

## Article

---

« Fonctions et historicité des formes romanesques »

Jacques Michon

*Études littéraires*, vol. 14, n° 1, 1981, p. 61-79.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500538ar>

DOI: 10.7202/500538ar

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](mailto:info@erudit.org)

# FONCTIONS ET HISTORICITÉ DES FORMES ROMANESQUES

---

*jacques michon*

---

On peut envisager l'histoire de la littérature sous l'angle des structures, c'est-à-dire non plus comme une suite de faits hétérogènes liés entre eux selon une causalité approximative (vie de l'auteur, sources et influences), mais comme la mise en perspective diachronique de tableaux synchroniques. Ce ne sont pas les éléments ou les formes qui changent d'un système à l'autre, mais leur fonction et leur valeur<sup>1</sup>. En pratiquant des coupes successives dans le corpus du roman québécois de 1940 à 1975, nous tenterons d'établir les traits généraux qui l'ordonnent en séries ou en systèmes distincts. Il ne s'agit pas d'être exhaustif, ni de rendre compte de toutes les séries, mais d'effectuer certains sondages ponctuels à des moments précis et sur des œuvres qui ont été sélectionnées par la critique comme significatives dans la production de leur époque. Notre corpus se trouvera donc limité à ce qu'on pourrait appeler le roman destiné à un public moyen (par opposition au roman de masse pour grand public ou au roman d'avant-garde pour public restreint). La consécration par une classe relativement homogène (la petite bourgeoisie intellectuelle libérale) doit assurer à l'ensemble de ces textes une certaine unité esthétique et idéologique.

La notion de série que nous empruntons aux formalistes, en y ajoutant une dimension sociale absente chez ces derniers, permet d'écarter toute approche qui valoriserait l'œuvre particulière aux dépens de ce qui la détermine et la traverse d'abord, c'est-à-dire ces structures et ces configurations qui situent le texte dans un genre. La série sera définie d'après certains traits formels destinés à produire certains effets de sens. Ainsi la classification en genres (roman du cas de conscience, roman social ou roman de l'écriture) sera établie à deux niveaux ; celui des formes immanentes au texte (analepse, focalisation et voix) et celui des normes ou des règles esthétiques ou idéologiques correspondant à son horizon

d'attente<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas de produire une typologie des formes romanesques, mais de montrer comment la forme, dans une série donnée, oriente la lecture; qu'elle crée une situation spécifique de communication, un lieu où doit se situer le lecteur qui veut décoder le texte dans son effet propre. Beaucoup plus que le contenu explicite c'est la série, soit le langage « transformé par sa destination sociale » (l'écriture selon Barthes)<sup>3</sup>, qui détermine la lisibilité du texte. C'est ainsi que nous nous proposons d'étudier les modes de lecture du roman depuis 1940 à travers certaines de ses figures discursives.

L'analyse formelle appliquée à l'évolution du roman québécois dans son ensemble a été tentée pour la première fois par Henri Tuchmaier dans sa thèse intitulée *Évolution de la technique du roman canadien-français*<sup>4</sup>. Sur le plan des techniques narratives le corpus de Tuchmaier, qui couvre plus de cent ans de production (1837-1958), se divise en deux séries, l'une correspondant au roman traditionnel (le roman de la fidélité de 1837 à 1930) et l'autre au roman moderne (de 1930 à 1958). Ce clivage repose sur deux types de figures, l'une fondée sur les bouleversements de l'ordre d'exposition des événements (les anachronies)<sup>5</sup> et l'autre sur les rapports entre le narrateur et l'histoire (auto- ou hétéro-diégétique). Le roman traditionnel serait caractérisé selon l'étude de Tuchmaier par un narrateur omniscient, externe (hétéro-diégétique), alors que le roman moderne valoriserait davantage le narrateur acteur (autodiégétique) et l'alternance des narrateurs, procédé qui « À partir de 1950 [...] devient de plus en plus fréquent<sup>6</sup> ».

Au niveau de l'ordre, ou de la distribution des événements, le roman traditionnel, jusqu'aux années trente, suit la représentation chronologique la plus rigoureuse, nous dit Tuchmaier (p. 222).

**Dans le roman de la fidélité, l'auteur s'efforce de renseigner le lecteur dès les premiers chapitres de façon à ne pas créer de confusion au milieu du récit en relatant des scènes appartenant à des époques lointaines. Si un nouveau personnage important apparaît plus tard, le romancier donnera des indications sur son existence passée ayant soin de préciser l'époque où les faits relatés se sont produits. (p. 224-225)**

Après 1930 le roman moderne modifie un peu cette représentation du temps en y introduisant la simultanéité<sup>7</sup>; cette

construction, qui constitue une technique traditionnelle du roman réaliste, représente une nouveauté dans le roman québécois de l'époque. De 1930 à 1958, Tuchmaier ne constate aucune autre innovation sur ce plan, ce qui l'amène à conclure que «la technique employée par les romanciers canadiens-français pour donner l'impression du temps révèle un retard considérable sur celle de la littérature moderne (p. 247)». On sera d'accord avec cette affirmation, si l'on songe, par exemple, à la complexité du roman proustien. Mais la comparaison est injuste si l'on considère que le roman québécois de l'époque ne connaît pas les mêmes conditions de production que le roman européen, ni ne répond aux mêmes attentes idéologique et esthétique. L'auteur en convient en partie lorsqu'il attribue au lecteur de l'époque les limites du discours romanesque (p. 247).

Cette première élaboration d'une approche formelle de l'évolution du roman au Québec, malgré certains partis pris inhérents au moment de sa rédaction<sup>8</sup>, demeure un point de départ important. En élargissant le corpus aux années soixante et soixante-dix nous reviendrons sur ces traces en ce qui concerne les analepses (flashback) et le statut du narrateur, mais en proposant une analyse qui tienne compte aussi de la fonction spécifique de ces figures dans leur énonciation et dans leur série.

### 1.0 Fonctions des analepses

La description que Tuchmaier donne des figures temporelles vaut pour le corpus québécois jusqu'aux années soixante, mais au-delà de 1965 on assiste à des transformations significatives et à l'apparition de nouvelles séries. D'un point de vue strictement quantitatif d'abord, on constate certaines ruptures sur le plan des analepses. Par exemple dans le texte des années quarante et cinquante la fréquence de cette figure ne dépasse pas 30% de l'ensemble du récit. L'analepse se présente comme une figure d'appoint qui vient ajouter après coup, généralement au début du roman, des informations sur les événements passés, qui doivent servir à l'intelligence des événements en cours; c'est le roman psychologique qui se rapproche le plus du maximum de 30%, le récit d'introspection

commandant en effet la rétrospection<sup>9</sup>. Dans les autres genres (roman social ou roman de mœurs) ce rapport ne dépasse jamais 20%<sup>10</sup>. Mais, à partir de 1965, parallèlement à la reproduction des anciennes séries, on voit émerger un nouveau type de récit qui fait un usage systématique du procédé et la proportion augmente et dépasse 50%<sup>11</sup>. La figure ne sert plus alors à donner des informations ponctuelles sur l'histoire mais devient le mode principal de la narration des événements. Pour rendre compte avec plus de précision de cette transformation, il faut s'arrêter aux changements de fonction des analepses d'une série à l'autre.

### 1.1 1940-1965: le roman traditionnel

L'analepse qui apparaît comme une rupture dans le fil chronologique du récit, constitue en fait un facteur d'intégration sémantique, de cohésion et de surdétermination du contenu de l'histoire. Cette intégration peut s'effectuer à plusieurs niveaux : au niveau intradiégétique elle peut constituer un événement du récit et jouer un rôle de transformation dans l'histoire ; sur le plan extradiégétique elle vient apporter un complément d'information sur le contenu du récit. Dans le premier cas l'analepse est destinée à un ou plusieurs personnages du drame ; par exemple dans *Lorenzo*<sup>12</sup> de Jean Basile, le récit rétrospectif de Cybèle communique un savoir au héros qui se trouve ainsi initié au secret de celle qu'il vient de sauver. L'analepse à fonction intradiégétique sert aussi de mémoire et de modèle au récit principal ; lorsque dans *Louise Genest*, de Bertrand Vac, l'héroïne est à la recherche de son fils perdu en forêt, elle se remémore<sup>13</sup> le récit similaire du jeune Éphrem que lui racontait le Père André (p. 76-78). La métadiégèse sert ici le propos du récit principal et vient en motiver la structure par le rapprochement analogique de la mise en byme.

Dans le deuxième cas, l'analepse vise surtout à informer le lecteur, elle vient compléter ou motiver le contenu du récit premier. C'est la fonction dominante de cette figure : elle sert, entre autres, à qualifier le personnage et à vraisemblabiliser sa position dans le récit. Ainsi les séquences rétrospectives sur l'enfance heureuse d'Emmanuel et l'enfance difficile de Jean Lévesque, dans *Bonheur d'occasion*, accentuent les rôles

opposés des deux héros; le passé de Madeleine dans *Poussière sur la ville*<sup>14</sup> et l'enfance de Ly Laroudan dans *Ils posséderont la terre*<sup>15</sup> expliquent leur caractère passionné; le pessimisme et le comportement suicidaire de Jean Cherteffe dans *Évadé de la nuit*<sup>16</sup> sera motivé par une série de malheurs antérieurs (l'ivrognerie et la mort du père, l'enfance difficile en orphelinat, etc.). Robert Charbonneau apporte une justification psychologique à cette construction lorsqu'il écrit dans *Connaissance du personnage* :

**Le caractère, l'hérédité, les habitudes et les autres composants de nos actes, joints aux gauchissements de la réalisation, rendent difficile d'identifier la vérité de l'homme dans ses actions. Ce geste de mépris qui nous échappe, auquel nous faisons à peine attention, c'est très loin, peut-être, dans notre enfance qu'il faut en rechercher les racines. Dans la vie de chacun, il y a un acte pour lequel nous sommes faits et sur lequel pivote notre destinée**<sup>17</sup>.

Le retour en arrière aurait donc pour fonction de montrer ce geste, ces événements qui déterminent le contenu ou le programme du personnage, renforçant la logique causale sur laquelle repose le récit.

Si dans l'analepse la chronologie des événements est bouleversée, le principe de causalité, lui, qui sous-tend l'organisation de l'histoire se trouve mis en valeur; en évoquant un désordre passé par rapport à un ordre présent<sup>18</sup>, ou inversement en montrant l'ordre antérieur à partir d'une situation effective de désordre. Cette dernière situation prédomine dans le roman québécois; plusieurs séquences rétrospectives de *Bonheur d'occasion* évoquent les années heureuses des Lacasse alors que leur position dans le récit se dégrade<sup>19</sup>; dans *Le Survenant* la fécondité passée des Beauchemin est opposée à la stérilité du dernier descendant, Amable<sup>20</sup>; dans *Poussière sur la ville* la rencontre euphorique d'Alain et Madeleine fait contraste avec leur mésentente actuelle (p. 146-148). L'évocation de l'ordre aboli, qui sert de mémoire au récit, fait sentir la présence du désordre et la nécessité de sa résolution. Pour intéresser le lecteur, l'exposition de la négativité précède ainsi la présentation de ce dont elle est l'envers, l'indice, le signe. Le récit commence par l'exposé du malheur, l'extraordinaire, pour ensuite revenir en arrière et montrer l'ordre qui a été rompu, instaurant ainsi la positivité de l'histoire<sup>21</sup>.

## 1.2 1965-1975 : les romans de la mémoire et des possibles narratifs

Si l'on excepte certains textes limites comme ceux de Nicole Brossard qui effectuent une déconstruction systématique de l'organisation logico-sémantique du récit (voir ici même l'article d'Irène Duranleau), le roman moderne des dernières années reprend la même structure de base : dans *Les Grands-Pères* de Victor-Lévy Beaulieu, Milien évoque les heures euphoriques qu'il a vécu avec sa (première) femme par opposition à son désarroi actuel<sup>22</sup>. Ce qui change après 1965 dans plusieurs récits ce n'est pas tant la disposition générale à exposer un désordre que la manière de le représenter. Ainsi la logique narrative se perpétue mais dans un nouveau discours, dans une nouvelle formulation. Au lieu de simplement ajouter une information, de venir renforcer ou déterminer après coup l'ordre sémantique, la rétrospection devient le mode principal de la narration ; de sorte que l'histoire n'est plus racontée directement comme un événement actuel mais comme un fait passé que se remémore un sujet. Les héros d'André Major, Momo dans *L'Épouvantail*<sup>23</sup> et Therrien dans *L'Épidémie*<sup>24</sup>, sont mis en scène après l'événement, les principaux faits sont racontés dans la distance d'un regard rétrospectif<sup>25</sup> ; l'écart entre la diégèse et le discours récapitulatif semble condamner l'individu à une remémoration infinie. Le décalage ainsi créé entre le vécu et sa prise de conscience, qui coïncide avec la narration, confine le sujet à la rêverie solitaire, l'exclut de toute action directe, l'empêche d'avoir une prise immédiate sur le réel. Il est agi au lieu d'agir, il est montré en train de réfléchir, de rêver sur ce qu'il a fait, au lieu d'être représenté en acte. On constate le même type de mise en scène dans *Kamouraska*<sup>26</sup> d'Anne Hébert, dans *Les Grands-Pères* et dans *L'Élan d'Amérique* : le récit juxtapose une série d'événements rétrospectifs, représentant le flux discontinu de la mémoire d'un sujet aliéné (désordre actualisé) et arrêté dans son évolution.

Au lieu d'étaler les faits diachroniquement selon l'ordre conventionnel d'exposition, le récit présente dès le départ les principaux événements pour les reprendre par la suite indéfiniment, ajoutant progressivement des détails, comblant des ellipses, rajustant la perspective et reconstituant ainsi peu à

peu une histoire à la manière d'une mosaïque. La représentation par fragments discontinus facilite aussi les jeux analogiques et les rapprochements métaphoriques entre les séquences. La répétition et la mise en parallèle des événements rétrospectifs amène peu à peu le lecteur à effectuer une lecture paradigmatique de l'histoire. On peut voir, par exemple, dans les épisodes de la vie antérieure de Claire Peabody (*L'Élan d'Amérique*), repris plusieurs fois au cours du récit, comme le viol, la mort de David et l'avortement, différentes manifestations du même parcours narratif, soit une amélioration non obtenue.

Chez Hubert Aquin et Victor-Lévy Beaulieu le parallélisme des situations et des événements ne sera pas intégré dans une seule histoire à la manière de *Kamouraska* ou de *L'Élan d'Amérique*, mais il sera l'occasion de plusieurs équivoques et ambiguïtés qui permettront différentes versions possibles. Au lieu de servir à dévoiler le sens des événements, le récit contribue ici au contraire à en multiplier les directions et les interprétations. Ainsi le récit répète plusieurs fois les mêmes séquences avec des variantes, mais sans jamais arrêter une version définitive.

Le nom du personnage constitue souvent l'embrayeur privilégié de ce type de fonctionnement : le contenu polysémique ou les sèmes contradictoires attribués à un même nom propre, comme au signifiant Milienne dans *Les Grands-Pères* ou à « la femme blonde » (à la fois adjuvant et/ou opposant du héros) dans *Prochain Épisode*<sup>27</sup>, permet une multiplication d'interprétations incompatibles ou disjointes. Alors que dans le récit traditionnel la polysémie est résolue ou réduite à un seul contenu, comme dans *La Voix*<sup>28</sup> de Roger Fournier où un personnage portant deux noms propres différents est reconnu à la fin comme une seule personne, dans le récit moderne ce type d'ambiguïté ou d'équivoque est au contraire maintenu et exploité.

La relation entre les niveaux narratifs peut aussi devenir le lieu de cette hésitation ou de ces virtualités sémantiques. Là où le récit classique respecte la disjonction des niveaux, l'extradiégétique correspondant à l'univers du narrateur et du lecteur, l'intradiégétique à celui des personnages, le roman (des possibles narratifs) va pervertir ce rapport en faisant

intervenir le monde du narrateur dans l'univers de l'histoire, en brouillant la frontière entre ce qui relève de l'un et de l'autre<sup>29</sup>.

Nous savons que le récit classique est aussi construit sur des récurrences et des parallélismes d'événements<sup>30</sup>, mais nous savons également que ce récit est dominé par l'axe de la temporalité et par le principe de causalité qu'elle recouvre. Si deux événements se ressemblent, ils sont quand même distincts par le fait que A s'est produit avant B, qu'entre A et B il y a une transformation qui rend leur position respective irréversible, que le second terme présuppose le premier, comme le désordre présuppose l'ordre, comme le récit premier (niveau diégétique) présuppose un narrateur extradiégétique. Dans les récits de la modernité au contraire A peut être parfois simultanément ou concurremment B, le nom de Milienne peut désigner à la fois un et/ou deux personnages, et l'énoncé du héros peut être confondu avec celui du narrateur, comme dans *Prochain Épisode* ou dans *Don Quichotte de la démanche*<sup>31</sup>. Aucun rapport de présupposition ne lie les deux éléments, ils peuvent être interchangeable et réversibles<sup>32</sup>. Au lieu de mettre l'accent sur la diégèse, sur l'action progressive et l'enchaînement logique des événements, le roman met en valeur les possibles du récit; ainsi le narrateur de Beaulieu n'arrive plus à terminer son récit qui éclate dans toutes les directions, l'écrivain fictif est submergé par ses créatures et toutes les histoires auxquelles elles ont donné lieu.

Le règne de l'indétermination et le refus de la clôture du récit n'exclut pas la vraisemblance ou l'effet du réel, qui repose moins sur le contenu logique que sur le support fictif de ce contenu, soit sur le sujet qui voit (le personnage focalisé) ou qui s'énonce (le narrateur). Les errements du récit sont attribués à la conscience défaillante d'un vieillard dans *Les Grands-Pères* ou à celle du héros-narrateur, historiquement aliéné, dans *Prochain Épisode* ou *Don Quichotte de la démanche*. Les procédés de déstabilisation du texte traditionnel ne visent pas tant à détruire la fonction fictionnelle ou mimétique du récit qu'à remettre en cause « l'illusion de la totalité<sup>33</sup> ». On veut montrer que le réel ne peut être saisi globalement par une seule conscience omnisciente, qu'il ne

peut être réduit à une seule logique narrative, que la part d'obscurité, d'inexpliqué, d'imprévu dans le récit correspond à l'opacité du langage et du discours qui traverse le sujet et la structure. Le thème de l'œuvre ouverte ou de l'impossible fermeture du récit est homologué à un défaut (désordre) du langage lui-même, et appartient probablement plus que tout autre au roman contemporain. Alors que le poète entreprend de rémunérer, corriger ce défaut par la création d'un langage nouveau, total, neuf, inouï (voir Mallarmé), le romancier prend le parti au contraire d'en rendre compte.

## 2.0 Codes de focalisation et de narration

Sur une longue période on constate que le roman contemporain préfère la focalisation interne et la narration auto-diégétique au récit à focalisation zéro (narration omnisciente) et à narration hétéro-diégétique. On connaît la querelle de Sartre et de Mauriac à propos du narrateur-dieu et le parti pris de la critique formaliste des années cinquante à ce sujet<sup>34</sup>. Tuchmaier, qui fait partie de cette tradition, note que le récit autodiégétique apparaît au Québec avec les années trente, ce qui représente dans sa perspective un progrès formel et place les romans ultérieurs, à narrateur hétérodiégétique et omniscient, comme *Bonheur d'occasion*, en position anachronique (p. 154-156). En dirait-on autant des narrateurs de Roch Carrier ou de Marie-Claire Blais qui mettent en scène des narrateurs de ce type? Pour éviter ce genre d'évaluation fondée sur un parti pris esthétique, il faut tenir compte de l'énonciation de la série dans laquelle s'inscrit la figure. Le sens et la fonction des formes narratives changent suivant leur contexte socio-historique ou leur intertextualité.

Le roman social des années quarante et cinquante, comme celui de Ringuet, Gabrielle Roy, Roger Lemelin, Pierre Gélinas, qui utilise la narration omnisciente, témoigne d'un intérêt nouveau au Québec pour l'enquête sociale et le compte rendu réaliste<sup>35</sup>. La tendance du discours savant de cette époque à traiter les faits sociaux de manière objective, sans prendre de parti idéologique, en refusant tout engagement social explicite, appelait et correspondait bien dans le domaine littéraire à la narration dite objective. Vingt ans plus tard dans le

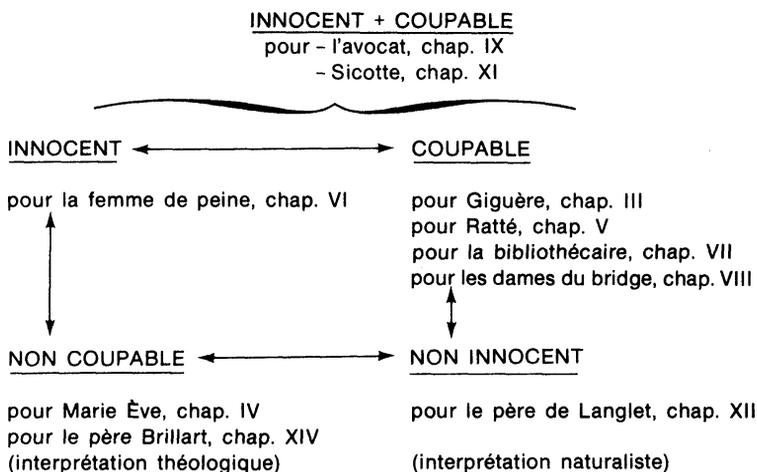
contexte de la révolution tranquille, qui a donné lieu à une réévaluation globale de la société québécoise et de son histoire, la même figure (narration omnisciente) apparaît dans un discours parodique<sup>36</sup>. Les mêmes formes sont mises au service de deux types de discours opposés : les discours objectif ou réaliste d'une part et le discours grotesque ou carnavalesque d'autre part<sup>37</sup>. Le code de focalisation (zéro ou interne) et le narrateur (auto- ou hétéro-diégétique) sont des réalités de toutes les époques; d'une décennie à l'autre ce n'est pas la forme qui change mais sa fonction. En changeant de série la figure change de rôle. On adoptera ainsi, en partie, le point de vue de W.-C. Booth qui propose dans *The Rhetoric of Fiction*<sup>38</sup> d'évaluer la technique narrative romanesque d'après l'effet recherché, plutôt qu'en fonction d'un système de valeurs formelles prédéterminées.

## 2.1 Le roman du cas de conscience

Le récit à narrateurs extradiégétiques multiples offrira un autre exemple de l'importance de cette contextualisation des formes. Tuchmaier distingue à partir de 1950 une nouvelle série romanesque fondée sur l'alternance des narrateurs (p. 149-150), qui correspond à ce que nous proposons d'appeler le roman du cas de conscience. Cette série repose sur une forme simple qu'on définira à l'instar de A. Jolles<sup>39</sup> comme la forme qui met en scène une contradiction, une confrontation de plusieurs normes, présentées de façon objective ou neutre. Le cas pose une question relative à la norme hiérarchiquement supérieure; le narrateur du cas soumet cette question au narrataire qu'il interpelle en juge d'une situation dont il présente tous les éléments. Dans plusieurs romans des années cinquante cette forme simple prend, entre autres, l'aspect d'un récit à plusieurs voix<sup>40</sup>; un même événement est envisagé ou pris en charge par plusieurs narrateurs (ou personnages) qui viennent exposer leur point de vue et offrir de la situation des versions différentes.

*Au delà des visages* d'André Giroux représente bien ce type de récit. L'histoire repose sur un fait divers : le meurtre d'une fille de joie par un jeune homme de bonne famille. Le récit est constitué par les témoignages de ceux qui ont connu le

meurtrier; les uns condamnent le héros, d'autres lui pardonnent son méfait en invoquant des circonstances atténuantes. La technique de la narration à plusieurs voix sert ici l'énonciation du cas qui repose sur la « dispersion des normes<sup>41</sup> ». Langlet est-il coupable? Sur cette question chacun des personnages prend position. Ces positions clairement exprimées peuvent être placées sur un carré logique :



La diversité des points de vue ne fait que renforcer le message implicite et accentuer la norme souhaitée par l'auteur fictif de différentes façons : ainsi ceux qui adoptent la version de culpabilité sont tous qualifiés négativement, selon le code social, Ratté est un intégriste, la bibliothécaire est scrupuleuse, les dames du bridge sont vaniteuses; quant à la femme de peine, elle est la seule à nier les faits et sa naïveté discrédite son point de vue. Au-delà des interprétations naturaliste (la tare héréditaire) du père de Langlet et théologique (l'intention pure) du Père Brillart, c'est la position de l'avocat et de Sicotte, qui subsume toutes les autres, qui se présente comme la plus conforme au message implicite du roman, dont le titre nous donne la piste : au-delà des visages ou des apparences, Langlet est un homme, c'est-à-dire un être complexe à la fois innocent et coupable<sup>42</sup>.

*Trou de mémoire*<sup>43</sup>, d'Hubert Aquin, qui utilise le même procédé, inaugure quant à lui une nouvelle série, en donnant

à cette structure de la narration à plusieurs voix une autre fonction et une autre signification. Le récit de l'événement principal (le meurtre de Joan) par le narrateur autodiégétique, P.-X. Magnant, est dénoncé par un second narrateur qui présente une version remaniée de l'histoire, version qui sera elle-même réécrite par un troisième narrateur, et ainsi de suite. L'accent dès lors n'est plus mis sur l'inventaire des points de vue et sur leur concurrence devant la loi, comme dans le cas précédent, mais sur leur véracité et leur authenticité. Ce ne sont pas des normes ou des principes qui s'affrontent ici, mais des voix dont l'origine et l'identité nous échappent. L'intérêt est moins porté sur le contenu du discours que sur l'identité du sujet qui l'énonce et sur son statut. La question posée n'est plus qui a raison ? quelle est la meilleure norme ou l'opinion la plus juste ? mais qui parle ? qui s'énonce dans ce discours ? qui se cache derrière celui qui parle ? celle (RR) qui se donne pour la dernière instance du récit dans *Trou de mémoire* ne résout pas l'énigme. Ainsi l'énonciation devient plus importante que l'énoncé. Alors que dans le roman du cas de conscience chaque version était donnée comme un témoignage véridique (réaliste) où seule la légitimité de l'un ou de l'autre point de vue était discutable, dans le roman d'Aquin c'est l'authenticité de l'énonciation qui est questionnée, la possibilité d'une vérité du discours et la réalité de sa référence qui est mise en doute.

## 2.2 le roman de l'écriture

Avec Aquin et les jeunes romanciers des années soixante nous entrons dans l'ère du soupçon du récit. On peut voir, à l'aide de cet exemple du changement de fonction d'une technique donnée, ce qui peut distinguer globalement la série des romans du cas de conscience de ce qu'André Belleau appelle, à juste titre, le « roman de l'écriture<sup>44</sup> ». Désormais (depuis 1965) le récit met l'accent sur la narration, non sur l'histoire (la loi et l'ordre), sur le fait de parler et de raconter, non sur ce qui est raconté : « La littérature est une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire [...] », écrit Aquin, « Je ne cherche pas quoi dire, mais comment le dire<sup>45</sup> ». V.-L. Beaulieu dans *Don Quichotte de la démanche*, Aquin dans *Prochain Épisode*, Nicole Brossard<sup>46</sup> et Laurent

Girouard<sup>47</sup> font surtout l'histoire d'un récit en train de se faire ou de se défaire.

Le narrateur devenu écrivain réfléchit sur sa fonction, adopte un regard critique sur le roman, et parodie les procédés classiques (raccords, analepses, ellipses) : « Ainsi qu'on l'écrivait au siècle dernier, transportons-nous dans la chambre de Mme Flora Tremblée<sup>48</sup> », « on va faire un flashback [...] dans l'enfance<sup>49</sup> », « on saute par-dessus le déjeuner parce qu'y se passe absolument rien<sup>50</sup> », etc. Là où l'on cherchait à naturaliser l'énoncé narratif, le narrateur dévoile l'artifice, le trompe-l'œil du récit classique. On introduit dans la série littéraire des énoncés qui lui étaient jusque-là étrangers : notes en bas de page<sup>51</sup>, énoncés publicitaires<sup>52</sup>, bande dessinée, photos et illustrations<sup>53</sup>. Alors que « les romans des années quarante et cinquante », comme l'écrit André Belleau, « [...] donnent à voir la littérature détachée de toutes conditions de production et en traduisent par là même une conception nettement idéaliste<sup>54</sup> », le roman des années soixante et soixante-dix exhibe à des degrés divers sa littéarité et sa matérialité<sup>55</sup>. Au lieu de camoufler la « construction hybride<sup>56</sup> » du roman, on l'affiche. Le roman journal est une réalité des années quarante et cinquante dans les œuvres de Pierre Baillargeon<sup>57</sup> et Jean Simard<sup>58</sup>, mais ce n'est qu'après 1960 que dans ce type de récit on aborde le sujet des conditions de production. Au roman journal s'ajoute alors le journal du roman ; soit que l'on fasse le journal d'un récit présenté d'abord de façon conventionnelle, comme dans *Le Vent du diable*<sup>59</sup> d'André Major, ou que l'on présente simultanément le compte rendu de l'histoire et l'histoire du compte rendu, comme dans *Le Libraire*<sup>60</sup> de Gérard Bessette ou *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout. La fin de l'énoncé narratif coïncide alors avec la fin de la fonction de l'écriture dans le récit.

Nous avons observé comment certaines figures du discours qui traversent différentes séries romanesques étalées diachroniquement de 1940 à 1975, comme le roman du cas de conscience et le roman de l'écriture, changent de sens et de fonction suivant la disposition générale de la série elle-même. D'où l'importance de saisir, d'étudier le sens global de celle-ci, d'aborder l'ensemble du système avant de s'arrêter aux éléments qui la composent.

Cette signification générale, en plus d'une approche interne, appelle aussi la connaissance du contexte socio-historique et de l'intertextualité des œuvres. C'est-à-dire la connaissance du rapport que l'œuvre littéraire entretient avec les textes non littéraires ou avec les autres textes de fiction, et la connaissance de la structure du champ intellectuel qui conditionne et détermine le rôle et la position que doit occuper telle ou telle série dans le champ de la production.

Si ces différents plans (interne et externe) apparaissent comme séparés dans notre analyse, c'est pour le besoin de la théorie, dans l'œuvre ils sont donnés simultanément. Ainsi la mise en scène de la littérature par elle-même à l'intérieur des romans de l'écriture laisse facilement entrevoir la destination sociale et le lecteur visé par ce type de texte. En 1940 et 1950, par exemple, le roman du cas de conscience, par sa forme et les questions qu'il soulevait, présupposait une classe de lecteur spécifique (l'intellectuel libéral). De 1950 à 1970, d'une série à l'autre, le personnel littéraire a changé et avec lui son discours et son roman. Le roman québécois ne s'est pas transformé seulement de l'intérieur, selon une logique immanente aux textes, mais il s'est modifié en conjonction avec des transformations externes (idéologiques et culturelles). Le remplacement d'une série par une autre n'a pas été le fruit du hasard ou d'une usure des formes, mais a été lié à des changements dans le champ symbolique et dans le champ social. Ainsi il faudrait montrer comment les séries sont en concurrence les unes avec les autres pour la conquête du marché, et comment cette rivalité repose sur la concurrence et les alliances stratégiques de fractions de classe et de producteurs<sup>61</sup>. On pourrait évoquer par exemple la rivalité du roman du cas de conscience et du roman social durant les années cinquante qui s'est résolue à la faveur du premier, parce qu'il bénéficiait d'un appui des élites intellectuelles. Ce sont tous ces aspects relatifs à la structure du champ littéraire et à l'horizon d'attente des séries qu'il faudra aborder ultérieurement. C'est à cette condition et dans cette perspective générale que la démarche descriptive que nous avons adoptée dans la présente étude devrait trouver tout son sens.

## Notes

- <sup>1</sup> Ce programme que traçaient les formalistes russes dans les années vingt a été formulé par G. Genette en ces termes :
- « [...] suivre la littérature dans son évolution globale en pratiquant des coupes synchroniques à diverses étapes, et en comparant les tableaux entre eux. L'évolution littéraire apparaît alors dans toute sa richesse, qui tient à ce que le système subsiste en se modifiant sans cesse. [...] L'histoire littéraire ainsi comprise devient l'histoire d'un système : c'est l'évolution des fonctions qui est significative, et non celle des éléments, et la connaissance des relations synchroniques précède nécessairement celle des procès ».
- Figure 1*, Paris, Seuil, 1966, p. 167-168. Voir à ce propos les textes de B. EIKHENBAUM et J. TYNIANOV dans *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 65-73, 102-136.
- <sup>2</sup> Le point de vue structural strict n'est pas suffisant pour déterminer la littérarité d'un texte, c'est plutôt l'institution, ou le contrat ou le pacte de lecture sanctionné par elle, qui en détermine la fonction. Voir à ce sujet la critique du formalisme de T. TODOROV, « La notion de littérature », dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 13-26, et de H.-R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1 (1970), p. 97. On pourra aussi lire notre « Sémiotique du texte poétique et histoire littéraire » à paraître dans *Actes du colloque Crémazie-Nelligan*, Montréal, Fides.
- <sup>3</sup> R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, « Points », Paris, Seuil, 1972, p. 14.
- <sup>4</sup> Thèse présentée à l'École des gradués de l'Université Laval pour obtenir le grade de docteur de l'Université, 1958, 369 pages.
- <sup>5</sup> Pour désigner ces figures discursives nous utiliserons la terminologie de G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- <sup>6</sup> P. 149-150. Cette structure des instances narratives multiples a été bien exploitée dans la série des romans du cas de conscience, comme nous le verrons plus loin. Au sujet de l'horizon d'attente de cette série et de la fonction qu'y joue cette forme voir notre « Esthétique et réception du roman conforme : 1940-1957 », à paraître dans *Le Québécois et sa littérature*, édité par René Dionne, Sherbrooke, Naaman.
- <sup>7</sup> Voir par exemple dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (Montréal, Beauchemin, 1973) les chapitres 15 (la visite des Lacasse à Saint-Denis) et 16 (la séduction de Florentine par Jean Lévesque) qui racontent successivement deux événements qui se sont produits simultanément.
- <sup>8</sup> Par exemple ce parti pris esthétique pour le roman qui montre ce qui se passe dans l'histoire (showing) par la focalisation interne, au lieu de le dire (telling) par la focalisation zéro, traduit une préoccupation des milieux de la critique des années cinquante. À ce sujet rappelons la querelle entre Sartre et Mauriac sur le rôle du narrateur. Les études de R. ROBIBOUX et A. RENAUD, *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, et de G. BESSETTE, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Jour, 1968, adoptent le même point de vue. À ce propos on lira en particulier les analyses sur *Bonheur d'occasion* par les premiers (p. 75-91), le second (p. 219-255) et celle de Guy LAFLECHE, « Les

- Bonneurs d'occasion du roman québécois», *Voix et images*, III, 1 (septembre 1977), p. 96-115, qui se situe, semble-t-il, dans cette tradition.
- <sup>9</sup> *Ils posséderont la terre* de Robert CHARBONNEAU, «Bibliothèque canadienne-française», Montréal, Fides, 1970 (1<sup>re</sup> édition : Montréal, l'Arbre, 1941) comprend 25% d'analepses; *Au delà des visages* d'André GIROUX «Bibliothèque canadienne-française», Montréal, Fides, 1966 (1<sup>re</sup> édition : Montréal, Variétés, 1948), 24%; *La Fin des songes* de Robert ÉLIE, «Bibliothèque canadienne-française», Montréal, Fides, 1968 (1<sup>re</sup> édition : Montréal, Beauchemin, 1950), 32%.
- <sup>10</sup> R. LEMELIN, *Au pied de la pente douce*, Montréal, l'Arbre, 1944, 9%; G. ROY, *Bonheur d'occasion*, 11%; J.-J. RICHARD, *Neuf jours de haine*, Montréal, l'Actuelle, 1972 (1<sup>re</sup> édition : Montréal, l'Arbre, 1948), 18%; Y. THÉRIAULT, *La Fille laide*, Montréal, l'Actuelle, 1971 (1<sup>re</sup> édition : Montréal, Beauchemin, 1950), 14%; B. VAC, *Louise Genest*, «CLF poche», Montréal, C.L.F., 1967 (1<sup>re</sup> édition : 1950), 11%; R. LEMELIN, *Pierre le magnifique*, «CLF poche», Montréal, C.L.F., 1971 (1<sup>re</sup> édition : Québec, Institut littéraire de Québec, 1952), 14%; J.-J. RICHARD, *Le Feu dans l'amiante*, Montréal, Réédition Québec, 1971 (1<sup>re</sup> édition : à compte d'auteur, 1956), 4%.
- <sup>11</sup> R. BENOIT, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, C.L.F., 1967, 50%; V.-L. BEAULIEU, *Les Grands-Pères*, Montréal, Jour, 1971, 61%; A. LANGEVIN, *L'Élan d'Amérique*, Montréal, C.L.F., 1972, 88%.
- <sup>12</sup> Montréal, Jour, 1963.
- <sup>13</sup> Montréal, C.L.F., 1967, p. 164-165.
- <sup>14</sup> 10<sup>e</sup> éd., Montréal, C.L.F., 1972, p. 17-18 (1<sup>re</sup> édition : 1953).
- <sup>15</sup> P. 121-122.
- <sup>16</sup> Montréal, C.L.F., 1951.
- <sup>17</sup> Montréal, l'Arbre, 1944, p. 12-13.
- <sup>18</sup> Comme dans les récits de Maupassant dont Sartre décrit la structure dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, «Idées», Paris, Gallimard, 1972, p. 172-175.
- <sup>19</sup> «Elle [Rose-Anna] voyait la journée de ses noces, claire, limpide, avec des sons de cloches qui voyageaient par le village et les champs. Elle retrouvait des parfums de la terre, elle retrouvait sur cette route de sa jeunesse, tant de fois, tant de fois parcourue par le souvenir, des joies qui avaient le goût sain et profond des choses de la terre. Et puis, *ramenant les yeux sur le désordre qui l'entourait*, elle aurait presque haï à cette minute les réminiscences qui avaient occupé son esprit», p. 311 (nous soulignons).
- <sup>20</sup> «Bibliothèque canadienne-française», Montréal, Fides, 1967, p. 91-92 (1<sup>re</sup> édition : Montréal, Beauchemin, 1945).
- <sup>21</sup> Voir C. GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, The Hague, Mouton, 1973, p. 90.
- <sup>22</sup> Voir J. MICHON, «Les avatars de l'histoire : *Les Grands-Pères* de Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et images*, V, 2 (hiver 1980), p. 308-310.
- <sup>23</sup> Montréal, Jour, 1974.
- <sup>24</sup> Montréal, Jour, 1975.

- <sup>25</sup> Dans *L'Épidémie* cette structure se trouve reflétée dans les thèmes du regard et de la possession à distance: Therrien ne possédera Émérance que par l'intermédiaire de son appareil photo (p. 31).
- <sup>26</sup> Paris, Seuil, 1970.
- <sup>27</sup> Montréal, C.L.F., 1965.
- <sup>28</sup> Montréal, C.L.F., 1968.
- <sup>29</sup> Même dans la narration autodiégétique traditionnelle, où le narrateur désigne la même personne, ou porte le même nom propre que le héros, ces niveaux sont toujours bien distingués: sur le plan de la représentation le héros qui raconte sa vie n'est plus celui de l'histoire qui fait l'objet du récit. L'interférence entre narrateur et fiction devient possible lorsque c'est le récit lui-même en train de s'écrire qui devient le sujet de l'histoire, comme chez Beaulieu par exemple dans *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, l'Aurore, 1974; cette interférence des niveaux est illustrée de façon radicale dans ce récit par le changement de personne grammaticale à l'intérieur d'une même phrase (p. 206). Au sujet de cette figure (la métalepse selon la terminologie de G. Genette) dans certains romans québécois récents voir J. MICHON, «Le discours du récit romanesque au Québec depuis 1940», *Histoire littéraire du Québec*, 2 (1980), à paraître.
- <sup>30</sup> Voir l'analyse de Jacques BLAIS, «L'unité organique de *Bonheur d'occasion*», *Études françaises*, 6, 1 (février 1970), p. 25-50.
- <sup>31</sup> Comme l'écrit G. GENETTE à propos de Robbe-Grillet: «[...] il étale horizontalement, dans la continuité spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème, il dispose en série les termes d'un choix, il transpose une *concurrence en concaténation* [...]». *Figures I*, p. 85.
- <sup>32</sup> À propos du nom de Milienne voir notre article dans *Voix et images*, (hiver 1980), p. 313; et sur la réversibilité des énoncés du héros et du narrateur dans *Prochain Épisode* voir ici même l'article de J.-M. LÉARD.
- <sup>33</sup> Le roman moderne «depuis Flaubert a systématiquement aboli la téléologie de la fable épique et développé des techniques narratives destinées à réintroduire dans la relation du passé la perspective d'un avenir encore ouvert, à remplacer la vision d'un narrateur omniscient par une pluralité d'aperçus relatifs, et à détruire l'illusion de la totalité close en usant de détails incidents, surprenants, et qui, restant inexplotés, font clairement apparaître que l'histoire ne peut être totalisée». H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 102.
- <sup>34</sup> Voir plus haut note 8.
- <sup>35</sup> À propos de «la recherche d'une conscience objective» chez les intellectuels des années quarante et cinquante, voir F. DUMONT, «Vie intellectuelle et société, depuis 1945: la recherche d'une nouvelle conscience», dans *Histoire de la littérature française du Québec*, de P. de GRANDPRÉ, t. III, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 19-20.
- <sup>36</sup> Voir à ce sujet J. MICHON, «Aspects du roman québécois des années soixante», *The French Review*, LIII, 6 (mai 1980), p. 812-815.
- <sup>37</sup> Voir P. NEPVEU, «Le grotesque dans *La Guerre, yes sir!*», *Nord*, 6 (automne 1976), p. 49-59; et G. MARCOTTE, «Les enfants de Grand-Mère Antoinette», dans *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, la Presse, 1976, p. 93-137.

- <sup>38</sup> Chicago, University of Chicago Press, 1961. Pour un résumé des positions de Booth, lire F. VAN ROSSUM-GUYON, « Point de vue ou perspective narrative. Théorie et concepts critiques », *Poétique*, 4 (1970), p. 482-484.
- <sup>39</sup> *Formes simples*, traduit de l'allemand par A.-M. Buguet, Paris, Seuil, 1972, p. 137-157.
- <sup>40</sup> Voir R. CHARBONNEAU, *Ils posséderont la terre*, R. ÉLIE, *La Fin des songes*, E. CLOUTIER, *Les Témoins*, Montréal, C.L.F., 1953, J. FILIATRAULT, *Chaînes*, Montréal, C.L.F., 1955; le récit à focalisation multiple peut représenter aussi une variante de ce type de récit fondé sur la dispersion des normes. C. HAMEL dans *Solitude de la chair*, Montréal, C.L.F., 1951, en donne un exemple et propose la description suivante de la formule par la bouche de l'un de ses personnages : « Dans la tête d'André s'échafaude un roman où ils seraient tous les trois, Fernand, Michelle et lui-même; où chacun, à tour de rôle, se verrait soi-même par ses propres yeux et verrait les autres à sa manière à soi; pour être, à son tour, vu par ces deux autres comme ils peuvent le voir... Avec une telle construction, un personnage risquerait de sembler inconsistant. Il apparaîtrait sous trois angles de vision tellement différents que le lecteur pourrait croire qu'il ne s'agit plus du même personnage! » (p. 200)
- <sup>41</sup> JOLLES, *Formes simples*, p. 143.
- <sup>42</sup> Dans cette thèse on reconnaîtra le discours libéral chrétien de l'intelligentsia québécoise de l'époque, qui trouvait à s'exprimer, entre autres, dans *La Nouvelle Relève*, *Le Devoir* et *Cité libre* : « [...] la substance même du roman doit être l'homme dans sa complexité congénitale », Guy SYLVESTRE, « Réflexion sur le roman », *Culture*, 12 (1951), p. 232.
- <sup>43</sup> Montréal, C.L.F., 1968.
- <sup>44</sup> *Le Romancier fictif, essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 61.
- <sup>45</sup> *Point de fuite*, Montréal, C.L.F., 1971, p. 19.
- <sup>46</sup> *Un livre*, Montréal, Jour, 1970; *Sold-out, étreinte/illustration*, Montréal, Jour, 1973; *French Kiss, étreinte/exploration*, Montréal, Jour, 1974.
- <sup>47</sup> *La Ville inhumaine*, Montréal, Parti pris, 1964.
- <sup>48</sup> J. BENOIT, *Patience et Firlipon*, Montréal, Jour, 1970, p. 153.
- <sup>49</sup> J.-M. POUPART, *Chère Touffe, c'est plein plein de fautes dans ta lettre d'amour*, Montréal, Jour, 1973, p. 21.
- <sup>50</sup> *Ibid.*, p. 43.
- <sup>51</sup> Voir H. AQUIN, *Trou de mémoire* et J. BENOIT, *Patience et Firlipon*.
- <sup>52</sup> Voir J. GODBOUT, *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, 1967, et R. DUCHARME, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.
- <sup>53</sup> Voir N. BROSSARD, *Sold-out*, et V.-L. BEAULIEU, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976.
- <sup>54</sup> *Le Romancier fictif*, p. 93-94.
- <sup>55</sup> Chez J.-M. POUPART, *C'est pas donné à tout le monde d'avoir une belle mort*, Montréal, Jour, 1974, ce sont les conditions de production de l'auteur lui-même qui sont représentées : « Dites-vous que ce passage aurait pu toucher, cela me suffira sans doute... Fiche deux cent onze. Absolument pas disponible sous une autre forme. Non » (p. 96). À propos de ce travail sur fiches dans le processus de sa production, voir les

déclarations de l'auteur dans *Le Devoir* (14 septembre 1964), p. 12, et dans *La Presse* (25 août 1973), interview de J.-C. Trait.

- <sup>56</sup> Expression utilisée par M. BAKHTINE dans *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 125, pour désigner le caractère composite du genre romanesque.
- <sup>57</sup> *Les Médisances de Claude Perrin*, Montréal, Parizeau, 1945.
- <sup>58</sup> *Mon fils pourtant heureux*, Montréal, C.L.F., 1956.
- <sup>59</sup> Montréal, Jour, 1968.
- <sup>60</sup> Paris, Julliard, 1960.
- <sup>61</sup> Voir le cas du roman psychologique en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, appuyé par la grande bourgeoisie pour contrecarrer l'essor du roman naturaliste dans R. PONTON, «La naissance du roman psychologique, capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du 19<sup>e</sup> siècle», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 4 (juillet 1975), p. 66-81.