

Article

« Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine »

André Belleau

Études françaises, vol. 19, n° 3, 1983, p. 51-64.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036802ar>

DOI: 10.7202/036802ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine

ANDRÉ BELLEAU

Notre propos dans cet article sera de tenter une mise au net et une mise au point, les difficultés dont il s'agit ayant trait à la carnavalisation d'un grand nombre de romans québécois depuis la fin des années cinquante. À quelles conditions, dans quelle mesure peut-on parler de carnavalisation au sens bakhtinien à propos de ces textes? Qu'est-ce que cela engage? Quels problèmes cela pose-t-il? Emprisons-nous de souligner d'entrée de jeu que la question a commencé de retenir l'attention des chercheurs. Maroussia Ahmed déclarait lors du Colloque sur Bakhtine¹ de juin 1982 à Toronto : «*Indeed the concept of the carnivalesque seems to be a Bakhtinian scheme of interpretation most appropriate to a reading of the Quebec novel [...]*»². Il convient aussi de ne pas oublier les études (encore inédites) de Pierrette Malcuzyński sur les aspects polyphoniques et carnivalesques de l'œuvre d'Hubert Aquin³.

1 Colloque intitulé «Mikhail Bakhtin the Present State of Research», 7-9 juin 1982, dans le cadre du International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies, 31 mai - 26 juin 1982, Université de Toronto

2 Maroussia Ahmed, «The Relevance of the Carnavalesque in the Quebec Novel» (pas encore paru au moment où ces lignes sont écrites) On consultera aussi de Maroussia Ahmed, *le Carnavalesque dans le roman québécois*, thèse de doctorat de troisième cycle, Paris-Sorbonne, 1979, ainsi que «Le héros carnivalesque du roman québécois», *Yale French Studies*, automne 1982

3 M -Pierrette Malcuzyński, *la Fictio néobaroque aux Amériques, 1960-1970 littérature carnavalisée et aliénation narrative chez Hubert Aquin, Guillermo Cabrera Infante et Thomas Fynchon*, thèse de Ph D, Littérature comparée, McGill, 1981 Voir également «Problèmes de parodie et de carnavalisation littéraire dans le roman

Et ce serait l'occasion tout indiquée de relire avec profit les pages que Gilles Marcotte a consacrées en 1976 à *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais⁴, pages lumineuses, capitales qui s'avisent de la dimension essentiellement carnavalesque de ce roman à l'encontre de toute la critique — de Lucien Goldmann à Henri Mitterand — fourvoyée, empêtrée dans des considérations embarrassées sur un texte prétendument «noir» et «réaliste»⁵

Commençons donc par la notion de *carnavalisation*. Dans l'optique et la terminologie de Mikhaïl Bakhtine, le mot *carnavalisation* désigne, qu'il me soit permis de le rappeler, la structuration par la culture populaire de certains textes littéraires et cela sur divers plans énonciatif, sémantique, etc.⁶ Évidemment, nous constatons l'inscription de la culture populaire dans la littérature alors que cette inscription est elle-même le résultat d'un processus de transposition, de textualisation si l'on préfère, disons même de transcodage (de divers langages sociaux au langage littéraire), conscient toutefois du caractère non bakhtinien du terme «code»

Mais pourquoi parler de «culture populaire» et non pas, de façon plus limitée et prudente, de carnaval, de rituels, comportements ou discours carnavalesques? Nous pourrions dire alors la *carnavalisation*, c'est l'imprégnation des discours littéraires par les conduites carnavalesques dont on a par ailleurs observé l'existence dans la vie sociale. Or c'est ici qu'il faut prendre Bakhtine à bras-le-corps, s'il est possible de s'exprimer ainsi, et ne pas essayer de tirer parti de ses idées en omettant leurs conséquences. Selon Bakhtine, il est clair que la culture du peuple trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans les comportements et les discours du carnaval ce qu'il nomme «vision carnavalesque» peut et doit donc être légitimement entendu comme signifiant la vision globale du monde propre à la culture populaire

contemporain l'exemple d'Hubert Aquin», dans les *Actes* (à paraître) du Colloque sur l'histoire et la théorie de la parodie, Queen's University, Kingston, 8 10 octobre 1981

4 Gilles Marcotte, *le Roman à l'imparfait*, Montreal, La Presse, 1976, p 130 s

5 Sur la *carnavalisation* du roman québécois, peut-être voudra-t-on en outre se référer à André Belleau, «Bakhtine et le multiple», *Etudes françaises*, vol 6, n° 4, novembre 1970, p 481 486, et «Culture populaire et culture sérieuse dans le roman québécois», *Liberte*, n° 111, mai juin 1977, p 31 37

6 Les textes clés de Bakhtine sur la *carnavalisation* sont l'*Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1970, et le chapitre 4 de *la Poétique de Dostoevski*, traduit du russe, Seuil, 1970

Poser, comme nous le faisons, que la carnavalisation désigne la transposition dans la littérature de la culture populaire conçue comme vision complète du monde et non simplement la survivance textuelle de résidus carnavalesques, c'est s'obliger de s'interroger de façon critique sur la pertinence actuelle du concept de culture populaire tel que défini naguère par Bakhtine et aussi sur les rapports entre cette culture populaire bakhtinienne et la culture de masse actuelle ainsi que l'industrie culturelle chère à Adorno. Ensuite, si nous gardons la culture populaire quelque part dans le contexte, il nous faudra bien ne pas nous contenter d'observer, dans les romans québécois ou autres, des phénomènes de carnavalisation : dispositifs narratologiques embrouillés, interactions dialogiques complexes, réseaux sémantiques dessinant le «corps grotesque», sans plus chercher avant, comme s'il s'agissait d'aérolites tombés du ciel dans le texte, sans antécédents, sans nécessité, «calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur». S'il y a carnavalisation, il y a bien quelque chose qui carnavalise quelque part. On peut toujours faire l'hypothèse que c'est la culture populaire elle-même par la médiation du discours social dans les sociétés où elle est encore vivante : songeons au Québec, à l'Amérique latine. On dirait en effet que le roman actuel de l'Amérique du centre et du sud est écrit délibérément pour donner raison à Bakhtine, ce qui n'est nullement le cas du nouveau roman français, pipi de colombe monologique au sujet duquel Bakhtine n'est d'aucun secours. Mais dans les pays où le centralisme bourgeois autoritaire a terminé son œuvre de destruction et de folklorisation de la culture populaire, l'apparition de textes carnavalisés oblige à recourir à la médiation de certains genres ou types de discours littéraires. Mais ce n'est pas le lieu ici d'exposer la théorie bakhtinienne des genres et de leur efficace trans-historique.

Avant d'aller plus loin, rappelons-nous brièvement les caractères fondamentaux du carnaval selon Bakhtine, c'est-à-dire du carnaval proprement dit en tant qu'institution et aussi de certaines conduites apparentées. Ce qui est en cause ici, pour reprendre les termes de Bakhtine, c'est «le peuple riant sur la place publique»⁷. Ces traits ne sont pas des marques textuelles. Ils décrivent des rituels et des comportements dans la société hors-texte. Mais ils ont quand même des conséquences textuelles⁸.

7 M Bakhtine, *l'Œuvre de Fr Rabelais*, op cit, p 12

8 Les courtes désignations soulignées des cinq caractéristiques du carnaval reprennent les termes mêmes de Bakhtine. Voir *l'Œuvre de Fr Rabelais, passim*, et la *Poétique de Dostoevski*, p 168 s

1. L'EXIGENCE VITALE ET UNIVERSELLE DE PARTICIPATION

Il n'y a pas de point de vue extérieur à partir duquel on puisse observer le carnaval... Deux conséquences textuelles : d'abord le carnavalesque dans les romans doit être décrit par la critique en termes d'*oppositions* (haut/bas, sérieux/comique) et non en termes de *substitution*. Ainsi dans la société fictive du roman carnavalisé, le carnavalesque ne vise pas à évacuer et à remplacer le monde du sérieux. Au contraire, il le renferme. Les deux univers, le comique et le sérieux, doivent être donnés en même temps. Un exemple : dans *la Guerre, yes Sir!* de Roch Carrier, les Anglais silencieux, imperturbables et méprisants qui restent au garde-à-vous pendant toute la durée du carnavalesque banquet funèbre...⁹. En deuxième lieu, l'exigence universelle de participation a aussi pour effet de rendre improbable toute ironie privatisante, singularisante et distanciante. Dans la société intratextuelle, même ceux dont on se moque participent au rire général. Toujours dans *la Guerre, yes Sir!*, Arsène, battu comme plâtre par Bérubé, éclate soudain de rire¹⁰.

2. LA SUPPRESSION JOYEUSE DES DISTANCES ENTRE LES HOMMES

La topographie sociale, évidemment, continue d'être marquée dans les textes mais les rapports et les distances entre les lieux sociaux et entre leurs occupants sont constamment gommés. Voici un magnifique exemple tiré de *l'Amélanquier* de Jacques Ferron : le narrateur présente ainsi un personnage : «Fin causeur et fils de cultivateur, il se nommait Léon, Léon de Portanqueu, esquire»¹¹. Cette «construction hybride complexe», pour utiliser le langage de Bakhtine, rapproche si bien les classes qu'elle les attribue toutes à une seule personne : les intellectuels, les paysans, la noblesse française, la gentry anglaise. Nous apprenons plus tard que Léon de Portanqueu est pompier dans une banlieue de Montréal.

3. L'EXPRESSION CONCRÈTE DES SENTIMENTS REFOULÉS

Il faut aller voir ici du côté de ce que Bakhtine appelle «la zone des personnages»¹². Il y aurait tellement d'exemples qu'il

9 Roch Carrier, *la Guerre, yes Sir!*, Montréal, «10/10», 1981 (première parution 1968)

10 *Ibid*, p 89

11 Jacques Ferron, *l'Amélanquier*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p 9

12 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1978, p 136-141

s'avère difficile de faire un choix. On dira que cette caractéristique déjoue d'avance toute motivation réaliste selon la vraisemblance, l'idéologie, l'histoire. Les propos de la mère Plouffe dans le roman de Lemelin sont tout à fait attendus : ils constituent en eux-mêmes un effet de réel à l'instar des façons de se vêtir ou des styles des voitures en 1948. Mais le discours que Mireille, la Secrétaire dans *D'amour, P Q* de Jacques Godbout, tient à son patron n'a aucune relation avec la vraisemblance car il ne ressemble en rien à notre expérience ou connaissance du rapport patron-employée dans la vie réelle¹³. En revanche, à cause de sa stylisation poussée, le langage de Mireille devient une sorte de re-création esthétique du langage et de l'idéologie de toute une partie de la jeunesse québécoise. Ici, la relation secrétaire-patron normalement commandée par la vraisemblance romanesque est remplacée par la relation langage dans le roman-langage social externe dans une joyeuse relativisation carnavalesque.

4. LE RAPPROCHEMENT DE CE QUE LA VIE QUOTIDIENNE SÉPARAIT

C'est dans ce caractère ainsi que dans le premier que réside en grande partie la fondamentale ambivalence des conduites et de l'imagerie carnavalesques et de leur textualisation dans le roman. Rapprochements inusités qui font que dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, la poésie de Jean-Le Maigre se cache dans les latrines et le bordel succède au couvent¹⁴. Le système d'images oxymoroniques à l'œuvre dans le roman carnavalisé comprend toujours les deux pôles ordinairement tenus éloignés : la naissance et la mort, l'ancien et le nouveau, la jeunesse et la vieillesse, le derrière et la tête, le comique et le sérieux¹⁵. C'est cette image duelle qui confère aux textes leur redoutable ambivalence puisque les contraires y sont maintenus et rapprochés sans être abolis. Or la culture sérieuse, officielle, autoritaire, monologique se trouve bien davantage menacée par l'ambiguïté que par une autre culture qui serait aussi sérieuse, officielle, autoritaire et monologique qu'elle-même!

13 Jacques Godbout, *D'amour, P Q*, Hurtubise HMH/Seuil, 1972

14 Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Éditions du Jour, 1970, p 41, p 105 (première parution 1966)

15 Sur la structure binaire du système sémiologique carnavalesque, voir V V Ivanov, «The Significance of MM Bakhtine's Ideas on Sign, Utterance, and Dialogue for Modern Semiotics», *Soviet Studies in Literature*, vol II, n^{os} 2-3, printemps-été 1975, p 212-213

5. ENFIN, L'INCONVENANCE PARODIQUE ET PROFANATRICE

Ce trait n'est pas sans rapport avec le précédent. Le *rabaissement* à l'étage corporel inférieur (le drapeau anglais, dans *la Guerre, yes Sir!*, sert de nappe sur laquelle on mange : voici la hauteur ramenée au niveau du ventre) peut aller jusqu'au *renversement*. Nous rencontrons ici un topos de la littérature occidentale : l'*adynaton*, le monde renversé¹⁶.

Par exemple, dans *l'Amélanchier* de Ferron, l'héroïne, après avoir cheminé dans la forêt poétique et magique, entre dans une maison inconnue dans laquelle se trouvent « quatre bouteilles de pepsi »...¹⁷. Et rappelons une fois de plus la substitution du bordel au couvent par Héloïse dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Dans *la Guerre, yes Sir!*, le cochon empalé évoque pour Arsène le Christ en croix¹⁸.

Bakhtine estime, on le sait, que ces rabaissements sont toujours ambivalents. Dégradés au niveau du cloaque du corps grotesque, là où se confondent les fonctions de la miction, de la défécation, de la génération, de la parturition, les êtres et les choses se voient en même temps renouvelés, régénérés par leur contact avec le plan matériel et vital de l'existence.

Ce rappel rapide des propriétés du carnaval et de certaines conséquences textuelles après leur transposition littéraire, ainsi que les quelques exemples puisés dans des œuvres, peuvent peut-être entraîner l'adhésion et convaincre qu'il y aurait lieu d'entreprendre l'étude de la carnavalisation du roman québécois actuel. Cependant, rien encore ne nous suggère comment travailler les textes, par quel bout les prendre, et de plus, les caractéristiques du carnaval ne sauraient en bonne méthode être confondues avec les critères de validité textuelle du concept de carnavalisation. Ce sont là deux ordres différents de problèmes.

Toutefois, peut-être serions-nous quand même en mesure de préciser davantage le lieu et la portée de la question. L'examen de la dimension carnavalesque de plusieurs romans québécois d'après 1960 n'aurait pas pour but de proposer une critique de signification ou de se substituer à une critique de cette nature, qu'elle soit d'inspiration idéologique, sociologique,

16. Consulter à ce sujet Ernst Robert Curtius, *la Littérature européenne et le moyen âge latin*, traduit de l'allemand, Paris, P.U.F., 1956, p. 117 s.

17. *L'Amélanchier*, p. 53.

18. *La Guerre, yes Sir!*, p. 20-21.

psychologique, et ainsi de suite. Non. Ce qui est engagé dans cet examen, c'est le statut même du texte québécois, ses conditions disons minimales de lisibilité. Il s'agit de baliser une sorte de couloir interprétatif au-delà duquel on risque de tomber dans l'incohérence ou l'incompétence. Cela consiste à dire : attention! Ne lisez pas ces romans carnavalisés à des degrés divers comme s'il était question de *l'Éducation sentimentale*, de *Germinal* ou de *la Jalousie*. Si vous y cherchez à tout prix du réalisme, il est bien probable que vous y trouverez du «réalisme grotesque», terme qui chez Bakhtine est à peu près synonyme de vision carnalesque ou de système d'images carnalesques ou grotesques. Et même si avec raison, car aucun roman n'est entièrement carnavalisé, vous découvrez de la cruauté dans Carrier, un certain romantisme âpre et même noir chez Marie-Claire Blais, ne parlez pas à la légère de *dimension tragique*. Et n'oubliez pas surtout que la carnavalisation de ces textes a quelque chose à voir avec le statut des langages sociaux et de la norme littéraire dans la société québécoise...

Ceci dit, comment passer de la constatation des caractères du carnaval à l'analyse textuelle? Comment fonder ce passage du point de vue théorique et en garantir la sûreté et la rentabilité du point de vue méthodologique?

C'est ici qu'intervient la notion de *dialogisme*. Chez Bakhtine, comme chacun sait, le dialogisme est une propriété inhérente au langage¹⁹. Qu'il s'agisse du discours intérieur ou «extérieur», chaque énoncé est structuré non seulement par ce qu'il anticipe de la réponse d'un interlocuteur mais aussi par le fait que les mots mêmes qui le constituent ont déjà été utilisés et appartiennent à autrui. L'énoncé devient ainsi le lieu d'une véritable interaction verbale ou mieux d'une interaction dialogique. Et il existe un type de discours ou genre qui a pour objet non pas de représenter les mœurs ou les cœurs et les esprits, ou la vie sociale, mais seulement et uniquement la vie de l'énoncé. C'est le roman, lequel ne crée pas le langage comme le fait la poésie, mais justement le représente. Cela est si vrai que dans un roman comme le souligne Morson, les mots ne sont pas là pour constituer des personnages ainsi que le croit une sémiologie naïve, au contraire les personnages existent précisément pour que les

19 Voir M. Bakhtine et V. N. Volochinov, *le Marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe, Minuit, 1977, p. 136 s. On trouvera un résumé très suggestif de la théorie bakhtinienne du dialogisme dans Gary Saul Morson, «The Heresiarch of Meta», *PTL A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n° 3, 1978, p. 407-427.

mots soient prononcés²⁰ Mais puisqu'il est dans la nature de l'énoncé d'être dialogique et que dans le roman, ainsi que l'affirme Bakhtine, «le langage devient objet de reproduction, de restructuration, de transfiguration esthétique»²¹, l'interaction dialogique dans toute sa force, sa complexité et sa richesse non seulement commande le contenu et l'expression du roman mais devient le premier niveau d'observation des phénomènes textuels Or le Carnaval, lui, en tant que perception du monde et culture globale, avait déjà une orientation profondément dialogique Il ne suffit pas à l'instar d'Ivanov d'insister sur le caractère binaire des oppositions dans la culture carnavalesque²², il convient, comme Pierrette Maluczynski, de mettre en évidence le fait que la vision carnavalesque instaure précisément une interaction dialogique entre ces oppositions puisqu'elle ne cesse de les rapprocher tout en les maintenant distinctes²³ On est donc en droit de parler de la structure dialogique du carnaval et c'est ici qu'apparaît la connivence profonde, malgré les différences de code, entre le carnaval et le roman, du moins le roman tel que le souhaiterait l'esthétique bakhtinienne C'est pourquoi Morson écrit que c'est la carnavalisation considérable de la culture à la Renaissance qui a créé le roman européen²⁴ Cette opinion n'aurait pas été tout à fait partagée par Bakhtine Morson a toutefois raison lorsqu'il considère que le roman «réalise les innombrables possibilités de la place du marché linguistique» Ici, ajoute-t-il, «le langage est conscient de lui-même et de ses rivaux [] Le roman est le genre de la place du marché il sait que les denrées à son catalogue seront remballées et emportées à la fin de la journée»²⁵ Bien sûr, il s'agit ici d'une métaphore tandis que Bakhtine pensait à la place du marché réelle lorsqu'il la tenait pour le lieu par excellence du langage carnavalesque Mais le rapprochement demeure suggestif il y a effectivement dans l'un et l'autre cas une joyeuse relativisation des langages jointe à la topique du changement, du renouveau, du Devenir

Ceci posé, la première tâche qui requiert le chercheur est l'analyse dans chaque roman de ce que Bakhtine appelle «l'hybridation» ou les «structures hybrides» Il les définit ainsi «Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui d'après

20 G S Morson, *loc cit*, p 416

21 M Bakhtine, *Theorie et esthétique du roman*, *op cit*, p 156

22 V V Ivanov, *loc cit*, p 212

23 Pierrette Maluczynski, «Mikhail Bakhtin and Contemporary Narrative Theory», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol 53 (1), janvier mars 1983

24 G S Morson, *loc cit*, p 423

25 *Ibid*, p 416, p 419 La traduction est de nous

ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques²⁶. «Les paroles d'autrui, précise Bakhtine, souvent ne se distinguent pas de façon tranchée des paroles de l'auteur : les frontières sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes»²⁷. Donnons ici à *hybridation* son sens le plus large : tous les modes possibles de présence du discours des personnages dans les énoncés du narrateur ou l'inverse à quoi s'ajoute l'insertion des langages sociaux extérieurs dans les paroles tant du narrateur que des personnages, mais elle comprend aussi, bien sûr, les procédés du pastiche, de la parodie, de la stylisation²⁸. On peut dire que l'hybridation constitue la voie royale d'accès à l'étude de l'interaction dialogique dans le roman, d'autant plus qu'elle n'apparaît pas seulement dans les propres paroles du narrateur-auteur mais aussi et plus souvent dans les paroles qu'il cite, qu'il rapporte. La tension constante entre le discours «rapportant» et le discours «rapporté» constitue effectivement un des facteurs majeurs de l'interaction dialogique, tension d'autant plus perceptible que le discours rapportant s'accompagne souvent d'une intonation évaluative. Il n'y a pas de guillemets, d'italiques, de tirets qui cadastrant ici les langages et en indiquent les propriétaires. C'est une question d'oreille. Il s'agit moins, au départ, de comprendre le texte que de l'entendre, d'où la nécessité d'une nouvelle écoute. Comment parvenir à discerner les nombreuses voix du texte? Les entreprises grossières habituelles de menuiserie textuelle, d'arpentage prétendument sémiologique, de tricotage syntagmatique n'y suffisent pas. Il faut, comme le suggère Bakhtine, que je me sente moi-même «un sujet actif dans la forme»...²⁹.

On aura sûrement entrevu le rôle primordial du narrateur dans le dialogisme romanesque. J'entends par narrateur ici non seulement l'instance à laquelle est confiée la voix narrative mais aussi l'agent qui décide de la stratégie énonciative. Or c'est le narrateur qui est responsable de la régulation des langages, c'est lui qui voit à leur répartition. On pourrait et devrait fonder une typologie des narrateurs sur l'accueil qu'ils font au discours intra-

26 M Bakhtine, *Théorie et esthétique du roman*, op cit , p 125-126

27 *Ibid* , p 129 On aura reconnu ici l'importance du style indirect libre

28 Par exemple, l'hybridation dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* est principalement de nature parodique

29 M Bakhtine, *Théorie et esthétique du roman*, op cit , p 82

textuel d'autrui. Le repousse-t-il, ce discours, dans la distance avec des signes diacritiques (le narrateur autoritaire de *Trente arpents* de Ringuet)? Est-il au contraire «contaminé» par le discours de l'autre? Ou bien serait-ce lui qui plutôt «contamine» (le narrateur de *la Guerre, yes Sir!* de Roch Carrier)? S'agit-il d'un narrateur qui ajoute un accent appréciatif aux mots rapportés, accent qui serait analogue à l'intonation évaluative dans le discours oral? Mais nous avons aussi des narrateurs peu présents, peu évaluatifs, mais extrêmement souples, accueillants, qui sont comme traversés par le langage des autres, si bien qu'à certains moments, on ne sait plus au juste qui parle (tel est le narrateur d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*). Mais le narrateur de *D'Amour, P Q* de Godbout, en revanche, maintient constamment ses distances à la façon de celui de Ringuet sauf qu'il préfère manifestement le langage d'un des personnages tout en parlant celui de l'autre. On dira de ce narrateur qu'il est lui-même structuré dialogiquement. Dans l'hypothèse où le narrateur encadre et contextualise les langages du roman de la même manière que la situation socio-linguistique encadre et contextualise le roman lui-même dans son ensemble, on voit l'intérêt général pour toute démarche critique d'une nouvelle conception du narrateur qui devrait moins à Gérard Genette et plus à Bakhtine.

Il nous semble que dans la nécessité où nous serions d'établir un corpus, il s'avérerait légitime d'écarter comme non carnavalisé tout roman québécois qui ne présenterait pas un nombre considérable de structures hybrides. À la limite, cela signifie qu'un roman, québécois ou autre, qui offrirait plusieurs intercalations (introduction par juxtaposition d'autres types de discours³⁰) ne produisant pas d'effets dialogiques et qui se trouverait dépourvu par ailleurs d'hybridation serait considéré non carnavalisé³¹. Voilà un premier critère de validité textuelle du concept de carnavalisation : un processus d'interaction dialogique complexe tel que révélé par l'analyse des structures hybrides, peu importe à ce stade qu'il soit ou non nommé question du carnaval dans le texte ou que celui-ci renferme des images carnavalesques, rabaissements, etc.

Il s'agit-là du critère fondamental. Disons que c'est le critère de niveau narratologique. Il a l'avantage d'être précis et

30 Par exemple la lettre, le poème, la plaidoerie, l'article de journal, le menu de restaurant, l'enseigne, etc.

31 Tel est le cas, à notre avis, de *la Québécoise* de Régine Robin, Québec Amérique, Montréal, 1983.

vérifiable. Ajoutons qu'une intense interaction dialogique attribuable à l'hybridation a nécessairement tendance à décentrer le texte en ébranlant le statut du narrateur et en libérant la plurivocalité. On préférera cette formulation, à la fois plus exacte et concise, à celle qui consisterait à parler de brouillage narratif (pour indiquer une position du narrateur difficile à saisir), de personnages semblant échapper à ce dernier, de pluralité des styles, etc. Certes, cette approche plus vague et plus large permettrait d'adjoindre tout de suite à des romans indubitablement carnavalisés comme *D'Amour*, *P.Q.* de Godbout ou *la Bagarre* de Gérard Bessette, les romans de Ducharme, d'Aquin ou encore *la Vie en prose* de Yolande Villemaire. Mais ceux-ci, à notre avis, gagneraient à être repris selon l'optique suggérée dans cet article.

Or ce premier critère narratologique ne suffit pas. Il paraît nécessaire d'en prévoir un second, d'ordre sémantique. Décrivons-le ainsi : pour qu'un roman québécois soit considéré carnavalisé, il ne doit pas se borner à répondre au critère narratologique de base, il est indispensable qu'il renferme en outre soit une représentation du carnaval, soit une isotopie carnavalesque. Le premier cas se voit plutôt rarement. Seul *la Guerre, yes Sir!* de Carrier déploie entièrement un rituel carnavalesque : il s'agit du banquet funèbre (on pourra invoquer aussi *la Veillée aux morts* d'Albert Laberge). En revanche, la majorité des romans présentent des isotopies carnavalesques. Bakhtine me pardonnerait ce terme greimassien. L'analyse prédicative révèle en effet l'existence d'un signifié de synthèse subsumant toutes les marques relevées en une seule image globale organisatrice, celle du «corps grotesque» avec l'insistance sur les organes de relation au monde (nez, bouche, sexe, anus) et aussi le grossissement de l'étage corporel inférieur, lieu du rabaissement régénérateur³². *L'Amélanchier* de Ferron, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* présentent des isotopies du corps grotesque accompagnées de rabaissements et de renversements. *L'Avalée des avalés* de Ducharme réussirait, semble-t-il, l'épreuve³³. Un roman qui l'a ratée complètement, c'est *Trente arpents* de Ringuet.

32 Tout se passe comme si le système d'images carnavalesques (ou le réalisme grotesque) «dessinait» progressivement dans le texte l'image du «corps grotesque», perceptible dans sa totalité à la fin de la lecture

33 Le nombre de romans québécois qu'on peut tenir d'ores et déjà pour carnavalisés est considérable. Il faut ajouter à ceux dont il est fait mention dans cet article *Salut Galarneau!* et *l'Isle au Dragon* de Godbout, plusieurs textes de Jacques Ferron et de Roch Carrier, *Adéodat I* d'André Brochu, sans doute *les Enfantômes* de Ducharme, *la Scouine* d'Albert Laberge, *Marie Calumet* de Rodolphe Girard, *Quand*

Le moment est venu de poser certaines balises théoriques destinées à éviter bien des malentendus.

D'abord, qu'on me permette de le rappeler, la carnavalisation est toujours un phénomène de littérature dite «sérieuse» ou bourgeoise. Seule la littérature sérieuse est carnavalisée. La littérature populaire a disparu dans les sociétés industrielles dites «avancées». Elle a été refoulée et folklorisée par la bourgeoisie puis détournée et étouffée par la littérature industrielle de masse. On pourrait concevoir la carnavalisation à la façon d'Auerbach dans *Mimesis* l'irruption du *bas*, à l'origine populaire, comique, dans le *haut*, sérieux, problématique, voire tragique.

La culture et les langages sérieux d'une part, la culture et les langages populaires d'autre part, ne s'opposent pas entre eux à la façon des classes sociales dans la lutte des classes. Dire que le carnaval exprime la lutte du peuple contre la bourgeoisie équivaut à commettre un anachronisme. C'est précisément parce que les choses ne se passent pas ainsi qu'il y a occultation des signes de l'appartenance sociale dans les romans carnavalisés québécois³⁴. D'ailleurs, si le système d'oppositions était idéologiquement structuré de cette façon, la circulation des langages — phénomène caractéristique des textes carnavalisés — s'avérerait tout à fait impossible³⁵. Notons enfin que la culture du peuple comme le remarquait Michel Butor n'a jamais rejeté le discours sérieux du savant; ce dont elle se moque, c'est du langage des salons, car la science est elle aussi universelle tandis que le salon est le lieu clos d'un seul groupe accapareur du langage.

Enfin, ce point est délicat, il ne suffit pas qu'il y ait transgression pour qu'on soit en droit de parler de carnavalisation. Dans les romans carnavalesques, il s'agit le plus souvent de phénomènes collectifs liés à l'allègement joyeux des lourdes contraintes de la vie quotidienne. Au contraire, la transgression, au sens moderne où nous l'entendons depuis Sade et Bataille entre autres, est une conduite privatisée, supposant un point de vue

la voile fasselle de Noël Audet, *la Saga des Lagacé* d'André Vanasse Que révélerait une recherche plus systématique?

34 Dans *la Bagarre* de Bessette, roman qui prend la peine de marquer les idiolectes, l'industriel westmountois Sillery a le même langage que la serveuse de restaurant, Marguerite, le milliardaire de New York, Shaheen, demande au héros québécois (dans *l'Isle au Dragon* de Godbout) où il a fait son «cours classique»! Il y a de multiples exemples dans Ferron, Lemelin, etc

35 Dans les textes carnavalisés, les locuteurs ne sont pas les propriétaires exclusifs de leur langage. Le texte oppose des langages, non des personnes

privé, individuel sur le monde, tout le contraire de la vision carnavalesque et festive du langage.

Se mettre à l'écoute bakhtinienne du roman carnavalisé québécois, c'est faire une expérience d'un autre ordre. Si on donne au terme de stratification linguistique utilisé par Bakhtine un sens non pas statistique mais sédimentaire, autrement dit si on le verticalise, le texte s'offre alors lui-même comme une sorte de feuilleté de langages extrêmement riche, savoureux, abondant. Plusieurs romans québécois apparaîtront rajeunis, rafraîchis, renouvelés, d'une complexité insoupçonnée, dépourvus du caractère monosémique qu'on leur avait attribué...

Comment rendre compte de l'apparition si tardive du roman carnavalisé au Québec, s'agissant d'une société qui, pour des raisons sociales et historiques évidentes, est restée imprégnée jusqu'à aujourd'hui par la culture comique populaire — du moins dans son discours? Le paradoxe, c'est que la carnavalisation ne semble pas avoir commencé avant la fin des années cinquante, alors que la vie traditionnelle inséparable des conduites carnavalesques (charivaris, Mardis gras, veillées aux morts) était déjà disparue. *Trente arpents*, qui marque la fin du monde rural, apparaît comme un roman nettement monologique... C'est en plein contexte urbain, dans un monde entièrement nouveau, que la vie carnavalesque reprendra, transposée dans notre littérature, comme si la culture populaire, dans ses aspects les plus vrais et les plus vitaux, avait longtemps coulé sous la glace et la neige du silence avant de jaillir tardivement dans les œuvres.

Il semble qu'aient joué ici un ensemble de facteurs. L'absence de carnavalisation romanesque au moment même où des rituels de Carnaval se pratiquaient dans la société réelle est imputable selon nous beaucoup moins à des censures cléricales qu'à la place occupée par la norme du bien écrire littéraire importée de France et fétichisée par nos écrivains. Sur la norme de la diction littéraire, les conservateurs comme les libéraux, les libres penseurs comme les ultramontains se trouvèrent d'accord. Or cette norme s'avérait absolument incompatible avec les détrônements et la relativisation des langages pratiqués par la culture populaire ainsi qu'avec le réalisme sans illusion lié au niveau corporel inférieur. Cependant, après la Seconde Guerre mondiale, on a dû prendre conscience du caractère profondément «hétéroglotte»³⁶ du Québec : plusieurs niveaux de langues sans

36. Sur le concept bakhtinien d'*hétéroglossie*, voir Michael Holquist, dans M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981, p. 428.

compter le français de France et l'anglais auxquels s'ajoutent les débuts d'une institution littéraire indigène. Bien plus, la littérature québécoise se découvre elle-même doublement marginalisée : d'abord par rapport à la France éloignée, ensuite par rapport à l'Amérique du nord anglo-saxonne. Tout cela mis ensemble fit que la pratique littéraire à l'image même de l'espace social devint un lieu conflictuel d'interaction des langages et des codes. Le code littéraire français, loin d'occuper désormais toute la place, se trouva en position de concurrence envers les codes socio-culturels québécois. Cette situation profondément dialogisante ne pouvait que favoriser l'éclosion d'une littérature carnavalisée fondée sur la relativisation joyeuse ou parodique des langages.