

SCHÉMA NARRATIF ET ÉNONCIATION

FERNAND ROY

Un retour critique sur l'analyse du mythe bororo faite par Greimas au début des années soixante oblige à remettre en question l'idée reçue en sémiotique greimassienne selon laquelle le schéma narratif existe en deçà du caractère particulier de chaque énonciation. L'auteur de l'article propose qu'un récit, si tant est qu'il peut être postulé mise en oeuvre d'une structure de signification, a pour caractéristique première d'abolir fictivement la distance, par définition impossible à annuler, entre deux interlocuteurs; et il montre que cette abolition ne résulte en rien d'un quelconque schéma langagier lui préexistant. L'analyse d'un roman comme *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin l'amène à suggérer que c'est plutôt une instance d'énonciation qui anticipe un schéma hypothétique, une forme de l'expression à laquelle il arrime une forme du contenu — en vue de son actualisation possible par un énonciataire.

A critical re-reading of Greimas' early sixties analysis of the Bororo myth leads to a questioning of the view accepted in Greimassian semiotics that the narrative scheme exists beneath the particular characteristics of each enunciation. The author proposes that the primary trait of a narration, in so far as it can be postulated to be an implementation of a structure of significance, is to abolish through fiction the distance, by definition impossible to eliminate, between two speakers and that this does not occur through a pre-existent linguistic scheme. The analysis of a novel such as Roger Lemelin's *Au pied de la pente douce* suggests that, on the contrary, it is the enunciating instance which predicts a hypothetical scheme, a form of expression to which s/he lends a form of content, with a view to its possible actualization by an enunciatee.

1. ENTRE LOGIQUE ET SÉMIOTIQUE

En sémiotique greimassienne¹, la notion de «schéma» est liée à celle de «structure élémentaire de signification»: «on appellera schéma une des dimensions du carré sémiotique, celle qui réunit deux termes contradictoires» (p. 322). Quant à la notion de «narrativité généralisée», au sens de «libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits», elle s'entend en termes de «principe organisateur de tout discours», au sens où «les structures narratives peuvent être définies comme constitutives du niveau profond du procès sémiotique» — puisque toute sémiotique peut «être traitée soit comme système soit comme procès» (p. 249-250). On aurait donc mauvaise grâce à prétendre questionner rétroactivement la notion de «schéma narratif» sans tenir compte de la notion de «structure élémentaire de signification» :

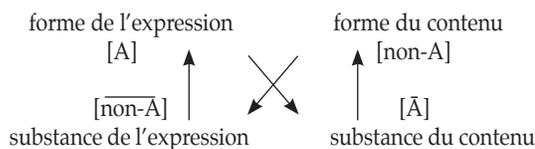
Définie comme une relation qui établit au moins deux termes-valeurs, la structure élémentaire est à considérer d'une part comme un concept réunissant les conditions minimales de la saisie et/ou de la production de la signification, et, de l'autre, comme un modèle contenant la définition minimale de tout langage [...] et de toute unité sémiotique [...] La typologie des relations élémentaires (contradiction, contrariété, complémentarité) [...] permet de donner une représentation de la structure élémentaire sous forme de carré sémiotique. (p. 362)

En un sens, c'est clair et précis : si une relation de contradiction implique que «la présence d'un terme présuppos[e] l'absence de l'autre» (p. 68), les termes d'un «schéma» seront «dits contradictoires l'un de l'autre». D'où le fait que le carré greimassien est donné comme «représentation» de «l'articulation logique d'une catégorie *sémantique* quelconque» (p. 29, l'italique est de moi).

En fondant la notion de structure élémentaire sur le postulat que les déterminations — ou propriétés — des objets du monde ne peuvent être reconnues que comme des valeurs, relativement les unes aux autres, on risquait que le postulat soit entendu de deux manières : 1) les déterminations des *objets du monde* sont établies relativement, les unes par rapport aux autres; 2) les *valeurs sémiotiques*, dites plan de l'expression et plan du contenu, sont relatives l'une par rapport à l'autre, et déterminent la connaissance que nous avons des objets langagiers. Dans la perspective d'un *projet sémiotique*, la seconde lecture est évidemment la seule pertinente : les plans de l'expression et du contenu eux-mêmes sont des valeurs qui n'ont de sens que l'une par rapport à l'autre². En se contentant de postuler, à la suite de Hjelmslev, que connaître c'est faire des relations, mais sans clarifier la distinction que nous faisons ici, la théorie greimassienne se refusait presque à penser que l'objet de la sémiotique peut consister strictement à faire des relations entre les composantes d'objets langagiers. Avec comme résultat que si la proposition

de structure élémentaire est indiscutablement logique, elle ouvre trop facilement sur une *sémantique* des objets du monde, et plus difficilement sur une *sémiotique* des objets langagiers. «[L]ieu de convergence de la réflexion gnoseologique et de la postulation épistémologique d'une axiologie ultérieure» (p. 362), elle n'est ainsi jamais expressément pensée en termes de mise en oeuvre de la dyade «expression/contenu». Malgré tout, les diverses relations possibles identifiées par Hjelmslev sont les mêmes que celles qui relient les termes de la structure élémentaire de signification définie par Greimas. Pourtant, dans le projet de Hjelmslev, s'il y avait une visée claire, c'était que le travail de l'analyste consisterait *essentiellement* à définir les relations unissant les deux plans artificiellement identifiés.

Posons d'abord la non-pertinence d'imaginer la traduction directe de la relation d'opposition «A / non-A» en fonction de la dyade «expression/contenu» : on ne saurait en effet prétendre que «expression» est opposé à «contenu» comme «A» est à «non-A», comme «blanc» est à «noir»³. Cependant, il s'avère possible de penser que la relation entre les plans est contradictoire; mais on devrait alors pouvoir imaginer qu'il s'agit d'une relation de type blanc/blanc. La difficulté renvoie à la nécessité, explicitement marquée par Hjelmslev, d'une redivision préalable de chacun des plans en substance et en forme. Si on revient alors à la relation d'opposition, on peut comprendre qu'elle s'établira entre expression et contenu, mais eu égard à la dyade «substance/ forme»; et comme il faut comprendre du même coup la manifestation de la forme à partir de la substance, pour chacun des plans, on peut penser que les pôles contradictoires vont relier la forme d'un plan à la substance de l'autre. La structure élémentaire ainsi obtenue pourra être illustrée à partir du carré suivant, sur lequel on cheminera à partir du coin inférieur gauche – relation d'implication oblige :



Au lieu d'illustrer, comme cela se produit généralement en sémiotique greimassienne orthodoxe, la mise en rapport de deux termes-valeurs du monde, ce carré est construit en fonction des plans postulés constitutifs d'un signe linguistique. Il résulte en droite ligne de l'esprit du travail de Hjelmslev, tout en respectant la logique du carré greimassien : les valeurs «expression» et «contenu» qui fondent le projet sémiotique ont été substituées aux valeurs du monde, plutôt d'ordre *sémantique*, avec lesquelles la théorie greimassienne semble avoir préféré travailler.

Une telle hypothèse théorique ne vaut évidemment que ce que peuvent valoir les hypothèses qu'elle permet de générer, pour fins de vérification. À mon sens, elle

permet d'envisager d'une manière nouvelle et rentable la question de l'énonciation : il devient en effet possible de concevoir la prise en compte du contexte en termes de ce qui relève de la substance, tant de l'expression que du contenu. Mais il y a plus : un tel carré permet d'exploiter une autre idée de base des *Prolégomènes*, selon laquelle l'analyste doit identifier les relations liant les plans de son objet *en partant de l'unité la plus large*, que cet objet soit une unité sémiotique minimale ou un roman de quelques centaines de pages. Partant, l'analyse d'un récit consistera à identifier dans ce récit, s'il est une structure de signification, la relation de contradiction entre ce qui y est «forme de l'expression» et ce qui y est «substance du contenu» d'une part, et la relation de contradiction entre ce qui y est «forme du contenu» et «substance de l'expression» d'autre part. En clair : si tant est que les structures narratives sont constitutives du niveau profond du procès sémiotique, il faut pouvoir mettre en rapport les relations entre les composantes de ces structures et celles qui lient les termes d'un carré sémiotique.

2. PROPOSITION

L'idée qu'un schéma narratif, fut-il généralisé, puisse exister en deçà du caractère particulier de chaque énonciation est à nuancer fortement. En toute logique, un signe ne peut pas être à la fois «signifiant» et «signifié»; il est également sûr, sémiotiquement parlant, qu'une signification, par la force des choses, est toujours déjà le résultat, sur un matériau donné, d'un *processus* – dialectique – d'interaction et que, partant, une organisation narrative est toujours déjà partie intégrante d'un processus d'énonciation. J'essaierai ici de montrer qu'une structure de signification qui serait intemporelle n'est jamais qu'un être de raison. J'élaborerai mon propos en deux temps.

Dans un premier mouvement, je ferai un retour critique sur l'analyse d'un mythe bororo – le mythe de référence des *Mythologiques* de Lévi-Strauss – effectuée par Greimas au temps de l'élaboration de *Sémantique structurale*⁴, analyse qui fut publiée sous le titre «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique»⁵. Ce retour sera l'occasion de la mise en évidence d'une difficulté dans le propos du sémioticien, notamment au sujet du destinataire⁶ d'un récit. Je soutiendrai que l'ambiguïté n'a pas été corrigée d'une manière entièrement satisfaisante par la suite : on a reconnu la nécessité de poser que le destinataire initial d'un récit est aussi son destinataire final, mais sans aller jusqu'à se demander s'il n'en résultait pas, en retour, la nécessité de parler désormais d'un schéma énonciatif.

Dans un second mouvement, j'enchaînerai avec un exemple tiré du corpus de romans québécois sur lequel nous travaillons depuis quelques années⁷, exemple qui me servira à montrer tout le profit qu'il est possible de

tirer d'une analyse sémio-narrative qui tend à utiliser le schéma narratif dans une perspective d'énonciation. Le roman en question, *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin⁸, permettra d'étayer une hypothèse à laquelle je serai arrivé au sujet de la spécificité – récit – du mythe bororo.

À terme, je suggère qu'il y a perte d'efficacité analytique à continuer de penser, comme le fait le *Dictionnaire*, que les structures narratives – sémiotiques ou sémio-narratives – ne sont pas subordonnées aux structures discursives «comme le produit l'est au processus producteur» (p. 249). Non pas qu'il ne serait pas exact de dire qu'il n'est pas de prise de parole possible sans langue; mais bien parce qu'il n'est pas non plus de langue sans prise de parole. Ce qui reviendra à suggérer que la seule forme canonique qui soit est, sémiotiquement parlant, interactive.

3. LE MYTHE BORORO ET LA LANGUE QU'IL ACTUALISE

Parallèlement à l'analyse du mythe bororo, *Sémantique structurale* affirmait que dans un récit-conte «les épreuves, considérées comme schémas syntagmatiques, reviennent trois fois et ne sont distinctes que du point de vue du contenu de leurs conséquences» et que «le couple [...] constitutif de la structure du contrat, rencontré sous sa forme négative de A au début du récit, se retrouve vers la fin [...] comme [forme positive de] A» (p. 197). Dans l'analyse du mythe bororo, les trois épreuves – qualificante, principale et glorifiante – furent concrètement posées comme correspondant aux épisodes «nid des âmes», «nid des aras» et «vengeance», et comme encadrées des contenus corrélés des séquences initiale et finale renvoyant à la «"réalité" mythique». Une difficulté de cette analyse peut être saisie par le biais de la sélection faite dans les séquences du mythe pour identifier les trois épreuves : après avoir découpé le contenu topique du mythe en quatre séquences, soit «nid des âmes», «nid des aras», «retour du héros» et «vengeance», l'analyse donne l'impression d'exclure de la séquence narrative l'épisode «retour du héros». Je dis «donne l'impression», mais il serait plus exact de dire qu'elle propose une lecture insatisfaisante de l'organisation narrative du mythe. À son insu, l'analyste a comme répété l'erreur stratégique que Hjelmslev avait remarquée chez Saussure et qui consistait à ne pas s'en tenir très concrètement au seul plan langagier : il a posé que les contenus «corrélés» relevaient de la «"réalité" mythique» et, donc, existaient indépendamment du procès discursif même.

À relire le mythe, ce que Greimas appelle «"réalité" mythique» est loin d'être évident : on peut tout juste admettre que le récit débute avec le viol d'une mère par son jeune fils et la découverte de la chose par le père, et qu'il se termine avec la vengeance du héros contre son père et les femmes de ce dernier, dont sa propre mère.

Que les premiers et les derniers événements racontés semblent «décrochés», du fait de leurs positions extrêmes, ne doit aucunement nous inciter à les lire comme relevant d'une réalité extra-langagière, excédant la stricte énonciation narrative du mythe. C'est dans ce contexte que je suggère de faire appel à la notion de substance, tant de l'expression que du contenu.

Après avoir identifié les quatre séquences comme encadrées par une initiale et une finale, l'analyste codifie les actants, en alléguant que si elle est peu rentable pour l'identification des syntagmes-épreuves, cette codification retrouve son importance pour les «unités contractuelles auxquelles échoit le rôle de l'organisation de l'ensemble du récit» (p. 53). Faite pour «résoudre le problème, difficile à première vue, de la transformation du fils-traître en destinataire final, et celle du destinataire initial, le père-victime, en traître», cette codification amène à proposer deux formes distinctes du contrat, la partie topique, faite des quatre séquences, étant l'exécution du contrat primitif découlant de la séquence initiale, où le héros avait violé sa mère : «aux corrélations entre contenus non-isotopes du mythe, au niveau de la structure, correspondent les relations contractuelles, au niveau de la narration» (p. 52). Le changement de destinataire serait le fait, dans le récit, de la séquence «retour du héros». Greimas reconstitue ensuite la bi-isotopie de la narration en marquant clairement que la séquence «nid des âmes» manifeste l'isotopie de l'eau (et du feu), isotopie qui sera reprise dans la séquence «retour du héros», marquée par le don du feu, suite à la noyade de bon nombre de ces feux; alors que la séquence «nid des aras» ne s'occupe plus que des problèmes de régime alimentaire, problèmes repris dans la séquence «vengeance». La topique de la narration présenterait dès lors «deux encodages différents» entre lesquels le mythe établirait une équivalence, réduisant ainsi «l'ensemble du récit à une isotopie» (p. 53).

Dans le *Dictionnaire*, Greimas et Courtés allaient reconnaître que le destinataire-manipulateur d'un récit est également toujours son destinataire-judicateur :

Le Destinataire est celui qui communique au Destinataire-sujet non seulement les éléments de la compétence modale, mais aussi l'ensemble des valeurs en jeu [...] c'est aussi celui à qui est communiqué le résultat de la performance du destinataire-sujet, qu'il lui revient de sanctionner. (p. 94-95)

S'il pouvait en aller autrement, la réduction de «deux encodages différents» à une seule isotopie relèverait ni plus ni moins de la magie. Dans l'immédiat de l'analyse du mythe, l'hypothèse d'un changement de destinataire est allée de pair avec le fait de ne pas intégrer la séquence «retour du héros» aux épreuves : l'identification d'un destinataire pour l'ensemble du récit ne semble pas être apparue essentielle à la définition de la phase de manipulation. Le *Dictionnaire* a reconnu depuis, comme il se

doit, qu'un destinataire manipule un autre actant – de là à entendre qu'il n'est pas de récit sans manipulation d'un éventuel locuteur par un interlocuteur, il n'y a qu'un pas, qui consiste à admettre qu'il est conforme au projet sémiotique de postuler qu'en tant que discours, un récit est une prise de parole.

Il est donc compréhensible que n'ait pas été identifiée clairement la fonction du «contenu inversé», soit le viol suivi de la danse où le père découvre le coupable du viol. Une fois admis que l'identification des actants de l'ensemble d'un récit est essentielle à l'identification de ses séquences-épreuves, on arrive *plus facilement* à établir que le destinataire-manipulateur initial est non pas le père, un anti-sujet, mais bien la grand-mère qui s'interpose à point nommé, puis tout au long du récit, entre le père-victime et le fils-traître : c'est elle qui, en prévenant le fils que la «quête du grand hochet de danse» constitue un péril mortel⁹ et en lui indiquant un adjuvant pour l'aider, fait échouer le premier projet de vengeance paternelle lors de la séquence «nid des âmes»; c'est d'elle que vient le «bâton magique» qui va sauver le fils lors de la seconde tentative de vengeance de son père, dans la séquence «nid des aras»; c'est à elle – et je passe momentanément l'essentiel – que dans la séquence «retour du héros» le fils dévoile son identité; et c'est également elle qui, à la fin de la même séquence, sauve le feu la nuit où tous les autres feux sont noyés¹⁰. La grand-mère, qui sait, perturbe l'ordre des événements attendus suite à la découverte du coupable du viol de la mère : en prévenant à mots couverts le fils de ce qui l'attend, elle le manipule manifestement, lui conférant le statut d'un éventuel sujet de quête. Cependant, dans l'immédiat de cette séquence «nid des âmes», le fils demeure sans «compétence modale véritable» : la grand-mère lui permet de résister, mais non de s'opposer ouvertement au père lui-même. En résumé : l'action de la grand-mère constitue le «fils problématique»¹¹. Voilà qui confine à reconnaître que la séquence «nid des âmes» ne constitue pas l'épreuve qualifiante, au sens d'épreuve où le sujet d'une quête se qualifie. La grand-mère rend simplement la première tentative de vengeance inopérante, faisant ainsi du fils un sujet possible.

L'acte du destinataire-manipulateur du sujet de quête constitue simplement l'équivalent de ce que Greimas appelle, dans *Sémantique structurale*, le passage de la «délimitation d'un sème par disjonction» à sa «confirmation» en tant que sème par suite de sa conjonction avec d'autres sèmes (p. 105). Au terme de ladite séquence «contenu inversé», le «jeune garçon» portant la «parure» dont des «plumes» ont été retrouvées prises à la «ceinture d'écorce» de sa mère est irrévocablement distingué des autres adolescents, à «la grande stupeur» de son père. Alors qu'à la fin de la séquence «nid des âmes», le fils s'est démarqué en survivant, contre toute attente, à une tentative de vengeance de son père. En d'autres termes : suite à la «délimitation par disjonction» effectuée au cours de la danse, en prévenant son petit-fils, la grand-mère le «confirme» en tant qu'éventuel opposant du

père. Si donc Greimas reconnaît que le «contenu inversé» concerne une «"réalité" mythique» différente du reste du récit, c'est simplement en ce qu'elle est inaugurale : le sème qui y est distingué n'est momentanément pas encore confirmé, syntagmatiquement, par un sème autre. Sémiotiquement, il faut le «contenu inversé» et la séquence «nid des âmes» pour que soit mise en place une première relation de contradiction entre deux valeurs : le viol de la mère ne débouche pas, à cause de la grand-mère, sur la vengeance ourdie entre-temps par l'anti-sujet, le père. Le parcours narratif du destinataire initial est en somme une première actualisation de la notion de schéma faite de contradictoires. Viennent ensuite les trois épreuves. On verra plus loin que le «contenu posé» final, identifié par Greimas, doit également être lu comme constitutif de l'épreuve glorifiante.

Ensemble, le «contenu inversé» et la séquence «nid des âmes» sont à homologuer au terme «substance de l'expression», sur l'hypothèse de carré suggérée plus haut. «Substance de l'expression», en ce sens que le futur sujet de quête, d'entrée de jeu posé comme en opposition à un anti-sujet, y est manipulé : il est mis en état de faire confiance à la parole d'une destinatrice, puisque cette parole lui a permis d'éviter la mort. Si on envisage les choses de façon dynamique, on dira que la séquence «nid des âmes» fait de la grand-mère une destinatrice, pour son petit-fils futur sujet.

Cela étant établi, il devient possible de simplifier la fonction de la séquence «retour du héros». Une fois que la séquence «nid des aras» a été identifiée, eu égard à la manipulation, épreuve qualifiante du héros, on comprend que la séquence «retour du héros» est celle de la transformation, c'est-à-dire l'épreuve principale. Après avoir reçu de sa grand-mère un «bâton magique» qui lui permet d'abord de résister à une seconde tentative de vengeance de son père, le fils acquiert *par lui-même* une compétence modale nouvelle : et il le fait en se rappelant «un conte de sa grand-mère, où le héros résolvait le même problème en se modelant un postérieur artificiel» (p. 46, l'italique est de moi). La séquence «nid des aras» est à inscrire sur le carré au pôle «forme de l'expression». La découverte par le fils de la perte de son derrière répète la découverte par le père de la perte de plumes survenue lors de la poursuite de la mère; le remplacement du derrière, sous l'inspiration du conte de la grand-mère, est pour sa part l'équivalent de l'identité nouvelle de celui qui avait violé sa mère. La relation d'implication qui lie la séquence «nid des âmes» à la séquence «nid des aras» relève essentiellement de la logique cognitive. Au-delà de l'aspect répétitif des deux tentatives de vengeance, la seconde fois la grand-mère ne transmet pas de savoir à son petit-fils : ne sachant «trop comment parer à ce second danger», elle lui remet simplement «un bâton magique auquel il pourra se retenir en cas de chute». C'est le fils lui-même qui devra se souvenir d'un conte de sa grand-mère, à point nommé, question de se donner à lui-même un nouveau derrière. Cette conquête d'autonomie physique consti-

tue en «forme de l'expression» – possible – pour le sujet de la quête le savoir inhérent au *conte* de la grand-mère. Peut ensuite s'amorcer son retour vers la vie, vers le village : le héros a reconquis par lui-même, en vérifiant l'efficacité du savoir-faire langagier de la grand-mère, l'intégrité qui lui avait d'abord été refusée. Il a acquis une nouvelle compétence modale : il sait maintenant «récrire» efficacement, par lui-même et pour lui-même, les «contes» de sa grand-mère¹².

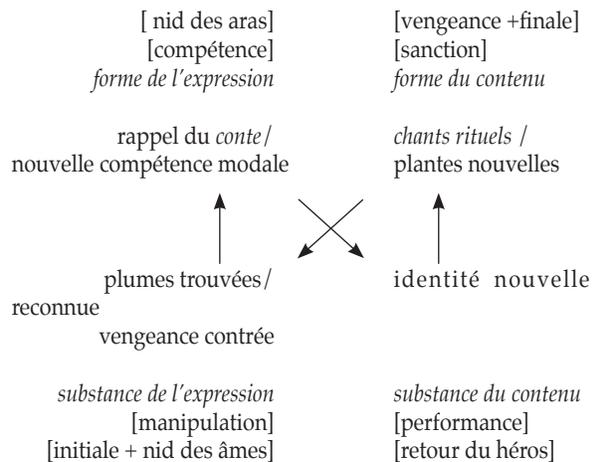
Évidemment, la forme de l'expression ainsi actualisée dans la séquence «nid des aras» n'a de sens qu'en regard à la substance de l'expression posée comme problématique dans la séquence «nid des âmes» : ayant vérifié dans un premier temps l'efficacité des conseils de la grand-mère, le héros peut avoir l'idée de convoquer au moment crucial de son aventure le conte de la grand-mère. Comme quoi le référent ultime du mythe, ce qui le motive, ne réside pas dans une «réalité» mythique externe mais dans la parole, littéralement le conte de la grand-mère tel qu'actualisé par le fils.

Le «retour du héros» et le dévoilement à la grand-mère de son identité s'avèrent de l'ordre de la «substance du contenu». Il n'est pas nécessaire d'insister longuement à ce sujet¹³, tout juste pour prendre le temps de bien saisir que cette substance tient lieu de transformation de la situation initiale. La reconnaissance de la grand-mère par le fils, à son bâton, est à lire comme retournement de la perte de plumes par le fils lors du viol de la mère : cette fois, en effet, le fils choisit de se faire reconnaître, sans attendre d'être reconnu comme cela avait été le cas lors de la danse. La différence est essentielle : cette fois, la fonction de la femme, comme autre, est assumée par le fils. Manifestement, et par ailleurs, cette révélation volontaire d'identité tient ensuite lieu de contradictoire du rappel du conte à la fin de la séquence «nid des aras» : alors qu'auparavant le fils avait reconnu la pertinence du conte de la grand-mère, voilà que c'est ensuite le père qui, saluant son fils des «chants rituels» prévus pour le retour des voyageurs, fait comme si rien ne s'était passé, comme s'il n'avait pas essayé de le tuer. À noter enfin que, dans une perspective de prise de parole, cette phase de transformation coïncide avec l'affirmation de la substance du sujet langagier à venir; à mi-chemin entre le viol initial et la place à laisser lors d'une prise de parole à la sanction de l'autre¹⁴.

L'essentiel de l'ensemble constitué par la séquence «vengeance» et ce que Greimas a appelé «contenu posé» est effectivement d'ordre langagier. Il importe d'abord de bien marquer en quoi il est nécessaire, au-delà des apparences, de lier ces deux épisodes : l'élimination par le fils des femmes de son père, dont sa mère qu'il avait violée, oblige à éliminer l'idée du simple remplacement du père par le fils – et donc d'un simple retour final à la situation initiale. Il est significatif que la sanction du conte suive immédiatement l'utilisation par le père des «chants rituels», pour saluer comme si de rien n'était le retour de son fils : «Comme si de rien n'était, celui-ci

[le père] prend son hochet rituel, et il accueille son fils avec des chants pour saluer le retour des voyageurs». Cette actualisation hors de propos d'une substance de contenu bien précise marque par la négative la possibilité d'une «forme de contenu» opératoire en rapport à la situation initiale, mais qui prendrait en compte la nouvelle compétence modale acquise depuis par le fils. En tuant son père puis les femmes de ce dernier, dont sa propre mère, le fils contribue à l'instauration de cette nouvelle «forme de contenu». On aura saisi, en effet, que l'abolition définitive de la situation initiale est seule garante de l'efficacité possible de la parole nouvelle ainsi mise en circulation dans la collectivité.

De cette analyse, on peut tirer, à titre indicatif bien sûr, un carré sémiotique illustrant l'idée d'un schéma mettant en rapport deux valeurs sémiotiques : la forme de l'expression «conte» et la forme de contenu «chants rituels». À noter qu'un tel carré permet d'intégrer l'ensemble du récit mythique de l'initiale à la finale, de la découverte de plumes de la parure du fils prises à la ceinture de la mère comme preuve du viol, à ce qui reste, à la surface de l'eau, du cadavre du père jeté dans le lac, soit «les poumons qui surnagent, sous forme de plantes aquatiques dont les feuilles, dit-on, ressemblent à des poumons» :



Le plus important à retenir pour la suite de mon propos est que deux référents langagiers inscrits dans le récit mythique constituent ce que nous avons identifié ailleurs en termes de figures de l'écrit¹⁵ : ils surdéterminent le récit de l'intérieur, en fonctionnant en réseau, l'un par rapport à l'autre : le rapport mis en place entre une forme de l'expression – le conte actualisé dans un contexte approprié mais nouveau – et une forme de contenu – les chants rituels actualisés dans un contexte nouveau mais non approprié – fait que la seconde, devenue inappropriée suite à la transformation du fils, fonctionne syntagmatiquement comme validation, par la négative, de la pertinence de la première; de telle sorte qu'il est permis de faire l'hypothèse que la spécificité du récit tient à ce que la rivalité entre le père et le fils,

mise en oeuvre au niveau de l'anecdote, sert à abolir fictivement la distance (impossible à combler, par définition) entre un locuteur et un récepteur. Fictivement, c'est-à-dire par la mise en rapport dans une fiction de deux valeurs – une d'expression, l'autre de contenu – postulées séparément comme opératoires en elles-mêmes. Tout se passe comme si la disqualification de l'usage des signes par le père – l'anti-sujet – constituait la qualification de l'usage fait antérieurement par le fils – le sujet en devenir .

4. AU PIED DE LA PENTE DOUCE ET LES FIGURES DE L'ÉCRIT¹⁶

Au pied de la pente douce de Roger Lemelin est un texte romanesque. Alors que les référents internes du mythe bororo étaient des valeurs renvoyant à une tradition langagière orale, les référents internes du roman de Lemelin renvoient à une langue écrite; à lire les deux récits en parallèle, on en vient à se demander s'il y a réellement, du mythe au roman, une différence autre que celle qui existe entre l'oral et l'écrit. D'un certain point de vue, celui d'un récit entendu comme mise en oeuvre d'une structure de signification, les deux récits racontent la même histoire : l'anecdote du roman s'ouvre sur l'apparition d'une rivalité amoureuse entre deux adolescents, Denis Boucher et Jean Colin, ce dernier étant le premier à avoir connu la jeune et romantique Lise; elle se ferme sur la mort de Jean et sur la certitude de Lise d'avoir perdu à jamais celui qu'elle désirait, soit Denis. Cette rivalité entre deux amis d'enfance d'un quartier populaire de la basse-ville de Québec ne tourne cependant pas au meurtre... mais en cours d'anecdote la distance sociale entre les deux amis s'agrandit : Denis, le plus instruit des deux, décide d'écrire un roman. Écrit contre le goût du «romanesque» de Lise, ce roman est dit raconter de façon «réaliste» le quotidien du quartier et se terminer sur la mort de Jean. Il vaut à son auteur un prix littéraire et, parallèlement dans le réel de la fiction, Jean finit effectivement par mourir des suites d'une banale blessure à un genou, qui tourne à la catastrophe faute de soins appropriés – sa famille ne sait pas compter avec le savoir écrit qu'aurait pu procurer la consultation immédiate d'une simple encyclopédie médicale. Bref, dans le roman de Lemelin, le personnage de Denis anticipe la fin du roman de Lemelin; il en résulte la possibilité d'un événement qui autrement serait impossible et qui, on va le voir, permet de saisir plus facilement la dialectique entre une forme de l'expression et une substance du contenu.

Suite à l'obtention de son prix littéraire, quand la réalité est sur le point de rejoindre la fin imaginée dans son roman, dans un moment de vanité esthétique, Denis décide de faire un ultime plaisir esthétique à Jean sur son lit de mort. Comme il serait inconvenant d'aller lui lire la fin – par trop réaliste, dans les circonstances – de son roman, il griffonne à son intention une fin à l'eau de rose, qu'il convient de citer :

Lise regarda ce Jean si merveilleux qu'elle avait ignoré parce qu'elle ne connaissait pas l'amour. Et maintenant qu'ils étaient tous deux, écrasant l'herbe longue de leurs corps heureux et qu'ils buvaient à pleine bouche la lueur des étoiles, ils comprenaient que l'amour le plus beau est celui qu'on s'avoue à la fin. (p. 331-332)

La réaction de Jean à cette lecture laisse momentanément Denis complètement décontenancé : au lieu d'être ravi, Jean le traite à deux reprises de «menteur». Il sait fort bien que Lise lui préfère depuis toujours Denis à cause de son instruction et il a par ailleurs compris, quelques jours auparavant, en lisant un livre médical qu'il allait bientôt mourir.

Pour saisir la portée de cet épisode qui sanctionne implicitement le contenu du roman de Denis – une forme réaliste –, il n'est pas vain de savoir que le récit de Lemelin est fait de deux parties, intitulées «Le cri» et «L'écho», et que l'écho est manifestement le «Menteur! Menteur!» adressé par Jean à Denis à la fin de la seconde partie. Le cri s'était produit à la fin de la première, dans des circonstances analogues, le mourant étant en l'occurrence le frère aîné de Denis, atteint d'une infirmité depuis sa naissance. Denis avait volé une poule à son frère et en découvrant le vol, celui-ci avait fait une crise qui allait lui être fatale; pour se faire pardonner, le héros avait imaginé lui faire un dernier plaisir en lui racontant que la jeune fille qu'il aimait allait venir le voir. Le cri de révolte avait alors été «Voleur! [pour la poule] Menteur! [pour la jeune fille]». C'est bien sûr la prise de conscience de la répétition, du cri à l'écho, qui sidère momentanément Denis quand il entend la réaction de Jean. Le lecteur du roman est ainsi tacitement mais clairement invité à entériner la différence entre le «cri» et l'«écho».

Pour y parvenir, il lui faut par ailleurs avoir à l'esprit que la mort du frère aîné avait été précédée de la décision du héros d'écrire un roman, un peu de la même manière que la mort de Jean est précédée du succès littéraire du roman de Denis. Le plus révélateur est bien évidemment que c'est la prise de décision au sujet de l'écriture qui allait conduire Denis à décider de voler une poule à son frère aîné pour avoir l'argent nécessaire pour «sortir» Lise en l'amenant à la haute ville, alors qu'il était initialement prévu qu'elle devait passer une soirée bien banale à jouer aux cartes chez Jean. Il vaut ici d'aller au plus près du texte : en cherchant désespérément où son frère aîné cache l'argent qu'il fait en élevant des poules, Denis met la main sur une lettre d'amour de leur père à sa future femme. La lettre en question conduit à l'équivalent du conte de la grand-mère dans le mythe, soit à un quatrain composé par le prétendant et disant, on l'aura deviné, son désir de sortir celle qu'il aime de son milieu. Je le cite :

Quand je t'ai vu [sic] laver ces marches sursalies,
Mon coeur tant assoiffé d'harmonies a pleuré,

Là, de voir cette rose et cette mare réunies
Échanger leur image et briser ta clarté. (p. 162)

Ce quatrain lui faisant réaliser que son père a raté son idéal de vie, Denis le *transcrit* et décide que lui ne fera pas la même chose, qu'il écrira. Puis, soudainement stimulé par sa décision, et convaincu que «l'argent allait venir» (p. 162), il décide de voler une poule à son frère¹⁷.

Quand donc se produit, à la fin du roman, la *lecture* à Jean du manuscrit, il faut comprendre qu'au-delà de l'effet de surprise dû à la prise de conscience de la répétition, ce qui est en cause tient de la confirmation par celui qui va mourir du bien-fondé de la finale du roman. Que l'on me comprenne bien : je ne suggère pas que la lecture du manuscrit constitue dans le roman l'équivalent de la *transcription* du quatrain; ce qui dans le roman constitue l'équivalent de la scène du mythe où le père faisait exécuter les chants rituels dans une situation inappropriée est la scène où Jean découvre trop tard, en lisant la description de son cas dans une encyclopédie médicale¹⁸, qu'il est atteint d'une maladie qui peut s'avérer fatale :

Jean parcourait les lignes avec calme, convaincu d'arriver à une conclusion réconfortante. Soudain, ses yeux s'agrandirent ; il réfléchit, puis fébrile, relut la phrase : «L'arthrite peut être tuberculeuse.» [...] L'angoisse lui crispait le ventre, et la fièvre brûla son front, épaissit sa bouche. [...] Il dévora les lignes puis se mit à trembler. [...] La douleur qui sembla scier son ventre lui confirma son appréhension. Le livre n'avait pas menti et sa destinée d'homme restait fidèle à son but : raté jusqu'à la mort. (p. 288-289)

Quand donc, ensuite, Jean traite Denis de menteur, il le fait au nom de sa propre connaissance de son cas, connaissance qu'il a par lui-même acquise dans un livre. De la transcription (réécriture) du poème à la lecture dans un moment inapproprié de l'encyclopédie, comme du rappel (réécriture) du conte à l'actualisation dans un moment également inapproprié des chants rituels! Pas plus que les chants rituels n'étaient donnés comme un équivalent du conte de la grand-mère, l'encyclopédie médicale n'est donnée comme un équivalent du quatrain. Dans les deux cas, ce qui est en cause est la mise en rapport de contradiction d'une substance du contenu et d'une forme de l'expression. On voit mieux, une fois qu'on a lu le roman, une fois qu'on a vu que la sanction du récit prend son sens par rapport à la substance de contenu qu'est en l'occurrence l'*encyclopédie médicale*, que la mise en rapport — de contradiction — de deux plans n'est possible que syntagmatiquement : l'astuce du roman dans le roman constitue une preuve de ce que l'idée d'une structure de signification comme résultat

d'un schéma qui ne serait pas énonciatif relève sans doute littéralement du mythe.

Il me paraît possible de conclure que l'hypothèse à laquelle j'en étais arrivé au sujet du mythe, à savoir qu'un récit abolit anecdotiquement la distance, par définition impossible à annuler, entre deux interlocuteurs, est confirmée par la lecture du roman de Lemelin. L'anecdote de la rivalité amoureuse entre Denis et Jean abolit fictivement cette distance en établissant une dialectique entre une forme de l'expression — le *quatrain* du père retranscrit par Denis — et une substance du contenu — l'encyclopédie médicale lue par Jean. Par son cri de révolte, Jean confirme négativement la pertinence du projet d'écriture de Denis. Le roman dans le roman illustrant à souhait que la prise de parole que constitue le roman de Lemelin est motivée de l'intérieur par la langue fictive, commune aux deux protagonistes, qu'elle construit. De là à prétendre que dans une société d'écriture la langue est la littérature, il n'y aurait qu'un pas... mais je me contenterai de revenir à mon point de départ .

En 1979, le *Dictionnaire* de sémiotique a proposé une vision des trois épreuves, différente de celle qui était pratiquée quinze ans auparavant dans l'analyse du mythe bororo; mais la proposition n'est toujours pas véritablement opératoire parce qu'elle continue d'être pensée en fonction de valeurs extra-langagières :

Si aujourd'hui, les épreuves apparaissent plutôt comme des ornements figuratives [...] leur emplacement les inscrit néanmoins dans les trois parcours narratifs qui constituent la trame d'un schéma syntagmatique d'une grande généralité. En effet, le schéma narratif constitue comme un cadre formel où vient s'inscrire le «sens de la vie» avec ses trois instances essentielles : la qualification du sujet, qui l'introduit dans la vie; sa «réalisation» par quelque chose qu'il «fait»; et enfin la sanction — à la fois rétribution et reconnaissance — qui seule garantit le sens de ses actes et l'instaure comme sujet selon l'être. (p. 244)

Si la sanction d'un conte instaure le héros comme sujet selon l'être, ce ne peut être que comme être de langage, comme sujet d'une langue, soit des possibilités langagières générées par le récit. Pour faire du schéma narratif greimassien un schéma généralisé, il conviendrait donc d'en faire un schéma énonciatif prenant aussi en compte le premier parcours narratif inhérent à toute prise de parole, celui du destinataire qui, on l'a vu dans le cas du mythe bororo, s'avère toujours déterminant pour les trois autres. Du coup, on serait aussi fidèle à la notion de schéma comme unissant deux termes contradictoires¹⁹.

1. À moins d'indication contraire, les références à la sémiotique greimassienne seront tirées de : A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette, 1979. Les pages d'où sont tirées les définitions seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.
2. On a simplement postulé que les plans fonctionnent parallèlement; ce qui est loin d'être évident, comme le démontre le groupe μ dans son récent ouvrage: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 45-58.
3. J'utilise ici les termes du *Dictionnaire*, où non-A est le contraire de A, et non pas son contradictoire.
4. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Les références à ce livre seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.
5. Dans le célèbre n° 8 de la revue *Communications*, intitulé «L'analyse structurale des récits». Les références explicites à cette analyse seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.
6. Bien qu'on utilise *Destinateur* avec la majuscule dans le *Dictionnaire* de sémiotique, je préfère conserver la minuscule pour éviter d'accorder un statut «spécial» à cette notion.
7. Dans le cadre du projet de recherche dirigé par Louise Milot au CRELIQ et portant sur la fonction des figures de l'écrit dans le roman québécois de 1837 à 1960 — projet subventionné par le FCAR et le CRSHC.
8. R. Lemelin, *Au pied de la pente douce* [1944], Montréal, Stanké, 1988. Les références à ce roman seront indiquées entre parenthèses.
9. Le jeune fils n'est pas en soi conscient de ce «danger de mort». Comme ce danger est un paradigme du danger qu'il y a, quand on est fils, à violer la femme de son propre père, il y a lieu de ne pas négliger le fait que le viol a lieu pendant que les femmes préparent justement l'initiation des jeunes fils.
10. C'est en venant chercher du feu chez la grand-mère que la seconde femme du père reconnaît le fils et amorce de ce fait la séquence «vengeance» où, cette fois, le fils va prendre l'initiative et se débarrasser de son père. La grand-mère, d'avoir reconnu son petit-fils, cautionne tacitement la fin de l'histoire.
11. C'est l'avertissement de la grand-mère qui perturbe l'ordre prévisible des événements. On aura en effet noté que des deux gestes a-typiques — le viol et l'avertissement — aucun n'est par lui-même à l'origine d'une rupture : en constituant le fils sujet d'un savoir, l'avertissement de la grand-mère est posé comme contradictoire du «contenu inversé» initial, à savoir la découverte par le père du coupable du viol.
12. Il faudrait chercher à savoir si l'idée de «conte» n'est pas toujours déjà liée à la réactualisation, dans un contexte différent, de la parole efficace d'un «autre».
13. Encore qu'il soit nécessaire de découper autrement que ne l'a fait Greimas cette séquence : le «retour du héros» ne concerne pas la seule reconnaissance du héros par la grand-mère, mais englobe aussi, en toute logique, la scène où le père fait comme si de rien n'était et reçoit son fils avec les «chants rituels» habituellement réservés au retour des voyageurs. En faisant de cette scène le début de la séquence vengeance, Greimas s'enlevait la possibilité de saisir le lien entre le «retour du héros» et l'aventure du «nid des aras» où le fils avait acquis une nouvelle compétence modale : en faisant comme s'il ne s'était rien passé, le père déniait littéralement la transformation de son fils!
14. On le voit mieux maintenant, en voulant faire du fils le destinataire-judicataire après avoir fait du père le destinataire-manipulateur, Greimas n'arrivait pas à départager clairement interaction verbale effective et récit en tant que simulacre d'interaction verbale.
15. Pour une définition plus précise de la notion de «figure de l'écrit», on consultera le texte de Louise Milot dans les actes d'un colloque sur la littéarité organisé par L. Milot et F. Roy en 1989 : *La Littéarité*, Québec, PUL, 1991, p. 2-10. On aura une idée plus complète de la méthodologie qui sous-tend le présent article, et qui a été développée dans le cadre du projet sur la fonction des figures de l'écrit dans les textes romanesques (CRELIQ, Université Laval), en consultant trois des articles publiés par les membres de cette équipe de recherche : L. Milot et F. Roy, «On Textual Reference to Writing and Its Correlations with Literary History», *Poetics Today*, vol. 12, n° 4, p. 713-728; F. Roy, «L'inscription du littéraire dans les textes de fiction : L'écrit dans *La Terre d'Émile Zola*», *Francofonia*, 16, Primavera 1989, p. 37-53; et L. Milot, F. Ouellet et F. Roy, «L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet*», *Voix et images*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 80-95.
16. Une analyse plus exhaustive du roman en question paraîtra dans un collectif, dirigé par L. Milot et F. Roy, actuellement sous presse chez Nuit Blanche éditeur, qui fait le point sur les conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans le cadre du projet sur les figures de l'écrit dans le roman québécois.
17. De la transcription du poème du père, comme solution au problème immédiat de Denis, à la confection d'un derrière neuf sur le modèle du conte de la grand-mère dans le mythe, on conviendra que l'analogie est éclairante! Et d'autant que dans le cas du roman on saisit mieux que c'est la forme poético-romanesque qui permet le passage de l'argent recherché à la poule qui finira par valoir de l'argent à son propriétaire. On pourrait également insister aussi sur le jeu avec le mot «poule»; je me contenterai de faire remarquer que, dans les deux récits, c'est bel et bien la «forme de l'expression» qui compte et qui constitue la nouvelle modalité qu'est en train d'acquiescer le héros.
18. L'encyclopédie en question appartient en fait, on s'en serait douté, à la mère de Denis.
19. Cela exclurait par ailleurs la possibilité d'imaginer qu'un discours peut exister en tant que tel, tout en étant seulement l'actualisation de certaines parties du schéma narratif; ce qu'on a tendance à faire si on anthropomorphise les phases du schéma narratif non généralisé.