, dont Jacques Michon qui considère que «[l]a plus grande partie du roman oppose Édouard qui voudrait accéder à la grande culture et Antoinette Beaugrand qui croit posséder le code juste des bonnes manières³¹⁵». Lorsque l'on sait que Beaugrand se réfère elle-même à un idéal incarné, à ses yeux, par la France, on comprend que cette querelle ne procède pas simplement de l'opposition entre une culture populaire et une culture savante, mais qu'elle vise plus fondamentalement à défendre la légitimité de la culture québécoise à l'égard de la culture française. La manière dont Michon rend compte du clivage entre les deux personnages n'en est que plus étonnante. D'une part, en effet, Édouard se sent marginalisé par l'ensemble des passagers du transatlantique. D'autre part, il est exagéré d'affirmer que le conflit entre Édouard et Antoinette occupe la majeure partie du roman au regard de l'évocation *tragico-ludique* de la découverte de la France par Édouard qui va justement être l'occasion d'une confrontation avec l'Autre.

Or, même les critiques qui rendent compte du séjour parisien d'Édouard considèrent avant tout cet épisode comme le symptôme d'un *problème québécois*:

le voyage d'Édouard à Paris lui [Tremblay] sert à montrer tout ce qu'un pauvre petit Québécois, vendeur de chaussures de son état par surcroît peut souffrir du choc culturel avec la France et l'étranger en général³¹⁶.

³¹² Lori Saint-Martin, «Quoi de neuf?», *Spirale*, mars 1985, p. 12.

³¹³ Mario Pelletier, «Il ne faut pas prendre les travestis pour des lanternes», *Liberté*, juin 1985, p. 97.

³¹⁴ François Hébert, «Mourir dans un *parking*», *Le Devoir*, samedi 17 novembre 1984, p. 23.

³¹⁵ Jacques Michon, «Heureux qui comme Ulysse...», *Voix et images*, vol. 11, n°1 (automne 1985), p. 135.

³¹⁶ Mario Pelletier, *loc. cit.*, p. 97.

Cette remarque ne vient-elle pas fournir une explication au peu d'intérêt manifesté par les lecteurs à l'égard de la représentation de la France et de Paris? L'inconfort de la critique ne répond-il pas, d'une autre manière, à celui d'Édouard? Il est troublant, en tout cas, de noter que la description détaillée qu'Édouard donne de son bref séjour parisien ne suscite que des commentaires succincts et superficiels, alors même que la critique reproche au personnage de Tremblay son incapacité à «dépasser ces impressions de surface³¹⁷» consignées dans son journal. Certains lecteurs, comme Gabrielle Poulin, adhèrent pleinement à l'*image* de Paris contenue dans le roman: les «conditions d'hygiène des logements du XVI^e [sic] arrondissement et en particulier des W.C. de Paris font rire et sourire. Pour ceux qui ne connaîtraient que par ouï-dire, ils sont drôles comme des caricatures; pour les autres, ils sont criants de réalisme³¹⁸». Réginald Martel semble partager cette opinion, même s'il se montre déçu par l'évocation de la capitale française qu'il trouve, justement, trop conventionnelle:

Non pas qu'elle manque de vraisemblance. Tous les Québécois qui sont allés à Paris, hier ou naguère, ont pu trouver éprouvants les premiers contacts avec les gens, avec les exigences de la vie quotidienne; plusieurs ont trouvé difficile de se faire comprendre. Il reste que les histoires de w.c., ou la difficulté d'acheter du lait ailleurs que chez le crémier, tout cela est archiconnu et fait presque partie du folklore³¹⁹.

³¹⁷ Jacques Michon, *loc. cit.*, p. 136.

³¹⁸ Gabrielle Poulin, «Des menteries si bien organisées», *Lettres québécoises*, printemps 1985, p. 17-19. L'erreur de l'auteure de l'article est cocasse, car elle confond le XVIII^e arrondissement de Paris, plutôt populaire, avec le XVI^e qui est l'un des plus huppés.

³¹⁹ Réginald Martel, «La grande virée d'Édouard», *La Presse*, samedi 1^e décembre 1984, p. E3.

L'impression de «*déjà-vu*³²⁰», également soulignée par d'autres critiques, témoigne de l'adhésion de la plupart des lecteurs à cette représentation de Paris. De tels commentaires sont d'autant plus surprenants que leur auteurs avouent parfois candidement n'avoir qu'une vague connaissance de cette ville et tenir le texte pour le reflet de la réalité visée:

Peu préparé - *tout comme nous* - à la réalité parisienne «dont il [Édouard] avait décidé de se garder la surprise, ne consultant aucune carte, ni aucune brochure touristique pour rester vierge, il va de désenchantement en désenchantement [...]»³²¹.

Seul Alonzo Le Blanc rappelle qu'en remontant dans le temps, Tremblay s'autorise à poser «un regard plus ancien et plus naïf sur cette France redécouverte en 1947³²²». Cette précision est cruciale, comme je l'ai moi-même montré dans ma propre analyse du roman, car une quarantaine d'années sépare l'époque à laquelle est censé se dérouler le voyage d'Édouard de la parution du livre de Tremblay. Or, la plupart des critiques affirment retrouver dans le roman l'évocation d'un Paris familier et ne signalent nullement les éléments moins stéréotypés. Rien n'est dit à propos, par exemple, du rationnement de certaines denrées, au lendemain de la guerre, ni de la présence de travailleurs d'origine étrangère³²³, qui ne participent pourtant pas de l'iconographie traditionnelle du Paris de l'après-guerre. Lorsque l'on met en perspective les commentaires des lecteurs et les indices de représentativité qu'ils ont actualisés, on constate que les critiques ont privilégié les traits représentatifs qui se conformaient le

³²⁰ Françoise Pontbriand, «Michel Tremblay. Des nouvelles d'Édouard», *Mœbius*, été 1985, p. 72.

³²¹ *Ibid.*, p. 71. Je souligne.

³²² Alonzo Le Blanc, «Des nouvelles... d'Édouard», *Québec français*, mars 1985, p. 14.

³²³ Des immigrants en provenance d'Italie, d'Espagne et d'Europe centrale étaient déjà présents en France, avant la Seconde Guerre mondiale, mais les mouvements migratoires en provenance d'Afrique et d'Asie ne commencent vraiment qu'après la guerre, pour contribuer à la reconstruction du pays.

plus à leurs attentes. On peut y voir l'effet de la prégnance et de la récurrence des nombreuses représentations associées à la France et à Paris, en particulier. Contrairement à ce que déclarent Édouard et certains critiques, le fait de ne pas se documenter n'empêche nullement d'activer un ensemble d'*images* préalables - les hétéro-représentations qu'une culture construit au sujet d'une autre culture - constitutives de l'horizon à partir duquel on saisit et construit l'objet de notre expérience de lecture. Dans le cas de la réception du roman de Tremblay, la réactivation des stéréotypes conduit à la banalisation du référentiel étranger. La neutralisation des signes de l'altérité confère au personnage d'Édouard un statut et un sens particuliers, puisqu'il s'impose comme l'élément central du monde visé par le texte. En somme, la plupart des critiques pratiquent une lecture *ethnocentrée* en opérant un renversement de perspective, qui conduit à transformer le point de vue *transitif* du texte, c'est-à-dire tourné vers l'Autre, en un point de vue *réflexif*, orienté vers le Soi.

Une histoire de frontières

On observe un phénomène semblable lorsque l'on étudie le discours critique consacré au roman de Jacques Godbout *Une histoire américaine*. Décrite par plusieurs lecteurs comme l'«utopie québécoise³²⁴» du début des années quatre-vingt, la Californie apparaît comme un *Ailleurs* familier auquel il faut se confronter pour mieux définir la culture québécoise. Ce postulat suscite deux attitudes différentes chez les critiques: certains s'intéressent aux conséquences de l'expérience *déterritorisante* d'un personnage québécois en Californie, d'autres, au contraire, occultent la dimension américaine («étatsunienne») du récit et mettent en œuvre une lecture à partir d'une *perspective québécoise*.

³²⁴ Jean Royer, «Jacques Godbout. Québec en Amérique», *Le Devoir*, 13 septembre 1986, p. C1.

Des notions telles que «frontière³²⁵» ou «choc culturel³²⁶» dénotent la volonté de certains critiques de reconnaître et de mettre au jour un véritable rapport à l'Autre et à l'*Ailleurs*. En ce sens, même si le roman de Godbout est lu, par Lucie Guillemette notamment, à la lumière d'une interrogation sur l'«américanité et/ou [l']américanisation³²⁷» de la culture québécoise, l'actualisation des traits représentatifs du référentiel californien implique un investissement cognitif et imaginatif de la part du lecteur. Or, comme le mentionne Jean-François Chassay, «[c]e sont deux regards différents - l'un africain, l'autre québécois - qui sont posés sur le paysage américain et qui se mesurent³²⁸». Cette remarque atteste l'importance accordée à la fois au renouvellement du point de vue sur la Californie et à la confrontation entre les représentations du personnage québécois et celles du personnage éthiopien. Il faut préciser, toutefois, que les critiques s'attachent surtout à montrer comment l'espace californien reflète les caractéristiques sociologiques (socioculturelles) de la société californienne. J'ai montré, plus haut, comment Jean-Pierre Lapointe liait la découverte des paysages de la Californie, par Gregory Françoer, à la prise de conscience de la vitalité et du dynamisme de cet état américain. De même, Lucie Guillemette insiste sur l'opposition entre deux types d'espaces indissociables: «Sans contredit un clivage s'opère entre la géographie physique des lieux américains propres à faire rêver et l'espace carcéral: l'ailleurs idyllique s'est transformé en un ici s'apparentant à une réalité des plus sinistre³²⁹». Il n'en demeure pas moins que, pour ces lecteurs, la

³²⁵ Jean-François Chassay, «Une histoire américaine de frontières», *Spirale*, n° 65, novembre 1986, p. 8.

³²⁶ *Ibid.*, p. 9.

³²⁷ Lucie Guillemette, «Littérature québécoise et expérience continentale: américanité et/ou américanisation?», *L'action nationale*, vol. 90, n° 6, juin 2000, p. 51.

³²⁸ Jean François Chassay, *loc. cit.* p. 9.

³²⁹ Lucie Guillemette, *loc. cit.*, p. 61.

Californie est appréhendée comme un *Ailleurs* que l'on est amené à (re)découvrir, grâce à la perspective offerte par le roman.

Plusieurs autres critiques, en revanche, évacuent la dimension «américaine» du roman. Selon eux, l'aventure de Gregory Francœur en Californie constitue essentiellement un moyen, pour Godbout, d'évoquer le contexte culturel, social et politique du Québec du milieu des années quatre-vingt. Le titre de l'article de Jean Royer, «Québec en Amérique³³⁰» suggère, d'emblée, un brouillage des frontières. Cependant, loin de voir, comme d'autres, la manifestation d'un choc culturel dans *Une histoire américaine*, Royer insiste sur la continuité thématique qui unit ce roman de Godbout à ceux qui l'ont précédé. Autrement dit, Godbout «poursuit [...] son témoignage d'écrivain sur l'histoire du Québec contemporain³³¹». D'autres lecteurs considèrent également que Godbout n'a situé le cadre de son roman en Californie que pour mieux rendre compte d'une problématique spécifiquement québécoise. Réginald Martel, par exemple, affirme sans ambages qu'«[i]l ne faut pas s'y tromper: l'histoire est d'abord surtout la nôtre, même si tout se passe en Californie³³²». Régis Tremblay et Stéphane Lépine font écho à ces déclarations: le premier se demande, sous la forme d'une question purement rhétorique, si «l'*Histoire américaine* de l'indépendantiste Francœur, aux prises avec le FBI, peut [...] être interprétée comme une autre image du Québec, un Québec péquiste harcelé par la CIA³³³»; le second assimile le séjour californien du héros de Godbout à un

³³⁰ Jean Royer, «Jacques Godbout. Québec en Amérique», *Le Devoir*, 13 septembre 1986, p. C1.

³³¹ *Ibid.*

³³² Réginald Martel, «La rentrée de Jacques Godbout. Un Québécois dans leur Amérique», *La Presse*, 6 septembre 1986, repris dans *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968-1994*, p. 154.

³³³ Régis Tremblay, «Jacques Godbout, ce grand vieux jeune homme», *Le Soleil*, 13 septembre 1986, p. E 1.

«*déplacement* (métonymique) nécessaire dont Brecht [a] donné la règle: ce *transfert*, en l'occurrence, d'un fragment du Québec en Californie³³⁴».

Le fait que plusieurs critiques produisent une lecture similaire du texte soulève des questions. Il est fort possible que des analogies partielles entre le monde du texte et le monde des lecteurs aient conduit ces derniers à n'actualiser que certains indices référentiels qui confortaient leurs attentes. Plusieurs d'entre eux soulignent, notamment, la dimension autobiographique du texte (l'auteur ayant lui-même enseigné à Berkeley) et font référence au climat de morosité qui s'installe après les résultats du référendum de 1980. En privilégiant ces éléments, les critiques se livrent à une forme de lecture «quasi pragmatique³³⁵», caractérisée par le fait que «le texte de fiction s'efface au profit d'un au-delà textuel, d'une illusion que le récepteur - sous l'impulsion du texte - produit lui-même³³⁶». Il est hors de mon propos de juger de la validité de leur interprétation. En revanche, on ne peut manquer de souligner que ce type de lecture présente un caractère «ethnocentrique», puisqu'il marginalise, et occulte même, les composantes du textes qui renvoient spécifiquement au référentiel californien et qui visent précisément à en offrir une représentation contrastée.

12.2 La traversée des frontières

La réception critique des romans de Tremblay et de Godbout contraste avec l'ensemble des témoignages concernant les textes à l'étude. En effet, la majorité des lecteurs montrent un incontestable intérêt pour l'Autre et l'*Ailleurs*.

³³⁴ Stéphane Lépine, «Un activiste en retrait», *Le Devoir*, 13 septembre 1986, p. C 3.

³³⁵ Karlheinz Stierle, *loc. cit.*, p. 300.

³³⁶ *Ibid.*

La fascination du lointain

Le pavillon des miroirs est l'un des textes qui accordent le plus d'importance à l'évocation de l'espace. Comme je l'ai moi-même souligné, les descriptions des paysages brésiliens sont nombreuses, détaillées et souvent très suggestives, aussi n'est-il pas vraiment surprenant, *a priori*, que les critiques se montrent sensibles à cette dimension de l'altérité. Même si l'on rappelle fréquemment les origines et le parcours biographique de l'auteur, «l'intérêt premier du livre se situe ailleurs, dans ce mélange d'images fulgurantes qui émergent du Brésil natal³³⁷». Toutefois, *Une histoire américaine*, *Des nouvelles d'Édouard* et *Passages* contiennent également des éléments descriptifs de l'espace californien, parisien ou haïtien. Or, on a vu que les critiques ne considèrent pas la description de l'espace comme l'une des composantes majeures de la représentation de la Californie dans le roman de Godbout. De même, Stanley Péan est l'un des rares à évoquer, brièvement, la manière dont Ollivier rend compte des paysages haïtiens dans *Passages*. Le contraste entre la réaction des critiques du roman de Michel Tremblay et l'enthousiasme exprimé par ceux du *Pavillon des miroirs* m'apparaît encore plus significatif. J'ai mentionné, plus haut, que l'on reprochait essentiellement à Tremblay de reconduire une *image* conventionnelle de Paris et de la France. Kokis aurait-il évité cet écueil?

La lecture des témoignages critiques montre que la plupart des lecteurs adhèrent pleinement à la représentation du Brésil proposée dans *Le pavillon des miroirs* et plus particulièrement aux images associées au Carnaval, à la sensualité et à la misère (la saleté, les scènes de violence, les corps faméliques et malades, etc.). La récurrence de

³³⁷ Martin Robitaille, «Les cicatrices de la mémoire», *Spirale*, n° 140, mars 1995, p. 20.

certaines métaphores («un carnaval de couleurs³³⁸», «le carnaval des morts³³⁹», «un grand cirque d'images, avec ses masques de carnaval³⁴⁰») dénotent l'existence et la prégnance, dans l'imaginaire collectif, de représentations particulières du Brésil, dont celles du célèbre Carnaval de Rio. En ce sens, le texte de Kokis répond à des attentes des lecteurs et produit un incontestable effet d'exotisme attesté par plusieurs commentaires valorisant les mêmes éléments. Pour Francine Bordeleau, par exemple,

[I]e Brésil recréé par le peintre exilé, c'est l'exubérance, la luxuriance, l'abjection. Cet excès semble caractériser la culture brésilienne, une culture des contrastes [...] Les images sont puissantes, l'écriture brûlante, et certains passages, paroxystiques, atteignent une sorte de fureur³⁴¹.

Cette description met l'accent sur deux composantes de la représentation de l'espace fréquemment citées dans le discours critique: l'importance des contrastes et de l'excès (de misère et de violence, en particulier). Il est symptomatique, à cet égard, que Francine Bordeleau et Monique Lebrun caractérisent le travail de Kokis en des termes presque identiques. Pour la première, l'auteur du *Pavillon des miroirs* parvient à «restitu[er] l'âme et la chair d'un Brésil aussi atroce que splendide³⁴²». La seconde parle du Brésil de Kokis comme d'une «terre aimée, atroce et merveilleuse³⁴³». De tels propos sont fondés, mais on peut se demander si les attentes des lecteurs, déterminées par l'effet, dans les sociétés du Nord, des images et des discours sur la misère et la violence des *favelas* brésiliennes, n'ont pas conduit à privilégier ces aspects. Cette question n'est pas

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Francine Bordeleau, «Sergio Kokis: le carnaval des morts», *Lettres québécoises*, n° 80, hiver 1995, p. 10.

³⁴⁰ Jacques Allard, «Histoire brésilienne», *op. cit.*, p. 228.

³⁴¹ Francine Bordeleau, «Sergio Kokis: le carnaval des morts», p. 10.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Monique Lebrun, *op. cit.*, p. 182.

soulevée par la critique, sauf par Daniel-Louis Beaudoin, qui dénonce ce qui, selon lui, relève de la complaisance de Kokis «à susciter le dégoût et la répulsion³⁴⁴» et, surtout, à entériner une représentation convenue de son pays natal:

Cadavres pourrissants, rats, bébés éventrés, bordels suintants, tel est le décor qu'il ne cesse de planter et qui finit par devenir banal à force d'insistance. [...] Dans l'ensemble, les miroirs de Kokis ne reflètent rien d'original. Leur rectiligne platitude conforte plutôt le lecteur conformiste dans ses certitudes³⁴⁵.

Ces propos sont confortés par ceux d'Eurídice Figueiredo, qui reproche également à Kokis d'offrir aux lecteurs québécois une *image* du Brésil conforme à celle transmise par la *doxa*:

L'excès, l'abjection, le grotesque présents dans quelques scènes de ses trois premiers romans «brésiliens» constituent un *constructo* qui puise dans une représentation du pays véhiculée par les médias nord-américains qu'il tend à renforcer. La critique québécoise accepte cette image du pays créée par le débordement verbal de Kokis (le Brésil, un pays de contrastes, l'excès, une caractéristique de la culture brésilienne, etc.)³⁴⁶.

On peut ajouter que les lecteurs adoptent la même attitude à l'égard du roman de Kokis et de celui de Tremblay. Dans les deux cas, en effet, ils ignorent le hiatus temporel entre l'époque à laquelle est censée se dérouler le récit et le moment de la parution du texte, donc de sa première réception. Cela permet aux critiques de convoquer un savoir imagé qui correspond à la représentation traditionnelle du Brésil, mais ne tient nullement compte des changements, notamment économiques, qu'a connus le pays durant les dernières décennies. En ce sens, la lecture du *Pavillon des miroirs*, à tout le moins celle des critiques, se caractérise plus par la validation et la réactivation de stéréotypes que

³⁴⁴ Daniel-Louis Beaudoin, «Sergio Kokis. Le pavillon des miroirs» (Compte rendu de lecture), *Mœbius*, n° 63, printemps 1995, p. 142.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 142-143.

³⁴⁶ Eurídice Figueiredo, *loc. cit.*, p. 568.

la formation de nouveaux *lieux communs* imaginaires, issus d'un processus de synthèses inédites.

Ces observations mettent en évidence un attrait indéniable pour les espaces lointains et les cultures avec lesquelles on est le moins familier, ce qui permettrait d'expliquer, par ailleurs, pourquoi *Des nouvelles d'Édouard* et *Une histoire américaine* n'ont pas suscité le même intérêt ni le même enthousiasme que le roman de Kokis. En dépit de leur méconnaissance du Brésil, les lecteurs retrouvent, dans *Le pavillon des miroirs*, une évocation du pays qui correspond à l'*image* qu'ils en ont, dans la mesure où elle conforte plusieurs stéréotypes ancrés dans l'imaginaire collectif (violence, pauvreté, sensualité, etc.). Il faut reconnaître, cependant, que le texte lui-même contribue à construire une représentation du Brésil relativement uniforme et suscite un investissement particulier de l'imaginaire, en convoquant de très nombreux indices de figurabilité qui *orientent* l'activité imaginative et confèrent à la représentation de la culture et de l'espace brésiliens une importance relativement plus grande que dans les autres textes à l'étude. Il n'en demeure pas moins que l'enthousiasme des critiques confirme que la réception des romans de Tremblay et de Godbout ne saurait être tenue pour représentative de l'attitude des lecteurs à l'égard de l'altérité.

De l'expérience de l'altérité à l'expérience de l'Autre

De fait, la fascination pour les espaces lointains et méconnus participe d'un intérêt plus large pour l'Autre. Cet intérêt se manifeste plus particulièrement, dans le discours critique, à propos de l'une des caractéristiques fondamentales de l'époque contemporaine: l'Autre ne se définit plus principalement comme celui qui habite au-delà des frontières territoriales. Qu'il soit immigrant ou exilé, il inscrit des fragments de sa propre histoire dans le quotidien de la société d'accueil. Les critiques de romans aussi différents qu'*Avril ou l'anti-passion*, *Les lettres chinoises* ou *Le pavillon des miroirs*

insistent particulièrement sur l'«ouverture» des lecteurs à l'expérience de l'Autre, en particulier l'expérience de l'exil et du déracinement. Les romans d'auteurs néo-québécois sont, à cet égard, souvent lus comme des témoignages sur les motifs et les conséquences de l'exil, comme le souligne Diane-Monique Daviau à propos du *Figuier enchanté*:

Si on ne savait rien de l'auteur [...] on pourrait lire ce texte-là comme de petites nouvelles ou de petits récits très figiolés, intenses et aériens à la fois, avec des images fortes et précises, des détails qui donnent de l'ampleur au texte. On *voit* bien les villages désertés dont le narrateur nous parle, l'absence des pères et des maris expatriés qui pendant des années ne continuent à exister que par le biais de lettres, plus ou moins mensongères, d'ailleurs. On *imagine* bien ces femmes que Micone appelle les «veuves blanches» [...] ³⁴⁷.

Le commentaire de Daviau met également en évidence l'importance de «scénarios universels» (l'absence du père ou du mari, la séparation d'avec les amis, etc.) qui constituent autant de points de jonction entre le monde du texte et celui du lecteur.

De plus, les interrogations soulevées dans les romans rejoignent également les préoccupations des critiques qui témoignent des changements, signalés par Pierre Nepveu et d'autres, survenus dans la société québécoise au tournant des années quatre-vingt:

Deux faits confèrent à l'écriture (im)migrante des années quatre-vingt une signification particulière:

Le premier tient au fait que l'imaginaire québécois s'est largement défini, depuis les années soixante sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué un imaginaire migrant, souvent cosmopolite [...]. Le deuxième fait important qui caractérise l'écriture (im)migrante des années quatre-vingt, c'est sa coïncidence avec tout un mouvement culturel pour lequel, justement, le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement, sont des modèles privilégiés, comme, sur le plan formel, le retour du narratif, des

³⁴⁷ Diane-Monique Daviau, «En attendant le vrai recueil de récits», *Lettres québécoises*, n° 70, été 1993, p. 31-32.

références autobiographiques, de la représentation³⁴⁸.

En ce sens, la réception particulière de ces romans, dont rend compte le discours critique, procède, en particulier, de l'ouverture mutuelle des imaginaires des écrivains néo-québécois et des lecteurs québécois. Cela contribue à expliquer pourquoi les critiques instaurent, justement, un «dialogue» avec les auteurs immigrants. C'est le cas, notamment, avec la «parole immigrante» que Régine Robin fait entendre dans *La Québécoise*, à propos, le plus souvent de la question identitaire:

L'écriture de l'auteur allophone rendra utopiques les concepts de «pureté» et de «non dilué», souvent au centre des discours passéistes. Il s'agit de créer également une société vouée au fractionnement, un système pluriel, n'ayant plus rien à voir avec la vision d'un peuple francophone, pur et homogène, incapable de se détacher du deuil de la patrie perdue. En effet, les données démographiques, du moins en ce qui concerne Montréal, semblent donner raison à la vision de Robin³⁴⁹.

Les romans permettent également aux lecteurs de poser des questions qui se révèlent, aujourd'hui, d'une actualité brûlante, parce qu'elles ne concernent plus seulement l'Autre, mais l'ensemble de la société québécoise. Les déchirements vécus par les personnages de *Passages* invitent certains critiques à repenser le rapport à l'Autre dans un contexte où ce dernier voit sa propre identité remise en question: «C'est à l'intérieur de ce cadre général que se pose la problématique de l'identité culturelle. Peut-on demeurer soi-même en terre étrangère?³⁵⁰». Cette question, cruciale, se pose également lors de la lecture des textes d'auteurs québécois issus de l'immigration. Là encore, au-delà des particularités propres à chaque communauté culturelle, les lecteurs sont sensibles à la perspective nouvelle qu'offrent des romanciers comme D'Alfonso sur la situation linguistique à Montréal: «Il n'est pas étonnant, au moment où les aspects

³⁴⁸ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 200-201.

³⁴⁹ Hans-Jürgen Greif, «Écrire en terre allophone», *loc. cit.*, p. 64.

³⁵⁰ Benoît Dugas, «De l'exil à l'oubli», *Spirale*, n° 109, octobre 1991, p. 14.

“pluri”, “poly” et “inter” de la culture québécoise nous préoccupent de plus en plus, que le thème de la multiplicité des langues vienne habiter le roman³⁵¹».

Sans doute ce phénomène de convergence explique-t-il la présence de nombreux signes, dans le discours critique, d’une volonté d’encadrer l’activité imaginative des lecteurs, en circonscrivant une aire interprétative. Benoît Dugas affirme d’emblée, dans son compte rendu du roman d’Émile Ollivier, que «*Passages* est un roman sur l’exil³⁵²». Pascale Foulon se montre à peine moins lapidaire en déclarant que «[l]a révolution, l’exil, l’errance sont les thèmes principaux de ce roman³⁵³». Ces commentaires révèlent le choix de n’actualiser que certains éléments du roman et, plus largement, la tentative des critiques de médiatiser le rapport aux textes de leurs propres lecteurs. Monique Lebrun, notamment, s’autorise implicitement de sa position d’autorité, pour prescrire et légitimer *une* lecture du roman de Kokis:

Le lecteur en mal d’exotisme pourra accorder plus d’attention à ces chapitres “brésiliens” [où la description de l’espace prime], mais il n’en reste pas moins que ceux-ci ne prennent tout leur sens que revisités par l’adulte y cherchant les racines de son angoisse existentielle³⁵⁴.

Comme on le constate, les lecteurs tentent d’établir un véritable lien avec l’Autre, d’aller au-delà du clivage de l’altérité, de passer d’une situation d’interculturalité à une dynamique de transculturation, c’est-à-dire de promouvoir «la traversée des cultures en présence, les deux à la fois, une altérité culturelle vécue comme un passage dans et à travers l’autre³⁵⁵». Il s’agit, en somme, de mettre en œuvre, grâce à la lecture, une forme

³⁵¹ Sherry Simon, «Tours de Babel», *Spirale*, n° 104, mars 1991, p. 3.

³⁵² Benoît Dugas, *loc. cit.*, p. 14.

³⁵³ Pascale Foulon, «*Passages*. Émile Ollivier [compte rendu]», *Québec français*, n°84, hiver 1992, p. 16-17.

³⁵⁴ Monique Lebrun, *op. cit.*, p. 172.

³⁵⁵ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *op. cit.*, p. 17.

d'interréférence entre des expériences et des univers culturels distincts, afin de renouveler nos représentations de l'Autre, mais aussi de partager, de s'appropriier (au sens où l'entend Ricœur) une partie de son expérience à la fois individuelle et collective.

Soi au miroir de l'Autre

Le désir de faire converger, à travers la lecture, des expériences ancrées dans des traditions, des histoires et des espaces différents permet aussi, comme je l'ai suggéré plus haut, de mettre au jour des questions qui concernent l'ensemble de la société et, éventuellement, d'élaborer des réponses inédites. En d'autres mots, la critique se montre sensible à la manière dont certains textes, dont *Le figuier enchanté* ou *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, instaurent eux-mêmes, plus ou moins explicitement, un lien avec des préoccupations propres à la société québécoise. Certains passages du texte de Marco Micone sont, à ce propos, particulièrement éloquents:

Un ouvrier gaspésien arrivé à Montréal dans les années cinquante était-il moins démuné qu'un paysan italien, grec ou portugais débarqué à la même époque? Ne connurent-ils pas tous le déracinement et la solitude? Ne durent-ils pas se soumettre aux mêmes règles implacables de la recherche du profit?³⁵⁶

Certains critiques répondent par l'affirmative à ces questions et voient dans l'Autre quasiment un *alter ego*. Ils accueillent également très favorablement un tel rapprochement entre l'expérience des immigrants et celle des Québécois dits de souche: Pierre L'Hérault, par exemple, se déclare personnellement interpellé par le texte de Micone et affirme avoir «besoin de résister à la tentation de [s']approprier une histoire radicalement étrangère à la [s]ienne³⁵⁷». Au-delà de la résonance dans l'imaginaire de certains lecteurs, le texte de Marco Micone, selon L'Hérault, «parle de la culture

³⁵⁶ Marco Micone, *Le figuier enchanté*, p. 14.

³⁵⁷ Pierre L'Hérault, «Voyage d'ici», *Spirale*, n° 121, février 1993, p. 6.

québécoise et la travaille³⁵⁸», en ce qu'«il engage à retrouver dans nos textes les traces d'une culture migrante occultée par une longue tradition littéraire et idéologique [...]»³⁵⁹. On peut prendre la mesure de l'écart entre le rapport au texte, et à l'Autre, instauré par L'Hérault à l'égard du *Figuier enchanté* et celui mis en œuvre par les critiques d'*Une histoire américaine* et de *Des nouvelles d'Édouard*. La lecture du texte de Micone n'est pas seulement l'occasion de porter un regard réflexif sur Soi, mais d'opérer un détour par l'Autre, de le *com-prendre*, afin d'envisager à partir d'une nouvelle perspective notre expérience commune.

De même, un roman en apparence indifférent à la question identitaire au Québec, comme celui de Dany Laferrière, permet de repenser l'inscription de la culture québécoise dans le vaste ensemble nord-américain. Jacques Pelletier souligne l'apport de Laferrière en mettant en perspective le questionnement de l'écrivain haïtien et celui des auteurs québécois:

[...] Laferrière se distingue nettement de la plupart des romanciers québécois qui ne connaissent pas aussi vivement la tentation américaine. On retrouve, bien sûr, dans la production romanesque des années récentes une thématique de cet ordre, mais élaborée sur un mode profondément sceptique, voire négatif. Si les héros d'un Godbout ou d'un Poulin, par exemple, se rendent volontiers aux États-Unis, ils en reviennent souvent plus amers, déçus par leur expérience américaine, désenchantés par la violence et le conformisme de cette société, heureux de retrouver le Québec et un type de culture différente de celle que véhicule et exalte l'Empire³⁶⁰.

Ce rapprochement est intéressant en ce qu'il met au jour des points de jonction et de passage entre les imaginaires. Il montre, également, que l'on peut envisager l'altérité à partir d'une autre perspective que celle de la différence exclusive. Pelletier souligne, en

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Jacques Pelletier, *loc. cit.*, p. 9.

effet, la convergence, sur le fond, entre les préoccupations du personnage de Laferrière et celles des Québécois: son rapport à l'américanité, qui constitue un signe de son altérité, peut contribuer à modifier celui des lecteurs. Dans ces conditions, l'Autre n'est ni assimilé ni relégué à une position d'antagoniste, d'élément interférent. Il participe, au contraire, d'une véritable relation d'interréférence.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Alors que l'*image* de l'Ici coïncide, globalement, avec celle de Montréal, l'*Ailleurs* ou plutôt *les Ailleurs* donnent lieu à une grande variété de représentations. D'une part, on ne retrouve pas de descriptions hyperréférentielles des lieux comme dans *La fiancée promise* ou dans *Comment faire l'amour avec un nègre?*, par exemple, où l'espace balisé fait l'objet d'un travail d'appropriation symbolique qui permet à son tour au lecteur de se repérer dans ce territoire imaginaire à partir de sa propre *image* de la ville. D'autre part, le degré de détermination des représentations des lieux n'est pas leur seul critère de distinction. En effet, à la différence de l'Ici, l'*Ailleurs* est moins connu que *reconnu*. Dès lors, l'actualisation des indices textuels de figurabilité repose principalement sur la possibilité de mobiliser des représentations plus ou moins stéréotypées, chaque sujet disposant de sa propre «bibliothèque d'images» qui témoigne autant de sa biographie singulière de lecteur (et de cinéphile, de mélomane, etc.) que de son exposition à des représentations de l'*Ailleurs* véhiculées par le discours social.

À ce propos, l'importance des représentations stéréotypées, dans les romans, mérite d'être soulignée, car elles participent de stratégies textuelles spécifiques. Ainsi, Michel Tremblay et Jacques Godbout instaurent une relation ambiguë entre le texte et le lecteur, en misant à la fois sur la connivence et l'effet de nouveauté, autrement dit sur l'adhésion aux *images* de Paris et de la Californie contenues dans les textes et sur la distanciation à l'égard de ces mêmes *images*. La pertinence et l'efficacité d'une telle stratégie reposent

essentiellement sur la prégnance, dans l'imaginaire collectif, d'un vaste corpus de représentations associées à ces lieux investis d'une valeur particulière par les lecteurs québécois. La démarche de Sergio Kokis, dans *Le pavillon des miroirs*, présuppose également l'existence d'un ensemble d'éléments que les sociétés occidentales considèrent représentatifs des paysages du Sud. À la différence de Godbout et de Tremblay, toutefois, Kokis cherche moins la comparaison et le contraste entre deux types de représentations que la rupture avec les attentes qu'il prête aux lecteurs. Bien que l'on puisse se demander dans quelle mesure il ne se conforme pas, d'une autre manière, à une image convenue de son pays natal, la réaction de la critique laisse penser qu'il est parvenu à proposer une image renouvelée et saisissante du Brésil.

Les textes ne convoquent pas simplement des représentations communes de l'*Ailleurs*. L'évocation de la dimension socioculturelle de l'altérité fait également appel, dans de nombreux romans, à des hétéro-images partagées par une vaste communauté de lecteurs. Les stéréotypes concernant certains aspects de la culture italienne sont peut-être, à cet égard, les plus significatifs notamment parce qu'ils sont parfaitement assumés, dans *Avril ou l'anti-passion* par exemple. Néanmoins, comme *Une histoire américaine* ou *Des nouvelles d'Édouard*, ce roman invite le lecteur à ne pas s'en tenir à une image lisse, uniforme et figée des attributs de la culture italienne. Les clivages intergénérationnels de même que les déchirements du narrateur ou de sa sœur sont autant d'éléments qui remettent en question ce que l'on conçoit souvent comme les signes de l'*italianité*.

Le roman de Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, nous confronte à un autre usage des stéréotypes puisqu'il *met en regard* ceux que les Blancs et les Noirs entretiennent mutuellement. Le texte instaure un dispositif spéculaire qui nous permet de voir le Noir tel qu'il est vu par la femme blanche. L'effet est

déconcertant dans la mesure où la présence d'un narrateur homodiégétique nous amène à saisir, à travers le regard de l'Autre, comment celui-ci est objectivé, c'est-à-dire assigné à un rôle: celui du «Nègre baiseur».

En somme, les auteurs postulent un ensemble de représentations communes moins pour s'y conformer que pour permettre au lecteur d'établir des points de jonction entre son propre monde (imaginaire) et le monde du texte. Pour le dire à la manière de Béatrice Bloch, la reconnaissance de ce type d'analogies partielles favorise une forme de projection participative de la part du lecteur. L'objectif, cependant, est d'amener ce dernier à examiner ses propres représentations de l'Autre et, dans certains cas, à en former de nouvelles grâce aux éléments contenus dans les textes. En ce sens, l'activité imaginative mise en œuvre lors de la lecture ne se réduit pas à une simple *re-production* d'un savoir imagé préalable. Au contraire, l'actualisation des indices textuels de représentativité requiert un processus synthétique conduisant à l'intégration des éléments inédits dans une nouvelle configuration représentative.

Le succès de ce processus d'élaboration dépend, cependant, de la compétence du lecteur. J'ai montré, plus haut, qu'un roman comme celui de Laferrière qui actualise l'image du «Nègre» primitif multipliait aussi les références littéraires, picturales et philosophiques. La représentation de la dimension linguistique de l'altérité se manifeste également par l'intégration, dans les textes, de plusieurs langues étrangères. L'hybridité linguistique, que l'on retrouve dans plusieurs romans, apparaît, en effet, comme l'un des signes les plus marquants de l'interrelation des cultures. Qu'il rende *perceptible* la traversée d'une frontière ou qu'il témoigne du plurilinguisme des immigrants vivant dans des métropoles comme Montréal, le métissage des langues invite le lecteur à la *mobilité* linguistique ou le confronte à l'opacité d'un signifiant étranger. Cela dépend à la fois des procédés textuels, mais aussi de la compétence linguistique du lecteur. C'est

là un paramètre dont il faut tenir compte, car, plus que pour tout autre élément représentatif de l'altérité, la connaissance de la langue de l'Autre apparaît bien comme un trait d'union ou, au contraire, comme une infranchissable barrière.

Au regard de ces observations, il est étonnant que la critique ne se soit que très peu intéressée à l'hybridité des langues dans les romans que j'ai étudiés et, plus largement, à la dimension linguistique de l'altérité. En fait, l'analyse des témoignages critiques recueillis met en lumière la formation de représentations partagées, autrement dit de nouveaux *lieux communs* de l'imaginaire, mais ces représentations ne prennent en compte que certains aspects évoqués dans les textes. Ainsi, la description de l'espace brésilien, dans *Le pavillon des miroirs*, semble avoir eu un effet marquant, alors que l'on ne dispose pas d'éléments permettant d'affirmer que l'évocation des paysages californiens, dans *Une histoire américaine*, a renouvelé le «regard» que les lecteurs québécois portent sur cette région des États-Unis. De même, il est étonnant que le voyage initiatique raté d'Édouard, dans le roman de Tremblay, suscite peu de commentaires sur le rapport entre les cultures québécoise et française. En somme, l'étude des témoignages critiques montre comment l'imaginaire de plusieurs lecteurs *se cristallise* sur les mêmes éléments spécifiques, dans un contexte social, culturel et historique donné. En d'autres mots, la convergence spontanée que l'on observe est déterminée, en partie du moins, par un horizon d'expérience commun.

En revanche, il ressort clairement de l'analyse de la réception critique que les lecteurs actualisent des traits spécifiques de l'Autre, en particulier ceux qui évoquent son expérience d'exil et de déracinement. Ce phénomène s'explique sans doute à la fois par la nouvelle manière de percevoir les néo-Québécois, à partir de la fin des années soixante-dix, ainsi que par l'émergence d'un discours théorique valorisant le métissage,

le polylinguisme, l'«impureté³⁶¹». Cette *adhésion* à l'expérience des personnages migrants, décrite dans les romans, est, d'une certaine manière, suscitée par les textes eux-mêmes qui revendiquent la convergence, le décloisonnement des imaginaires et contribuent à la réflexion sur la question identitaire. En somme, bien qu'ils ne permettent pas de tirer des conclusions générales, les témoignages critiques semblent indiquer que la lecture des romans à l'étude contribue à un «partage du sensible³⁶²», à l'appropriation collective d'un ensemble de configurations expérientielles narrativisées et à l'émergence de nouvelles formes de représentations de l'altérité.

³⁶¹ Cf. Guy Scarpetta, *op. cit.*

³⁶² Jacques Rancière, *op. cit.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

La littérature constitue un moyen privilégié d'énoncer de nouvelles manières de se représenter (dans) le monde. Cela lui confère une valeur spécifique alors même que la définition des déterminants de l'identité collective et les modalités du «vivre ensemble» suscitent des interrogations, et parfois des débats âpres, dans la plupart des sociétés occidentales. Il m'a semblé intéressant, en particulier, de montrer en quoi la lecture d'œuvres littéraires contribue au décloisonnement des imaginaires individuels en favorisant l'élaboration de représentations partagées par une communauté de lecteurs. J'ai cherché, plus précisément, à rendre compte de la manière dont des récits écrits par des auteurs québécois et néo-québécois représentent des entités symboliques essentielles à la constitution et au maintien du lien social: l'«Ici», le «Nous», l'«Ailleurs» et l'«Autre». Cela m'a conduit à proposer une définition de la notion de «littérature migrante» fondée essentiellement sur des critères esthétiques, plutôt que sur l'origine des écrivains ou sur les thématiques des récits, et m'a permis de présenter une autre approche d'œuvres narratives souvent lues à l'aune de considérations sociologiques ou pour leur valeur testimoniale. Loin de vouloir neutraliser les différences, je me suis montré soucieux, au contraire, de rendre compte de la contribution spécifique de ces voix, québécoises et immigrantes, au processus de redéfinition de l'imaginaire collectif.

Ma lecture des textes à l'étude a révélé l'importance de plusieurs éléments qui déterminent la manière dont une collectivité se représente et se représente l'*Autre* (dans sa diversité): le rapport à l'espace, à l'Histoire, à la langue, aux valeurs (sociales,

culturelles, religieuses) et à l'identité. Au terme de cette étude, on peut affirmer que si chaque récit exprime un point de vue singulier, souvent déterminé par l'expérience personnelle de son auteur, rien ne permet de distinguer fondamentalement, et encore moins d'opposer, ce qui relèverait d'un «imaginaire immigrant» et d'un «imaginaire québécois». La manière, par exemple, dont Jacques Poulin et Régine Robin interrogent les mythes et les récits fondateurs de la société québécoise montre que des rapports différents à l'Histoire peuvent donner lieu à des démarches néanmoins convergentes. Le «dialogue» très consensuel instauré par Monique Proulx avec des auteurs immigrants constitue un autre exemple éloquent. À cet égard, le fait que l'on retrouve une évocation plus attentive aux spécificités de la société québécoise dans le roman de Régine Robin suggère que les clivages résultent moins de l'origine des écrivains que du rapport qu'ils entretiennent avec la réalité décrite. En ce sens, les différents points de vue sur le monde, qu'ils soient québécois ou néo-québécois, apparaissent complémentaires et participent également au renouvellement de l'imaginaire collectif.

Les représentations textuelles

L'étude détaillée des représentations textuelles a constitué l'un des enjeux importants de cette thèse dans la mesure où l'on a établi qu'elles orientent l'activité imaginative du lecteur. Contrairement, en effet, à ce qui se produit lorsque l'on vise spontanément un objet imaginaire, les représentations élaborées au cours de la lecture sont déterminées en partie par le sens du texte. Le nombre, la variété et la richesse des indices de figurabilité (représentativité) sont autant d'éléments dont les effets sur l'investissement imaginaire doivent être pris en considération. D'une manière générale, les différents usages des indices de figurabilité répondent à quatre objectifs principaux. Le premier consiste à confronter le lecteur à une représentation indéterminée: dans un roman comme *Le pavillon des miroirs*, par exemple, les rares allusions à l'espace urbain montréalais ne

permettent au lecteur que de construire une représentation imaginaire schématique. En revanche, l'évocation beaucoup plus précise et détaillée de Rio et des paysages brésiliens, fondée sur une écriture plus descriptive et qui intègre de nombreux indices de sensorialité (visuels, principalement, mais aussi olfactifs, auditifs, etc.), instaure entre le lecteur et le monde visé par le texte un rapport de *quasi-perception*: les indices de représentativité ont pour rôle, dans ce cas, d'aider le lecteur à actualiser une représentation d'un monde méconnu. Plusieurs récits, toutefois, opposent délibérément une part plus ou moins importante d'opacité: l'insertion d'expressions ou de mots étrangers (créoles, anglais, italiens, etc.) dans *Avril ou l'anti-passion* ou *Volkswagen blues*, entre autres, participe de cette volonté d'exprimer des spécificités culturelles qui «résistent» à la traduction. De même, la lecture d'*Une femme muette* se révèle déroutante en raison, d'une part, de l'immixtion du surnaturel dans l'univers fictionnel qui affecte la représentation de Montréal et, d'autre part, des références à l'ésotérisme du vaudou. Enfin, de nombreux récits contiennent des indices qui renvoient à des représentations stéréotypées, c'est-à-dire investies d'un sens et d'une valeur avant même d'être convoquées dans les textes: le «Nègre baiseur» ou «sauvage» (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*), le mode de vie «typique» de l'Amérique du Nord, etc.

La fréquence et le rôle des stéréotypes, dans les récits, appellent quelques commentaires. Il peut sembler paradoxal, en effet, d'être amené à souligner l'importance des stéréotypes dans la plupart des œuvres étudiées alors que l'on tend à montrer que ces dernières contribuent à l'élaboration de nouvelles représentations communes. Il faut, cependant, rappeler que l'usage des stéréotypes ne relève pas d'une stratégie uniforme. Dans certains cas, il vise à créer une amorce mimétique, autrement dit à instaurer des points de rencontre entre le monde du lecteur et le monde du texte. Faire l'expérience de l'altérité et de la nouveauté requiert, en effet, de rendre signifiant le monde que l'on découvre au fur et à mesure qu'on le construit. Ainsi, on perçoit aisément les références

à l'américanisation de la société québécoise, dans plusieurs romans, parce qu'elles se conforment à une opinion commune. Le recours aux stéréotypes répond aussi, parfois, au désir de les subvertir: l'auteur fait appel à des idées reçues pour dévoiler leur caractère factice et mensonger. Le narrateur du *Pavillon des miroirs*, par exemple, se contente d'évoquer l'adhésion de nombreux Nord-Américains à l'*image* d'un Brésil édénique, avant de se livrer à une description détaillée des contrastes, de la violence et de la pauvreté dans son pays natal. Tremblay et Godbout, pour leur part, adoptent une démarche un peu différente en conviant le lecteur à actualiser, dans un premier temps, des clichés sur l'Afrique, la Californie ou Paris, consignés dans une vaste iconographie et dans des productions culturelles (textes, films, etc.). Ces représentations sont ensuite déconstruites et confrontées à celles que le lecteur est amené à élaborer grâce au savoir fourni par le texte.

L'investissement de l'imaginaire dans la lecture

Que le texte fasse appel à des *images* déposées dans ce qu'on appelle communément la «mémoire collective» ou qu'il invite le lecteur à en élaborer de nouvelles, le rôle de l'activité imaginative se révèle décisif. On a vu que l'investissement imaginaire, au cours de la lecture, varie en fonction des dispositions de chaque sujet et des caractéristiques du texte. Il est néanmoins possible de définir les liens essentiels entre l'acte de lecture, l'imaginaire et l'imagination.

L'étude de travaux majeurs, réalisés par des théoriciens comme Sartre, Husserl, Bachelard ou Durand m'a conduit à proposer une conception différente de l'imaginaire, fondée, notamment, sur l'identification de trois aspects essentiels de l'imaginaire: sa dimension multimodale (polysensorielle), sa plasticité (souplesse et dynamisme) et sa structure rhizomatique. L'imaginaire peut alors être envisagé comme le lieu du *stockage*

des représentations préalables à la lecture et en attente d'actualisation, de la *production* d'une représentation du monde visé par le texte (sous forme d'un simple rappel d'images antérieures ou d'une synthèse de nouvelles images) et de l'*intégration* des représentations élaborées au cours de la lecture. Bien que je n'adhère pas totalement à la conception sartrienne de l'imaginaire, l'idée selon laquelle les représentations mentales résultent d'un acte synthétique, qui unit le percept et le concept, m'apparaît fondamentale. En effet, réduire l'image à sa pure dimension sensible revient à lui dénier toute fonction cognitive et heuristique, puisqu'elle ne constitue alors plus qu'une trace mnésique d'une sensation ou d'une émotion antérieures. L'assimiler, au contraire, à un savoir purement abstrait, a pour conséquence de la priver de son ancrage sensoriel et affectif. Or, l'une des spécificités de l'expérience esthétique est bien de ranimer des souvenirs, des émotions et des sensations qui témoignent du rapport singulier que chacun d'entre nous entretient avec le monde.

Toutefois, ce postulat m'amène à d'autres conclusions que celles formulées par Sartre, en particulier parce que la prise en compte du caractère *synthétique* des images permet de trancher la question sur leur rôle dans la lecture. Bien qu'il semble acquis que l'accès au sens d'un énoncé ne requiert pas nécessairement la formation d'images mentales, rien ne permet de conclure pour autant que ces dernières ont une fonction résiduelle ou encore qu'elles sont essentiellement conceptuelles. Les travaux récents menés en psychologie cognitive permettent de réconcilier deux approches que l'on a trop longtemps tenues pour irréconciliables: celle privilégiant l'aspect sémantique (conceptuel) de la représentation et celle insistant sur sa dimension figurative.

Cette conception de l'image mentale permet de mieux comprendre la dimension *expérientielle* de la lecture. En effet, le problème de l'actualisation de la «proposition de monde» contenue dans un texte et de l'appropriation de ce monde demeure en partie

irrésolu tant que l'on n'a pas montré comment l'image confère un sens et une visualité - pour reprendre le terme proposé par Christiane Baron - au monde visé par le texte. La lecture offre effectivement la possibilité de faire sienne l'expérience de l'Autre, parce qu'elle nous met au contact d'une «quasi-réalité», d'un monde «comme si» que l'on appréhende en mobilisant des percepts (plus précisément des éléments issus de perceptions antérieures), des concepts et des affects. Cette relation d'analogie, et non d'identité, entre le monde du lecteur et celui du texte confère à la lecture son caractère d'expérience transformatrice: lire, c'est bien *s'oublier en vue de se soumettre aux exigences du présent*, comme le souligne Iser, mais c'est aussi mettre son imaginaire, son système de valeurs, son affectivité à l'épreuve du texte. À ce titre, actualiser des références extratextuelles (littéraires, sociales, historiques, etc.) ne consiste pas simplement à leur attribuer une valeur sémantique. Dans le roman de Dany Laferrière, par exemple, les nombreux renvois à un hors-texte culturel afro-américain produisent des effets différents selon le type de «savoir» investi dans la lecture. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* fait appel non seulement à une compétence encyclopédique particulière, requise pour comprendre le sens et le rôle des nombreuses références culturelles présentes dans le texte, mais également à une *compétence imaginative*, qui permet d'éveiller des souvenirs de lectures, de mélodies et d'images diverses issues d'expériences antérieures et qui renvoient à un «imaginaire afro-américain». C'est précisément cet imaginaire auquel fait référence le narrateur du roman lorsque, après avoir évoqué le nom de la chanteuse de blues Bessie Smith, il se laisse aller à une rêverie mélancolique: «Pauvre Bessie. Pauvre Mississippi [...] Corps noirs ruisselants de sueur, courbés devant la grâce floconneuse du coton. Corps noirs luisants de sensualité et ballottés par le cruel vent du Sud profond¹». Chaque lecteur dispose également de son propre ensemble d'images de la vie dans le *Deep South* forgées au

¹ Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 105.

contact des textes de Faulkner, de Margaret Mitchell, de Toni Morrison, entre autres. D'une manière générale, la lecture fait appel à ce type d'images pour en synthétiser de nouvelles. Chaque lecture suscite donc une réorganisation du rhizome imaginaire, en créant de nouveaux éléments, de nouveaux liens et en attribuant, rétroactivement, de nouvelles significations et valeurs aux représentations préalables.

Lieux communs et socialisation

On a vu que toute expérience dépend, pour une part, de l'historicité de la position d'un sujet, ainsi que de la place qu'il occupe dans le champ social et culturel. Aujourd'hui, la capacité de diffuser et de reproduire massivement de l'image (fixe ou animée), de la musique ou du texte instaure justement un réseau de médiations sociales et culturelles qui font en sorte que la réalité de la vie quotidienne se présente de plus en plus comme un monde intersubjectif. De plus, notre rapport au monde est également déterminé par des processus perceptifs, cognitifs et affectifs dont l'universalité et le nombre relativement restreint engendrent ce que Béatrice Bloch appelle des *formes globales d'expériences sensorielles*. Ces observations permettent d'expliquer la récurrence et la stabilité de certains aspects essentiels de nombreuses représentations partagées par des communautés de lecteurs. Comment, dans ces conditions, la lecture parvient-elle à générer de nouvelles représentations partagées par des communautés de lecteurs?

J'ai rappelé, plus haut, le rôle des stéréotypes dans la représentation textuelle et dans le processus d'élaboration imaginaire. L'usage de ce type d'*images* engendre assurément un effet socialisateur, dans la mesure où il repose sur la réactivation de représentations partagées et préalables à la lecture. À cet égard, l'étude de la réception critique montre que les références à l'hivernité et à la nordicité de Montréal, dans de nombreux romans, sont conformes à une opinion suffisamment répandue pour susciter une adhésion à peu

près unanime. Cet exemple révèle également que la référence à des représentations convenues tend moins à produire qu'à «re-produire» des lieux communs. Au contraire, la lecture est investie d'une dimension heuristique quand elle participe à la production de nouvelles représentations disponibles pour des formes collectives d'appropriation. À la différence du stéréotype qui suscite la reconnaissance et génère soit l'adhésion, soit le rejet, *le lieu commun*, défini comme un espace original de rencontre des imaginaires, est le produit d'une construction mobilisant conjointement les représentations préalables du lecteur et le savoir fourni par le texte. Lorsqu'il identifie dans un texte des scénarios, des lieux, des idées ou des discours, le lecteur convoque ses propres représentations. L'activation de formes globales d'expériences sensorielles et l'isomorphisme partiel des représentations constitutives de l'imaginaire collectif, à une époque donnée, conduisent à la production de nouvelles *images* présentant un caractère à la fois singulier et intersubjectif. À ce titre, la lecture apparaît comme le lieu de la rencontre et de la synthèse dynamique de deux représentations du monde: celle du texte et celle du lecteur.

L'étude d'une partie du discours critique a justement eu pour objectif de rendre compte de la formation de quelques lieux communs. Elle a révélé deux phénomènes intéressants. En premier lieu, on observe parfois qu'une majorité de lecteurs actualisent les mêmes éléments textuels. La polarisation sur des traits représentatifs spécifiques, dans les récits, révèle des attentes préalables, conscientes ou non, qui déterminent des formes de précompréhension de certains aspects du monde visé par les textes. Ainsi, alors que les personnages de Godbout et de Tremblay séjournent respectivement en Californie et en France, les critiques proposent des lectures d'*Une histoire américaine* et de *Des nouvelles d'Édouard* «centrées» sur le référentiel québécois. Au contraire, le discours critique consacré aux *Lettres chinoises* valorise surtout le thème de l'exil et de la condition des immigrants nouvellement arrivés au Québec, au détriment de l'observation des mœurs et des pratiques sociales en vigueur en Amérique du Nord. Comment

expliquer que ces trois romans, qui reposent sur des structures narratives similaires (la confrontation à une culture étrangère), donnent lieu à des représentations radicalement différentes, mais néanmoins homogènes? Il est sans doute possible d'apporter plusieurs réponses à cette question. L'une d'elles tient à l'évolution de la société québécoise entre, d'une part la publication de *Des nouvelles d'Édouard* (1984) et d'*Une histoire américaine* (1986) et, d'autre part, celle des *Lettres chinoises* (1993). La place plus importante accordée aux immigrants, aussi bien sur la scène littéraire que dans la société québécoise, favorise sûrement un intérêt plus grand pour l'Autre qu'au début des années quatre-vingt. Il est également probable, comme je l'ai souligné plus haut, que la Californie ou Paris apparaissent, dans l'imaginaire de nombreux lecteurs, comme des lieux familiers. Cela expliquerait le contraste entre l'intérêt restreint suscité par l'évocation de ces espaces que l'on croit déjà connaître et l'enthousiasme manifesté à propos de la description des paysages brésiliens, dans *Le Pavillon des miroirs*, jugés autrement plus singuliers. On est tenté, à ce propos, d'invoquer un effet d'exotisme qui semble lié à l'attrait exercé sur l'imaginaire des nombreux individus par les espaces lointains et perçus comme «inaccessibles»². Quoi qu'il en soit, le consensus spontané entre les différentes lectures qui conduit à l'actualisation d'éléments textuels spécifiques confirme ce que l'on a établi précédemment: la formation du *lieu commun* est liée à un contexte de réception déterminé et à la relation entre deux conceptions du monde (celle du texte et celle du lecteur) qui engendrent une élaboration de ce monde au fur et à mesure qu'il émerge dans la lecture.

² Marty Laforest, par exemple rapporte des propos recueillis dans le cadre d'une enquête sur les représentations de l'Ailleurs par les Montréalais: «[...] pour plusieurs informateurs, l'ailleurs est non seulement stéréotypé en ce sens que l'idée qu'on s'en fait est celle que les agences de voyage tentent de vendre, mais il est jugé inabordable: on irait "si on gagnait le million" à la loterie». Cf. Marty Laforest, «Quelques images indirectes de l'ailleurs. Le discours des Montréalais ordinaires», dans Robert Dion (dir.), *op. cit.*, p. 66.

Cela m'amène à évoquer le second aspect important des lieux communs du discours critique: les convergences observées entre les représentations elles-mêmes. De nombreux commentaires montrent que la lecture des textes à l'étude conduit à renouveler la manière d'envisager le rapport à l'altérité, mais aussi à l'identité. Certains écrivains immigrants revendiquent eux-mêmes, explicitement ou non, une expérience commune et une ouverture mutuelle des imaginaires du Québec et d'Ailleurs. Pensons à Marco Micone, qui rapproche le destin des migrants en provenance des régions du Québec de ceux qui ont traversé l'Atlantique. Dany Laferrière, pour sa part, réclame sa part du rêve américain sans jamais quitter, cependant, l'espace montréalais. Le fait qu'un critique comme Pierre L'Hérault déclare devoir *résister à la tentation de s'approprier une histoire radicalement différente de la sienne* témoigne du retentissement, au sens bachelardien du terme, des représentations formées lors de la lecture. Par ailleurs, un romancier tel que D'Alfonso, issu de l'immigration, mais né au Québec, oblige à repenser les frontières entre ces deux concepts. Si l'étymologie du terme «traduction» renvoie à l'idée de faire passer *au-delà*, de conduire *à travers*, le plurilinguisme à l'oeuvre dans *Avril ou l'anti-passion* est emblématique de la volonté de l'auteur italo-québécois de s'interroger sur les déterminants de l'identité. Il faut rappeler, à ce propos, que la représentation d'une identité interrogée et travaillée *de l'intérieur* par les néo-Québécois s'inscrit dans un contexte où des réflexions d'ordre éthique et esthétique revendiquent l'inachevé, l'indéterminé, le pluriel, le fragmentaire, etc. Par une sorte de mouvement circulaire, ces questions trouvent un écho dans les textes qui leur offrent, à leur tour, un lieu de *représentation*, de *figuration* et contribuent par là même à relancer la réflexion. *Volkswagen blues*, par exemple, peut être lu à la lumière des propositions formulées par des théoriciens comme Lyotard dans *La condition postmoderne*³. De

³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979.

même, le «duelisme» linguistique et culturel revendiqué par Fabrizio, dans le roman de D'Alfonso, rappelle la notion d'«impureté» de Scarpetta. Dans ce contexte, la multiplicité des voix et des points de vue n'obéit pas au principe du relativisme, mais plutôt, comme je l'ai écrit plus haut, à celui de la complémentarité. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la critique adhère unanimement à la représentation «hybride» que les auteurs néo-québécois proposent de Montréal, en faisant référence à ses aspects les plus stéréotypés (l'hiver, le froid, la neige), mais en y inscrivant aussi une part d'étrangeté ou d'*étrangeté*.

À l'heure où la «socialisation de l'imaginaire» résulte le plus souvent de la répétition et du ressassement d'images, de discours et de représentations transmis par de multiples canaux de diffusion, la lecture peut contribuer à la formation de lieux communs qui ne procèdent ni d'une lecture uniforme ni d'un sens univoque. Ces lieux communs rassemblent, au contraire, des lecteurs qui établissent leur compétence et élaborent leurs représentations à partir d'un savoir fourni par le texte. À ce titre, la lecture apparaît comme le facteur d'une socialisation déterminée non pas par un ensemble de phénomènes extrinsèques⁴, mais bien par la rencontre entre le monde du texte et celui du lecteur. La lecture constitue alors le facteur d'une socialisation qui repose sur un consensus non contraint. Elle favorise l'ouverture mutuelle et l'*interréférence* des imaginaires: «[d]ans cet espace nouveau, l'invention se développe selon un *ars interveniendi*; l'intersection est heuristique, et le progrès est entrecroisement; on rend

⁴ On peut penser aux diverses formes de reconnaissance institutionnelle (prix, critiques, etc.), mais aussi aux stratégies de communication qui font de certains romans, par exemple, l'objet de vastes campagnes médiatiques.

compte ainsi de la complexité. Peut-être de l'intelligence⁵». Cet espace, celui d'un imaginaire partagé, permet de concevoir de nouvelles formes d'être-ensemble qui n'imposent pas nécessairement d'être semblables, mais nous invitent à penser, avec Daniel Cefaï, que «le lieu commun engendre un lien commun⁶».

⁵ Michel Serres, *op. cit.*, p. 13.

⁶ Daniel Cefaï, *loc. cit.*, p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

(Ouvrages cités seulement)

TEXTES À L'ÉTUDE

CHEN, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993, 171 p.

CHEN, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Babel» 1998, 141 p.

D'ALFONSO, Antonio, *Avril ou l'anti-passion*, Montréal, VLB, 1990, 198 p.

GODBOUT, Jacques, *Une histoire américaine*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1986, 183 p.

KATTAN, Naïm, *La fiancée promise*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. «Arbre», 1983, 231 p.

KOKIS, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels», 1994, 367 p.

LAFERRIÈRE, Dany, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, Montréal, Typo, 2002 [1985], 177 p.

LATIF GHATTAS, Mona, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990, 171 p.

MICONE, Marco, *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1992, 116 p.

OLLIVIER, Émile, *Passages*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Fictions», 1991, 171 p.

POULIN, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Littérature d'Amérique», 1984, 290 p.

PROULX, Monique, *Les Aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1996, 238 p.

ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, Typo, 1993 [1983], 224 p.

TREMBLAY, Michel, *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Babel», 1997 [1984], 321 p.

TRUDEL, Sylvain, *Le souffle de l'Harmattan*, Montréal, Quinze, 1986, 140 p.

TRUDEL, Sylvain, *Le souffle de l'Harmattan*, Montréal, Typo, 2001, 240 p.

CORPUS LITTÉRAIRE ET CINÉMATOGRAPHIQUE SECONDAIRE

- BINAMÉ, Charles, *Maurice Richard*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2006.
- FILIATRAULT, Denise, *Ma vie en cinémascope*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2005.
- QUIGNARD, Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, 465 p.
- ROY, Gabrielle, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 1964, 373 p.
- SEPÚLVEDA Luis, *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1992, 121 p.
- TREMBLAY Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978, 329 p.
- VIGNEAULT, Gilles, *De dunes en ports*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire (France), 1993, 131 p.

OUVRAGES THÉORIQUES

- Imaginaire et imagination

- Aristote, *De l'âme* (trad. par E. Barbotin), Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1989, 130 p.
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, 407 p.
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, 337 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1960, 183 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1961, 214 p.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1965 [1943], 306 p.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1985, 184 p.
- BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Jean Vrin, coll. «Bibliothèque des textes philosophiques», 1986, 256 p.

- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, coll. «Pierres vives», 1982, 409 p.
- CÉLIS, Raphaël, «De la phénoménologie de l'imagination à la poétique de la rêverie. Edmond Husserl et Gaston Bachelard» dans Raphaël CÉLIS, Jean-Pol MADOU et Laurent VAN EYNDEL (dir.), *Phénoménologie(s) et imaginaire*, Paris, Kimé, 2004, p. 237-253.
- CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan, coll. «Fac littérature», 2000, 192 p.
- DENIS, Michel, *Image et cognition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 284 p.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T.I, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1967, 413 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1963, 518 p.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, coll. «La Pensée et le Sacré», 1996, 243 p.
- DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire* (textes recueillis par Danièle Chauvin), Grenoble, Ellug, 1996, 262 p.
- DURAND, Gilbert, dans Philippe Cabin, «Une cartographie de l'imaginaire. Entretien avec Gilbert Durand», *Sciences Humaines*, n° 90, janvier 1999, p. 28-30.
- GAGEY, Jacques, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Paris, M. Rivière, 1969, 303 p.
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie* (trad. par P. Ricoeur), Paris, Gallimard, 1950, 567 p.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes* (trad. par G. Peiffer et E. Levinas), Paris, Jean Vrin, 1947, 136 p.
- HUSSERL, Edmund, *Expérience et jugement: recherches en vue d'une généalogie de la logique* (trad. par D. Souche), Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1970, 497 p.
- HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1991, 258 p.

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, T. II, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1991, 392 p.

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, T. III, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée», 322 p.

ISER, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, 347 p.

JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, vol. 7, n° 27, p. 257-281.

LEMIRE, Maurice, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire «canadien»*, Nota bene, 2003, 263 p.

LEMPEN-RICCI, Silvia, *Le sens de l'imagination: étude comparative sur la structure de l'image et l'acte d'imaginer comme pouvoir de la conscience*, Genève, Georg, 1985, 287 p.

LE NY, Jean-François, *La sémantique psychologique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Le Psychologue», 1979, 257 p.

LIEURY, Alain, *Psychologie cognitive*, Paris, Dunod, coll. «Psycho Sup», 2004, 547 p.

MILNER, Max, «L'influence de Bachelard sur la critique littéraire en France», dans Jean GAYON et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), *Bachelard dans le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Sciences, histoire et société», 2000, p. 23-36.

MINKOWSKI, Eugène, *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier, 1936, 263 p.

PAIVIO, Allan, *Imagery and verbal process*, Hillsdale (New Jersey), Erlbaum, 1979, 596 p.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Lausanne, Rencontre, 1967, 621 p.

PIRE, François, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris, José Corti, 1967, 220 p.

RASTIER, François, «Le sémème dans tous ses états», *Cahiers de Lexicologie*, n° 47, 1985, p. 3-42.

RASTIER, François, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 1991, 262 p.

RICHIR, Marc, «Phantasia», *imagination, affectivité*, Grenoble, Millon, coll. «Krisis», 2004, 533 p.

ROY, Jean-Pierre, *Bachelard ou le concept contre l'image*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 243 p.

SARAIVA, Maria Manuela Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, La Haye, Nijhoff, coll. «Phaenomenologica», 1970, 281 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, 379 p.

SARTRE, Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 164 p.

XIBERRAS, Martine, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «Lectures», 2002, 262 p.

- Fiction, référence

FITCH, Brian T., «Introduction. Référence, concrétisation, appropriation», *Texte*, n° 11, 1991, p. 5-18.

FLAHAUT, François, «Récits de fiction et représentations partagées», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 37-56.

KLEMM, David E., *The hermeneutical Theory of Paul Ricœur*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1983, 184 p.

MCCORMICK, Peter J., *Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, 351 p.

POULET, Georges, «Phénoménologie de la conscience critique», *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, 314 p.

RICOEUR, Paul, «Appropriation», *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 314 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1983, 322 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, T. II, Paris, Le Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1984, 233 p.

RICOEUR, Paul, «The text as Dynamic Identity», dans Mario J. VALDÈS et Owen MILLER (dir.), *Identity of the Literary Text*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 175-186.

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, coll. «Essais», 1986, 456 p.

RICOEUR, Paul, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, 288 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Le Seuil, coll. «Poétique», 1999, 346 p.

- Acte de lecture et expérience esthétique

BARON, Christine, «Imaginaire, visualité, fiction», dans Catherine GRALL (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan (France), Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 11-27.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1971, 187 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, 1970, Seuil, coll. «Points», 1982, 105 p.

BERGER, Peter et LÜCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité* (trad. par Pierre Tarminiaux), Paris, Klincksieck, 1986, 288 p.

BLOCH, Béatrice, «Vers une sensorialité pure de la lecture?», *Cahiers de Narratologie*, n° 11, revue en ligne. Article consulté à l'adresse suivante: revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=7.

BLOCH, Béatrice, «L'imaginaire dans l'expérience esthétique de la lecture», dans Pierre BAYARD et al., *Esthétique plurielle*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques hors cadre», 1996, p. 45-63.

BLOCH, Béatrice, «Modernités farouches: Claude Simon, Kateb Yacine», *La lecture littéraire*, n° 3 («L'illisible»), 1999, p. 151-162.

BURGOS, Martine, Christophe EVANS et Esteban BUCH, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, Paris, 1996, 290 p.

BURGOS, Martine, «La langue et le territoire», article consulté en ligne à l'adresse suivante: <http://enfa.mip.educagri.fr/agri-culture/Ressources/articles/mediation/burgos.html>.

CERTEAU, Michel (de), «La lecture: un braconnage», *Arts de faire.*, T. I, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1980, 374 p.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1994, 375 p.

DUFAYS, Jean-Louis, «Lecture littéraire vs lecture ordinaire», dans Vincent JOUVE (dir.),

L'expérience de lecture, Paris, L'Improviste, coll. «Aéronautes de l'esprit», 2005, p. 309-323.

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme»: contribution à l'esthétique du romanesque*, Paris, José Corti, 1961, 251 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula* (trad. par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985, 315 p.

ESROCK, Ellen J., *The Reader's Eye. Visual Imaging as reader response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, 241 p.

GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode* (trad. par Étienne Sacre), Paris, Le Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1996, 540 p.

GERVAIS, Bertrand, «Une lecture sans tradition», *Protée*, vol. 25, n° 3, hiver 1997-1998, p. 7-19.

GERVAIS, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», 1998, 231 p.

GERVAIS, Bertrand, «Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot: pour une définition de l'illisibilité», *La lecture littéraire*, n°3 («L'illisible»), 1999, p. 205-227.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Erre essais», 2007, 243 p.

HEINICH, Nathalie, «Les limites de la fiction», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 57-76.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (trad. par Evelyne Sznycer), Bruxelles, P. Mardaga, 1985, 405 p.

JAUSS, Hans Robert, «Au sujet d'une nouvelle défense et illustration de l'expérience esthétique» (Entretien avec Charles Grivel), *Revue des sciences humaines*, n° 177, 1980, p. 7-21.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. par Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1978, 305 p.

JAUSS, Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (trad. par Michael Shaw), Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. «Theory and history of literature», 1982, 357 p.

JAUSS, Hans Robert, «Réponse à Claude Piché», *Texte*, n° 3, 1984, p. 194-201.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (trad. par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1988, 457 p.

JOUVE, Vincent, «Lecture et mémoire» *Texte*, n° 25/26, p. 163-180.

KEARNEY, Richard, «L'imagination herméneutique et le postmoderne», dans Jean GREISCH et Richard KEARNEY (dir.), *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Cerf, 1991, p. 357-371.

LEENHARDT, Jacques et Pierre JÓZSA (avec la collaboration de Martine BURGOS), *Lire la lecture: essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982, 422 p.

LONG, Shirley et al., «The Effects of Reader and Text Characteristics on Report on Imagery Reported during and after Reading», *Reading Research Quarterly*, n° 24, 1989, p. 353- 372.

MARCOIN, Danielle et Francis MARCOIN, «Le partage de la lecture», dans Martine POULAIN (dir.), *Pour une sociologie de la lecture*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 1988, p. 81-102.

MUKAROVSKY, Jan, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Harbor, Department of Slavic Languages and Literatures - University of Michigan, 1970, coll. «Michigan Slavic Contributions», n° 3, 102 p.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Septentrion/Presses Universitaires de Limoges, coll. «Les nouveaux cahiers du CELAT», 2000, 408 p.

OUELLET, Pierre, «Les communautés de parole. La coexistence esthétique comme fondement du lien social», dans Francine SAILLANT et Éric GAGNON (dir.), *Communautés et socialités. Formes et force du lien social dans la modernité tardive*, Montréal, Liber, 2005, p. 239-258.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1986, 319 p.

PICHÉ, Claude, «Expérience esthétique et herméneutique philosophique», *Texte*, n° 3, 1984, p. 193-202.

POULAIN, Martine, «Lecture, lieu du familier et de l'inconnu, du solitaire et du partagé», dans Jean-Marie PRIVAT et Yves REUTER (dir.), *Lectures et médiations culturelles*, Villeurbanne, Maison de l'image et du son, 1991, p. 127-136.

PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, vol. n° 14, 1973, p. 178-196.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1975, 414 p.

RICOEUR, Paul, «Poétique et symbolique», dans Bernard LAURET et François REFOULÉ (dir.), *Initiation à la pratique de la théologie*, T. I, Paris, Cerf, 1982, p. 37-61.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985, 389 p.

STIERLE Karlheinz, «Réception et fiction», *Poétique*, vol.10, n° 39, p. 299-320.

THÉRIEN, Gilles, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n° 2, printemps 1990, p. 67-80.

TISSERON, Serge, «La réalité de l'expérience de fiction», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 131-146.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1978, 165 p.

VAILLANCOURT, Daniel, «L'interférence relue et visitée», *Protée*, vol. 24, no 2, automne 1996, p. 7-14.

VANDENDORPE Christian, *Du papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de l'écriture*, Montréal, Boréal, 1999, 271 p.

- Valeur littéraire, discours critique

DION, Robert, «La critique littéraire», dans Denise LEMIEUX, *Traité de la culture*, Québec, I.Q.R.C., 2002, p. 403-421.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION DU QUÉBEC, «Description de la formation générale», document consulté en ligne sur le site du Ministère à l'adresse suivante: www.mels.gouv.qc.ca/ens-sup/ens-coll/Cahiers/DescFG.asp#But.

ROY, Max, «Le renouveau scolaire: la recherche d'une culture commune et pratique», dans Denis SAINT-JACQUES, *Que vaut la littérature?*, Québec, Nota bene, coll. «Cahiers du CRELIQ», 2000, p. 45-72.

SAINT-JACQUES, Denis, *Que vaut la littérature?*, Québec, Nota bene, coll. «Cahiers du CRELIQ», 2000, 374 p.

- Lieux communs, stéréotypes, clichés.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, coll. «Le texte à l'œuvre», Paris, Nathan, 1991, 215 p.

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.

AMOSSY, Ruth, «La force des évidences partagées», *Études de linguistique appliquée*, n° 107, juillet-septembre 1997, p. 265-278.

CEFAÏ, Daniel, «Petite phénoménologie du lieu commun. Construction de l'attitude naturelle, production du sens commun, stratégie d'identité sociale», *Protée*, vol. 22, n° 2, printemps 1994, p. 35-38.

SEMPRINI, Andrea, «Sujet, interaction, monde. Le lieu commun comme déixis instituante», *Protée*, vol. 22, nprintemps 1994, p. 7-13.

- Littérature québécoise et néo-québécoise (ouvrages et articles théoriques, réception critique)

ALLARD, Jacques, *Le roman mauve: microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, 392 p.

BEAUDOIN, Daniel-Louis, «Sergio Kokis. Le pavillon des miroirs» (Compte rendu de lecture), *Mœbius*, n° 63, printemps 1995, p. 142-144.

BERNIER, Silvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt, 2002, 241 p.

BIRON, Michel, «Cartes postales», *Voix et images*, vol. 21, n°3, p. 594-597.

BOIVIN, Aurélien, «Volkswagen blues ou la recherche d'identité», *Québec français*, n°97, printemps 1995, p. 90-93.

BOIVIN, Aurélien, «Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer ou une dénonciation du racisme à travers la baise», *Québec français*, n°131, automne 2003, p. 94-97.

BORDELEAU, Francine, «Dany Laferrière sans arme et dangereux», *Lettres québécoises*, n°73, printemps 1994, p. 9-10.

BORDELEAU, Francine, «Sergio Kokis: le carnaval des morts», *Lettres québécoises*, n° 80, hiver 1995, p. 10-11.

BOUDREAULT, Philippe, «Émile Ollivier, Passages», *Vice Versa*, n° 36, février-mars 1992, p. 47.

CHARTIER, Daniel, *Dictionnaire des écrivains immigrés au Québec 1800-1999*, Québec, Nota bene, 2003, 367 p.

CHARTIER, Daniel, «L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec», dans Petr KYLOUSEK, Józef KWATERKO et Max ROY (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 123-129.

CHARTRAND, Robert, «Variations sur le thème de l'exil», *Lettres québécoises*, n° 89, printemps 1998, p. 11-13.

CHASSAY, Jean-François, «Un écrivain américain», *Spirale*, septembre 1984, p. 8.

CHASSAY, Jean-François, «Un imaginaire amnésique», dans Robert BOIVIN et Robert COMEAU (dir.), *Montréal. L'oasis du Nord*, Paris, Autrement, 1992, p. 167-171.

D'ALFONSO, Antonio, «Le métissage: le défi d'avenir du Québec», *Vice versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril 1985, p. 21.

D'ALFONSO, Antonio, *In Italics: In Defense of Ethnicity*, Toronto, Guernica, coll. «Essay series», 1996, 265 p.

DAVIAU, Diane-Monique, «En attendant le vrai recueil de récits», *Lettres québécoises*, n° 70, été 1993, p. 31-32.

DEN TOONDER Jeanette, «Espace littéraire et voyage identitaire dans l'écriture migrante au Québec. Ying Chen, Dany Laferrière et Régine Robin», dans Jean MORENCY, Jeanette DEN TOONDEN et Jaap LINTVELT, *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, coll. «Terre américaine», 2006, p. 129-145.

DUBOIS, Christian et Christian HOMMEL, «Vers une définition du texte migrant: l'exemple de Ying Chen», *Tangence*, n°59, janvier 1999, p. 38-48.

DUGAS, Benoît, «De l'exil à l'oubli», *Spirale*, n° 109, octobre 1991, p. 14.

FIGUEIREDO, Eurídice, «Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine», *Voix et images*, vol. 25, n° 3, printemps 2000, p. 563-575.

FORTIER, Frances, «La rhétorique de l'ailleurs dans le récit littéraire québécois», dans Robert DION (dir.), *Le Québec et l'ailleurs*, Bremen, Palabres, coll. «Études francophones de Bayreuth», 2002, p. 25-41.

FOULON, Pascale, «Passages. Émile Ollivier [compte rendu]», *Québec français*, n°84, hiver 1992, p. 16-17.

FRÉDÉRIC, Madeleine, «L'écriture mutante dans *La Québécoise* de Régine Robin», *Voix et*

images, n°48, printemps 1991, p. 493-502.

FRÉDÉRIC Madeleine, «Montréal, Paris: métropoles ou mégaloilles littéraires? Francis Carco, Pierre Mac Orlan, Régine Robin et Jean-François Vilar», dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Montréal 1642-1992: le grand passage*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», p. 1994, p. 53-74.

GIGUÈRE, Suzanne, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval/IQRC, coll. «Échanges culturels», 2001, 263 p.

GAUDET, Gérald, «Adolescente Amérique», *Le Sabord*, automne 1984, p. 6-7.

GAUTHIER, Louise, «D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif Ghattas», *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p. 49-61.

GAUVIN, Lise, «L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant», *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, automne-hiver 1992-1993, p. 11-28.

GAUVIN, Lise, «Glissements de langue et poétiques romanesques: Poulin, Ducharme, Chamoiseau», *Littérature*, février 1996, p. 5-24.

GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GREIF, Hans-Jürgen, «Écrire en terre d'accueil», *Québec français*, n° 105, printemps 1997, p. 61-65.

GUILLEMETTE, Lucie, «Littérature québécoise et expérience continentale: américanité et/ou américanisation?», *L'action nationale*, vol. 90, n° 6, juin 2000, p. 51-65.

HAREL, Simon, «La tentation cosmopolite», *Voix et images*, n° 41, hiver 1989, p. 281-293.

HAREL Simon, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, 309 p.

HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. «Théorie et littérature», 2005, 250 p.

HÉBERT, François, «L'irréel, assumé ou combattu», *Le Devoir*, 7 janvier 1984, p. 14.

HÉBERT, François, «Mourir dans un parking», *Le Devoir*, samedi 17 novembre 1984, p. 23.

JONASSAINT, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris/Montréal, L'Arcantère/Presses de l'Université de Montréal, coll. «Voix au chapitre», 1986, 271 p.

JOSEPH, Sandrina, «“Désormais le temps de l'entre-deux”. L'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin», *Globe*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 29-51.

KWATERKO, Joseph, «L'imaginaire diasporique chez les romanciers haïtiens du Québec», dans Robert DION (dir.), *Le Québec et l'ailleurs*, Bremen, Palabres, coll. «Études francophones de Bayreuth», 2002, p. 43-59.

LAFERRIÈRE, Dany, «Je suis né comme écrivain à Montréal» (entrevue avec Hélène Marcotte), *Québec français*, n° 79 (Automne 1990), p. 80-82.

LAFRANCE, Micheline, «Des vies à l'encre de Chine», *L'Actualité*, 15 novembre 1995, p. 90.

LAMONTAGNE, André, «“On ne naît pas nègre, on le devient” : La représentation de l'autre dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière», *Québec Studies*, vol. 23, printemps-été 1997, p. 29-42.

LAMY, Suzanne, «Enfin de l'humour noir», *Spirale*, n°58, Février 1986, p. 6.

LAPOINTE, Jean-Pierre, «La formulation de l'imagerie culturelle américaine dans les romans de Jacques Godbout», *Études françaises*, vol. 27, n°2, 1991, p. 75-83.

LAPOINTE, Jean-Pierre, «L'américanité du roman québécois contemporain», *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 33, 1992, p. 289-297.

LE BLANC, Alonzo, «Des nouvelles... d'Édouard», *Québec français*, mars 1985, p. 14.

LEBRUN, Monique et COLLÈS, Luc, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique, France, Québec, Suisse*, Cortil-Wodon (Belgique), E.M.E, coll. «Proximités-didactique», 2007, 246 p.

LEMELIN, Jean-Marc, «Quatre pistes de lecture de *Volkswagen blues*», *Mœbius*, n° 57, automne 1993, p. 101-116.

LÉPINE, Stéphane, «Un activiste en retrait», *Le Devoir*, 13 septembre 1986, p. C 3.

L'HÉRAULT, Pierre, «*Volkswagen Blues*: traverser les identités», *Voix et images*, n° 43, automne 1989, p. 28-42.

L'HÉRAULT, Pierre, «Voyage d'ici», *Spirale*, n° 121, février 1993, p. 6.

MAILHOT, Laurent, «Volkswagen blues, de Jacques Poulin, et autres “histoires américaines” du Québec», *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 19-28.

MARTEL, Réginald, «La grande virée d'Édouard», *La Presse*, samedi 1^{er} décembre 1984, p. E3.

MICHON, Jacques, «Heureux qui comme Ulysse...», *Voix et images*, vol. XI, n°1 (automne 1985), p. 135-139.

MILLOT, Louise, «Quand les beaux rêves tournent au “blues”, *Lettres québécoises*, automne 1984, p. 15-17.

MARCOTTE, Gilles, «L'ambitieuse Volkswagen», *L'Actualité*, vol. 9, n° 8, août 1984, p. 79.

MARCOTTE, Gilles, «Comment faire l'amour avec le lecteur sans se fatiguer», *L'Actualité*, vol. 11, n° 2, février 1986, p. 126.

MARCOTTE, Gilles, «Une histoire de zouaves», *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, p. 291-303.

MARTEL, Réginald, *Le premier lecteur*, Montréal, Leméac, 1994, 335 p.

MIRAGLIA, Anne-Marie, «L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin», *Urgences*, décembre 1991, p. 34-45.

MIRAGLIA, Anne-Marie, *L'écriture de l'Autre* chez Jacques Poulin, Candiac, Balzac, coll. «L'univers des discours», 1993, 243 p.

MIRAGLIA, Anne-Marie, «Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain», *Présence francophone*, n°54, 2000, p. 121-139.

MOISAN, Clément et HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. «Études», 2001, 363 p.

MOISAN, Clément, «L'écriture de l'exil dans les œuvres des écrivains migrants du Québec. De la dualité à l'expression d'une identité plurielle», *Le Français dans le monde* (Numéro spécial: «Altérité et identité dans les littératures de langue française»), Juillet 2004, p. 92-103.

MORENCY, Jean, «Volkswagen blues», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, T. VII (1981-1985), p. 1027-1030.

MOUNEIMNE-WOJTAS, Tina, «L'imaginaire “asiatique” de Ying Chen, d'OOK Chung et d'Aki Shimaz», dans Petr KYLOUSK, Max ROY et Józef KWATERKO (dir.), *L'imaginaire du roman québécois*, p. 139-149.

NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, «Phénoménologie de l'acte de lecture: l'exemple de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 52-62.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

OORE, Irène, «La poétique du lointain dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis», dans O'REILLY, Magessa et al. (dir.), *Le lointain. Écrire au loin, écrire le lointain*, Beauport, MNH, 2002, p. 23-32.

PARÉ, François, «Introduction. A luxuriant Drift: Canada's francophone cultures», dans Jaap LINTVELT et François PARÉ (dir.), *Frontières flottantes. Shifting boundaries*, p. 17-29.

PATERSON, Janet M., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. «Littérature(s)», 2004, 238 p.

PÉLERIN, Gilles, «Les fiancées de la Terre promise», *Lettres québécoises*, n° 83, printemps 1984, p. 92.

PELLETIER, Jacques, *Le roman national*, Montréal, Vlb, coll. «Essais critiques», 1991, 237 p.

PELLETIER, Jacques, «Toutes couleurs réunies», *Lettres québécoises*, n°73, printemps 1994, p. 9-12.

PELLETIER, Mario, «Il ne faut pas prendre les travestis pour des lanternes», *Liberté*, juin 1985, p. 96-100.

PONTBRIAND, Françoise, «Michel Tremblay. Des nouvelles d'Édouard», *Mœbius*, été 1985, p. 71-72.

POTVIN, Claudine, «La (dé)construction de la mémoire: *La Québécoise* de Régine Robin», dans Lucie LEQUIN et Maïté VERTHUY (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 261-274.

POULIN, Gabrielle, «Des menteries si bien organisées», *Lettres québécoises*, printemps 1985, p. 17-19.

PRUD'HOMME, Nathalie, «*La Québécoise*: l'écriture agonistique de l'identité collective», *Possibles*, vol. 23, n° 3, printemps 1999, p. 19-34.

PRUD'HOMME, Nathalie, *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec*, Québec, Nota bene, coll. «Études», 2002, 174 p.

PRUD'HOMME, Nathalie, *Les discours de l'identité collective et les écritures (im)migrantes au Québec entre 1980 et 1999*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2003, 287 p.

ROBITAILLE, Martin, «Les cicatrices de la mémoire», *Spirale*, n° 140, mars 1995, p. 20.

ROY, Max, «L'imaginaire du lecteur de romans québécois», dans Petr KYLOUSEK, Józef KWATERKO et Max ROY (dir.), *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 17-31.

ROYER, Jean, «Jacques Godbout. Québec en Amérique», *Le Devoir*, 13 septembre 1986, p. C1-C3.

SAINT-MARTIN, Lori, «Quoi de neuf?», *Spirale*, mars 1985, p. 12.

SIMARD, Sylvain, «Naïm Kattan romancier: La promesse du temps retrouvé», *Voix et images*, vol. 11, n° 1 (Automne 1985), p. 33-45.

SIMON, Sherry, «Tours de Babel», *Spirale*, n° 104, mars 1991, p. 3.

SIMON, Sherry, «De l'exil à l'appartenance», *Spirale*, mai 1994, p. 6.

TREMBLAY, Régis, «Jacques Godbout, ce grand vieux jeune homme», *Le Soleil*, 13 septembre 1986, p. E 1.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire: essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004, 600 p.

VELLOSO PORTO, Maria Bernadette, «En découvrant l'Amérique: la poétique de la circulation dans des textes brésiliens, québécois et acadiens», *International Journal of Canadian Studies/Journal international d'Études canadiennes*, vol.13, printemps 1994, p. 95-114.

- Identité, culture et société

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1990, 118 p.

BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Le seuil, coll. «Liber», 1997, 316 p.

DE SOUZA, Pascale, «Inscription du créole dans les textes francophones: de la citation à la créolisation», dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 173-190.

ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 176 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. par Bertrand Feron), Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1985, 342 p.

GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, 242 p.

GROSS, David, *The past in ruins: tradition and the critique of modernity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, 175 p.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979, 109 p.

MABILLON-BONFILS, Béatrice et Anthony POUILLY, *La musique techno, art du vide ou socialité alternative?*, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques sociales», 2002, 245 p.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 2001, 50 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

SERRES, Michel, *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1972, 237 p.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'univers des discours», 1989, 196 p.