



HAL
open science

L'énonciation non-rationnelle dans le roman francophone des Amériques. : Les stratégies socio-poétiques chez Jacques Ferron, Hubert Aquin, Édouard Glissant et Frankétienne

Benoît Jean-Marc Trudel

► **To cite this version:**

Benoît Jean-Marc Trudel. L'énonciation non-rationnelle dans le roman francophone des Amériques. : Les stratégies socio-poétiques chez Jacques Ferron, Hubert Aquin, Édouard Glissant et Frankétienne. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Western university (Canada), 2009. Français. NNT : 2009PA030023 . tel-02924441

HAL Id: tel-02924441

<https://theses.hal.science/tel-02924441>

Submitted on 28 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'énonciation non-rationnelle dans le roman francophone des Amériques :

Les stratégies socio-poétiques

chez Jacques Ferron, Hubert Aquin, Édouard Glissant et Frankétienne

(Spine title: Les stratégies socio-poétiques du roman francophone américain)
(Thesis format: Monograph)

Benoît Jean-Marc TRUDEL

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirement for the degrees of

Doctor of Philosophy
French Studies

D. 3^e cycle
Littérature et civilisation françaises

School of Graduate and Postdoctoral Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada

École doctorale 120
Littérature française et comparée
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Soutenue en mars 2009

Copyright © Benoît Trudel, 2009

Certificate of Examination

Directeur / Co-supervisor

Examineurs / Examiners

Dr. Dominique COMBE

Dr. Mireille CALLE-GRUBER

Directrice / Co-Supervisor

Dr. Laté LAWSON-HELLU

Dr. Marilyn RANDALL

Dr. Christiane NDIAYE

Dr. Daniel VAILLANCOURT

The thesis by

Benoît Jean-Marc TRUDEL

entitled :

L'énonciation non-rationnelle dans le roman francophone des Amériques :

La fonction socio-esthétique

chez Jacques Ferron, Hubert Aquin, Édouard Glissant et Frankétienne

is accepted in partial fulfillment of the
requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

Date _____

Chair of the Thesis Examination Board

Abstract

This thesis proposes to analyse four Francophone novels from three different regions of America : *La Lézarde* by Édouard Glissant (1958; French Antilles), *La nuit* by Jacques Ferron (1965; Quebec), *Prochain épisode* by Hubert Aquin (1965; Quebec) and *Mûr à crever* by Frankétienne (1968; Haiti). Each of these novels brings about a shift in how novels are conceived in their respective literary traditions (Quebec, Haiti, French Antilles). A close reading of each work shows that the reading difficulties provoked are the result of a refusal to adhere to certain conventions, some of which are intrinsic to fictional narratives and others which determine all forms of linguistic communication. It can therefore be said that such narratives are “non-rational”. Following this close reading, the links between each text and its context are revealed. In Quebec, the novels of Aquin and Ferron, along with Nicole Brossard’s *Désert mauve* (1987), bear witness to a new type of literary *engagement* which favours illegibility. With Glissant, the fact that a literary text is not easily readable is meant to promote opacity which, in turn, aims at conceiving identity and history differently. With Frankétienne, the indeterminacy brought about by “non-rational enunciation” seeks a shift in the reader’s point of view. In each of the aforementioned works, enunciation carries a socio-aesthetic function whereby activism is carried not only by the story told, but also by the storytelling.

Keywords :
Francophone Literatures, Haiti, Quebec, Caribbean,
narrative, enunciation, reading, novel.

Résumé

La présente étude a pour objet l'analyse d'un corpus romanesque témoignant d'une évolution de ce genre au sein de trois champs littéraires francophones d'Amérique. *La Lézarde* d'Édouard Glissant (1958; Antilles françaises), *La nuit* de Jacques Ferron (1965; Québec), *Prochain épisode* d'Hubert Aquin (1965; Québec) et *Mûr à crever* de Frankétienne (1968; Haïti) provoquent ce changement par l'entremise d'un récit dont la lecture s'avère problématique. Une analyse du discours de chacun de ces romans révèle que les difficultés lectorales sont entraînées par un refus des conventions propres au discours romanesque et à tout acte de communication. C'est dire que l'énonciation est en quelque sorte « non-rationnelle ». Suivant cette analyse, chaque texte est mis en rapport avec son contexte institutionnel. Au Québec, les romans d'Aquin et de Ferron, en plus du *Désert mauve* (1987) de Nicole Brossard, témoignent d'un nouveau type d'engagement où est mis à profit une certaine illisibilité. Chez Glissant, les difficultés de lecture ont comme but d'entraîner une opacité, laquelle est garante d'une nouvelle conception de l'identité et de l'Histoire. Chez Frankétienne, l'indétermination produite par l'énonciation non-rationnelle ambitionne plutôt de changer la perspective du lecteur. Dans tous les cas, l'énonciation se voit accordée une fonction socio-esthétique où l'engagement procède non seulement du référent fictif, mais aussi d'une énonciation –et donc d'une lecture– qui ne va pas de soi.

Mots-clés :
Littératures francophones, Haïti, Québec, Antilles,
énonciation, lecture, roman, esthétique

Remerciements

Je voudrais remercier Monsieur Dominique Combe, qui a bien voulu diriger mes recherches malgré un horaire des plus chargés. Mes remerciements vont également à Monsieur Laté Lawson-Hellu pour ses conseils –qui ne manquent jamais de pertinence et qui ont orienté la direction de mes recherches dès le début– et Monsieur Daniel Vaillancourt pour sa lecture attentive. Aux examinatrices, Mme Christiane Ndiaye et Madame Mireille Calle-Gruber, je vous sais gré d’avoir accepté de participer à ma soutenance.

Mes plus sincères remerciements vont à Mme Marilyn Randall, qui a été une directrice de recherche toujours disponible, efficace et consciencieuse et un mentor des plus dévoués. Comme l’étendue de son empreinte sur ma formation dépasse les limites de la présente thèse, ma dette envers elle peut difficilement être exprimée ici.

Enfin, je suis très reconnaissant envers les membres de ma famille qui supportent mon « ermitage » depuis maintenant plus de dix ans. Je voudrais aussi remercier les amis qui m’ont permis d’en sortir occasionnellement : à Paris, Nicole Baruch et Mathieu Lahore; à London, les professeurs, le personnel administratif et les étudiants du département d’études françaises.

À Justin.

Table des matières

<i>Certificate of Examination</i>	ii
<i>Abstract</i>	iii
Résumé	iv
Remerciements	v
Introduction	1
Stratégies énonciatives et lettres francophones d'Amérique	2
Approche méthodologique et terminologie	15
Le discours romanesque : attentes et variations	32
L'énonciation non-rationnelle au Québec : quelle fonction pour la fiction?	52
Analyse du discours de <i>La nuit</i>	54
Analyse du discours de <i>Prochain épisode</i>	85
Précurseurs canadiens français	116
Un engagement étalé : De Ferron à Brossard	120
Aquin et le « présent épisode »	129
L'énonciation non-rationnelle aux Antilles ou le droit à l'opacité	139
Analyse du discours de <i>La Lézarde</i>	142
Glissant et la question de l'identité	167
Énonciation et Histoire dans <i>Le quatrième siècle</i>	183
L'énonciation non-rationnelle en Haïti ou l'oeuvre hors d'atteinte	204
Analyse du discours de <i>Mûr à crever</i>	206
Le Spiralisme de Frankétienne	242
Le lyrisme et l'oeuvre hors d'atteinte chez Frankétienne	255
Conclusion	266
Ouvrages cités	276
Vita	291

Introduction

Stratégies énonciatives et lettres francophones d'Amérique

L'objectif de la présente étude est d'explorer la coïncidence, au sein du roman francophone des Amériques, de deux caractéristiques : un engagement sociopolitique prononcé et une énonciation subversive –laquelle porte atteinte à la lecture. Si ces deux traits corollaires se présentent dans nombreuses œuvres québécoises, haïtiennes et antillaises, l'analyse visera plutôt les premières occurrences. Quatre œuvres en particulier ont marqué, dans ces trois champs littéraires francophones, une rupture considérable face à l'horizon d'attente : *La nuit* (1965) de Jacques Ferron, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin, *La Lézarde* (1958) d'Édouard Glissant et *Mûr à crever* (1968) de Frankétienne.

Un survol de la réception de ces quatre œuvres permettra de postuler l'horizon d'attente de chacune d'elles, l'intérêt des textes choisis étant l'écart qu'ils accusent face à cet horizon lors de leur publication initiale. Peu importe que les auteurs se soient inspirés du Nouveau Roman ou encore des grands modernes que sont Joyce, Proust, Gide ou Faulkner; ce qui est notable, c'est que le contraste occasionné par les textes d'Aquin, de Ferron, de Glissant et de Frankétienne marque un point tournant dans chacune des littératures. Il faut alors se demander en quoi ces textes tirent profit d'une telle esthétique de l'illisible; en somme, il importe de déterminer pourquoi ces livres sont écrits « de manière à ce que le lecteur en ait pour plusieurs années à s'y casser la tête » (Marcotte, « Conteurs » 7).

Une « récréation » des attentes génériques des lectures par le biais de la réception de l'époque de la publication démontre que ces romans n'ont pas répondu à leur horizon d'attente. Cet écart appelle à un examen du décalage entre les attentes et

les conditions d'actualisation proposées par chaque roman. Pour chacun d'eux, l'objectif sera donc, en premier lieu, de parcourir le texte et d'en dégager les difficultés posées par l'énonciation. Cette lecture pointilleuse permettra de cerner les stratégies énonciatives, d'expliquer leur fonctionnement et de déterminer leur effet sur le lecteur.

Après avoir rendu compte des propriétés énonciatives des textes, nous pourrions élargir la visée analytique et réinsérer les romans dans leur champ littéraire respectif. Il s'agira alors de déduire l'ambition de critique sociale des auteurs et/ou de mesurer l'effet de leurs publications sur le champ littéraire concerné. Une telle prise en compte du contexte institutionnel pourra, d'une part, montrer l'influence sur l'horizon d'attente d'une telle divergence et, surtout, expliquer la valeur de l'illisibilité dans un cadre d'engagement littéraire. Nous verrons que si l'écart accusé par ces œuvres lors de leur parution provient des traits énonciatifs auxquels elles ont recours, ces derniers procèdent d'une nouvelle conception de l'engagement littéraire que l'on nommera « socio-poétique ».

La littérature engagée est un phénomène « par lequel les écrivains donnent des 'gages' à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques »; cette définition est valable autant pour les satires et les éloges que les fictions idéologiques du 18^e siècle et l'art social du 19^e (Aron 177). Dans tous ces cas, l'engagement est le résultat du jeu, de la tension, entre un monde fictif représenté et l'univers dans lequel vivent auteurs et lecteurs. Bien que cette définition de l'engagement puisse être appliquée aux romans de notre corpus, nous verrons qu'elle ne suffit pas à circonscrire la visée pragmatique de chacun d'eux. Dans les textes francophones à l'étude ici, l'engagement se fait

davantage par les dispositifs de référence que par le référent; plutôt par la narration que par le narré. Ils ont en commun une voix narrative qui semble refuser sa propre cohérence et dont l'identité, les déclarations ou l'appartenance catégorielle (narrateur, personnage, auteur) demeurent vagues, voire contradictoires ou même impossibles. Ce sont précisément ces traits énonciatifs, de par les infractions qu'ils posent à la lecture, qui permettent une critique sociale. Or reconnaître que l'énonciation problématique susmentionnée contribue à un engagement –ou plus, dire qu'elle *constitue* en grande part cet engagement– revient à dire qu'on en tire un *usage stratégique*.

Au Québec, l'usage stratégique de l'énonciation romanesque est une tendance qui persiste depuis l'usage extrême de la subjectivité dans *Le torrent* (1950) d'Anne Hébert. Le roman québécois tire profit de l'énonciation différemment, suivant notamment la période dans laquelle il est publié. Pendant la Révolution tranquille, cette esthétique coïncide avec une situation sociale perçue comme opprimante et est associée, par voie de conséquence, à un questionnement identitaire. En effet, la présence de subversions narratives a pour corollaire un sentiment national accru; c'est ainsi que se dire « Québécois » ne va pas sans une *nouvelle manière de dire*. *Le cassé* (1964) de Jacques Renaud met de l'avant un narrateur qui, par son état de dépossédé qui est reflété dans son discours, s'impose comme la figure du Québécois type. Lors de leur publication, les œuvres comme *Le cassé*¹ contrastent fortement avec les romans de l'époque, à tel point que les conventions du genre s'en trouvent modifiées dans nombre de créations ultérieures.

¹ Nous verrons que *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin et *La nuit* (1965) de Jacques Ferron imposent également un grand contraste avec la littérature de l'époque.

Les années soixante-dix sont exemplaires à ce titre : Dès 1977, lorsque Nicole Brossard observe que « le projet nationaliste ne peut être compté parmi ceux qui susciteront des écritures nouvelles » (387), l'innovation énonciative –souvent amplifiée– favorise plutôt la cause féministe. Yolande Villemaire illustre parfaitement cette atteinte aux conventions du roman : l'énonciation de sa *Vie en prose* (1980) est partagée entre plusieurs locutrices, si bien qu'il devient impossible d'isoler l'instance narrative à la source de chaque énoncé. L'auteure parvient ainsi à créer une narration *autre* voulant refléter la réalité féminine². À la même période, un démantèlement semblable de l'énonciation traditionnelle contribue à une mise en question de l'Histoire. À titre d'exemple, *La maison Trestler* (1984) de Madeleine Ouellette-Michalska permet un questionnement historique qui passe en grande partie par une confusion entre narratrice et personnage : « Un roman de trois cents pages m'apprendra peut-être que nous sommes les visages d'une seule et même personne » (108).

Aujourd'hui autant que jamais, on continue à voir la force de ce type de narration : Dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy, par exemple, l'identité de la narratrice est obscurcie par une subjectivité portée à son extrême. De même, des textes provenant d'autres champs littéraires canadiens engagent la même problématique. *La voie de Laum* (1997) et *Il faut crier l'injure* (1998) du franco-ontarien Pierre Raphaël Pelletier, deux œuvres où le dialogue

² Les écrits théoriques de Nicole Brossard précisent cette ambition. Selon elle, « le territoire imaginaire à partir duquel nos idées prennent appui et élan est pour le moment sillonné de toutes parts par des slogans théologiques et philosophiques [...] qui d'une part excluent et qui d'autre part englobent toute perspective féminine » (Brossard, *La lettre* 80-1). Suivant ce constat, l'écriture peut jouer un rôle privilégié : « Toute écriture de fiction est une stratégie pour affronter le réel, pour transformer la réalité, pour en inventer une autre » (72). « [I]l existe des stratégies susceptibles d'inventer du sens, de produire du sens, là où c'était vide de sens ou non-sens; d'autres qui servent à transgresser le sens patriarcal » (73).

qu'elles entretiennent entre elles sème le doute sur l'identité du/des narrateur/s (Yergeau), en sont une excellente illustration. Un changement d'ambitions se dégage néanmoins des textes plus récents : Alors que jadis, la manipulation des conventions romanesques était au service d'un engagement nationaliste ou féministe, l'énonciation problématique, désormais libérée du service idéologique, sera souvent déployée en faveur d'un questionnement identitaire davantage *individuel*. C'est d'ailleurs à ce titre que certains romans issus de la littérature migrante ressemblent aux œuvres mentionnées jusqu'ici. Dans *Soigne ta chute* (1991) de Flora Balzano, par exemple, la quête de soi est exprimée dans une dimension proprement narrative, procédé répandu dans la période la plus contemporaine.

L'usage stratégique d'une voix narrative problématique est également visible dans la littérature des Antilles. Comme les romans du Québec, ceux des Caraïbes mettent eux aussi en évidence un engagement qui tire profit des transgressions énonciatives. Pour discuter d'instances saillantes, un découpage davantage idéologique que chronologique s'impose : Lorsque Édouard Glissant dénonce le logocentrisme de la Négritude³, le versant fictif de son œuvre fait apparaître, par voie d'une narration où règne l'indétermination, la récupération d'une Histoire propre à l'univers créole antillais. C'est donc par ce type d'énonciation qu'est racontée, voire « créée » –en particulier dans son roman *Le quatrième siècle*– la genèse *antillaise*,

³ D'après Glissant, la Négritude ne peut offrir de solution au problème de la culture française qui menace la diversité antillaise (Dash, *Edouard* 94) puisqu'elle est aveuglée par sa conception logocentrique du monde : « The logocentric belief in the ordering and ordaining word is [...] a dangerous illusion » (190).

c'est-à-dire le processus qui a vu différents peuples (sur)vivre ensemble sur les îles en se créolisant⁴.

Bien que la créolisation soit fondamentale à la théorie glissantienne de l'Antillanité, elle inspirera un autre ensemble d'idées, la Créolité, duquel Glissant prendra ses distances. En 1989, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant publient leur *Éloge de la créolité*, un manifeste littéraire et politique qui vise, par le biais d'une esthétique romanesque engagée, la promotion de l'indépendance antillaise face à la France. Malgré les objections idéologiques de Glissant, on peut voir dans les œuvres de fiction des Créolistes une continuation de son héritage. Bien que la lecture des romans de Chamoiseau et de Confiant ne soit pas compromise par l'instance narrative, du moins pas au point où elle l'est chez Glissant, ces romans contiennent une quantité impressionnante de stratégies énonciatives permettant, comme dans *Biblique des derniers gestes* (2002) de Chamoiseau, de démontrer la spécificité caribéenne. D'autres auteurs profitent aussi d'innovations énonciatives tout en se permettant plus de distance face aux préoccupations idéologiques. On peut mentionner ici l'attribution de la parole au relief géographique insulaire dans *Soufrières* (1987) de Daniel Maximin.

Enfin, dans une semblable tradition énonciative en Haïti, la même préoccupation sociale existe; cela n'est pas surprenant compte tenu du constant engagement de la littérature haïtienne dans toute son histoire (Hoffmann, « Haïti » 11). Pourtant, avec une grande part de ses auteurs désormais intégrés à d'autres institutions littéraires, Haïti fait figure de cas particulier; d'autant plus que c'est la dégradation

⁴ Les principes de Glissant concernant la créolisation sont décrits notamment dans son *Discours antillais* (1981).

d'une situation étatique d'avance précaire qui cause la fuite de l'élite haïtienne. Si, dans chaque région, le début de cette tradition narrative coïncide avec une situation sociale problématique, la suite de l'histoire d'Haïti en fera un cas à part : Alors qu'une certaine stabilité demeure aux Antilles départementalisées et au Québec post-révolutionnaire, la condition d'Haïti, elle, ne fait qu'empirer : occupation américaine, présidences éphémères, coups d'état militaires, pauvreté extrême, exodes vers l'étranger, etc.

On peut tracer la genèse haïtienne de l'énonciation problématique à la formation d'« Haïti Littéraire », un regroupement d'artistes qui se réunissent à l'époque de la déclaration de présidence à vie par Duvalier (1963), quelques années après l'exécution du plus illustre des intellectuels engagés, Jacques Stéphen Alexis. C'est lors des rencontres d'Haïti Littéraire, dans ce contexte suffocant, que naît l'esthétique du *Spiralisme*, mouvement auquel participent également René Philoctète et Jean-Claude Fig nolé, entre autres. Les œuvres qui souscrivent à l'esthétique spiraliste relèvent généralement de l'indétermination : les personnages et l'espace-temps n'y sont pas complètement développés et aucune hiérarchie n'est construite –par exemple, aucun personnage ne s'impose comme le modèle à suivre (Glover 246). Pour ma part, j'irais plus loin en signalant que l'énonciation même relève elle aussi de l'indétermination. D'après les écrivains, l'œuvre spiraliste s'efforce de rendre compte de l'expérience humaine en général, laquelle se développerait moins en ligne droite qu'en *spirale*⁵. Or si la spirale a pour fonction de permettre une meilleure expérience

⁵ Cette ambition est reflétée dans *Mûr à crever* de Frankétienne : « Le roman est une vision de la vie. Or, que je sache, celle-ci n'est ni un segment. Ni un vecteur. Ni une simple courbe. C'est une spirale en mouvement. Ça s'ouvre et se ferme en des hélices irrégulières. Il s'agit de surprendre à temps quelques boucles de la spirale. Donc je construis mon roman en spirale, avec en porte-à-faux des

littéraire, force est de remarquer qu'elle rend la lecture difficile –*L'oiseau schizophone* (1993) de Frankétienne, cas extrême de cette esthétique, témoigne suffisamment, avec ses 812 pages de croquis, de fragments et de mots « flottants », du défi posé au lecteur.

Pendant des décennies –et jusqu'à récemment– les Spiralistes font paraître plusieurs ouvrages; l'intrigue y est transmise par une voix narrative qui, par la manière même dont elle énonce, se fait le centre de l'enjeu littéraire. Si les productions de Frankétienne, de René Philoctète et de Jean-Claude Fignolé peuvent difficilement être lues sans tenir compte, un tant soit peu, des ambitions collectives du groupe spiraliste, certains efforts plus individuels peuvent être relevés au sein du champ haïtien et de sa diaspora. Jan J. Dominique s'avère exemplaire d'un effort relativement solitaire.

Tantôt, comme dans *Mémoire en Colin-Maillard* (1976) d'Anthony Phelps, on a droit à une intrigue où « le lecteur doit retrouver les miettes laissées sur le chemin en guise de fil d'Ariane » (Bernard 180); tantôt, comme dans *Le peuple des Terres Mêlées* (1989) de René Philoctète, il s'agit d'une confusion plus sérieuse, l'attention du lecteur s'y trouvant heurtée « à une fluctuation de l'identité du narrateur » (Bernard 233).

Enfin, on peut mentionner les cas saillants du *Nègre crucifié* (1974) de Gérard Étienne et *De l'autre côté de la mer* (1998) de Louis-Philippe Dalembert.

Dans tous ces textes, l'élaboration d'un commentaire sociopolitique est invariablement liée, comme nous le verrons plus loin, à l'actualisation du texte. Si, pour utiliser les mots de Léon-François Hoffmann, « c'est du lecteur qu'est exigé le travail de *déchiffrage* » (Hoffmann, « Émile Ollivier » 24; je souligne), il importe de mieux comprendre les incidences de la forme narrative sur l'engagement des textes.

situations diverses traversées par la problématique humaine. Et les tours élastiques de la spirale, embrassant les êtres et les choses dans des portions d'ellipse et de cercle, définissent les mouvements de la vie. C'est ce que je désignerais sous le néologisme de spiralisme » (115).

Dire que l'énonciation sert à transmettre un discours engagé ne suffit pas : Il faudra reconnaître que c'est l'énonciation même qui constitue une stratégie et qui porte la fonction d'engagement; ainsi, c'est tout autant *la manière* dont le texte est lu qui importe que *ce qui* est lu.

Justification du corpus

Une problématique de l'énonciation et de la lecture, liée à un engagement, peut ainsi être dégagée dans chacune des trois traditions susmentionnées. Puisqu'il n'est pas possible d'entamer un survol complet de tous ces textes, écrits des années 1960 à aujourd'hui et dans les champs littéraires francophones d'Haïti, des Antilles françaises et du Canada, je me propose d'étudier un échantillon de quatre textes représentatifs. Pour mieux comprendre cette série imposante d'œuvres littéraires, la présente étude tirera profit d'une analyse pointue des premiers textes de ce type, ceux qui en constituent en quelque sorte la genèse : *La nuit* (1965) de Jacques Ferron, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin, *La Lézarde* (1958) d'Édouard Glissant et *Mûr à crever* (1968) de Frankétienne⁶. Isoler les premiers textes qui inaugurent, dans chaque champ littéraire, la tradition énonciative décrite ici permettra de mesurer l'écart de l'horizon d'attente lors de la publication initiale, de relever les fonctionnements de cette esthétique et de découvrir de quelle manière celle-ci permet l'engagement.

Le corpus se définit en termes de chronologie, de stratégie énonciative et de motivation sociopolitique. Premièrement, les textes choisis sont les premiers dans leur contexte respectif à rendre la lecture difficile par l'énonciation et ils sont suivis de près par d'autres œuvres qui répètent la même stratégie. Dans le cas des Antilles françaises

⁶ Depuis la publication de son *Ultravocal* en 1972, Franck Étienne publie sous le nom « Frankétienne » –ou « Franketienne » suivant l'orthographe haïtienne.

et d'Haïti, le choix est clair en terme de chronologie. *Mûr à crever* et *La lézarde*, les premiers textes romanesques de Frankétienne et de Glissant, constituent une rupture éclatante d'avec les écrits antérieurs. Non seulement ces romans inaugurent-ils une série de textes de Glissant et Frankétienne où est reprise la même problématique, ils sont également suivis d'un nombre important d'avatars parus sous la plume d'autres auteurs caribéens.

Dans le cas du Québec, le choix est moins évident. « Le torrent » d'Anne Hébert, bien qu'il corresponde assez bien aux critères de stratégie et de motivation sociopolitique, n'a aucune véritable « succession » qui lui est contemporaine. Il est donc plus difficile de poser cette nouvelle comme déclencheur d'une nouvelle esthétique –on la mentionne plutôt, ici, à titre de précurseur⁷. C'est plutôt vers 1965, quinze ans après la publication du « Torrent » en volume, qu'on peut observer un véritable changement d'horizon d'attente. C'est ainsi que paraît, sur une courte période, une foulée de textes axés sur la difficulté énonciative dont principalement *Le cassé* (1964) de Jacques Renaud, *L'incubation* (1965) de Gérard Bessette, *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin et de *La nuit* (1965) de Jacques Ferron. Dès lors, le choix du corpus doit tenir compte plutôt des variations stratégiques de l'énonciation. Bien que le roman de Bessette inaugure un changement esthétique, son énonciation ne nuit pas énormément à la lecture. Et si *Le cassé* exerce cette stratégie, et ceci dans un but d'engagement, le degré de transgression ne dépasse pas de beaucoup la subjectivité du narrateur d'Anne Hébert dans « Le torrent ». Ainsi, si les romans de Bessette et de Renaud constituent une divergence face à l'horizon d'attente, celle-ci demeure relativement minime. La rupture est engagée de manière nette avec *La nuit* de Ferron

⁷ Il sera davantage question du « Torrent » d'Anne Hébert plus loin.

et *Prochain épisode* d'Aquin. Toujours en termes de stratégies, ces deux romans transgressent les conventions énonciatives de manière plus prononcée et chacun d'eux le fait de manière distincte. Dans le cas de l'institution littéraire naissante du Québec, donc, il me semble que ce soient véritablement ces deux textes qui s'écartent le plus abruptement de l'horizon d'attente puisque ce sont eux qui portent la plus grande atteinte à la lecture. Enfin, un dernier critère qui gouverne le choix du corpus, celui de l'engagement des œuvres, ne pose aucun problème de sélection; il s'avère en effet que tous les textes répondant aux deux premiers critères répondent également à ce dernier.

Par ailleurs, le rapprochement de ces trois champs littéraires peut sembler *a priori* problématique; chacune des œuvres, bien qu'elle ait un rapport critique face à sa société de production, est issue d'un contexte qui lui est très particulier. Comment alors justifier, compte tenu de ces divergences, un corpus rassemblant des textes antillais, haïtiens et québécois? Si l'on est tenté, de prime abord, de souligner que chaque région a en commun la colonisation, il faudrait rapidement nuancer cette perspective : Bien que colonisé –surtout par la France, Haïti gagne son indépendance en 1804. Cette indépendance n'empêchera pas que, pendant longtemps, pratiquement toute la littérature haïtienne soit engagée; les critiques du XX^e faites par l'entremise des romans dénonceront plutôt les régimes de gouvernance contemporains et l'occupation américaine plutôt que la colonisation française. Le cas de la Martinique est en quelque sorte l'inverse : Après la deuxième guerre mondiale, l'île devient un département d'outre-mer français. Si les liens culturels entre la Martinique et la France demeurent forts, la départementalisation provoque des sentiments anti-colonialistes, voire indépendantistes chez certains Antillais. En ce qui est du Québec,

l'état de « colonisé », dont la prise de conscience donne lieu à la Révolution tranquille et aux écrits engagés correspondants, s'appuie sur la notion de domination avancée par Albert Memmi. Lorsqu'il est interrogé par des étudiants de l'Hexagone sur le rapport entre la situation des Québécois et une « véritable » colonisation, Memmi rappelle que « Toute domination est relative » et que « Toute domination est spécifique » (139).

Or l'intérêt des trois régions est plutôt dans les romans qui y sont produits : Bien qu'ils répondent à des contextes sociopolitiques différents et s'opposent à différentes réalités, ils ont en commun de semblables stratégies socio-poétiques. Dans leur engagement, ils font tous appel à une subversion énonciative qui porte atteinte à la lisibilité des textes. Bien que cela permette aux œuvres –et à leur auteur– de s'inscrire dans les rangs d'une (post-)modernité littéraire, la présence d'un discours à la fois engagé et illisible pourrait sembler des plus contradictoire. Si un texte se donne comme ambition d'effectuer un changement, une prise de conscience quelconque chez le lecteur, il peut paraître contre-productif de se servir de traits énonciatifs nuisant à la lecture. Ce type de stratégie fait grand contraste avec l'usage d'une énonciation subversive que l'on observe dans le Nouveau Roman ou chez certains auteurs hispanophones d'Amérique. Alors que plusieurs des traits observés ici paraissent également ailleurs, ils ne sont pas accompagnés d'un engagement tel qu'on le voit dans le roman franco-américain. Le corpus choisi permet donc de déterminer la valeur de l'illisibilité pour l'engagement littéraire et, de manière générale, d'explorer divers usages stratégiques qui sont faits de cette illisibilité dans trois contextes différents.

Les œuvres choisies ici sont donc exemplaires d'un nouveau type d'engagement –chacune d'elles tirant profit d'une *socio-poétique*. Elles manifestent cette socio-poétique pour la première fois dans leur champ littéraire respectif. D'ailleurs, l'usage qu'elles font de l'illisibilité me semble tout à fait unique. Bien que chacune d'elles ait des stratégies qui lui sont propres, suivant non seulement des particularités contextuelles, mais également personnelles et institutionnelles, l'analyse de la lecture programmée par chaque œuvre permettra de déterminer en quoi la mise en péril de la lecture du roman peut contribuer à son ambition de critique sociopolitique. Autrement dit, les quatre romans au centre de la présente étude permettront de répondre à la question principale posée par cette dernière : Comment une atteinte à la lecture peut-elle contribuer à l'engagement d'un texte?

Approche méthodologique et terminologie

Le premier but de cette étude est de décrire la progression lecturale à laquelle invite chacun des quatre romans du corpus. Or cette description ne va pas de soi : l'analyse de la lecture constitue un imposant domaine de recherches composé d'approches diverses. Conséquemment, la nature de l'acte de lecture doit être préalablement établie; en l'occurrence, il s'agira de cerner une lecture *virtuelle* –bien que n'échappant pas à une certaine *subjectivité interprétative*– dans le but de dégager l'*actualisation* du texte. Nous verrons que cette actualisation est rendue problématique par certaines *stratégies énonciatives*, lesquelles seront relevées par un parcours *linéaire et inductif* du texte. Ces différents éléments et la terminologie correspondante seront développés dans les pages qui suivent.

La lecture comme axe de recherche

L'étude d'un texte par l'entremise des activités lectorales qu'il engendre n'est pas chose nouvelle. La lecture comme domaine de connaissances est en expansion depuis les années 1980; les publications de chercheurs tels John K. Sheriff, Guy Denhière, Michel Fayol et Gilles Thérien⁸ attestent suffisamment du dynamisme de ces recherches en sciences cognitives, en sémiotique et en études littéraires (Saint-Gelais 100). Dans le domaine de la fiction, certains chercheurs considèrent que la critique peut difficilement ignorer le processus de lecture. C'est le cas pour Richard Saint-Gelais, d'après qui « toute conception de la fiction qui néglige les processus de lecture ne permet, au mieux, qu'une intelligence limitée des possibilités de la fiction » (12). Saint-Gelais va plus loin en déclarant que l'analyse qui considère *séparément* les

⁸ Liés aux recherches de Gilles Thérien, deux autres chercheurs, Richard Saint-Gelais et Bertrand Gervais ont proposé des contributions importantes.

« éléments fictifs » et les « processus de lecture » est « intenable en tant que démarche théorique » (28).

L'ouvrage de Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, étudie ce qu'il nomme la « transreprésentation », un phénomène qui s'apparente largement aux caractéristiques énonciatives relevées ici. Compte tenu de son corpus qui, comme le nôtre, appelle à ce genre d'analyse par les difficultés lectorales qu'il pose, la position de Saint-Gelais vis-à-vis de la lecture n'est pas surprenante : puisqu'ils problématisent la lecture, les textes de son corpus, tout comme ceux à l'étude ici, nécessitent un examen accru de l'activité lectorale. Cet examen débouchera, dans l'ouvrage de Saint-Gelais, sur une conclusion importante : Le fait qu'une « problématique spécifique quant aux rapports entre dispositifs textuels, opérations lectorales et résultantes diégétiques [...] ne fasse pas l'objet d'une attention consciente montre seulement à quel point elle *a pu devenir une évidence* » (188; je souligne). Non seulement le corpus de Saint-Gelais et le mien se prêtent-ils à une étude du parcours lectoral de chaque œuvre, ils constituent aussi un terrain fertile pour la réflexion sur la lecture en général et les conventions tacites qui la régissent.

Le lecteur virtuel

Si le premier but de cette recherche est d'identifier ce qui, dans le corpus donné, pose obstacle à la lecture, il faut préalablement établir l'instance qui exécute cette lecture; en d'autres termes, il s'agit de savoir *pour qui* la lecture est problématique. D'emblée, on pourrait postuler que cette dernière est tout aussi ardue pour tout lecteur. Cela dit, l'enquête des lectures réelles dépasse de beaucoup les

objectifs de la présente recherche⁹. Le parcours des textes entrepris ici prendra plutôt appui sur une réflexion permettant de relever la progression lectrice du récit, en demeurant le plus près possible du texte. S'il est vrai que le nombre de lecteurs d'un texte donné détermine le nombre de récits différents qui sont construits (chaque lecteur aboutissant à sa propre construction diégétique), il reste que la part provenant du texte ne change pas; son immuabilité ne cesse que lorsqu'elle est *interprétée*.

Conséquemment, ce projet propose de recentrer l'analyse sur le « déchiffrement » du texte –c'est-à-dire son *actualisation*, là où la posture d'un *lecteur virtuel* est envisageable.

Plusieurs chercheurs ont théorisé les instances concernées par l'acte de lecture; on pense, par exemple, au « lecteur modèle » d'Umberto Eco¹⁰, au « lecteur implicite » de Wolfgang Iser¹¹, ou encore aux instances lectorales relevées par les études sémiologiques de Philippe Hamon¹² ou de Michel Otten¹³ (Jouve¹⁴ 6). Or un dénominateur commun unit ces concepts théoriques, de même que ceux du narrataire extradiégétique de Gérard Genette¹⁵ et du narrataire effacé de Vincent Jouve. D'après ce dernier, la figure du narrataire extradiégétique –ou effacé– permet « de théoriser sur la base objective du texte les conditions de l'activité lectorale » (Jouve 29); en cela, cette figure, « en tant que rôle que le texte propose au lecteur, est donc bien le modèle

⁹ Ce type de recherche a été mené par le Groupe de recherche en lecture (GREL), coordonné par Gilles Thérien; l'introduction de *Théories et pratiques de la lecture*, sous la direction de Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, résume bien cette entreprise. Un compte rendu plus actuel des recherches –axé notamment sur la neurologie– paraît dans *Proust and the Squid* de Maryanne Wolf.

¹⁰ Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985 [1979].

¹¹ Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruxelles : Mardaga, 1985 [1976].

¹² Hamon, Philippe. « Narrativité et lisibilité ». *Poétique* 40 (novembre 1979) : 453-64.

Hamon, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : P.U.F., 1984.

¹³ Otten, Michel. « La lecture comme reconnaissance ». *Français 2000* 104 (février 1982) : 39-48.

¹⁴ L'ouvrage de Vincent Jouve, *La lecture*, constitue un outil indispensable à cette thèse puisqu'il fait la synthèse critique des différentes théories de la lecture.

¹⁵ Dans *Figures III*, Gérard Genette établit que le narrataire extradiégétique peut « se confondre » avec le lecteur virtuel (266).

de tous les lecteurs abstraits ou *virtuels* que les différentes théories de la lecture sont attachées à définir » (Jouve 29; je souligne). Si le lecteur est l'instance à qui est exposé le contenu du récit, à qui est donnée l'information nécessaire lui permettant une construction de l'intrigue et des personnages qui y figurent, il est aussi lui-même une construction textuelle dans le sens où son parcours, d'une part, et ses connaissances diégétiques, d'autre part, sont programmées par le texte. C'est ainsi que le terme « lecteur », tel qu'il sera utilisé ici, est une construction textuelle et non pas l'anticipation d'une quelconque personne réelle. Ce terme sera donc entendu comme « lecteur virtuel, inscrit dans le texte et *servant de relais* au lecteur réel », le même lecteur virtuel qui a été « au centre de tous les grands modèles d'analyses » (Jouve 29; je souligne)¹⁶.

Lecture et subjectivité

Aussi répandue et fertile que puisse être la notion de *lecteur virtuel*, elle est loin d'être sans controverses : On lui a reproché surtout d'être incapable d'atteindre l'objectivité qu'elle revendique. Certains chercheurs considèrent davantage important l'apport du lecteur réel dans la lecture, ceci au détriment de l'analyse purement textuelle et supposément objective : « Lire, c'est progresser et comprendre, et l'importance accordée à l'une ou l'autre de ces économies dépend des objectifs du lecteur, de ses *mandats* » (Gervais, *À l'écoute* 43)¹⁷. La prise en considération de ces « objectifs » et de ces « mandats » a des conséquences considérables sur l'analyse qui en résulte. Si la description de l'expérience lectorale d'un texte ne peut se faire de

¹⁶ En ce qui est du terme « narrataire », il ne sera utilisé ici que lorsque cette figure sera manifeste dans le texte. Autrement dit, le terme « narrataire » servira seulement à nommer ce que Gérard Genette désigne le « narrataire intradiégétique » (Genette, *Figures III* 265).

¹⁷ Comme le porte à croire une réflexion ultérieure provenant de son *Récits et actions*, Gervais adopte consécutivement les deux points de vue.

manière complète sans tenir compte des objectifs et des mandats du sujet humain lisant, est-ce que la notion d'un lecteur virtuel serait vouée à l'échec? Est-ce dire qu'un chercheur comme Eco, qui prétend tracer une lecture à partir du seul texte de fiction, doit accepter d'œuvrer dans l'impossible? Après tout, la lecture d'Eco, aussi objective qu'elle puisse prétendre être, demeure invariablement celle d'un être subjectif.

Nombre de chercheurs, adoptant diverses perspectives critiques, soulignent ce problème de subjectivité. Vincent Jouve, par exemple, le fait dans les termes suivants : « [Q]ui nous dit que tel chercheur, prétendant dégager le travail du lecteur, ne propose pas *in fine* sa vision personnelle? Certaines études nous renseignent davantage sur l'acuité critique de leur auteur que sur les parcours de lecture prétendument programmés par le texte » (107). Et si, comme le veulent Ingarden et Iser entre autres (Piégay-Gros 16), le texte de fiction laisse des « blancs » à être remplis par le lecteur, comment le critique peut-il échapper à cette subjectivité? N'est-ce pas que toute lecture doit nécessairement être différente puisqu'elle remplit inévitablement ces « blancs » à sa manière? On peut alors comprendre pourquoi Pierre Bourdieu serait porté à dénoncer la « lecture pure », prétendument objective et universelle, des chercheurs (Bourdieu 417-9).

Malgré l'obstacle posé par la subjectivité, répétons que l'analyse de la lecture réelle n'est pas dans nos moyens et que la somme de ces lectures l'est encore moins. Comment, alors, étudier notre corpus tout en évitant le piège de la subjectivité? Il faut noter, premièrement, que certains des théoriciens susmentionnés tiennent compte de cette subjectivité de la lecture. À titre d'exemple, les principes d'Iser peuvent être

résumés ainsi : « [À] la lecture d'un texte, la façon dont le sens est constitué est identique pour tout lecteur; c'est le rapport au sens qui, dans un second temps, explique la part subjective de la réception » (Jouve 30). Et si Eco admet volontiers dans *Lector in Fabula* que le texte est un « tissu d'espaces blancs » (Eco 63) qui demande la mobilisation de l'« encyclopédie » du lecteur et un « travail inférentiel », ces contraintes ne semblent pas concerner le lecteur réel, mais toujours le lecteur tel qu'il est programmé par le texte (Eco 63). Au niveau strict de la lecture, l'œuvre de fiction n'est pas conçue exclusivement, en fonction de telle ou telle personne, mais de manière à être lue par tout lecteur qui possède un minimum de connaissances permettant une *actualisation*. Comme le déclare Eco, « un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres termes, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser » (Eco 64). Pour illustrer ses propos, il précise que « le Lecteur Modèle de l'*Œdipe* n'est pas celui auquel Sophocle *pensait* mais celui que le texte de Sophocle postule » (Eco 234). Tout ce qui concerne l'interprétation idéologique (226-42), par exemple, ne survient dans l'acte de lecture qu'*après* l'actualisation du texte. Lire comporte bien sa part de subjectivité, mais cette dernière n'entre en jeu qu'*après* un déchiffrage textuel. Michel Charles explique davantage cette dynamique entre la programmation textuelle et la subjectivité du lecteur :

La lecture d'un texte est marquée dans ce texte [...] mais elle n'y est pas écrite; elle en est l'avenir. [...] Le lecteur est impliqué dans *Adolphe*; qu'il le veuille ou non, une place lui est réservé. Qu'il la prenne, c'est son droit et son devoir; mais

qu'il le sache. Qu'il sache qu'on lui offre une panoplie d'interprétations. Et s'il en joue –comment pourrait-il ne pas le faire?–, qu'il sache qu'il *joue* précisément, qu'il joue un rôle prévu par le texte. Pour fonder une théorie de la lecture [...] il faut examiner, analyser, décrire les lieux où le texte permet la dérive, les lieux où il contraint, les lectures qu'il propose, celles qu'il refuse, celles qu'il laisse indéterminées ou incertaines, « mesurer » alors cette indétermination ou cette incertitude. (247)

Au-delà des différences superficielles, les principes de Charles se rapprochent des lecteurs théoriques susmentionnés; tous « mettent en évidence le même principe : l'inscription objective du destinataire dans le corps même du texte » et tous sont « fondés sur l'idée qu'il y a dans tout texte, structurellement, un rôle proposé au lecteur » (Jouve 32). Il n'est pas surprenant, donc, que Vincent Jouve et Bertrand Gervais assimilent le « déjà vieux, mais toujours solide, narrataire extradiégétique » (Jouve 32) à ces lecteurs virtuels; dans tous les cas, il s'agit de « concepts qui permettent de décrire et de définir ce travail requis du lecteur », travail qui concerne « les directives fournies » par le texte et « les 'gestes de lecture' qu'il lui faut poser pour participer à la situation textuelle que sa lecture *actualise* » (Gervais, *Récits* 297-8; je souligne).

C'est donc bien par l'actualisation du texte fictionnel et via le lecteur virtuel qu'il sera possible de tracer le parcours lectural de chacun de nos quatre romans. Or, nous le verrons, l'usage d'un lecteur virtuel –bien que cela soit essentiel– s'avérera souvent problématique. Non pas qu'en soi, l'effort de déterminer la lecture programmée par un texte pose problème; le contraire est plutôt vrai. La lecture

virtuelle devient seulement problématique lorsque le texte n'indique pas la voie à prendre, c'est-à-dire lorsque la programmation de la lecture fait défaut. Compte tenu de notre corpus, nous verrons cette situation se reproduire fréquemment –d'où l'intérêt, justement, des textes à l'étude. Conséquemment, il sera nécessaire de préciser davantage notre lecteur.

D'après Marilyn Randall, deux types de connaissances sont propres à chaque lecteur et lui permettent de prendre part à l'acte communicatif qu'est la lecture. Un premier « ensemble de données » fait déjà partie, avant que la lecture soit initiée, du « répertoire du lecteur » (*Le contexte* 26). Ces données constituent un savoir-ofaire face au texte, une capacité « intériorisée » à décoder; elles concernent, par exemple, la « connaissance du code linguistique » et celle « des conditions génériques » (27). Un second ensemble de connaissances s'acquiert à mesure que s'accomplit la lecture; celles-ci « peuvent être également de nature formelle » (27). Ce second ensemble procède de la lecture même, ne lui étant pas préalable. Dans le cas où le lecteur serait confronté à une contradiction diégétique, par exemple, ou à une ambiguïté importante, un choix se présente à lui : soit il fait appel à certains acquis déjà développés par la lecture et en produit une interprétation propre à ces acquis, soit il fait appel à certains autres acquis pour en produire une interprétation différente, soit encore il fait le choix, face à cette opacité, de délaisser sa lecture complètement. Il s'avère ainsi que notre corpus, avec la subversion énonciative qui lui est propre, appelle à préciser un lecteur qui, lorsque l'actualisation du texte ne va pas de soi, doit faire un choix interprétatif.

Pour mieux rendre compte des difficultés de lecture et des voies interprétatives ouvertes par l'énonciation –au-delà, donc, de la simple actualisation–, il faudra

postuler un lecteur persévérant qui n'abandonnera jamais la lecture –c'est-à-dire un lecteur-expert universitaire. Ce dernier, contemporain à la publication des romans, aura un profil intellectuel et sociologique défini : sans connaître tout de l'histoire et des littératures francophones d'Amérique, il aura une connaissance de la littérature en vigueur dans chaque champ pendant les années 1950 ou 1960. Dans le cas d'Haïti, par exemple, le lecteur ne connaîtra pas familier avec le Spiralisme puisque le mouvement est dans ses débuts en 1968. Au contraire, le lecteur de *Prochain épisode* ou de *La nuit* saura les enjeux de la Révolution tranquille. Les connaissances attribuées au lecteur important puisqu'elles déterminent les choix et les hésitations de ce dernier dans son parcours lectural.

Dispositifs de lecture et stratégies textuelles

Malgré ces quelques traits attribués au lecteur alors que sa lecture ne va pas de soi, il faudra maintenir à distance le « lecteur réel » et l'instance virtuelle que programme le texte; ceux-ci sont décidément distincts et devront le demeurer dans notre processus d'analyse. Si cette position théorique, à laquelle je souscris, me rapproche des chercheurs susmentionnés, la marche à suivre de la présente étude accusera une nette divergence : Je n'ai pas l'intention de problématiser l'acte de lecture –du moins dans le parcours initial des romans– comme le fait, par exemple, Eco dans son élaboration des différentes strates ou structures de significations (« discursive », « actancielle », etc.). En termes de démarche, la mienne se rapprochera davantage de celle de Richard Saint-Gelais. Dans son *Châteaux de pages*, Saint-Gelais montre bien que la lecture, au-delà justement de la subjectivité du lecteur, est déterminée par ce qu'il appelle des « dispositifs » :

La notion de dispositif vise à penser l'intervention du texte sur les opérations de ses lectures [...]. Aussi, les dispositifs se définissent-ils à partir, d'une part, du type de rapport (de contrainte, d'incitation, de rentabilisation, etc.) qu'ils entretiennent avec ces lectures. Bref : le texte est un dispositif non pas en tant qu'il signifie, mais en tant que ses configurations requièrent, pour qu'il signifie, une gamme d'opérations lectorales. (Saint-Gelais 61)

C'est ainsi qu'isoler les deux parts de la construction du texte de fiction, l'une programmée et l'autre subjective, nécessite une reconnaissance qu'il existe dans le texte des éléments qui limitent la démultiplication des possibilités interprétatives; en somme, « ce qu'un texte 'veut dire', c'est ce que ses dispositifs ouvrent comme espace de lecture » (61), espace qui *ensuite* permet l'élaboration d'interprétations diverses.

Les dispositifs ainsi définis sont comparables aux différentes *stratégies textuelles* qui seront relevées dans l'analyse des romans qui suit : Dans les deux cas, les phénomènes relevés peuvent entraîner l'effondrement d'acquis développés par la lecture et une mise en péril de cette dernière. Et dans les deux cas, les dispositifs ou stratégies à l'œuvre ne peuvent être réduits ni à l'intention de l'auteur, ni à celle du lecteur lorsqu'il se retrouve face au texte; elles doivent plutôt être considérées comme *occurrences textuelles* (66). Il s'agit là d'une raison de plus justifiant l'usage conceptuel d'un lecteur virtuel : seul l'effet envisageable des stratégies importe, au-delà de l'intention initiale de l'auteur et au-delà, aussi, des préoccupations personnelles du lecteur réel.

La méthode linéaire et inductive

Puisque c'est l'actualisation problématique par le lecteur qui motive principalement la présente étude, il est primordial que notre approche du corpus procède de manière linéaire : Il s'agira de découvrir le texte une page à la fois, en progressant d'un énoncé à l'autre. Aussi, la linéarité de la lecture sous-entend qu'il s'agit d'une première lecture, le texte postulant toujours un lecteur qui ne connaît pas la seconde page en lisant la première. Si cela peut paraître un truisme, cette réalité est rarement reflétée dans les recherches littéraires; en effet, force est d'admettre que de manière générale la critique tend à préférer « à la lecture elle-même le rappel d'une lecture déjà complétée, qui ne pose plus le problème de son événementialité » (Gervais, *Récit* 131). Compte tenu de ce fait, il s'avère sans doute prudent de justifier davantage mon choix méthodologique.

Certains chercheurs se sont effectivement opposés à la lecture analytique linéaire : D'après Jean-Michel Adam, un récit « n'est ni compris ni mémorisé de façon linéaire » (64). Dans *S/Z*, Barthes s'oppose à ce type de lecture en récusant

la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve, phénoménale, qu'on aurait seulement, ensuite, à « expliquer », à intellectualiser (comme s'il y avait un commencement à la lecture, comme si tout n'était déjà pas lu : il n'y a pas de *première* lecture, même si le texte s'emploie à nous en donner l'illusion [...]). (20)

Si convaincants soient-ils, il s'avère que ces mots de Barthes visent plutôt le développement de la diégèse que la lecture proprement dite –plutôt l'interprétation que l'actualisation. On ne peut qu'être d'accord avec Barthes dans la mesure où les récits

qui constituent une littérature donnée (voire *la Littérature*) proviennent de récits préexistants qui sont constamment recyclés dans la « création » de nouvelles variations. Or, à un niveau plus fondamental, la lecture de tout texte adhère inévitablement à une chronologie au sein de laquelle il est perçu et actualisé :

Un monde fictif, c'est un monde qui se constitue en se transformant. Un monde fictif n'est pas constitué d'une simple collection d'états de choses, mais du réseau orienté (selon l'axe temporel) de ces états de choses qui sont en constante transformation. [...] Les faits fictifs ne peuvent donc pas être pensés indépendamment du réseau orienté de transformations auquel ils participent. Un fait fictif n'est pas établi une fois pour toutes, mais est sujet à toutes les transformations que la suite du récit est susceptible de lui infliger. (Saint-Gelais 171-2)

Il ne s'agit pas ici de la « chronologie interne » de la diégèse supposée par Barthes dans *S/Z* (20), celle qu'il distingue du « temps mythique » produite par la relecture, là où personnages, intrigue, péripéties et coups de théâtre sont tous plus ou moins évidents, voire prévisibles. Telle que la décrit Saint-Gelais, au contraire, la chronologie de la lecture vise l'actualisation romanesque –non pas la chronologie de l'intrigue qui est construite par cette dernière. Nous ne pouvons donc pas nous permettre d'ignorer la caractéristique la plus fondamentale de l'actualisation lecturale, en l'occurrence sa linéarité : l'énonciation romanesque est « animée » par une lecture linéaire (du début à la fin) et temporelle (chaque énoncé consécutivement). Si cette énonciation pose des problèmes de lecture (comme c'est le cas pour nos textes), il s'avère crucial de ne pas négliger ces principes intrinsèques.

En plus d'être linéaire, notre analyse sera également *inductive* : Nous verrons que les obstacles posés à la lecture par les stratégies textuelles constituent autant de transgressions de conventions pragmatiques et celles de la fiction. Bien que nous tenterons, dans ce chapitre, de souligner quelques efforts qui ont été faits pour établir les règles qui régissent l'énonciation de la fiction, il importera davantage de relever, en premier lieu, l'ensemble des stratégies « transgressives » de notre corpus, c'est-à-dire celles qui posent problème à la lecture, et *ensuite* de mettre en évidence les conventions ainsi enfreintes. La méthode inductive permettra de ne pas compromettre l'analyse en évitant de l'orienter avant même de l'avoir amorcée –ce qui mettra d'autant plus à distance le risque de subjectivité.

Enfin, il faudrait noter que la lecture des romans qui sera effectuée, telle qu'elle vient d'être décrite, est à distinguer de l'élaboration qui sera produite dans le cadre de cette thèse. C'est ainsi que pour *rendre compte* de ma lecture linéaire et pour mieux expliquer les problèmes qu'elle pose, je me permettrai des anticipations et des retours en arrière. Ces va-et-vient seront non seulement indispensables, mais aussi inévitables.

La terminologie de l'analyse du discours

Certaines questions terminologiques doivent être préalablement soulevées pour faciliter la discussion à venir. La présente étude tire beaucoup de l'analyse du discours car, comme le veut ce champ de recherche, « le concept de narration doit être réintégré dans le phénomène linguistique plus large de l'énonciation » (Charaudeau 485). Par contre, si l'on en croit les différents articles qui se répondent, il apparaît que ce

domaine n'a pas réussi à développer une terminologie stable et cohérente¹⁸. Cela dit, même lorsque l'analyse du discours étudie l'activité pragmatique de la fiction, elle tire profit des termes mis de l'avant par la narratologie; la présente étude en fera autant. Cela dit, l'analyse du discours de *La nuit*, de *La Lézarde*, de *Prochain épisode* et de *Mûr à crever*, pour éviter la confusion, se limitera strictement à la terminologie définie ici.

Il s'avère nécessaire, suivant Dominique Maingueneau, d'établir que le texte de fiction est actualisé, à la lecture, d'après une *scénographie*. La scénographie détermine « le moment et le lieu à partir desquels est censé énoncer le narrateur » (*Linguistique* 38)¹⁹; plus précisément, elle est la scène par laquelle « l'œuvre elle-même définit sa situation de parole dont elle prétend être le produit » (12). Nous reviendrons plus loin à cette mise en scène que se propose la fiction; pour l'instant, il importe de préciser les diverses instances à l'œuvre dans la scénographie de la fiction, en particulier en ce qui concerne l'énonciation.

Le terme « énonciateur » désigne « le point origine [*sic*] des coordonnées énonciatives » dont « le pronom *JE* est le marqueur » (9). Dans chacun de nos romans principaux, « énonciateur » est l'équivalent de « narrateur » dans la mesure où il correspond à la même *ultime* instance énonciative, narrant l'intrigue et transmettant les paroles des personnages. Ce choix de terme est justifié par le fait que l'instance narrative de chacun des quatre romans manifeste une présence personnelle; si certains

¹⁸ Maingueneau (*Linguistique* 90) souligne le débat entre Oswald Ducrot et Antoine Culioli au sujet de la nomination des « énonciateurs » textuels.

¹⁹ D'après Maingueneau, la scénographie de la narration est à différencier de l'« histoire », c'est-à-dire « le moment et le lieu des événements » narrés. Pour illustrer les variations possibles, deux cas de figure sont donnés : celui où le narrateur n'intervient pas dans l'histoire, où il en est dissocié complètement, et le monologue intérieur, où coïncident le niveau de la narration et le niveau de l'histoire (*Linguistique* 38).

d'entre eux prétendent d'abord être objectifs et absents de leur récit, nous verrons qu'il s'agit bien d'une feinte et que nous avons véritablement affaire, dans tous les cas, à un énonciateur. Souvent cette figure de l'énonciateur sera problématisée par le texte; il faudra alors reconnaître explicitement les deux fonctions de l'énonciateur : celle, d'abord, d'instance narrative, et celle de personnage proprement dit. La part narrante de l'énonciateur sera alors nommée « je-énonciateur », et la part personnage « je-énoncé ». On peut illustrer cette distinction à l'aide d'un exemple simple : « Je me rends compte que je l'aimais ». Le premier « Je » de cette phrase assume la fonction du « je-énonciateur »; le second celle du « je-énoncé ». Enfin, le terme « locuteur » sera employé occasionnellement lorsque la lecture rendra difficile l'attribution d'un quelconque énoncé. « Locuteur » dénotera ainsi toute instance communicative qui assume la charge d'un énoncé, qu'il s'agisse d'un personnage, d'un énonciateur, d'un je-énonciateur, d'un je-énoncé ou même d'un auteur.

Chaque énoncé d'un récit peut appartenir soit au *discours*, soit au *récit*²⁰. En ce qui nous concerne, la différence la plus importante entre discours et récit tient du

²⁰ Le *discours* est caractérisé par des énoncés embrayés; son temps de base est le présent, qui distribue passé et futur en fonction du moment d'énonciation (Maingueneau, *Linguistique* 49). Le discours peut porter des marques de subjectivité (interjections, énoncés interrompus, éléments appréciatifs, etc.), des phénomènes dialogiques (vocatifs, interrogations, etc.) ou des noms de qualité (53). Le récit, au contraire, se démarque par des énoncés non-embrayés. Maingueneau apporte quelques précisions supplémentaires : « On aurait tort néanmoins d'identifier purement et simplement 'récit' et texte dépourvu de marque de subjectivité. Même dans les textes narratifs au passé simple et à la non-personne il arrive constamment que le narrateur manifeste sa subjectivité, sans pour autant faire des repérages déictiques. En effet, le narrateur peut être à la source d'évaluations » (54). Il est à noter, cependant, que « même si le 'récit' efface autant que faire se peut les marques de subjectivité, et donc d'intersubjectivité, la narration demeure un acte de communication : il se trouve seulement que son auteur et son récepteur sont des places présumées par l'institution littéraire, et non un 'je' et un 'tu' immédiats. Le récit n'implique pas qu'un effacement des repérages personnels et déictiques (= repérages *référentiels*), il concerne également la dimension *modale* de l'énonciation. Les textes au 'récit' n'offrent que des assertions, des énonciations dissociés de l'énonciateur et où les relations avec le co-énonciateur sont inexistantes (pas d'ordre, de promesse, etc.); autant dire qu'il n'y existe pas de structure de dialogue. La distinction « récit »/« discours » ne doit pas être confondue avec l'opposition absence/présence des déictiques » (48).

fait que le premier est rapporté à sa situation d'énonciation; le second, au contraire, s'en dissocie. Chacun d'eux est donc déterminé suivant la présence/absence d'un locuteur qui laisse paraître que ses énoncés proviennent de lui. Le discours peut contenir des « déictiques personnels » (17) dont « je », « tu », « notre », etc., temporels (« maintenant », « hier », « ce jour-là », etc.), spatiaux (« ça », « celui-ci », « là-bas », etc.) et textuels (« dans les pages précédentes ») et des modalisateurs qui indiquent le rapport entre l'énoncé et la situation d'énonciation dans laquelle est inscrit l'énonciateur; le récit, au contraire, se distingue par l'absence de la subjectivité de l'énonciateur et par le fait qu'il ne fonctionne que sur le passé simple (49). Il importe de relever ce système discours/récit parce qu'il s'avère, on le verra, un terrain propice à la transgression.

Sachant que chacun de nos énonciateurs manifeste sa présence au sein du récit qu'il raconte, nous verrons que cet acquis narratif est subverti de différentes manières. Parfois, c'est la distance entre ledit énonciateur et l'intrigue qu'il énonce qui varie. Ailleurs, l'énonciateur prend un tel recul qu'il se sépare complètement de l'intrigue; dans de tels cas, l'usage d'un « je du récit » (Maingueneau, *Linguistique* 57) peut rendre ambigu le statut de l'énonciateur face à son récit.

Non seulement le texte programme-t-il sa scénographie, il détermine aussi –nous l'avons vu amplement– le rôle du lecteur, c'est-à-dire « la place du narrataire qui lui est assigné par l'énonciation » (Maingueneau, *Linguistique* 10). Mentionnons enfin que l'analyse du discours suit les conclusions auxquelles nous sommes parvenus : « Le 'lecteur', apostrophé ou non par le narrateur, n'est qu'une place dans

un dispositif, une position de lecture à laquelle le texte associe diverses caractéristiques » (92)²¹.

²¹ Maingueneau se rapproche ainsi des positions de chercheurs tel Vincent Jouve en faisant l'amalgame entre narrataire et lecteur « virtuel ». Il utilise même le terme composite « narrataire-lecteur » (*Linguistique* 92).

Le discours romanesque : attentes et variations

Des conventions aux variations

La lecture de *La nuit*, de *La Lézarde*, de *Prochain épisode* et de *Mûr à crever* permettra de relever, dans chaque roman, une même particularité énonciative : Chacun d'eux programme une lecture où l'actualisation du récit est rendue problématique par l'énonciation même. Or, postuler que l'enjeu se situe sur le terrain de l'énonciation et non pas celui du référent fictif ne suffit pas; il s'avère nécessaire de préciser non seulement cette divergence, mais aussi le standard face auquel il y a écart. Et cela ne peut être chose simple; comme nous le verrons tout de suite, les conventions du discours romanesque –celles qui sont propres à la fiction et celles qui régissent, de manière générale, la communication– face auxquelles il y a divergence n'ont pas été suffisamment définies –il reste donc à les établir ou à les déduire.

Ceux qui cherchent à définir le roman –ou plus généralement le récit– définissent le plus souvent une de ses variations. C'est ce que fait Tzvetan Todorov dans sa « Typologie du roman policier ». De la même manière, lorsqu'un chercheur propose de définir les récits historique, poétique, fantastique ou de science-fiction, son travail consiste à relever ce qui est spécifique à ce genre –cette détermination s'accomplissant forcément par rapport à un standard qui existe *a priori*. Aussi complètes que soient ces études sur les variations du roman ou du récit, elles ne nous sont d'aucun recours car elles ne disent rien explicitement sur les conditions qui rendent possible –voire qui facilitent– la lecture. Cela dit, certaines recherches ont néanmoins été menées dans le but de cerner l'essence du discours fictif; le cas du « formalisme russe » est particulièrement intéressant.

La redécouverte des formalistes russes par les structuralistes français a en effet mis en relief certains efforts de définir non seulement la prose, mais aussi la poésie et la littérature en général. Il reste néanmoins que les conclusions tirées par ces chercheurs sont le produit d'analyses d'un corpus isolé. Lorsque Viktor Chklovski rédige « La construction de la nouvelle et du roman », il s'appuie surtout sur l'œuvre de quelques auteurs précis dont Tolstoï et Maupassant. De la même manière, quand Boris Eichenbaum traite de la « Théorie de la prose », il ne tire ses conclusions qu'à partir d'un corpus restreint; il en vient à décrire, par exemple, « les particularités de la nouvelle dans la littérature américaine » (211). Si ces chercheurs se penchent sur leur corpus respectif, c'est que ces derniers forment des variations intéressantes. Nous sommes dès lors mis à distance des conventions générales du roman postulées d'emblée²².

Les variations du roman susmentionnées peuvent être définies *parce qu'elles se démarquent* d'un standard du roman ou du récit. Qui plus est, cette même démarcation, en plus de dicter l'orientation de chaque définition, rend nécessaire et justifie *a priori* cet effort de définir. Il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est seulement après avoir publié son *Introduction à la littérature fantastique* que Todorov fait paraître une « Introduction au vraisemblable », laquelle se concentre de manière plus générale sur la fiction. On peut postuler que pour déterminer les conventions de l'énonciation qui sont transgressées par nos romans, la réponse se trouve peut-être dans la transgression même.

²² Notons qu'il est incertain si l'ambition de définir la littérature est réellement propre aux formalistes, ou bien si elle leur a été prêtée par leur traducteur français.

Par ailleurs, si la recherche d'une définition du roman s'avère difficile, l'effort de trouver les règles qui régissent son énonciation le sera davantage. Pour en revenir aux formalistes russes, on observe que leurs travaux privilégient plutôt l'analyse du *référent* fictif (personnages, intrigue, « motifs », etc.). C'est bien à ce niveau qu'ils ont pu distinguer différents corpus, la divergence qu'accusaient ces derniers étant de nature, justement, *référentielle*. Si leurs écrits ont eu une influence indéniable sur les domaines linguistique et littéraire, ils nous seront d'une aide nettement moindre. Même lorsque Todorov parle de « phraséologie réaliste » dans son « Introduction au vraisemblable » (88), cela ne correspond pas à l'énonciation telle que nous l'entendons ici.

On peut résumer cette double difficulté ainsi : La définition des conventions énonciatives est possible grâce à la transgression de celles-ci. Si la recherche d'une définition de l'énonciation romanesque s'avère davantage ardue, c'est sans doute parce que, dans son ensemble, elle n'a pas subi de transgression « suffisante »²³. Dans le cadre de la présente étude, les transgressions pourront difficilement être déterminées par la comparaison à un standard définitif, établi au préalable, de l'énonciation du texte de fiction. Il reste que certaines attentes tacites, certains *a priori* historiquement et socialement déterminés, précèdent la lecture et l'informent –même s'ils sont théoriquement révisés en fonction de cette dernière. Lesdites attentes devront donc être dérivées d'études portant sur les écarts face aux conventions de l'énonciation; je

²³ « Il ne faut pas se surprendre qu'il n'y ait pas de norme énonciative romanesque d'établie puisque avant les années 1950, les quelques textes dont *Jacques le fataliste* de Diderot qui démontraient une innovation énonciative faisaient figure, face aux standards de la narratologie, d'« exceptions transgressives » (Saint-Gelais 133). Une fois qu'un corpus important a été établi, pourtant, la critique emboîte le pas : Si Eichenbaum en est venu à s'exprimer surtout sur les lettres étasuniennes, c'est qu'elle présente un corpus dont la divergence même appelle à l'examen; de la même manière, des études comme celle de Gérard Genette, *Métalepse*, se donnent comme mandat de traiter d'une variation narrative.

ferai surtout référence à l'ouvrage de Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, puisqu'il constitue en quelque sorte le principal précurseur de la présente étude.

Énonciation et illusion référentielle

Dans *Châteaux de pages*, Richard Saint-Gelais étudie les variations énonciatives du Nouveau Roman (entre autres) et parvient ainsi à tracer les principales caractéristiques d'une lecture romanesque « normale ». L'ouvrage de Saint-Gelais nous permet ainsi d'établir quelques règles de ce qu'il nomme le « régime de la représentation ». Nous verrons certains détails de l'étude de Saint-Gelais plus loin; pour l'instant, il importe de résumer succinctement le standard énonciatif qu'il relève face à la variation qu'il nomme « régime de transreprésentation ». Dans un texte littéraire qui ne problématise pas sa propre énonciation (régime de la représentation), le récit est présenté de manière à ce que paraisse l'histoire, au détriment des dispositifs qui rendent cette représentation possible :

Le lecteur opérant selon le régime de la représentation est non seulement un lecteur qui lit avec la préoccupation de l'histoire, mais aussi un lecteur dont la pratique repose sur le postulat préalable et implicite qu'il peut suivre cette histoire sans avoir à se préoccuper de la façon dont il se la rend intelligible. *A fortiori*, l'hypothèse que l'histoire puisse être affectée ou même déterminée par ses conditions d'instauration est alors exclue *a priori*. (Saint-Gelais 155)

Suivant Saint-Gelais, on peut conclure que l'intelligibilité d'un récit –le fait qu'il soit disposé à être actualisé– comporte un effacement des rouages qui sont à la base de son existence même. Sans parler de réalisme ou de vraisemblance, il s'agit ici de reconnaître que le récit de fiction doit être construit de manière à ce qu'il puisse être lu

–ou plus généralement absorbé– comme le serait une histoire vécue. On a ainsi parlé d'*illusion référentielle* ou de *mensonge* par lequel le texte littéraire prétend à l'authenticité. Aussi, ce mensonge se situe-t-il à un niveau fondamental; il ne s'agit pas des détails et des digressions relevés par Barthes qui, par l'impression d'*aléatoire* qu'ils créent, apportent un ton « qui ne peut être inventé » et qui donne une nette impression d'authenticité. Ici, plutôt, il s'agit d'éléments qui précèdent l'intrigue, qui donnent lieu au récit et qui forment son fondement contextuel fictif. Ces éléments qui constituent les bases les plus fondamentales de la fiction sont avidement cachés; Barthes a pressenti cette caractéristique il y a longtemps²⁴, et elle a été davantage développée par d'autres chercheurs plus récemment²⁵. On peut s'imaginer pourquoi cet escamotage est essentiel :

[L]es lecteurs ne produisent pas du sens à partir du moment où ils risquent des interprétations, ou à partir du moment où ils ne se préoccupent plus de respecter les intentions de l'auteur; la lecture « produit du sens » dès le moment où elle instaure des effets idéels –ce qui peut correspondre à des opérations

²⁴ « Mais pour le courant, notre société escamote aussi soigneusement que possible le codage de la situation de récit : on ne compte plus les procédés de narration qui tentent de naturaliser le récit qui va suivre, en feignant de lui donner pour cause une occasion naturelle, et, si l'on peut dire, de le 'désinaugurer' : romans par lettres, manuscrits prétendument retrouvés, auteur qui a rencontré le narrateur, films qui lancent leur histoire avant le générique. La répugnance à afficher ses codes marque la société bourgeoise et la culture de masse qui en est issue : à l'une et à l'autre, il faut des signes qui n'aient pas l'air de signes. Ceci n'est pourtant, si l'on peut dire, qu'un épiphénomène structural : si familier, si néglige[a]nt que soit aujourd'hui le fait d'ouvrir un roman, un journal ou un poste de télévision, rien ne peut empêcher que cet acte modeste n'installe en nous, d'un seul coup et dans son entier, le code narratif dont nous allons avoir besoin » (Barthes, « Introduction » 44-5).

²⁵ Saint-Gelais explique ainsi l'escamotage qui a lieu dans la fiction pour camoufler ses rouages : « L'autonomisation des résultantes diégétiques ne peut être opérée que dans la mesure où des dispositifs appuient la lecture qui procède à une telle autonomisation. Mais le lecteur n'attend pas de chaque dispositif (en supposant d'ailleurs que lire consiste à les isoler, ce qui n'est pas le cas) la confirmation que cette autonomisation est bel et bien une opération rentable. Que l'autonomie des résultantes diégétiques soit, dans les faits, un enjeu des dispositifs textuels, autrement dit qu'elle dépende de l'appui que des dispositifs lui apportent, c'est une chose; que les lecteurs considèrent qu'il en aille ainsi en est une autre. Pour les lecteurs opérant sous le régime de la représentation, l'autonomie des résultantes diégétiques va de soi : elle est postulée avant même qu'ils n'abordent un texte particulier » (Saint-Gelais 155).

aussi triviales (quoiqu'en apparence seulement) que celle qui consiste à repérer l'antécédent d'un terme anaphorique. Ainsi, lire la formule « sa belle-sœur » et la réécrire cognitivement : « la belle-sœur de Jean », lire la formule « sa moto » et la réécrire cognitivement : « la moto de Jean », c'est, chaque fois, produire du sens, obtenir des résultats idéels à partir d'un dispositif textuel. (Saint-Gelais 36-7)

Lorsque l'illusion référentielle est dévoilée et compromise, la « production de sens » ne va plus de soi; lorsque cette dernière n'est plus favorisée par les dispositifs textuels, c'est toute la structure référentielle de la fiction qui est en péril.

Scène d'énonciation et scénographie

Le processus de lecture relevé par Saint-Gelais pointe vers une réalité du texte littéraire qui doit être commentée d'un point de vue davantage pragmatique : Tout texte –comme aussi toute forme de communication– provient d'un contexte de communication. Cette perspective est révélatrice d'une réalité du texte de fiction qui lui est intrinsèque et qui le détermine. Bien que le texte littéraire soit à la base un acte de communication, il l'est de manière particulière qui le distingue d'autres actes. En termes pragmatiques, il est un « discours constituant », c'est-à-dire un discours qui crée sa propre scène d'énonciation (Maingueneau, *Le discours* 47) qu'il convient de nommer « scénographie ». La scène d'énonciation d'un acte communicatif donné désigne les conditions dans lesquels paraît cet acte (énonciateur, co-énonciateur, intention, etc.). La scène d'énonciation du roman *La Lézarde* pourra inclure le nom d'Édouard Glissant, par exemple, et les conditions dans lesquelles est rédigé son roman. Pourtant, dans *La Lézarde*, il n'est jamais question d'Édouard Glissant, ni du

public pour qui il écrit, ni même des raisons qui le motivent à écrire. C'est que le roman, en tant que discours constituant, se crée une scénographie –l'équivalent fictif d'une scène d'énonciation. Le récit est transmis non pas par Glissant, mais par un narrateur; ce dernier raconte une histoire qu'il valide par le fait même qu'il la raconte; paradoxalement, il est lui-même doté d'une certaine autorité du fait qu'il est « en mesure » de la raconter : « C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois 'dans' l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographique*) et le temps (*chronographique*) à partir desquels se développe l'énonciation » (Maingueneau, *Le discours* 192). Compte tenu de l'existence de cette scénographie, il s'avère que le texte de fiction est caractérisé par une rupture (194) : Plutôt qu'adhérer à sa véritable scène d'énonciation (contexte de production réel du roman), les énoncés que contient *La Lézarde* créent une seconde scène d'énonciation –fictive, cette fois– qui revendique implicitement l'autonomie du roman. Si les possibilités d'innovation se multiplient lorsque cette rupture est subvertie, force est de reconnaître que toute atteinte à la scénographie est potentiellement une atteinte à la compréhension du lecteur.

Il est donc dans l'intérêt d'un roman de bien séparer la scène d'énonciation de la scénographie; c'est justement cette division qui permet le mensonge –ou l'illusion référentielle– par laquelle le récit se détache de son contexte de production pour se construire le sien qui lui est propre et grâce auquel le récit « existe », sans que ne paraissent les indices qui pourraient trahir son état d'artifice. La scénographie, de manière générale, construit un énonciateur pour lui faire dire implicitement : « Ceci est une histoire vraie; en tant que celui qui la raconte, j'en suis garant, comme le sont les

personnages dont je vous parle et les événements dans lesquels ils figurent ».

L'illusion référentielle dont il est question ici est donc intrinsèque à l'énonciation romanesque. Et bien que certains éléments y nuisent forcément (comme le nom de l'auteur et l'attribution génériques qui paraissent sur la couverture), l'illusion référentielle prédomine car elle fait partie du pacte de lecture du texte fictif. C'est ce que le lecteur anticipe en ouvrant un roman : il s'attend à ce que soit mis sur pied un récit et que ce récit crée sa propre mise en scène. Cette lecture implique, comme l'a dit Coleridge, un « *willing suspension of disbelief* » (6) qui voit le lecteur souscrire au jeu du mensonge de la fiction. À ce niveau, l'illusion référentielle comporte une certaine logique : Si mensonge il y a, le texte doit faire en sorte, et ceci de manière cohérente, que l'illusion soit soutenue, qu'elle ne soit pas corrompue ou compromise. Les instances donnant lieu au récit, qu'ils se situent aux niveaux de l'énonciation (instance narrative) ou celui de l'énoncé (personnages), doivent être restreintes à leur position respective telle qu'elle leur est assignée par la scénographie, sans quoi la même scénographie risque une perte de cohérence –ce qu'elle redoute *a priori*, par son existence même.

Ces diverses positions (dont principalement personnage et énonciateur) sont proscrites notamment par la notion d'ontologie. Telle que nous l'entendons ici, la notion d'ontologie permet de distinguer différents niveaux au sein d'un monde fictif. Chacun des « registres de la fiction » (Randall, « La disparition » 89) constitue une « ontologie »; ainsi, un énonciateur qui n'est pas un personnage du récit qu'il relate appartient à un niveau ontologique qui est supérieur à celui où évoluent les personnages. Aussi, si l'un des personnages raconte un récit à l'intérieur de la fiction,

cette mise en abyme a comme effet de créer une nouvelle couche ontologique, instaurant, dans les cas les plus extrêmes, une distinction entre un monde fictif « réel » et un monde fictif « fictif » à l'intérieur même de la fiction.

On notera qu'il est question d'ontologie depuis longtemps dans les écrits de Gérard Genette, ce dernier préférant le terme « niveaux narratifs »²⁶. Dans *Figures III*, entre autres, il relève certaines « transgressions »²⁷ –qu'il nomme métalepses narratives– qui sont semblables à celles que nous verrons dans les pages suivantes. Les incursions narratives d'auteurs tel Cortázar ou Proust que relève Genette démontrent non seulement qu'il y a précédence de transgressions, mais aussi –et surtout– que certaines lois ou conventions régissent la fiction, celles-ci variant en fonction du genre. Cette notion d'ontologie s'avèrera essentiel dans notre lecture du corpus; elle servira à expliquer plusieurs des traits énonciatifs portant atteinte à l'actualisation.

Atteintes aux conventions de la fiction

Les atteintes aux conventions de l'illusion référentielle que mettra en évidence notre lecture peuvent être regroupées en trois traits principaux : la trahison explicite de l'état fictif; les mises en scène des réactions du lecteur fictif; et l'ambiguïté identitaire de l'énonciateur. Bien que ces trois traits soient difficilement séparables (étant donné, par exemple, que des ambiguïtés et des trahisons de l'état fictif découlent de toutes

²⁶ « [T]out événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (Genette, *Figures III* 238). « L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc. » (239). Genette précise qu'un récit qui est raconté dans le cadre de la diégèse « peut constituer en un texte écrit, comme le mémoire [...] ou un texte littéraire fictif, œuvre dans l'œuvre » (240)

²⁷ « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive » (243-4).

parts), il est possible –et souhaitable– de faire cette division quelque peu contradictoire pour fin d'exposition.

La trahison de l'état fictif concerne surtout la notion d'ontologie. Nous verrons que souvent, personnages et instances narratives subvertissent la position qui leur est initialement attribuée par la scénographie. Une telle subversion nécessitera parfois l'invention de certains termes pour désigner les locuteurs ainsi « créés »; on parlera, par exemple, de « créateur », terme qui servira à mieux cerner les figures dégagées de scénographies complexes. Dans *La nuit*, par exemple, le personnage de François Ménard invite à croire qu'il est le créateur de son propre récit. Le fait qu'il dit créer le récit au moment même où ce dernier se produit subvertit la mise en place initiale d'un énonciateur qui *se rappelle* l'histoire dans laquelle il figure à titre de personnage. C'est ainsi que François Ménard, qui s'était préalablement vu assigné le rôle de personnage, subvertit cette attribution en s'imposant comme créateur et en outrepassant sa « position » d'énonciateur se souvenant. Cette évolution a comme première conséquence de compromettre la scénographie du récit et son illusion référentielle. En effet, dès ce passage, le récit ne peut plus prétendre à la vraisemblance qui garantit l'illusion référentielle.

Autre technique prédominante, l'anticipation –ou du moins la supposition– des réactions du lecteur, provoque en quelque sorte une atteinte à l'illusion référentielle. Bien qu'on puisse la retrouver dans chacun des romans, cette technique est des plus étonnantes dans *Mûr à crever* : On y retrouve une mise en scène des réactions de lecteurs éventuels d'un roman fictif (lequel est entrepris par le personnage de Paulin). Les « lectures fictives » qui sont ainsi supposées ressemblent de manière étonnante au

parcours lectural de *Mûr à crever*; il est question, dans chaque cas, de spirales, de traits esthétiques et textuels semblables et d'une lisibilité réduite.

Enfin, la mise en scène d'un énonciateur dont l'identité est ambiguë est sans aucun doute le problème dominant. Bien que la démultiplication identitaire se trouve mise en scène au sein même de l'intrigue –le personnage de Smédo de *La nuit* s'avèrera peut-être le meilleur exemple–, c'est surtout lorsqu'elle concerne l'énonciation que l'ambiguïté identitaire nuit à la lecture. L'énonciateur de *La Lézarde*, par exemple, oscille entre deux identités. Ici, l'ambiguïté est implicite et est déduite des énoncés. Il n'en reste pas moins qu'entre la part « personnage » du narrateur et sa part créatrice, il y a une confrontation. De la même manière, l'instance énonciative de chaque roman porte atteinte implicitement, au fur et à mesure que se poursuit la lecture et qu'est construit le récit, aux acquis développés précédemment avec toujours le même résultat : un ébranlement de la construction du récit en tant que représentation fictive. C'est aussi la conséquence principale des deux autres traits susmentionnés qui tiennent de l'énonciation fictive; dans tous les cas, il y a atteinte à la scénographie et, par voie de conséquence, à l'illusion référentielle.

La conclusion selon laquelle la difficulté à lire une œuvre romanesque est entraînée par l'atteinte de conventions de la fiction n'est pas nouvelle. D'après Jean Ricardou, dans « le Nouveau Roman, [c'est] le récit qui est en procès : il subit à la fois une mise en marche et une mise en cause » (Ricardou, *Le Nouveau* 31). Dans ses déclarations plus spécifiques, il postule, comme nous l'avons fait ici, que pour « qu'il fonctionne », un récit doit créer une « illusion » tout en camouflant ses rouages : « En somme, le récit ressemble à une machine, ou un corps. Bien fonctionner, pour lui,

c'est savoir passer inaperçu » (31). Depuis, les contributions de Ricardou ont été nuancées par Richard Saint-Gelais, qui se rapproche davantage de notre lecture en donnant au lecteur une place primordiale. C'est ainsi qu'il propose « une étude de la fiction en fonction des processus de lecture » (100).

Répetons que d'après Saint-Gelais, il y aurait différents régimes de lecture dont un premier, le régime de la représentation, qui correspondrait à la lecture typique de l'œuvre de fiction : « [I]l n'y a pas de régime normal ou naturel du récit mais bien *des* régimes [...], parmi lesquels le régime de la représentation se distingue seulement en ce qu'il est, dans nos cultures et à l'heure actuelle, le régime dominant » (Saint-Gelais 239). Face à ce premier régime, un second, la « transreprésentation », constitue « une problématisation de ce que [l]es lecteurs considèrent comme allant de soi » (275), compte tenu du fait que « la vaste majorité des lecteurs souscrivent au préalable au régime de la représentation » (275). Aussi, comme l'explique Saint-Gelais, le régime de transreprésentation est en quelque sorte le produit d'une subversion du premier régime :

[S]i les textes qui demandent beaucoup de relectures contrarient dans une certaine mesure le régime représentatif de lecture, cela tient certes au facteur, souvent mentionné, de la *difficulté* de leur lecture, mais cela tient aussi au *réglage* de cette dernière, qui devra suspendre son « suivi de l'histoire » au profit d'opérations translinéaires à dominante métatextuelle et métalectorale. (184)

En mettant en rapport une énonciation dont l'usage est courant (régime de la représentation) et une énonciation variante (régime de la transreprésentation), l'étude

de Saint-Gelais établit admirablement le fonctionnement de la fiction –qu’il s’agisse du roman, du récit, de la nouvelle, etc. À l’aide d’un corpus européen, il a pu faire ce que nous tentons de faire ici à partir d’un corpus francophone. Bien qu’il faille reconnaître que certains traits de l’énonciation que je relève ici sont propres à la fiction romanesque –plus spécifiquement à sa trahison, d’autres traits ne concernent pas strictement le roman; on pourrait en effet concevoir d’autres situations de communication –non littéraires, cette fois– où ils pourraient paraître. Laisant de côté *Châteaux de pages*, j’établirai ici en quoi certains problèmes de lecture sont d’ordre non pas spécifique à la fiction, mais plus généralement communicationnel.

Atteintes pragmatiques

Si nier les caractéristiques de l’élaboration romanesque a comme conséquence de compromettre l’actualisation du récit par le lecteur, on a vu que ces caractéristiques s’insèrent dans un cadre de la communication; comme nous le verrons tout de suite, l’atteinte à la disponibilité d’un texte à être construit peut se faire sans que soient compromises les exigences purement romanesques. Ici aussi, trois cas de figure principaux se démarquent.

Pour qu’un texte puisse être actualisé à la lecture, il adhère à certaines lois pragmatiques²⁸ dont entre autres les principes de coopération et de pertinence;

Maingueneau décrit plusieurs de ces conventions dans *Pragmatique pour le discours*

²⁸ Il est à noter que plusieurs dont C. Kerbrat-Orecchioni, J.R. Searle et É. Beneveniste devanent Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau dans ce domaine. D’ailleurs, l’avantage que présentent les travaux d’un Maingueneau concerne justement le fait que ses théories ont comme point de départ celles des théoriciens susmentionnés. Si l’usage des travaux de Maingueneau risque de limiter l’accès à certaines théories antérieures, il a l’avantage de tenir compte de l’avancement des connaissances dans un domaine des plus dynamiques.

littéraire (101-20). Dans le cadre de notre étude, c'est surtout les implications concernant la *progression thématique* qui seront pertinentes :

La continuité d'un texte résulte d'un équilibre variable entre deux exigences fondamentales : une exigence de *progression* et une exigence de *répétition*. [...] Il faut donc distinguer deux plans d'analyse pour les unités : le même élément joue un rôle sur le plan syntaxique [...] et sur le plan thématique [...]. Le « thème », c'est le groupe qui porte l'information présentée comme déjà acquise, le « rhème » le groupe qui porte l'information présentée comme nouvelle. (Maingueneau, *Linguistique* 190)²⁹

Lorsque ces principes sont enfreints –principalement lorsqu'un terme est mis de l'avant par la narration avant qu'il ne soit préalablement présenté par un rhème, il y a déstabilisation des conventions de la lecture. Une telle atteinte à la progression thématique comporte, dans toute situation de communication, une transgression des conventions pragmatiques –notamment le principe de pertinence (Charaudeau 430-1). Un exemple banal pourra facilement illustrer ce phénomène : Lorsqu'on allume la radio, les premières minutes d'une émission que l'on surprend en cours peuvent facilement rappeler les passages de notre corpus où les thèmes apparaissent avant leur rhèmes correspondants.

Deuxièmement, les longues *digressions* que l'on retrouve dans les quatre romans compromettent le déroulement du récit. Ces « récits secondaires » se développent, dans le pire des cas, au détriment du récit principal. Dans un roman comme *La nuit* de Ferron, le récit principal peut en effet sombrer dans l'oubli avant

²⁹ La progression thématique ainsi décrite est également plus ou moins équivalente à la « chaîne de référence » ou la « chaîne anaphorique » (Charaudeau 95-6).

que la lecture ultérieure rappelle son existence –un rappel qui demeure, malgré tout, problématique. On peut facilement s’imaginer un autre mode de communication, cette fois non-fictif, qui pourrait reproduire le même type de situation : Un rapport scientifique, par exemple, qui laisse tomber l’axe principal présenté en introduction pour s’acharner sur un détail, rendrait obsolète cette introduction –voire même le document en entier.

Enfin, on pourra remarquer dans chacun des romans une certaine *économie du savoir*. Si l’actualisation du récit ne peut se faire qu’à travers l’instance narrative, il s’avère que cette même instance narrative est souvent dissimulatrice. Le lecteur doit alors deviner ce qui lui est caché, son acte de lecture prenant davantage l’apparence d’un décodage. Cette économie du savoir s’avère également un trait que l’on peut retrouver dans des contextes communicationnels autre que fictionnels. Par exemple, il peut être difficile de comprendre une allocution si l’on ne sait pas préalablement qu’il s’agit en fait de la lecture d’un extrait de roman.

Pour chacun de ces exemples, deux types d’occurrences peuvent être envisagées : Soit le trait mentionné (digression, progression thématique compromise ou économie du savoir) a lieu dans un contexte où la communication ne peut aboutir –ce qui correspond aux exemples « réels » donnés ci-dessus, soit il y a une véritable transgression *calculée*. La différence survient donc de l’intentionnalité : L’atteinte à l’accomplissement pragmatique, dans un cas non calculé, est liée aux *circonstances* d’actualisation (soit du côté de l’émetteur, soit du côté de la réception) plutôt qu’à une *intention* du côté de la production ou de l’émission. C’est le cas du scientifique qui rédige son rapport et qui se laisse entraîner par une digression, de l’émission de radio

qui ne peut contrôler l'instant où chaque écouteur active son poste de radio et du spectateur qui est en retard pour entendre une allocution. Lorsqu'elle est, au contraire, liée à l'intention, la présence d'un de ces traits est essentiellement une feinte : Si un auditeur arrive à temps pour entendre une allocution mais ne sait toujours pas que cette dernière est en fait la lecture d'un extrait de roman, c'est que l'orateur le veut ainsi et que cela fait partie d'une mise en scène, d'un mensonge –d'où la « fictionnalité » de la situation. Dans le cadre d'un tel contexte, une illusion est développée qui devient un enjeu dans l'énonciation; c'est le cas également de la *feinte* fictionnelle du roman. Dans les deux cas, la transgression –car il s'agit ici d'une transgression– des règles pragmatiques joue un rôle central duquel dépend le sens du message.

Tout est fiction

On pourrait conclure que les transgressions des romans d'Aquin, de Frankétienne, de Glissant et de Ferron sont soit pragmatiques, soit spécifiquement fictives. Pourtant, compte tenu des deux types d'occurrences des traits pragmatiques envisagées plus haut –l'une intentionnelle et l'autre non, il apparaît que toutes les transgressions que nous avons relevées sont, finalement, intrinsèques à la fiction. Puisque même les traits *a priori* pragmatiques (que sont les digressions, les atteintes à progression thématique et l'économie du savoir) ont un accomplissement qui appartient à la *feinte*, au « faire semblant », il semble qu'ils appartiennent en bout de ligne au domaine de la fiction. En effet, si le texte fictionnel est intégralement *intentionnel*, chaque trait que nous avons observé qui nuit à la lecture des romans est propre au discours de la fiction.

Pour reprendre, il y a donc « acte de fiction » lorsqu'un orateur feint de réciter un discours alors qu'il lit un extrait de roman. C'est le cas aussi d'un compte rendu scientifique qui paraît s'égarer dans une digression dans le but d'illustrer une quelconque théorie. Dans les deux instances, l'énonciation subvertit son acte communicatif par voie de *mise en scène*. Et c'est ainsi que fonctionne la fiction, comme nous l'avons vu plus haut : par sa scénographie, elle se met en scène elle aussi dans le cadre d'une situation d'énonciation feinte. Cette ressemblance, par contre, implique un paradoxe quelque peu surprenant : Les traits pragmatiques relevés dans notre analyse –digressions, économie du savoir, etc., ceux qui portent atteinte à la dimension *illusoire* de la lecture fictionnelle–, sont également utilisés pour *produire* une fiction, cette fois dans un mode de communication « usuel », c'est-à-dire où la production d'une fiction littéraire n'est pas le but ultime. Il apparaît en effet qu'une atteinte, par exemple, à la progression thématique d'un message non fictif entraîne, lorsqu'elle est issue d'une intention de l'émetteur, la mise en scène d'une fiction. À l'inverse, lorsque c'est un message fictif qui est mis en péril par un « défaut » de la progression thématique, il y a *effritement* de la dimension feinte.

Considérations diachroniques

Après avoir démontré en quoi l'énonciation de *La nuit*, de *La Lézarde*, de *Prochain épisode* et de *Mûr à crever* entraîne des difficultés lectorales de par l'obstacle qu'elle pose à l'actualisation et en quoi ces problèmes d'énonciation constituent une négation de conventions pragmatiques et de celles de la fiction romanesque, il restera à déterminer ce qui précipite ce désir de négation. Quel intérêt un auteur aurait-il à nier les règles régissant la fiction, les mêmes qui assurent une

pleine coopération du lecteur et, par là, un accomplissement à terme du fait fictif par la lecture? C'est ici que la notion de « socio-poétique » me sera utile. Ce terme, de mon invention, rend compte de l'usage stratégique de l'esthétique littéraire –en l'occurrence, l'énonciation non-rationnelle– dans le cadre d'un engagement sociopolitique. Les auteurs dont il sera question dans les chapitres subséquents ont donc en commun la présence d'une socio-poétique au sein de leur œuvre. En revanche, on remarquera que chaque texte procède d'une socio-poétique qui lui est propre; c'est-à-dire que pour chacun d'eux, la négociation entre esthétique et engagement, entre énonciation et activisme, se fait différemment.

Au-delà de la socio-poétique de chaque auteur, l'étude isolée des champs littéraires haïtien, québécois et antillais et la mise en rapport diachronique, dans ce cadre, de différents romans, fera paraître trois véritables traditions non-rationnelles³⁰. Dans chacun de ces champs, les auteurs de différentes époques font appel, suivant l'exemple de quelques prédécesseurs, à certains traits tels la subjectivité exacerbée et la transgression scénographique. Ce renouvellement esthétique s'accomplit au nom d'un activisme dont l'objectif peut varier au fil des publications. Les parcours diachroniques proposés, en plus de préciser le lien entre engagement et esthétique dans

³⁰ Nous verrons, par voie de textes exemplaires, que certains romans francophones du Québec, des Antilles françaises et d'Haïti peuvent être considérés « non-rationnels » dans la mesure où leur énonciation n'adhère pas entièrement aux conventions scénographiques et communicationnelles permettant une actualisation complète. Nous noterons aussi que les exigences minimales de l'énonciation, qui constituent en quelque sorte un garant de son « aboutissement » dans un cadre de lecture, sont d'autant plus importantes dans le cas de textes engagés –que sont d'ailleurs tous les romans du corpus. La visée explicitement pragmatique d'un roman engagé rend en effet des plus problématiques la présence d'une énonciation qui résiste à la lecture.

Il reste néanmoins que l'usage du terme « non-rationnel » ne se fait pas sans réserves; si le terme « irrationnel » aurait pu réduire les stratégies innovatrices des auteurs concernés à de simples déviations d'une norme plus acceptable, ce danger pourrait aussi accompagner l'usage de « non-rationnel ». Un autre terme comme « non-conventionnel » aurait pu également être utilisé; cela dit, l'usage de « non-rationnel », au-delà des risques que ce terme présente, a l'avantage de souligner une certaine logique minimale d'où procède l'énonciation romanesque et d'où, ensuite, peut procéder –ou ne pas procéder– la lecture.

le corpus principal, auront donc recours à d'autres textes aptes à soutenir –voire affiner– cet effort.

Dans le cas des deux romans caribéens surtout, le travail de découvrir la fonction de l'énonciation non-rationnelle nécessitera une mise en rapport du texte au hors-texte. Si les théories de Glissant, portant notamment sur l'opacité, peuvent expliquer l'énonciation particulière de *La Lézarde* et de romans subséquents, on pourra conclure, dans ce qui suit, que cette même énonciation est une tentative de repenser l'identité antillaise, laquelle serait tributaire d'une conception occidentale de l'histoire et de l'influence surréaliste. C'est ainsi que pour mieux comprendre la position théorique –et esthétique, par extension– de Glissant, il est important de comprendre, d'une part, l'antécédent surréaliste aux Antilles et, d'autre part le travail glissantien sur l'histoire, en particulier dans son deuxième roman, *Le quatrième siècle* (1964).

Bien qu'un examen des écrits théoriques de Frankétienne portant sur le Spiralisme ne révèle rien d'aussi concret, nous verrons que de manière générale, l'œuvre spiraliste procède, de toute part, d'*indétermination*. Dans le cas spécifique de Frankétienne, ce travail se fait par une amplification du lyrisme au sein d'une œuvre qui, au fur et à mesure que chaque texte est publié, en devient de moins en moins narrative. Ainsi, on pourrait d'abord croire que l'esthétique n'a aucune incidence sur l'engagement; après tout, le lyrisme d'une œuvre n'est-il pas depuis longtemps garant surtout de sa littéarité –et de son non-engagement? Or un examen plus approfondi de l'œuvre de Frankétienne permettra de rendre visible ce lien entre esthétique et discours social.

Enfin, dans les romans de Ferron et d'Aquin, le projet de l'auteur, son accomplissement et la mise en scène de ce dernier sont fortement liés et peuvent être repérés au sein même de l'œuvre. On retrouve un semblable travail textuel dans des romans québécois postrévolutionnaires; nous verrons le cas exemplaire du *Désert mauve* de Nicole Brossard.

L'effort de découvrir ce qui précipite l'énonciation non-rationnelle entraîne ainsi un examen de l'histoire littéraire de chacun des trois champs –lequel examen accentue tantôt précurseurs, tantôt successeurs. D'un parcours qui se veut ainsi extensif émanent certains termes clefs –l'opacité, l'indétermination, la subjectivité, etc.– qui sont intrinsèques à cette énonciation. Bien que ces termes soient autant de manières de rendre compte d'une mise « hors d'atteinte » de l'œuvre littéraire face à son lecteur, ils attestent d'un usage et d'une intention qui méritent d'être nuancés suivant l'auteur et le champ littéraire qui en tirent profit. Bien que l'on pourra observer une esthétique énonciative communes aux romans d'Aquin, de Glissant, de Frankétienne et de Ferron, chaque usage est issu d'une pensée individuelle et d'un contexte différent. Aussi chaque texte se fait-il une place différemment au sein de son champ littéraire suivant son impact sur la production ultérieure. Si chez Glissant il faudra privilégier l'apport de l'auteur face à l'histoire de la pensée antillaise, le parcours sera davantage synchronique chez Frankétienne. Quand au champ littéraire québécois, il intéresse plutôt par la vigueur avec laquelle réapparaît l'énonciation non-rationnelle après la Révolution tranquille.

L'énonciation non-rationnelle au Québec :

Quelle fonction pour la fiction?

La nature non-rationnelle de l'énonciation romanesque peut être liée à des traits pragmatiques et à d'autres traits propres à la fiction. La variété des stratégies dont peut profiter le roman est reflétée dans le choix des deux textes québécois analysés ici : Si *La nuit* de Jacques Ferron précarise sa propre lecture surtout par une subversion des conventions communicationnelles, la même précarisation se fait plutôt par le biais de transgressions scénographiques dans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. Nous verrons que les deux romans sont également différents dans leur engagement : Chez Aquin, l'objectif de la subversion énonciative est de démontrer l'incapacité du roman à accéder au stade de la révolution; *Prochain épisode* souligne ainsi son propre échec. *La nuit*, au contraire, démontre de manière exemplaire le potentiel de la fiction et l'effet qu'elle peut espérer avoir sur le lecteur.

Au-delà de ces différences, par contre, nous pourrions conclure, à la fin de ce chapitre, que les deux romans tirent profit d'une socio-poétique où l'énonciation non-rationnelle participe à une critique sociale. En cela, ils marquent tous deux un changement dans la manière de concevoir l'engagement romanesque. Si, comme nous le verrons, certains précurseurs précèdent *La nuit* et *Prochain épisode*, ce sont véritablement les romans de Ferron et d'Aquin qui occasionnent une mise en question de la notion d'engagement. L'intégration d'un discours engagé à même l'énonciation du roman réapparaît est reprise après les années 1960; la lecture du *Désert mauve* de Nicole Brossard pourra justement démontrer en quoi la socio-poétique de ce roman prolonge, en quelque sorte, celles d'Aquin et –surtout– de Ferron.

Analyse du discours de *La nuit*

Introduction au texte

Avant la publication de *La nuit*, Jacques Ferron fait paraître nombre de contes dans diverses revues. Lorsqu'il publie des volumes ne contenant qu'un conte –ou récit– plus long, la critique remarque un changement de cap chez l'auteur :

Distinguons. Il y a un Ferron qui écrit des contes d'une verve incroyable, légers, caustiques, et souvent traversés de singuliers accents de tendresse. Ces contes nous atteignent directement, sans casse-tête. Mais Jacques Ferron auteur-de-livres semble croire que cette simplicité, ce jeu direct, ne sont pas dignes de l'édition. Il [compose le livre] de manière à ce que le lecteur en ait pour plusieurs années à s'y casser la tête. (Marcotte, « Conteurs » 7)

Bien que cette présentation de la nouvelle prose ferronienne comme casse-tête illustre pertinemment la confusion que sa lecture engendre, elle ne précise pas ce qui, dans le récit, est à source de la complexité. Le commentaire suivant, portant sur *Cotnoir*, un premier roman (ou « grand conte ») qui date de 1962, est plus révélateur :

L'art de ce récit ne réside pas dans la création des personnages, ni des événements, tous plus ou moins empruntés à la vie réelle; il tient essentiellement dans le montage temporel, comme une toile d'araignée où vient se jeter et mourir le héros malgré lui d'une aventure qui, sans cette forme de narration, eût été sans grande conséquence. (Paquette 223)

Pour simplifier les choses, on peut conclure que la complexité de cette nouvelle prose créée par Ferron réside dans la forme, et non pas dans le fond.

Quelques années plus tard, en 1965, Ferron fait paraître *La nuit*³¹. Si la primauté de l'énonciation complexe ne fait pas défaut dans ce roman, la critique ne pourra pas en rendre compte de manière précise; elle essaiera plutôt de transmettre le *sentiment* dégagé par la lecture du roman : « Si vous ne comprenez pas trop bien, dites-vous bien que c'est à cause de la nuit. Elle règne, épaisse et noir sur tout le récit » (Marcotte, « Contes » 4). « Ferron nous tire du rêve à la réalité pour nous dépayser l'instant d'après dans un petit monde crépusculaire » (Lockquell, « Un pur » 8). La critique avoue être séduite « par l'allégresse du récit, par la façon toute personnelle qu'a Ferron de nous prendre au piège, de nous lancer sur de fausses pistes, puis de nous rattraper au tournant » (Marcotte, « Jacques » 98). Dans la plupart des cas, par contre, elle ne sait pas trop quoi faire de ce roman déroutant. La déclaration suivante d'André Major est des plus révélatrices en ce qui concerne l'accueil accordé à *La nuit* lors de sa publication : « La critique s'est tue, déconcertée. Ce roman mettait le lecteur au pied du mur » (Major 103). Révélatrice, l'est aussi la réédition du roman en 1979 où l'éditrice Diane Potvin parsème le texte de notes explicatives et dote chaque chapitre d'un titre de son invention³²; dans les deux cas, il s'agit de faciliter la lecture. Par ailleurs, c'est cette difficulté de lecture qui détermine le choix de l'édition retenue ici. C'est pour la rupture qu'il engendre avec l'horizon d'attente du roman que le texte de 1965 sera étudié, en préférence non seulement à la réédition de Potvin, mais surtout à la réécriture de Ferron qui donnera lieu, en 1972, aux *Confitures de coings*. Cette dernière version de *La nuit*, comme le démontre bien Jacques Pelletier dans *Le poids*

³¹ Cependant, l'édition Lanctôt (111) note que *La nuit* est composée de textes antérieurement publiés séparément dans *L'information médicale et paramédicale* entre 1951 et 1965.

³² Potvin fait aussi le choix d'interpréter une grande partie du récit comme un rêve qu'a le personnage principal. Quoique l'on pense de l'interprétation de Potvin, sa lecture démontre bien que *La nuit* est, pour utiliser l'expression d'Umberto Eco, un texte des plus « ouverts ».

de l'histoire (163-82), est motivée par un changement de perspective chez Ferron face à la crise d'octobre 1970³³. Bien que les difficultés de lecture y demeurent, on pourrait considérer *La nuit* comme une œuvre indépendante des *Confitures de coings*, et vice versa –comme en témoigne d'ailleurs la réédition, en 2004, de *La nuit* sous sa forme originelle de 1965.

Avant de procéder, il s'avère utile de résumer l'intrigue principale de *La nuit*, laquelle s'étend sur sept chapitres comportant environ une douzaine de pages chacun : L'énonciateur de l'intrigue s'identifie au personnage principal –il s'agit donc de ce qu'on nomme communément un « narrateur-personnage » : Cet énonciateur³⁴, qui habite une banlieue paisible avec son épouse, est réveillé en pleine nuit par l'appel d'un homme l'incitant à le rencontrer. C'est ainsi qu'il se rend à Montréal pour n'en revenir qu'au soleil levant. Pendant la nuit en question, certaines péripéties surprenantes l'occupent, dont principalement l'évocation de son passé, des discussions avec Alfredo Carone, un chauffeur de taxi, une aventure avec Barbara, une prostituée, et la mort de son interlocuteur téléphonique. L'intrigue en tant que telle ne nous est pas très importante puisque l'objet de la présente étude est de relever l'exposition même de ces événements. C'est ainsi qu'il sera question, dans ce qui suit, du savoir, de la progression thématique, de la structure et du sens des énoncés, de digressions, de l'identité de l'énonciateur et des personnages, mais tout d'abord de l'inscription textuelle de l'énonciateur et du lecteur.

³³ La crise politique d'octobre 1970 impliquait une intervention d'un groupe révolutionnaire, le FLQ, et une forte réplique de la part du gouvernement fédéral canadien.

³⁴ Le lecteur ne découvre qu'à la page 59 (chapitre 4, édition Lanctôt) que le nom de l'énonciateur est François Ménard.

L'énonciateur et le lecteur dans l'incipit

La scénographie d'un texte est construite par la lecture, à l'aide des traces laissées dans le texte; cette construction ne peut donc qu'être linéaire. Dans *La nuit*, les instances de l'énonciateur et du lecteur sont données à construire dès l'incipit :

Je n'ai jamais pensé que j'étais un imbécile; j'en avais quand même le salaire.
 Longtemps la gêne m'obligea à la prudence. Je me taisais, j'attendais mon heure. Mon heure arrivée, je ne m'en suis pas rendu compte : à quelle horloge l'aurais-je reconnue? Le jour, je descendais doucement la pente de ma routine et, quand venait la nuit, la nuit que j'ignorais, je dormais tout bonnement. Frank ne me connaissait pas. Sans doute me cherchait-il, mais la ville est grande et je n'y étais pas grand'chose. (Ferron 15)

Dès ces premières lignes, le lecteur est bousculé dans un univers fictif qui semble déjà avoir commencé, comme s'il y pénétrait à la deuxième page. Cet effet est produit principalement par une série de pronoms (« je », « me », etc.) et deux substantifs, « Frank » et « nuit », qui, sans avoir été préalablement présentés, paraissent comme s'ils l'avaient été. En termes d'analyse du discours on pourrait parler ici de cataphores³⁵, procédé par lequel une expression est présentée avant que le soient les éléments nécessaires pour pouvoir l'interpréter. Ces cataphores apparentent le paragraphe au monologue intérieur, dont l'une des propriétés fondamentales est la présence d'un énonciateur qui prend des libertés face à la « clarté de référence » (Maingueneau, *Linguistique* 142). En dépit de ces éléments indéterminés, le

³⁵ « La cataphore est une relation symétrique de l'anaphore » (Charaudeau 94). Si la cataphore « se trouve plutôt dans des phrases à détachement, ('*Ils* sont fous ces romains'), et les phrases pseudo-clivées ('*Celui* que j'ai vu, c'est Paul') », c'est l'anaphore « qui apparaît plutôt dans les séquences narratives, à l'écrit » (95).

paragraphe d'introduction permet la construction des participants à l'acte de communication : Le roman s'ouvre avec les mots d'un énonciateur qui assume la première personne, le « je »; le lecteur, lui, est construit d'emblée comme privé d'information. S'ajoute à cette lacune le problème d'ordre : Comme nous le verrons plus loin, lorsque certaines informations sont mises à la disposition du lecteur, elles le sont dans un ordre qui ne facilite pas la compréhension. Enfin, l'énonciateur fait référence à un personnage qu'il nomme « Frank »; la présence de ce dernier est à noter pour la suite de notre analyse.

Laissant de côté pour le moment la question du lecteur, il s'avère nécessaire de relever les transformations que subissent l'énonciateur et le personnage de « Frank », ces transformations débouchant sur une importante caractéristique énonciative du texte. Dans les paragraphes qui suivent le texte cité précédemment, l'énonciateur discute de son travail, de la politique et des rapports qu'il entretient avec sa femme. Dans ces six paragraphes, une certaine stabilité apparaît : les énoncés s'y concentrent sur l'énonciateur et les lois de la progression thématique –selon lesquelles un élément est introduit avant d'être l'objet d'une référence– sont respectées³⁶. Cette stabilité précaire se termine par l'annonce que nous fait l'énonciateur : « Et puis, une nuit, le téléphone sonna » (Ferron, *La nuit* 18). Lorsqu'il répond, l'énonciateur s'imagine que la personne appelant chez lui au milieu de la nuit est un « mauvais plaisant » (19); il dit : « L'idée me plut et je me levai, bien décidé à lui retourner la plaisanterie. [...] J'allai répondre : on demandait Frank » (19). La conversation qui s'en suit permet au lecteur de construire le personnage de l'interlocuteur téléphonique, lequel désire parler à un autre personnage qu'il nomme « Frank ».

³⁶ Ceci à l'exception d'une autre mention de la « nuit » (Ferron 16).

Lorsque l'interlocuteur téléphonique lui pose la question « Est-ce vous Frank? » (19), l'énonciateur présume toujours qu'il est un « mauvais plaisant »; en effet, car l'énonciateur poursuit ses efforts pour « lui retourner la plaisanterie » : « Non, Monsieur, car il est malade, très malade » (19). Le jeu se poursuit ainsi, l'énonciateur feignant de connaître Frank, jusqu'à ce qu'il termine la conversation comme suit : « Le médecin est ici; il ne s'est pas encore prononcé. Rappelez-moi dans dix minutes » (19). Durant une seconde conversation téléphonique, l'énonciateur est davantage explicite sur le fait qu'il ne connaît ni Frank, ni l'interlocuteur au moment de l'appel : « Ah oui! le fameux Frank... Au fait, *qui était-il?* Je n'aurais pas détesté le savoir. Comme je ne répondais pas, l'*inconnu* demanda à lui parler » (Ferron 20; je souligne). L'énonciateur poursuit en déclarant à son interlocuteur que Frank est mort et en défilant d'autres histoires à son propos qui semblent, si l'on se fie aux réactions de l'interlocuteur, difficiles à avaler. Pour ce dernier, en effet, Frank est de tout évidence une réelle connaissance : d'après lui, Frank serait « athée » et sa mort serait « tragique »; et lorsque l'énonciateur déclare avoir empoisonné Frank lui-même, l'interlocuteur, apparemment outré, raccroche. Après l'échange téléphonique, l'énonciateur, fier de la plaisanterie, pourra conclure : « Pour l'avoir eu, je l'avais eu! Le mauvais plaisant, indubitablement, c'était moi » (22).

Les traces ainsi laissées dans le texte permettent bien d'affirmer que l'interlocuteur téléphonique et le personnage de « Frank » sont foncièrement inconnus de l'énonciateur. Pourtant, plus loin, lorsqu'il fait mention de Frank, l'énonciateur l'identifie cette fois à son interlocuteur téléphonique : « Et de qui procédait Frank? Frank que je n'avais pas trompé, pour la bonne raison que c'était lui qui avait demandé

à se parler, je l'avais peut-être intrigué, mais sa mort ne devait sûrement pas l'attrister » (25). Ces énoncés marquent un renversement des plus étonnants. En donnant le personnage de Frank comme connu par l'énonciateur –ce dernier sachant très bien que Frank et son interlocuteur ne font qu'un–, ces énoncés impliquent une déstabilisation des acquis développés précédemment. Ainsi se voient contredits les énoncés donnant Frank comme un inconnu et ceux donnant l'énonciateur comme victime d'une « plaisanterie ». Et lorsque le téléphone sonne une troisième fois, l'énonciateur identifie explicitement l'interlocuteur comme étant « Frank »; ce dernier aurait « déchiffré mon message » (26). « Enfin, j'étais compris », l'énonciateur dit-il encore. Il apparaît donc que les dialogues précédents, entre le personnage de Frank et l'énonciateur, dissimulaient un sous-texte. Aussi ce sous-texte est-il présent d'un côté comme de l'autre : L'interlocuteur téléphonique demande à parler à Frank, sachant qu'il n'y a nul Frank au bout de la ligne; comme réponse, l'énonciateur ne nie pas la présence d'un « Frank »; de ce fait, il trompe à la fois son interlocuteur –encore le trompe-t-il vraiment?– et le lecteur. Dès lors, vu la complicité de l'énonciateur au sein de ce jeu, il paraît susceptible de continuer à faire l'économie de son savoir face au lecteur. C'est d'ailleurs ainsi que ces deux instances sont construites par le texte : l'énonciateur est dissimulateur et le lecteur est en manque d'information. Notons que cette construction concerne tout autant le je-énonciateur que le je-énoncé, la dissimulation s'étendant aux deux « fonctions » sans discernement particulier; l'énonciateur est tout aussi sournois vis-à-vis du lecteur lorsqu'il participe au jeu téléphonique que lorsqu'il raconte ce jeu après coup. Il n'apparaît ainsi, à ce stade de

la lecture, qu'un faible écart entre les fonctions « je-énonciateur » et « je-énoncé ». Comme nous le verrons plus loin, cet écart accusera une croissance importante.

L'économie du savoir

Il importe de souligner –car cela ne va pas de soi– que la confusion qui est ici créée n'est une conséquence ni de quelconques événements de la diégèse (le téléphone qui sonne), ni de la situation dans laquelle se retrouve l'énonciateur (confronté à un interlocuteur). La source de la confusion se trouve plutôt à même l'énonciation. C'est en prétendant que le personnage de Frank est malade, et ensuite qu'il est mort, que l'énonciateur fait du lecteur une dupe –plus encore que son interlocuteur, lequel semble participer (à un degré incertain) au jeu. Les données nécessaires pour développer l'intrigue sont ainsi fournies par l'énonciateur de manière à miner une compréhension immédiate, voire complète.

De manière plus générale, l'économie du savoir est un enjeu des plus importants dans l'exposition du récit. À quelques reprises, c'est le savoir du lecteur qui semble dépasser celui de l'énonciateur. Vers la fin du premier chapitre, le chauffeur de taxi Alfredo Carone, avant de déposer l'énonciateur pour son rendez-vous avec Frank, dit vouloir répondre à sa question; il lui dit que « la nuit, on ne voit jamais d'enfants; ils restent derrière la porte, éparpillés dans la lumière, au milieu du bruit et du monde » (Ferron 39). La question qui entraîne cette réponse est inscrite à la page précédente, lorsque l'énonciateur demande à Alfredo Carone « s'il juge la nuit plus humaine » (38). Pourtant, lorsqu'il entend la réponse du chauffeur, l'énonciateur admet avoir ignoré sa propre question : « Je ne me souvenais pas de lui avoir posé une question qui appelât pareille réponse. Je le regardais, un peu surpris » (39). Si ce

passage souligne l'avantage, en termes de connaissances, qu'a le lecteur face à l'énonciateur, cet avantage ne sera que temporaire; car si la première réponse du chauffeur de taxi rend l'énonciateur perplexe, sa réponse à une deuxième question est apte à rendre le lecteur perplexe : « Quant à savoir qui est tributaire de qui, l'adulte, de l'enfant ou l'enfant, de l'adulte, la nuit, du jour ou le jour, de la nuit, je n'en sais rien » (39). Cette seconde « réponse » donnée par Alfredo Carone plonge le lecteur dans l'ignorance, car c'est maintenant lui qui n'a pas eu connaissance de la question correspondante. Finalement, et jusqu'à la fin du récit, c'est le lecteur qui devra encaisser la plus grande part d'ignorance; c'est lui qui sera contraint de deviner le savoir que possède –ou que semble posséder– l'énonciateur.

Suite à ces observations, il est possible de préciser davantage la scénographie à commencer avec l'énonciateur : c'est surtout sa fiabilité en tant que relayeur du récit qui fait défaut. Autrement dit, l'énonciateur, tel qu'il est construit par le début de *La nuit*, semble disposé à taire son savoir ou encore à faire paraître ce qui n'est pas. Conséquemment, le lecteur aussi se voit attribué une position précise : il ne sera pas aux côtés de l'énonciateur, mais plutôt en opposition à lui –la lecture de l'intrigue se faisant plutôt *contre* ses énoncés qu'entièrement par leur intermédiaire : Bien que l'actualisation ne puisse s'accomplir autrement que par voie narrative, cela doit se faire dans le doute. Les premières déceptions de l'énonciateur le mettent bien en évidence : il existe sous l'énonciation une vérité qui ne correspond pas nécessairement aux déclarations de l'énonciateur, d'où la nécessité de devoir déjouer ce dernier pour mieux construire « l'histoire véritable ».

Progression thématique

L'exposition de l'information s'accomplit parfois *a posteriori*; c'est-à-dire que l'information pertinente à une situation n'est donnée qu'après coup. Bien que souvent ces délais ne nuisent aucunement à l'interprétation du texte, ils ont néanmoins comme effet de réaffirmer la nécessité, pour le lecteur, de lire de manière vigilante –sinon méfiante. Dans le premier chapitre, par exemple, l'énonciateur ne divulgue pas que son interlocuteur parle anglais. Bien que les paroles de ce dernier soient écrites en français, il apparaît qu'elles soient en fait prononcées en anglais. Cela ne se fait remarquer que durant la troisième conversation téléphonique, lorsque l'énonciateur annonce : « Il s'exprima cette fois en français » (26).

Cet aveu tardif de la langue de Frank n'a pas d'impact notable sur le déroulement de l'intrigue et sur sa compréhension par le lecteur. Elle contribue pourtant de manière importante à la programmation d'une lecture difficile. Il en va de même pour l'exemple de « la nuit », brièvement mentionnée plus haut. L'énonciateur se réfère à la « nuit » sans l'expliquer, malgré le fait qu'il s'agit d'une « nuit » plus chargée de signification que celle qui est simplement le versant du jour : La « nuit » dont il est question ici a un sens autre puisque l'énonciateur parle de « la nuit que j'ignorais » (15); aussi dit-il plus loin : « Et puis, j'ai découvert la nuit » (16). Enfin, le lecteur se voit donner plus d'informations lorsque, éveillé au milieu de la nuit, l'énonciateur déclare à son interlocuteur : « Eh bien, [...] la nuit n'est pas du tout ce que je pensais » (20). Plusieurs autres éléments sont présentés ainsi, rompant la progression thématique; c'est le cas, par exemple, des expressions suivantes :

« Frank »³⁷, « cadavre »³⁸, « coup de poing »³⁹, « Alcazar »⁴⁰, « Barbara »⁴¹, « vitrine »⁴², etc. Dans chaque occurrence, un élément est mis de l'avant sans avoir été présenté préalablement. Ces cataphores constituent ainsi une rupture face aux exigences de la progression thématique (ou anaphorique). L'engrenage de cette progression, nous l'avons vu, comprend deux éléments : « Le 'thème', c'est le groupe qui porte l'information présentée comme déjà acquise, le 'rhème' le groupe qui porte l'information présentée comme nouvelle » (Maingueneau, *Linguistique* 190). Dans le cas des expressions mentionnées ci-dessus, le problème peut être formulé de la manière suivante : La répétition de l'expression (« la nuit », par exemple) est inversée, le « thème » précédant le « rhème ».

L'atteinte à la progression thématique a donc l'effet de construire un parcours lectural particulier⁴³. À elle s'ajoute deux autres caractéristiques qui font appel à la vigilance du lecteur : la structure complexe des énoncés et le sens ambigu de ceux-ci.

Structure et sens des énoncés

Nombre de phrases dans *La nuit* requièrent que le lecteur ralentisse sa lecture; de par leur structure, ces énoncés demandent à être relus et entraînent un arrêt

³⁷ Pages 15, 19-22, 25.

³⁸ Pages 26, 29.

³⁹ Pages 41, 47-8.

⁴⁰ Pages 34, 82.

⁴¹ Pages 34, 82.

⁴² Pages 24, 42.

⁴³ Une seconde fonction, cette fois plus pratique mais qui concerne elle aussi le lecteur, doit être notée. Celle-ci devient apparente lorsqu'on examine la mention d'une première rencontre entre l'énonciateur et Frank : « Frank était en effet au milieu de la rue [...]. C'est ainsi qu'il m'était apparu, vingt ans auparavant, quand je gisais sur le trottoir de la rue Saint-Laurent. Il m'avait regardé de haut, de très haut. Je ne savais pas alors qui il était » (Ferron 40). Les circonstances de la rencontre, anticipées par ces énoncés, sont développées dans les longues digressions des chapitres suivants; celles-ci contiennent les réponses aux questions à savoir : Qu'est-ce qui a provoqué la rencontre? Pourquoi l'énonciateur gisait-il sur le sol? Il apparaît de cet exemple qu'en plus de programmer une lecture difficile, l'inversion du rhème et du thème assure aussi une fonction de tension dramatique. Pour découvrir les mystères que renferme l'énonciation et pour remplir les lacunes de l'énonciateur, le lecteur doit poursuivre sa lecture.

momentané de l'actualisation jusqu'à ce qu'un sens puisse en être tiré. Dans l'exemple suivant, différentes propositions tirant d'un même noyau sont énoncées de manière entassée :

Ah! que n'eusse-je été jeune fille : entrez, mon prince, je m'eusse dit! Ou tout simplement ma femme – car, à bien y penser, jeune fille je me serais déconcertée – ma femme qui la nuit reprend sa peau douce d'autrefois et se nomme Marguerite comme au temps où elle était ma fiancée : je n'eusse point laissé languir un mari de ma sorte [...]. (23)

Une soustraction des différentes déclarations pourrait se faire ainsi :

« Ah! que n'eusse-je été jeune fille – ou tout simplement ma femme – car, à bien y penser, jeune fille je me serais déconcertée [...] ».

« Ah! que n'eusse-je été jeune fille : entrez, mon prince, je m'eusse dit! [...] je n'eusse point laissé languir un mari de ma sorte [...] ».

« Ah! que n'eusse-je été jeune fille [...] Ou tout simplement ma femme [...] ma femme qui la nuit reprend sa peau douce d'autrefois et se nomme Marguerite comme au temps où elle était ma fiancée ».

La structure des énoncés –le fait qu'ils soient à ce point entrelacés– fait en sorte qu'il est difficile de saisir leur sens sans une relecture –voire plusieurs. Dans un autre exemple qui suit de près le premier, c'est plutôt l'aspect digressif que la structure des énoncés qui nuit à une compréhension immédiate :

Je me rapprochai de nouveau de ma femme dans le but de gratouiller encore à sa porte, et puis : à quoi bon? Je n'en fis rien pour au moins deux raisons, d'abord parce qu'à supposer que j'eusse eu la touche électrique et que je l'eusse réveillée,

je n'avais plus la baguette magique et ça n'aurait pas été facile de lui expliquer que je ne voulais pas jouer à saute-mouton à cause de mon âge, de ma situation, de la vitrine, de la chambre noire, de l'objectif renversé, braqué vers nous, et de l'oculaire fixé comme un monocle devant l'œil d'un voyeur distingué, peut-être le bon Dieu, mais lui poser une question; ensuite parce que je savais ce qu'elle me répondrait; elle me répondrait : « Tu es fou, mon vieux; avec toutes tes sottises, tu provoques les gens; il finira par t'en coûter cher et tu l'auras bien mérité ». (24)

Dans cet extrait, deux digressions détournent des deux énoncés principaux annoncés par le texte (« pour au moins deux raisons »). Ces deux énoncés principaux sont : « [...] d'abord parce qu[e] [...] ça n'aurait pas été facile de lui expliquer que je ne voulais pas jouer à saute-mouton [...] » et « [...] ensuite parce que je savais ce qu'elle me répondrait; elle me répondrait : 'Tu es fou, mon vieux; avec toutes tes sottises, tu provoques les gens; il finira par t'en coûter cher et tu l'auras bien mérité' ». L'une des digressions qui nuisent à l'interprétation est plutôt légère : « [...] à supposer que j'eusse eu la touche électrique et que je l'eusse réveillée, je n'avais plus la baguette magique [...] ». L'autre, elle, est davantage hors propos : « [...] à cause de mon âge, de ma situation, de la vitrine, de la chambre noire, de l'objectif renversé, braqué vers nous, et de l'oculaire fixé comme un monocle devant l'œil d'un voyeur distingué, peut-être le bon Dieu, mais lui poser une question [...] ». Suite à cette dernière digression, le lecteur risque d'avoir perdu le fil de la confession de l'énonciateur; après quoi il court le risque de croire que les paroles de la femme qui sont anticipées par l'énonciateur sont une réponse aux avances qu'il *pense* lui faire. Pourtant, une lecture

attentive révèle que la réaction qui est crainte, c'est celle que la femme *aurait* en réponse à une question qui n'est jamais posée (ni même dévoilée au lecteur). C'est ainsi qu'une lecture rapide de ce paragraphe laisserait camouflé le fait même que l'énonciateur veuille poser une question à sa femme, une question que le lecteur ignore –bien qu'elle ne soit pas sans importance puisqu'elle « coûterait cher » à l'énonciateur.

En plus de démontrer les problèmes de structure de phrases, le dernier passage cité s'avère aussi un bon exemple des problèmes de sens. Puisqu'on ne connaît pas la question que l'énonciateur voudrait poser à sa femme, il est difficile d'attribuer un sens à la réponse –aussi hypothétique soit-elle– que lui apporterait celle-ci. D'autres passages se démarquent par la même ambiguïté de sens. Il n'est pas clair, par exemple, pourquoi l'énonciateur serait satisfait des augmentations de salaire qu'il ne mérite pas et déçu par celles qu'il se mérite⁴⁴. Parfois, cette ambiguïté est causée par une digression dont le sens par rapport à un énoncé principal s'avère problématique :

Je ne répondis pas. Il parut inquiet. Nous roulâmes quelques instants en silence. Un bien précaire silence. J'avais piqué sa curiosité; il ne resterait pas longtemps muet. Il cherchait un détour pour me revenir. *Le meilleur détour, c'est encore soi-même : je me confesse à Dieu pour que Dieu me raconte un peu ce qu'il est; je lui en mets pour qu'il m'en donne; s'il était plus parlant, l'animal ! on ne le prierait pas tant.* (37; je souligne)

Il est évident que c'est l'idée du « détour » qui lie la digression au reste du texte.

Pourtant, le sens de la référence à « Dieu » est plus ouvert à interprétation.

L'énonciateur dit se confier à Dieu pour que Dieu se prononce à son tour, démontrant

⁴⁴ « Je reçus coup sur coup plusieurs augmentations de salaire qui, les premières, méritées, me laissèrent froid, qui, les autres, moins justifiables, me causèrent plus de satisfaction » (Ferron 17).

que le meilleur détour c'est « encore soi-même ». Il suggère que si Alfredo Carone, le chauffeur de taxi, veut rallumer le dialogue, il devrait lui parler de lui-même. Simple analogie en apparence, mais qui pose certains problèmes : Si Dieu n'est pas « parlant », il s'avère que ce détour peut difficilement être « le meilleur ». De plus, l'énonciateur devient, suivant cette comparaison, la figure de Dieu qui se fait prier. Bien que cela soit une intéressante illustration du manque de coopération de l'énonciateur face à son lecteur, le rapprochement avec la situation d'Alfredo Carone reste difficile à interpréter. Cela dit, la comparaison est vite oubliée par l'énonciateur qui continue son récit sans que cas soit fait de la mention de « Dieu »; d'ailleurs, la suite immédiate du récit n'en devient pas pour autant illisible.

Les passages cités plus haut proviennent en général des deux premiers chapitres de *La nuit*; non seulement ont-ils l'effet de déstabiliser la lecture, ils programment aussi, par cette atteinte lectorale, un lecteur perspicace. La scénographie du roman est telle qu'elle exige de ce lecteur une grande participation –ainsi qu'une certaine méfiance. Ayant été touché par les problèmes de structure et de sens des énoncés et par ceux liés à la progression thématique (marquée par la cataphore et la digression), le lecteur ne peut qu'anticiper d'autres difficultés similaires. C'est ainsi que les premiers chapitres préparent le lecteur à affronter d'autres obstacles –lesquels, en l'occurrence, s'avéreront plus considérables.

Digressions

Les digressions dans *La nuit* sont considérables tant sur le plan quantitatif que qualitatif. On a vu que les digressions jouent un rôle dans toutes les variations de problèmes énonciatifs; dans la suite du récit, le poids des digressions ne fera

qu'accroître. La rencontre qui a lieu entre l'énonciateur et le personnage de Frank entraîne, à la fin du second chapitre, une suspension immédiate de l'action principale qui fait place à deux longues digressions d'une douzaine de pages⁴⁵ où sont retracés principalement trois épisodes : le séjour d'un jeune François Ménard dans un sanatorium, son arrestation suite à une manifestation et sa parution subséquente au palais de justice. Ces digressions valent la peine d'être étudiées car l'accent est placé sur elles au détriment du récit principal; comme le remarque la critique, le rendez-vous des deux personnages « ne fait alors que provoquer le monologue de chacun. L'espace réel où ils sont ensemble n'a plus beaucoup d'importance » (Renaud 33).

Les troisième et quatrième chapitres constituent ainsi une longue parenthèse et comprennent les mêmes aspects énonciatifs que nous avons vus jusqu'ici. D'ailleurs, le premier syntagme nominal constitue un *thème* qui apparaît sans être précédé d'un *rhème* : le « coup de poing » qui surprend l'énonciateur sera en effet mentionné plusieurs fois⁴⁶ avant d'être adéquatement décrit⁴⁷. Présentes aussi sont des phrases dont le sens semble ambigu, ou dont l'interprétation demeure ouverte :

Un coup de poing dont j'avais peut-être besoin, au devant duquel je me suis porté; autrement, je me serais cogné la tête contre un mur ou bien le train m'aurait écrasé. (41)

⁴⁵ Cette somme fait référence au texte de 2005 (Lanctôt); il s'agit des pages 41-52 et 55-66.

⁴⁶ « Ce coup de poing en plein visage, vraiment je ne m'y attendais pas car je me croyais permis de penser à ma guise [...] » (41). « Un coup de poing dont j'avais peut-être besoin [...] » (41). « Après le coup de poing, je me suis laissé caler [...] » (41). « Le coup de poing après le pneumopéritoine » (47). « Un coup de poing en plein visage » (47).

⁴⁷ « Deux costauds m'avaient saisi, chacun leur bras; ils étaient de bonne poigne [...]. Le coup parti, ils ne me laissent pas sur le trottoir [...] » (47-8).

[C]e fut là quand même un des grand moments de mon existence. Si son euphorie ne dura pas, suivi qu'il sera d'une aggravation de maladie, il laissa en moi le germe de la santé : je ne pouvais plus mourir. (43)

Un coup de poing en plein visage. Encore une fois, j'ai été ébloui. (47)

Dans d'autres énoncés, la structure même porte à confusion, notamment à cause des déictiques utilisés. Dans la phrase « Ce matin, je sens que je suis guéri [...] » (43), le déictique temporel (« Ce ») et la conjugaison au présent de l'indicatif incitent à croire que l'énoncé s'applique au moment de l'énonciation. Pourtant, les énoncés subséquents indiquent bien qu'il vise le temps décrit, c'est-à-dire plus de vingt ans avant le moment d'énonciation⁴⁸.

L'économie du savoir observée plus haut est également repérable dans les digressions. En effet, la première grande digression se construit à partir d'une lacune d'informations, ceci avant même qu'elle ne soit amorcée : Ce sont les circonstances menant à la première rencontre de François Ménard et de Frank –qui ne sont pas révélées dans les deux premiers chapitres– qui constitueront la base des chapitres suivants. L'économie du savoir se manifeste avec l'apparition de « Smédo ». Smédo est le personnage du sanatorium avec qui l'énonciateur dit avoir discuté de communisme; d'après les énoncés qui lui sont prêtés, il serait un communiste fervent : « Cet argent est diabolique; il possède notre société; l'exorciser, c'est le socialisme »

⁴⁸ Dans le passage suivant, la « vitre » et les « maisonnettes » renvoient à l'espace-temps du sanatorium lors du séjour du jeune François Ménard : « Dans la vallée, je pourrais suivre mes yeux, rompre la vitre, descendre et aller prendre le petit déjeuner dans une de ces maisonnettes où l'on a rallumé les feux » (43). Il est remarquable, néanmoins, qu'un autre passage qui relève de la même problématique soit cette fois précédé d'un tiret, lequel permet d'indiquer avec plus de certitude que le personnage de François Ménard dit ces mots à lui-même : « – Sainte-Agathe n'est pas seulement ce que j'en vois d'ici, un pauvre hameau, une scierie qui chôme parce que c'est dimanche [...] » (43).

(46). Or lorsqu'il est de nouveau question de ce personnage pendant l'arrestation de François Ménard, son statut devient pour le moins embrouillé :

Pendant que le Malais descend, plus rond que nature, ayant eu du mal à boutonner son uniforme, le capitaine reste accoudé au bastingage. C'est Smédo, c'est le capitaine Smédo devenu contrebandier. Je lui crie : « Capitaine, voyez-moi : je suis Indien, je suis Malais, je suis communiste, je suis Chinois; prenez-moi dans votre équipage! » [...] [S]'il m'entendait, il ne broncherait pas : je n'ai aucune valeur marchande. Il a trop à faire pour s'embarrasser d'un imbécile comme moi, prisonnier de l'Acropole. (48)

On remarque que l'une des notes paratextuelles dont est dotée l'édition Lanctôt (112) indique que le personnage de Smédo est soit un policier, soit –plus vraisemblablement– une figure représentant l'infiltration de la police dans le parti communiste⁴⁹. Il n'en demeure pas moins que l'énonciation, fidèle à l'économie du savoir relevé précédemment, laisse le lecteur plus que jamais perplexe⁵⁰.

Interprétation régressive

Cela dit, les digressions révèlent certains détails importants par le fait qu'elles permettent une interprétation différente des deux premiers chapitres : « Quand le téléphone avait sonné, j'ignorais que Frank m'appelais régulièrement ainsi, à tous les trois ans, régulièrement : je ne l'avais pas remarqué, à moitié endormi, lui ayant toujours répondu, du moins jusqu'à cette nuit : « [*S*]orry, sir, you have the wrong number.' » (55-6). L'énonciateur admet également que, suite à son arrestation et à sa

⁴⁹ Il serait ici utilisé de manière métonymique non pas en tant que le Smédo que connaît le personnage de François Ménard, mais plutôt le Smédo en tant que figure représentative d'un membre communiste.

⁵⁰ De plus, le passage de la page 48 met en question la linéarité du récit. En effet, on pourrait éventuellement se demander lequel des deux événements, l'hospitalisation de François Ménard ou bien son arrestation, survient en premier.

parution devant le juge, il nie être communiste –renonçant ainsi à son âme (63). Il déclare ensuite qu'en sortant du palais de justice, à l'époque, il aurait « volontiers donnée » son âme « à piétiner. Frank m'en empêcha, la ramassant et la mettant dans sa poche » (66). Ce sont ces nouvelles révélations qui modifient l'intrigue déjà construite, car si l'énonciateur répond à l'appel téléphonique de Frank, c'est dans le but de récupérer son âme. Dans la même optique, l'énonciateur déclare : « Il faut croire que l'âme de Marguerite, grâce à laquelle j'avais survécu, cette âme qui était tout mon amour, ne me suffisait plus » (56-7). Il apparaît alors que le déclenchement de l'action, voire la raison d'être de tout le récit, n'est plus cet appel mystérieux qui bouleverse le quotidien de banlieue paisible d'un banquier aisé; l'événement serait plutôt un changement de « l'état d'âme » de l'énonciateur, évolution qui reste tout à fait inexplicée. Effectivement, le « il faut croire que » nous indique que même François Ménard pourrait ne pas savoir la raison de son revirement intérieur –et donc la raison du déclenchement de sa propre aventure. Cette observation débouche sur la question du savoir car il apparaît qu'au sein des digressions, plus que jamais, les énoncés à partir desquels le lecteur peut construire le récit contiennent un savoir nettement différent de celui que possède l'énonciateur –un savoir qui peut, dans certains cas, être dévoilé après-coup.

Le problème du savoir commenté ici concerne à la fois le je-énonciateur et le je-énoncé. Dès le début du récit, d'ailleurs, le personnage de François Ménard (je-énoncé) se tait sur ce qui le pousse à initier une conversation avec Frank; François Ménard, en tant que je-énonciateur, fait preuve d'un même silence lorsqu'il se

remémore son passé. Nous verrons tout de suite que les parts constituantes de l'énonciateur ne coïncident pas toujours ainsi.

Problèmes d'identité

Avec ses énoncés ambigus, ses cataphores et son énonciation dissimulatrice, le roman de Ferron peut donner l'impression d'un code qui demande à être déchiffré; un critique a formulé ainsi, trente ans après la publication du roman, l'impression que lui a laissée la lecture : « [Q]ui croit avoir vraiment compris *La nuit* me l'explique » (Gauvreau 9). D'autres ont d'ailleurs comparé le texte à un roman policier qui, cependant, ne divulgue jamais ses secrets⁵¹. Aussi est-il notable que la notion de code soit inscrite explicitement à même le discours de l'énonciateur : « Je compris que toutes mes facéties formaient un langage chiffré et que je m'étais servi d'elles pour lancer un message, presque un SOS, qui disait que j'étais prêt à tout » (25); et plus loin : « C'était Frank. Il avait déchiffré mon message. Enfin j'étais compris! » (26). Pourtant, l'idée d'une signification cachée du récit ne peut être vérifiée avant d'avoir réglé un problème plus fondamental; car si code il y a, il faut d'abord s'assurer de connaître son créateur : À qui l'invention de ce code devrait-il être attribué? Qui en est responsable? En l'occurrence, la réponse évidente est l'énonciateur puisque c'est son comportement et ses paroles qui constituent le code. Pourtant, comme nous le verrons tout de suite, il n'y a pas de source énonciative fixe. Trois phénomènes différents seront ici examinés qui sont néanmoins liés par l'instabilité identitaire qu'ils provoquent : la confusion identitaire entre personnages, la trahison de l'état fictif et la multiplicité de l'énonciateur.

⁵¹ « Ménard et Frank discutent, passent au cabaret l'Alcazar où, après avoir mangé de la confiture, le policier meurt. Drôle de mort qui n'est pas clarifiée, pas plus que ne le sont certains autres éléments de ce récit dont on pourrait dire que c'est un roman policier avorté » (Renaud 33).

Il est l'autre : l'identification entre personnages

Il y a, dans le roman de Ferron, une confusion identitaire généralisée. À un premier niveau, les personnages sont parfois identifiés les uns aux autres. Plusieurs critiques ont suggéré que Frank serait une sorte de double de François. Des raisons simples et évidentes entraînent ce postulat : Chacun des deux personnages porte une variation linguistique du même nom et leurs enfances respectives se ressemblent. Au delà des observations superficielles, pourtant, d'autres indices plus considérables appuient le rapprochement; on compte parmi eux une métaphore qui est appliquée à la fois au personnage de François Ménard et au personnage de Frank. Lorsque l'énonciateur discute du « péché » qu'il commet en cour de justice en niant ses liens communistes, il utilise l'image suivante : « Ce fut mon péché originel, le péché que par moi-même je ne pouvais pas expier : sentence suspendue, en dehors de ma portée, pollution de l'atmosphère et rosée sale du matin, cendres retombant sur moi jusqu'à la fin des temps [...] » (64). Ce même symbole est utilisé lorsque le personnage de Frank recherche son propre cadavre. L'énonciateur lui adresse la parole ainsi : « De toute façon, elles ont monté, vos cendres. Elles retombent sans doute à présent avec la rosée » (53). Cette répétition d'une même métaphore lie les deux personnages de manière assez indéterminée, il est vrai; elle peut néanmoins renforcer l'hypothèse qui veut que les deux personnages ne fassent qu'un –du moins à un niveau symbolique.

Le positionnement des personnages dans l'espace est de la même manière révélatrice. Lorsque l'énonciateur revoit pour la première fois le personnage de Frank, il se souvient du coup de poing qu'il avait reçu lors de la manifestation : « Frank était [...] au milieu de la rue, grand comme une tour. C'est ainsi qu'il m'était apparu, vingt

ans auparavant, quand je gisais sur le trottoir de la rue Saint-Laurent. Il m'avait regardé de haut, de très haut » (40). Or ce positionnement spatial des personnages est une répétition de la scène où François Ménard avance vers Barbotte, le « Christ-Chat »⁵² : « J'avançais vers lui, haut comme une tour » (33). Dès lors, le personnage de François Ménard se trouve en quelque sorte identifié à Frank par l'entremise du chat; comme si l'un avait remplacé l'autre au sein du même rapport de domination⁵³.

Mais l'indétermination identitaire des personnages n'est pas limitée aux personnages de François Ménard et de Frank. Alfredo Carone, le chauffeur de taxi qui accompagne l'énonciateur dans son aventure nocturne, est un cas particulièrement marquant. Au trajet du retour, l'énonciateur révèle les motivations qui l'ont poussé vers la ville en pleine nuit; les paroles de l'énonciateur qui précèdent cet aveu mettent en évidence un lien d'identification :

Je m'entends lui dire, il me semblait que je rêvais, lui dire comme si j'étais devenu son miroir, et j'aurais parlé italien que cela ne m'aurait pas paru étrange :
 – Il y a dix-sept ans, j'ai reçu de la part de Frank Archibald Campbell un coup de poing au visage. J'ai voulu le digérer, il m'est resté sur le cœur : il me fallait le rendre. (104)

⁵² Il est question du chat aux pages 33, 34 et 97 du roman.

⁵³ Suivant la temporalité du récit, c'est Frank qui remplace François dans la position du dominant; suivant, au contraire, la temporalité de l'histoire, c'est plutôt François Ménard qui remplace Frank. On peut mentionner ici rapidement les implications du changement de positions, celui-ci permettant une lecture « révolutionnaire » de l'intrigue. L'évolution de François Ménard, ici symbolique, reflète en effet son parcours dans « la nuit » : Il y entre en homme casé et soumis et en sort plutôt révolté –du moins si l'on donne une importance quelconque à la rencontre avec un membre du FLQ (« le premier Effelquois [*sic*] que je rencontre » (Ferron, *La nuit* 106).) et aux toutes dernières lignes du récit où l'énonciateur réagit à l'affiche laissée par ce membre : « [J]e finis par me contenter d'une formule : à grande nuit, beau jour. J'en remettais la suite aux années qui me restaient à vivre. Au bout de la rue le poteau indicateur portait correction » (110).

À l'apparente séparation entre le je-énonciateur et le je-énoncé (« Je *m'entends* dire ») s'ajoute une identification de François Ménard (je-énoncé) avec Alfredo Carone (« j'étais devenu son miroir »). Bien que l'identification partielle d'un personnage à un autre soit ici évidente, il reste à savoir pourquoi le rapprochement est si vigoureusement associé à cet aveu en particulier. En effet, il n'est pas précisé pourquoi l'aveu du coup de poing déclenche à la fois un dédoublement de l'énonciateur et une identification à un autre personnage.

Je est imaginaire : La trahison de l'état fictif

Ailleurs dans le texte, la problématique identitaire se pose autrement, c'est-à-dire en termes de représentation fictive. En effet, l'énonciation semble remettre en question l'illusion romanesque des personnages en annonçant l'état fictif de ces derniers. Dans l'extrait suivant, l'énonciateur développe un événement parallèle à l'intrigue dans laquelle il figure :

Il n'y avait qu'un seul taxi au poste. Quand il m'eut emporté, le poste resta vacant, et je m'imaginai la déconvenue d'un second personnage, si d'aventure ma complexion n'eût pas été unie, mais divisée, tranchée et portée par deux hommes marchant l'un derrière l'autre, à quatre ou cinq milles d'intervalle [...]
Ou même, sans ce dédoublement hypothétique, il y avait peut-être un deuxième marcheur dans la nuit, celui-là de chair et d'os, et même un peu transi, différent de moi, qui me suivait et restait dépité de voir s'éloigner le dernier taxi. (35)

L'énonciateur se voit attribuer ici le statut de « créateur » ou d'« auteur » d'intrigues. De plus, la mention d'un « second personnage » est davantage révélatrice puisqu'elle implique forcément l'existence d'un *premier personnage* –lui-même, en l'occurrence.

Il s'agit donc en quelque sorte d'une reconnaissance par un personnage –puisque'il s'agit du je-énoncé, non pas du je-énonciateur– de son état imaginaire et de son existence au sein d'une intrigue⁵⁴.

Ailleurs, une seconde mise en scène d'un personnage fictif est utilisée, cette fois par le je-énonciateur : « Je disposais du plus rare des laissez-passer, celui qu'emporte, dans un roman, un personnage nouveau qui n'a pris fait et cause pour ou contre personne, ignorant de tout, même de son propre rôle » (31). Il importe, dans le cadre de notre lecture, de reconnaître que le je-énonciateur fait usage de la métaphore du personnage fictif pour décrire le je-énoncé. Ce faisant, non seulement se reconnaît-il implicitement comme créateur d'un récit –étant donné que François Ménéard, le je-énoncé, est son personnage–, il dénonce aussi son propre état fictif puisqu'il s'identifie de prime abord à François Ménéard. C'est de cette manière que l'état fictif du roman de Ferron est mis en évidence à même la diégèse. Lorsque le lecteur reconnaît ce qui est en quelque sorte une trahison de l'état fictif du récit, il est davantage disposé à repérer d'autres instances de cette même trahison. L'exemple de l'énonciateur qui s'adresse directement à son narrataire est des plus révélateurs : « Je m'excuse de ma naïveté » (43); ou ailleurs : « Ne riez pas de moi et de ce que vous appelleriez ma folle extravagance, mon délire de mégalomane. D'ailleurs qui êtes-vous pour opiner sur mon cas? Je voudrais bien vous avoir sous la main : je vous le dirais » (64).

Or il y a lieu d'interroger l'instance qui interpelle ici le narrataire : De qui s'agit-il, exactement? Le je-énonciateur s'exprimant ainsi en mettant en évidence son statut fictif peut-il vraiment être le même je-énonciateur qui s'identifie pleinement au je-énoncé? À la lumière des derniers passages relevés, nous sommes en mesure de

⁵⁴ Sans compter qu'il est ici suggéré que ledit personnage est un double.

mieux identifier le je-énonciateur : Celui-ci semble manifester deux instances distinctes : l'une dont la fonction est la transmission du récit du je-énoncé et l'autre qui, bien que s'identifiant également au personnage François Ménard, a ceci de différent qu'elle est consciente de son état fictif. En ce sens, cette dernière instance trahit la scénographie. Pourtant, cette division supplémentaire ne va pas de soi; on pourrait aussi bien postuler que le je-énonciateur a des savoirs qu'il ne révèle qu'à certains stades de l'intrigue; s'il met en évidence un savoir sur son existence fictive, serait-ce qu'il cache cette information –comme il le fait d'ailleurs à plusieurs reprises? Au-delà de ces hypothèses, il demeure que les énoncés relevés plus haut attestent de manière certaine de l'instabilité de la source de l'énonciation. Tirant avantage de cette optique, on peut pour l'instant se limiter à décrire les identités que semble s'attribuer l'énonciation.

Je est Nous : La multiplicité énonciative

L'énonciateur de *La nuit* est à la fois la voix énonçant le discours, le responsable des assertions et le personnage principal dont l'aventure fait l'objet du récit. Or la multiplicité énonciative, telle qu'elle est proposée ici, dépasse ces distinctions. Sans même tenir compte de la responsabilité des assertions et de l'identification entre personnages (que l'on a vues plus haut), on constate une pluralité au sein de la seule instance du je-énonciateur.

Il y a premièrement des passages où le je-énonciateur laisse entrevoir qu'il connaît les pensées des personnages qui paraissent dans son récit. Puisqu'il s'identifie au personnage de François Ménard (je-énoncé) et qu'il raconte le récit du point de vue de ce dernier, le fait qu'il sache ce que les autres personnages pensent relève, face aux

conventions romanesques, d'une impossibilité. Lorsqu'il est question de Frank, par exemple, il est difficile de voir comment le je-énonciateur peut déclarer que « le plus peiné, c'était lui » (66). De manière plus flagrante, le je-énonciateur affirme que Frank « n'a pu s'empêcher de penser à son père » (51). Pour expliquer comment le je-énonciateur peut savoir les pensées du personnage de Frank, deux hypothèses semblent plausibles à des degrés différents : Puisqu'il connaît les pensées de Frank en particulier, on pourrait postuler qu'il y a là un rapprochement de plus entre le je-énonciateur et Frank. Le fait que le je-énonciateur dispose des pensées de Frank serait-il une preuve additionnelle que ce dernier est le double de François Ménard? Deux passages, qui indiquent tous deux une évolution chez le personnage de François Ménard (je-énoncé), consolident cette hypothèse. Pour décrire l'exaltation de son entrée dans la nuit, l'énonciateur déclare qu'il avait « vingt ans de moins et même davantage » et qu'il ne se souvient pas de s'être « jamais senti si jeune » (31). Lorsqu'il revient chez lui, avant le lever du soleil, il reprend son « déguisement de quadragénaire descendant vers la cinquantaine » pour redevenir le « personnage qui, fuyant sa révolte, trouve paix, soumission, sécurité et honorabilité au sein de la médiocrité » (101). Suivant cette piste, on pourrait interpréter le texte ainsi : Si Frank est le double de François Ménard, s'il représente ce que François déteste en lui-même, il est normal qu'à mesure que s'accomplit ce dédoublement –ou plutôt cette séparation– François Ménard en soit modifié –en l'occurrence rajeuni. Lorsque disparaît la nuit et que François regagne sa vie de banlieue, n'étant plus séparé de cette part de lui-même dont il a honte, il se sent vieillir à nouveau⁵⁵.

⁵⁵ Cela dit, une rencontre, à la fin du roman, avec un membre du FLQ, laisse deviner qu'il ne sort pas de « la nuit » intact.

Une seconde hypothèse serait apte à expliquer que le je-énonciateur connaisse les pensées de Frank. Si l'on entrevoit l'énonciateur autrement, en misant sur son omniscience plutôt que sur son poids symbolique, il apparaît moins comme une figure subissant le récit (en tant que je-énoncé) et le racontant après-coup, et davantage comme une figure de créateur, voire d'« écrivain fictif ». L'extrait suivant, qui suit de près une digression de la part de l'énonciateur, nous invite à suivre cette nouvelle piste : « J'achève mon interpolation sur ces mots de Céline, qui ne viennent sûrement pas d'un futur gérant de la banque. Une interpolation d'auteur qui écrit du fin bout de sa plume, qui ne s'est déjà que trop commis et tient à reprendre ses distances. Un peu Baluba, mon cher Frank, notre roman » (72). Seuls, les deux premiers énoncés ne risqueraient pas de trop attirer l'attention, du moins à la première lecture; c'est plutôt le troisième qui donne la nette impression d'un auteur qui compose ses phrases presque en même temps que le lecteur les lit; comme si l'auteur du récit prenait une pause pour considérer ce qu'il a accompli jusque-là dans son roman et qu'il le faisait en s'adressant à l'un de ses personnages. Relisant les deux premiers énoncés avec ces remarques en tête, on peut considérer que l'« auteur » dont il y est question (« qui ne s'est déjà que trop commis ») pourrait ne pas être Céline, ni le personnage (le « futur gérant »), mais plutôt la figure d'écrivain fictif postulée, une figure *créatrice* laquelle est une composante du je-énonciateur de *La nuit*.

En fin d'analyse, la deuxième hypothèse s'avère la plus plausible. Non seulement cette figure *créatrice* apparaît-elle de manière plus éclatante plus loin dans le roman, elle apparaît par surcroît sans être associée au personnage de Frank. En sortant de l'hôtel (de la « maison de passe » (87)) où il partage une aventure avec

Barbara, une prostituée, le je-énoncé affirme que « la rue Stanley ne passait plus dans la rue Stanley » et qu'elle « servait de décor au silence » (87). Après avoir transmis quelques-unes de ses réflexions, il narre ses actions de la manière suivante : « [J]e secouai mon extase et m'empressait de remettre la rue Stanley dans la rue Stanley. Ensuite, en y marchant tout simplement, je lui rendis le mouvement ». Le sens que l'on serait porté à attribuer à ces énoncés, s'ils étaient isolés, n'impliquerait peut-être aucune conséquence marquante quant à l'identité de l'énonciateur : Il semblerait simplement que l'extase dans lequel se retrouve François Ménard en sortant de l'hôtel lui donne l'impression que la rue Stanley s'est immobilisée; secouant son extase, la rue pourrait paraître, à ses yeux, reprendre vie. Les énoncés qui suivent aussitôt incitent pourtant à une réinterprétation de ces passages :

Aussitôt, un taxi, sortant d'une panne mystérieuse dont le chauffeur reste pantois, me rejoint. Je l'arrête et monte à côté du chauffeur : Alfredo Carone, quoi de plus naturel! [...]

[Alfredo Carone dit :] – Je me suis rendu compte tout à coup que j'étais au milieu de la rue. Cela n'avait aucune conséquence : la rue était arrêtée. Combien de temps? Je l'ignore. Et ce n'est pas une panne de moteur, Monsieur, non : c'était une panne de tête (87).

Il semblerait que l'immobilité de la rue n'ait pas été une perception du je-énoncé puisque Alfredo Carone lui-même affirme qu'il est victime d'une même immobilité, d'une « panne de tête ». Une certaine torpeur aurait ainsi également immobilisé le chauffeur de taxi (« Combien de temps? Je l'ignore »), qui n'en serait sorti qu'à

l'instant même où le je-énoncé sort de sa propre torpeur. Nous verrons tout de suite qu'il y a entre les deux événements une relation de cause à effet :

Il avait trop roulé dans la nuit pour s'étonner de rien, sauf de sa panne peut-être, et encore : il l'avait sans doute déjà oubliée. D'une panne de tête, après tout, il faut se faire raison de ne pas y penser faute d'indicateur pour l'apprécier à sa juste mesure. Je n'avais pas essayé de lui expliquer pour ma part qu'en tentant d'étendre à quelques secondes, à une minute ou deux au plus, le temps de sa panne sans doute, l'éternité d'un instant, j'avais détourné [la] rue Stanley de son cours de sorte qu'il s'était immobilisé forcément... (100)

Dans ce passage, l'énonciateur se donne comme le créateur du récit. C'est ainsi que les gestes et les perceptions d'Alfredo Carone se voient expliqués par le caprice de François Ménard, celui-ci étant présenté comme responsable du « détournement » de la rue Stanley. Il apparaît aussi que la torpeur d'où sort Alfredo Carone soit une conséquence de celle de François Ménard; puisque ce dernier est créateur du récit, quelques moments de réflexion chez lui représentent en quelque sorte une immobilisation des autres personnages, qui eux sont conséquemment placés en veille. Lorsque François Ménard sort de sa torpeur, toute la rue Stanley se voit réactivée, et avec elle le personnage d'Alfredo Carone, ce dernier devant conduire François Ménard ailleurs pour la suite du récit.

Ce qui est encore plus remarquable dans cette dénonciation brutale de l'état fictif du roman, c'est que la figure créatrice n'est pas cette fois le je-énonciateur, racontant son récit, mais plutôt le je-énoncé. Ce n'est pas le « François Ménard » se rappelant son aventure au moment de l'énonciation du récit qui est donné comme

créateur du récit; il s'agit plutôt du François Ménard au moment même où se produisent les événements : « Je n'*avais pas essayé* de lui expliquer [que] j'*avais détourné* [la] rue Stanley de son cours ». Aussi, la coïncidence entre je-énoncé et « créateur » du récit s'avère des plus indéniables lorsque François Ménard déclare à Alfredo Carone : « Je vous avais peut-être choisi » (104)⁵⁶.

Que pouvons-nous donc conclure en ce qui concerne l'identité derrière l'embrayeur « je »? À la base, il s'agit d'un je-énonciateur qui s'identifie au personnage central (le je-énoncé) du récit qu'il raconte. Paradoxalement, il semblerait que le je-énoncé, décidément écarté de sa part énonciative, soit aussi le créateur du récit. Le récit ne serait pas raconté en se référant à une expérience vécue; il ne serait pas non plus créé à mesure qu'il est raconté; il serait plutôt créé –de manière explicite– par le je-énoncé, et *ensuite* raconté par un je-énonciateur qui s'identifie à la fois au « personnage » et au « créateur ». Le fait que l'énonciateur soit omniscient est dès lors « expliqué ». Cela dit, les mêmes constats impliquent de sérieuses répercussions : Si le je-énoncé crée son aventure à mesure qu'il la vit, cela demeure une autre trahison de l'illusion référentielle telle qu'elle est préalablement établie par la scénographie du roman.

Par contre, si la lecture de *La nuit* est mise en péril, c'est davantage en raison des transgressions de conventions pragmatiques que des transgressions de la scénographie. Bien que la présence d'un personnage qui se donne soudain comme le créateur d'un récit (le sien, lequel est *a priori* raconté « de mémoire ») crée un non-sens, une impossibilité au sein de la fiction, elle ne pose pas obstacle à la lecture au

⁵⁶ Notons au passage que ces observations se compliquent davantage lorsque le personnage d'Alfredo Carone démontre qu'il dispose d'un certain savoir sur l'état de François Ménard, le je-énoncé « créateur » : « On voit, Monsieur, que vous sortez d'extase! » (100).

même degré que les subversions d'ordre communicationnel. Ce sont en effet plutôt la structure des phrases, les ruptures dans la progression thématique et les digressions exacerbées auxquelles se heurte le lecteur. Nous verrons qu'il en est autrement pour le *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. Dans ce deuxième roman québécois, publié la même année que *La nuit*, le dépaysement lectural s'effectue davantage sur le terrain de la scénographie.

Analyse du discours de *Prochain épisode*

Introduction au texte

Le premier roman d'Hubert Aquin est divisé en dix-huit sections non numérotées⁵⁷. Simplifié, le récit de *Prochain épisode* est celui, d'une part, d'un prisonnier qui, en attendant son procès, entame un projet d'écriture; c'est également celui d'un second personnage qui est le produit de ce projet. Ce résumé néglige de manière criante l'ambiguïté entourant le développement diégétique; qui plus est, dire qu'un tel sommaire est réducteur ne suffit pas pour couvrir l'ampleur des difficultés que dégage l'actualisation du texte.

L'accueil réservé au roman lors de la publication originelle reflète assez bien l'écart entre le récit proprement dit et son énonciation : « Ce roman est loin d'être aussi limpide et aussi simple que ce banal résumé [qu'en fait Morin]. Les égarements, les délires, les pirouettes temporelles et spatiales donnent à [*Prochain épisode*] un poids surréaliste » (Morin). Bien que la critique ait plutôt mis l'accent sur la correspondance entre Aquin et ses personnages et le style poétique du roman⁵⁸, le parcours lectural est également l'objet de commentaires. On dit que ce parcours est « vertigineux » et qu'il « suscite un malaise » (« Une bombe »), que la lecture « crée les impressions les plus imprévisibles chez le lecteur qui, pris dans ce remous impitoyable de sentiments et d'instincts aveugles, peut déraiser » (Huot 7). Malgré tout, la critique reconnaît que « [p]our jouir de la lecture de [*Prochain épisode*], il faut accepter cette apparente

⁵⁷ En l'absence d'une numérotation, je considère approprié de ne pas désigner les sections du récit par le terme « chapitre ».

⁵⁸ Jean Éthier-Blais, pour ne prendre que cet exemple, souligne « la poésie qui se trouve dans [*Prochain épisode*] », « la méditation poétique » auquel se livre Aquin, et le fait que ce dernier soit, d'une part, identifiable au héros de *Prochain épisode* (« le héros de Hubert Aquin (qui est lui-même) ») et qu'il constitue, d'autre part, « le Canadien français transcendantal puisqu'en H. de Heutz il trouve son double, son frère civilisé ».

incohérence » (Morin). La critique rend compte de cette « incohérence » de différentes manières; dans tous les cas, on perçoit que sa cause fondamentale est une divergence d'avec l'horizon d'attente en vigueur à l'époque :

« Prochain épisode », roman de Hubert Aquin, est l'une des œuvres littéraires les plus singulières, les plus richement écrites, qui aient vu le jour au Canada français. Voici un livre qui crée, avec une puissance explosive, sa propre forme. Nous ne sommes pas dans le roman traditionnel, et nous ne sommes pas non plus chez Robbe-Grillet ou Claude Simon. (« Une bombe »)

Que cet écart soit perçu comme positif ou que des réserves aient été faites à son égard⁵⁹, le roman d'Aquin semble avoir comblé un vide : « Qu'en dire, sinon que le roman québécois prend avec lui un tournant que nous attendions depuis longtemps, qu'Aquin se révèle [...] créateur d'un style neuf, étincelant, d'une forme romanesque essentiellement moderne [...] » (Bigras 559). Enfin, le rapport que fait Jean Éthier-Blais après sa lecture de *Prochain épisode* va dans le même sens : « Nous n'avons plus à chercher. Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci ».

Section 1

Malgré les difficultés auxquelles se heurte le lecteur de *Prochain épisode*, il est possible d'en dégager la scénographie. C'est ainsi qu'est visible, dès le premier énoncé, l'énonciateur du roman : « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (Aquin, *Prochain* 5). L'énonciateur correspond ici à la marque grammaticale « je » et assume l'identité d'un personnage

⁵⁹ Bien que, selon un critique, le « mérite principal de ces pages réside dans l'étroite conjugaison du délire et de son exploitation rationnelle » (Lockwell, « Prochain » 41), *Prochain épisode* serait, selon d'autres évaluations, « un ouvrage un peu indéterminé » (Vadeboncoeur 12), un roman où l'on retrouve « de magnifiques clameurs parfois, mais qui encombrant et paralysent le récit. L'on souhaiterait que l'écrivain fût demeuré plus extérieur à son œuvre » (Huot 7).

dans le récit qu'il narre. À partir de ce tout premier énoncé, une observation secondaire peut aussi être faite : On remarque que le discours est d'emblée centré autour de l'énonciateur. Dans les énoncés subséquents, c'est la présence centrale de cet énonciateur qui stabilise les énoncés abstraits. La présence de l'énonciateur s'avère en effet un contrepoint, dès les premiers énoncés, à un discours constitué d'une accumulation d'images sans lien explicite :

Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes. Entre l'anniversaire de la révolution cubaine et la date de mon procès, j'ai le temps de divaguer en paix, de déplier avec minutie mon livre inédit et d'étaler sur ce papier les mots clés qui ne me libéreront pas. (5)

La répétition de déictiques personnels (« mes », « je », « ma », « mon », « me ») à travers les énoncés leur attribue une certaine cohérence, laquelle fait contraste aux images diverses qui virevoltent, en quelque sorte, autour de l'énonciateur. La marque grammaticale « je » renvoie ainsi à une personne fictive qui, dans sa propre mise en scène, s'avère le seul élément stable. Le sens des énoncés de cette même « personne fictive », en revanche, reste ambigu.

Au-delà du rôle stabilisateur de l'énonciateur, une scénographie peut être précisée. L'énonciateur est « enfermé » en attendant « la date de [s]on procès » ; durant ce délai, il écrit « sur la table à jeu » (5). C'est cette écriture qui, peu à peu, devient le thème principal de l'incipit : « Au fond, un seul problème me préoccupe vraiment, c'est le suivant : de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage? » (5). C'est ainsi que le lecteur arrive à construire, toujours à la

première page du roman (les dix-huit premiers énoncés –en comptant les deux cités plus haut), une cohérence fictive stable où l'énonciateur, suivant une intrigue qui lui est propre, se voit préoccupé par l'écriture d'un roman.

À partir du dix-neuvième énoncé de *Prochain épisode*, un revirement notable se produit qui va mettre en question ce qui jusqu'ici est acquis. Lorsqu'il envisage la possibilité d'introduire « un agent secret wolof » (6) dans son roman, donnant « l'air de forcer un peu la note et de donner à fond dans le bloc afro-asiatique, de céder au lobby de l'Union Africaine et Malgache », l'énonciateur se justifie ainsi : « Mais quoi! si Hamidou Diop me sied, il n'en tient qu'à moi de lui conférer l'investiture d'agent secret, de l'affecter à la M.V.D. section Afrique et de lui confier une mission de contre-espionnage à Lausanne, sans autre raison que de l'éloigner de Genève où l'air est moins salubre » (6). Ces phrases, où il est question pour la première fois d'« Hamidou Diop », incitent à un questionnement non négligeable que l'on peut aborder par une première interrogation : Du point de vue de l'énonciateur, « Hamidou Diop » est-il fictif ou réel? Puisque ce personnage est révélé au lecteur par cataphore, il est en effet difficile de déterminer s'il est une « personne fictive », évoluant au même niveau ontologique que l'énonciateur, ou s'il est un personnage créé par ce dernier. Et s'il est « réel », c'est-à-dire s'il n'est pas une invention de l'énonciateur, c'est qu'il est intégré au roman de ce dernier et constitue ainsi un personnage calqué sur une « personne réelle ». Dans les deux cas, l'énonciateur et « Hamidou Diop » appartiennent à deux ontologies différentes. Or cet état des choses exclut une quelconque interaction entre les deux. Ce problème d'actualisation importe car il met en évidence une première atteinte à l'indépendance des niveaux ontologiques.

L'atteinte est d'autant plus étonnante qu'il y a une coïncidence chronologique entre les deux ontologies : « Hamidou s'impatiente, je le sens prêt à faire des folies : somme toute, il est déjà lancé » (7). Notons toutefois qu'à ce stade du récit, l'identité de l'énonciateur ne sera pas compromise –le lecteur en sait peu sur lui, mais ce qu'il sait n'est pas contredit– et les conséquences de cette ambivalence mineure ne nuisent pas en grande mesure à la lecture des données fictives et de leur constitution diégétique.

La relative indépendance du personnage –ou du personnage *potentiel*– d'« Hamidou Diop » est accompagnée d'une autonomie de ce roman dont l'écriture est entamée par l'énonciateur. N'en soyons pas surpris, car si Hamidou Diop peut choisir son destin, c'est que le roman « s'écrit lui-même » : « Mon roman futur est déjà en orbite, tellement d'ailleurs que je ne peux déjà plus le rattraper » (7). Ailleurs, c'est plutôt un jeu de force qui apparaît entre Hamidou Diop et l'énonciateur, ce dernier affirmant sa souveraineté : « L'ennui me guette si je ne rends pas la vie strictement impossible à mon personnage [...] je vais amonceler les cadavres sur sa route, multiplier les attentats à sa vie [...] » (7). Bien que la représentation d'un roman qui s'écrit de manière indépendante et celle d'un personnage qui a une conscience tout aussi autonome face à l'imaginaire de son auteur fictif ne soient pas nouvelles en littérature, et bien qu'elles ne nuisent pas, elles non plus, à la construction du récit, leur mention est pertinente en ce qu'elles constituent les fondements d'une ambiguïté plus importante entre, d'une part, le roman projeté par l'énonciateur et, d'autre part, le récit qu'il énonce et qu'actualise le lecteur.

Bien que l'énonciateur fasse souvent référence à son roman au futur (« Je poserai », « je lui mettrai », etc. (7)), d'autres énoncés portent à croire que le roman

projeté est en fait en pleine création; les phrases citées plus haut en témoignent suffisamment. D'ailleurs, nous avons vu que l'énonciateur dit bien : « J'écris sur une table de jeu » (5). Mais qu'écrit-il, au juste? Est-ce simplement un roman fictif projeté ou est-ce le texte qui est livré au lecteur, celui même qui coïncide avec *Prochain épisode*? Les énoncés suivants, où l'énonciateur évoque de l'intrigue qu'il crée et ce qu'il fera subir à son personnage, auront l'effet de régler la question :

L'absorption d'un comprimé de Stellazin m'a distrait, l'espace d'un moment, de la carrière de ce pauvre Hamidou. Dans quinze minutes, ce sera le repas refroidi et, d'interruption en interruption, je parviendrai ainsi jusqu'au coucher, édifiant sans continuité des plans de roman, multipliant les inconnues d'une équation fictive et imaginant, somme toute, n'importe quoi pourvu que cet investissement désordonné me soit rempart contre la tristesse et les vagues qui viennent me briser avec fracas, en scandant le nom de la femme que j'aime. (7-8)

Le texte cité replace résolument l'énonciateur dans le contexte d'un enfermement et le pose explicitement comme auteur à part entière de fictions « partielles ». Il apparaît désormais que le texte fictif projeté n'est pas le même que construit le lecteur de *Prochain épisode* à ce stade. Cela dit, le récit qui est actualisé par le lecteur semble contenir certains des « plans de roman ». On peut alors se demander si le reste du roman sera constitué d'autres « plans du roman » ou si, au contraire, la part principale de *Prochain épisode* sera l'achèvement du roman projeté –ou encore autre chose complètement.

Le thème des quatre énoncés suivants sera « la femme », la même qui est mentionnée pour la première fois à la toute fin du passage cité ci-dessus. Puisque rien

ne justifie réellement une autre interprétation, il est probable que le « je » qui aime cette femme (« la femme que j'aime » (8)) soit le même énonciateur, et non pas un personnage quelconque que crée ce dernier :

Une journée d'hiver, en fin d'après-midi, nous avons roulé dans la campagne d'Acton Vale. Des cercles de neige dispersés sur les coteaux nous rappelaient la neige éblouie qui avait enveloppé notre première étreinte dans l'appartement anonyme de Côte-des-Neiges. Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à Upton puis à Acton Vale, d'Acton Vale à Durham-Sud, de Durham-Sud à Melbourne, à Richmond, à Danville, à Chénier qui s'appelait jadis Tingwick, nous nous sommes parlé mon amour. (8)

Le récit raconté ici appartiendrait ainsi à l'ontologie de l'énonciateur, celui qui écrit, et non pas à l'ontologie des personnages qu'il crée. Suivant cette piste, l'écriture du roman fictif par l'énonciateur lui rappellerait les souvenirs de la femme qu'il aime; ainsi est-ce justement le syntagme nominal « la femme » qui crée le lien entre le récit de son roman et ses propres souvenirs. Dans l'énoncé qui suit, la remémoration laisse place à son tour au moment présent, celui de l'énonciation : « Pour la première fois, nous avons entremêlé nos deux vies dans un fleuve d'inspiration qui coule encore en moi cet après-midi, entre les plages éclatées du lac Léman » (8). Le verbe au présent (« coule ») situe le « je » de l'énonciation; la référence temporelle « cet après-midi » en fait autant, situant l'énonciateur dans le cadre scénique de la détention où il crée son roman en attendant « le repas refroidi » (8).

Cela dit, le fait que « après-midi » soit une répétition est problématique : Ce mot renvoie à la première mention d'« après-midi », laquelle appartient à la mémoire

de la « femme » –et donc résolument au passé. Il en découle une légère ambiguïté : « cet après-midi » correspond-il à celui où l'énonciateur réfléchit à son roman, celui où il s'imagine « entre les plages éclatés du lac Léman » (8), ou correspond-il à l'après-midi passé, où a lieu une occurrence « réelle », « entre les plages éclatés du lac Léman ». Il apparaît que l'énoncé pourrait faire référence à un espace-temps soit réel du point de vue de l'énonciateur, soit imaginé par ce dernier. Dans les deux cas, on peut présumer –bien que rien ne soit moins certain– qu'il est finalement question d'un temps et d'un lieu imaginaires –dans le sens d'*inventés*– bien qu'inspirés par des événements vécus auprès de la femme.

Si le référent des énoncés, tel qu'on vient de l'établir, demeure relativement clair, l'attribution d'un sens reste nettement plus problématique. Il en sera de même pour la suite où les référents du passé, ceux du présent et ceux de l'imaginaire non seulement cohabitent les mêmes énoncés, mais s'avèrent indissociables : « C'est autour de ce *lac* invisible que je situe mon intrigue et dans l'eau même du *Rhône* agrandi que je plonge inlassablement à la recherche de mon cadavre. La *route* paisible qui va d'Acton Vale à Durham-Sud, c'est le bout du monde » (8; je souligne). Les mots soulignés ont un référent incertain; même « la route », qui semble faire référence à une route existant réellement dans l'univers de l'énonciateur, fait en même temps partiellement –ou potentiellement– référence à la même route du passé qui est remémorée et celle qui pourra avoir sa place dans le roman en gestation. Expliquée autrement, cette coïncidence référentielle est une superposition des niveaux ontologiques⁶⁰ au sein des mêmes signifiants. On pourrait d'ailleurs en dire autant des

⁶⁰ Il s'avère que cette superposition est une reprise du premier énoncé (« Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (Aquin, *Prochain* 5).) qui apparaît

références à la « femme » et à « Hamidou Diop » vues précédemment. Dans la suite du récit, nombre d'énoncés reprennent cette même multiplicité référentielle. On compte parmi eux l'énoncé suivant, qui est à cet égard des plus explicites : « D'ici là, je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient, mêlant ma dépression à la dépression alanguie du Rhône cimbrique, mon emprisonnement à l'élargissement de ses rives » (9).

Que peut-on dire de l'énonciateur à ce stade? Pour l'instant, ni la coïncidence de divers référents au sein des mêmes signifiants, ni la superposition des ontologies au sein des mêmes énoncés n'ont un effet notable sur lui. Ce dernier n'en est pas plus insaisissable; son identité n'en est pas plus difficile à cerner. On pourrait même prétendre le contraire : Face à l'instabilité ontologique, l'énonciateur constitue en quelque sorte le seul terrain sûr; il est le point de convergence, le seul dénominateur commun des ensembles référentiels (passé, présent, imaginaire). En cela, il demeure davantage central à la construction narrative.

Plus loin, l'énonciateur semble élaborer un nouveau lien entre création littéraire et mémoire en intégrant un autre souvenir à son processus d'écriture⁶¹. Ainsi, lorsqu'il rend compte de son passage dans un café et de sa découverte enthousiaste d'une conférence par un certain H. de Heutz, il mentionne une « corrélation subtile » avec « [s]a propre histoire » (10). Notons pourtant que ce lien reste incertain, cette « histoire » pouvant renvoyer à l'histoire *vécue* par l'énonciateur et non pas celle qu'il crée. L'identité de l'énonciateur n'en est pas pour autant remise en question –du moins pas à un degré notable. D'ailleurs, dans le paragraphe qui suit, il est question

alors comme le reflet diégétique de la problématique énonciative dont il est question ici. Il sera question de cette correspondance plus loin.

⁶¹ « L'autre soir [...] un peu la main » (9-10).

d'autres thèmes entièrement : l'incertitude de l'écriture⁶², sa futilité⁶³ et sa fonction échappatoire⁶⁴; l'énonciateur, lui, y conserve sa position centrale. Par contre, deux des énoncés, malgré qu'ils –ou plutôt *puisque*– réfèrent à la fois à l'écriture, à « la femme », et à des souvenirs, auront l'effet de maintenir l'identité de l'énonciateur :

Pourquoi tracer des courbes sur le papier quand je meurs de sortir, de marcher au hasard, de courir vers la femme que j'aime, de m'abolir en elle et de l'entraîner avec moi dans ma résurrection vers la mort? Non, je ne sais plus pourquoi je suis en train de rédiger un casse-tête, alors que je souffre et que l'état hydrique se resserre sur mes tempes jusqu'à broyer mon peu de souvenirs. (10)

Une fois de plus, l'allusion au processus de la création littéraire réaffirme l'identité de l'énonciateur –comme le fait d'ailleurs la juxtaposition d'éléments référentiels différents. D'autres considérations –portant entre autres sur Balzac– retardent la création car l'énonciateur s'en trouve paralysé. Une fois cet obstacle surmonté, il peut se « remémorer les noms des rues de Lausanne » (12) et se « souvenir de l'odeur de peinture fraîche de [s]a cellule à la prison de Montréal » (12), tout cela menant de nouveau à la création : « Maintenant que je me sens dégagé, je me laisse à nouveau reprendre par l'incohérence; je cède à ce flot improvisé, renonçant plus par paresse que par principe au découpage prémédité d'un vrai roman » (12). Ainsi s'accordent les divers champs référentiels grâce à la coïncidence d'un même énonciateur qui se place au centre de chacun d'eux; en tant que participant, en tant que source de mémoire et en tant que créateur.

⁶² « Pourquoi continuer à écrire et quoi encore? [...] » (10). « Non, je ne sais plus pourquoi je suis en train de rédiger un casse-tête [...] » (10).

⁶³ « Je n'ai plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant je continue quand même, j'écris à perte » (11).

⁶⁴ « [C]'est tout juste si je n'écris pas des deux mains pour moins penser » (11).

La fin de cette première section porte sur l'écriture et l'enfermement et est truffée de métaphores parfois confuses. La scénographie y est par contre précisée davantage : L'énonciateur dit être soumis « à une expertise psychiatrique avant d'être envoyé à [son] procès » (13). Il dit aussi se sentir « devenir malade de jour en jour » (14), mentionnant une « débauche hallucinatoire » (14) et se comparant à une figure à triple personnalité (« Ferragus » 179) capable de « tenir tête à l'étreinte policière » (14). Tous ces passages renforcent sa vision de soi, celle de quelqu'un qui est « incapable de [s]'orienter » (8); d'autant plus qu'il se « laisse à nouveau reprendre par l'incohérence » (12), « [c]ondamné à une certaine incohérence ontologique » (12). Notons par ailleurs qu'à ce stade de lecture, c'est-à-dire à la fin de cette première section, la scénographie de l'énonciateur est vague en ce qui concerne l'espace-temps; il n'y a en effet aucun repère spatial (bien que quelques lieux, dont Montréal et Lausanne, soient évoqués) ou chronologique définitif. Par surcroît, la première section de *Prochain épisode* ne contient pas de péripéties diégétiques véritables; sauf pour les souvenirs qu'évoque l'énonciateur, la seule « action » est celle de son écriture et de sa réflexion créatrice. Ce n'est qu'à la deuxième section que le lecteur se voit véritablement donner une intrigue à construire.

Section 2

D'emblée, le premier énoncé de la deuxième section met en relief un mouvement de l'énonciateur, qui passe d'une ontologie à l'autre : « Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je *m'introduis*, enrobé d'alliage léger, *dans un roman* qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne-Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop »

(15; je souligne). Les traces de la superposition qui caractérisait la « préface » demeurent évidemment présentes dans ce premier énoncé : la seule mention d'« un roman qui s'écrit à Lausanne » au milieu d'éléments appartenant à la diégèse même de ce roman en est une indication de taille. Pourtant, le lecteur se voit donner des indices, dans la dernière partie de l'énoncé (« je cherche... »), qui indique le début d'une véritable intrigue. Aussi, à partir du second énoncé, il ne sera plus question de superposition ontologique : « Je me suis faufile dans le hall de l'hôtel sans me faire remarquer par Hamidou » (15). Dès lors, et pour les sept prochains énoncés, l'apparition d'événements diégétiques ne peut que laisser au lecteur l'impression que la première section est, par contraste, une sorte de préface. Cette nouvelle section est énoncée, elle aussi, par un « je »; si ce « je » narre une intrigue qui est créée par l'énonciateur (le je-énonciateur), on peut alors le nommer « je-énoncé » pour clarifier la distinction. Bien que le rapport qui existe entre je-énoncé et je-énonciateur est incertain, la marque grammaticale « je » qu'ils ont en commun justifie cette nomination. Or, la relation entre le je-énonciateur et le je-énoncé ici est différente de celle qui paraît dans *La nuit*. Les deux parts –ou fonctions– de l'énonciateur correspondent, dans *Prochain épisode*, à la même marque grammaticale, certes, mais elles ne correspondent pas au même locuteur. Si nous touchons ici à la base de ce qui sera une ambiguïté couvrant tout le roman, il reste que le début de cette deuxième section permet la construction aisée d'une intrigue.

Ce « véritable » déclenchement de l'intrigue ne sera pas longtemps sans transgressions ontologiques : Dès le huitième énoncé de la deuxième section, la distinction préalablement établie, à l'intérieur du roman fictif, entre fiction et

« réalité » sera compromise : « Tout en faisant ces considérations sur la duplicité subtile de mon héros, je marchais lentement en remontant la rue du Bourg [...] » (15). En utilisant le terme « héros » pour désigner Hamidou Diop dont il est question ici, le je-énonciateur adopte momentanément l'énonciation; par là, il fait explicitement coïncider les deux ontologies⁶⁵. C'est ainsi que se développe l'intrigue dans laquelle figure le je-énoncé et qui est narrée par lui; certains énoncés sont contaminés par la trace d'une autre ontologie, c'est-à-dire celle du je-énonciateur –un *créateur fictif* qui au lieu de se remémorer son propre récit, se présente comme *source créatrice* d'un récit fictif.

Ainsi, au moment où l'intrigue du roman est véritablement entamée, deux représentations énonciatives s'imposent et s'opposent : Il y a d'un côté un je-énonciateur qui écrit en mettant en évidence son exercice de création –et qui par là annonce le statut fictionnel du récit du je-énoncé; ce je-énoncé subit les événements de l'intrigue (aux côtés d'Hamidou Diop, vraisemblablement) et tente de déchiffrer le cryptogramme laissé pour lui à son hôtel : « Plus je le cerne et le crible, plus il croît au-delà de mon étreinte, décuplant ma propre énigme lors [*sic*] même que je multiplie les efforts pour la saisir » (17). Le je-énoncé est subordonné au je-énonciateur de *Prochain épisode* puisqu'il est sa création; il est donc avant tout un personnage, mais qui a la fonction secondaire de narrer le récit créé par le je-énonciateur. Quoiqu'il en soit, les deux instances ainsi identifiées ont en commun la marque grammaticale de la

⁶⁵ Notons que l'attribution du terme « héros » –dans le sens sans doute de protagoniste– pour désigner Hamidou Diop est pour le moins curieux; suivant d'autres énoncés, on s'attendrait à ce que ce soit le je-énoncé qui soit désigné le héros du récit : « Je me suis faufilé dans le hall de l'hôtel sans me faire remarquer par Hamidou » (15).

première personne et se partagent les mêmes énoncés –d’où l’indétermination ontologique⁶⁶ qui en découle.

Il ne faudrait pourtant pas donner l’impression que cette contamination est facile à relever, car plusieurs références sont problématiques. Dans l’énoncé où il est question d’une « équation à multiples inconnues que je dois résoudre avant d’aller plus avant dans mon récit » (17), par exemple, il est difficile de savoir de quel récit il est question; est-ce celui que raconte le je-énoncé, ou est-ce celui que crée le je-énonciateur? De la même manière, lorsqu’il est question du « fil de l’intrigue » (18), de « ma noyade écrite » (18) ou encore de « ma longue chevelure manuscrite » (18), c’est la présence du je-énonciateur et son processus de création, en plus de l’état fictif du je-énoncé, qui sont de nouveau soulignés. Lorsque le je-énoncé déchiffre le cryptogramme, il dit ne pas pouvoir « *réinventer* le code de ce message » (18; je souligne), donnant l’impression qu’il incombe au je-énonciateur de rendre le message lisible. Si le lecteur croit voir dans les huit premières lignes de la deuxième section un signe que la première est en quelque sorte une préface, il risque d’être détrompé peu à peu : Il s’avère impossible pour le je-énonciateur de construire un personnage fictif auquel il ne s’identifie pas; par conséquent, ce je-énonciateur ne s’efface jamais complètement.

⁶⁶ Nous verrons plus loin qu’avant la fin du roman, tous les énonciateurs qui relèvent de l’embrayeur « je » ne peuvent que faire qu’un. Les voies ouvertes par le texte rendent impossible la distinction des différents énonciateurs. Si cela s’avère évident, la question de savoir *quand exactement* le lecteur sera tenté de se résigner (c’est-à-dire de laisser tomber ses efforts de distinguer je-énonciateur et je-énoncé) et de construire un seul énonciateur « multiple » relève davantage de l’interprétation que de l’actualisation et ne peut donc pas être déterminé avec certitude. Dans la présente lecture de *Prochain épisode*, ce moment est retardé le plus possible. On sait que chaque interprétation est construite par le lecteur dans la mesure où le texte la permet; la présente lecture construira diverses instances énonciatives aussi longtemps que le texte rendra disponibles les éléments nécessaires pour justifier cette interprétation.

À mesure que l'intrigue est donnée à construire, il demeure en effet certains énoncés où sont superposées les ontologies, de manière plus ou moins évidente : « Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège social du F.L.N., à quelques pas de la prison de Montréal, siège obscur du F.L.Q., je frôle ton corps brûlant et je le perds aussitôt, je te reconstitue mais les mots me manquent » (16). Le lecteur a préalablement pu établir que l'« Hôtel de la Paix » est situé à Lausanne, endroit où a lieu l'action du roman projeté; la ville de Montréal, au contraire, est liée au souvenir du je-énonciateur (14) et à sa situation présente « réelle » (16). L'incertitude provoquée par la juxtaposition d'ontologies différentes au sein des mêmes énoncés est renforcée par la mention de termes provenant des mêmes champs sémantiques que ceux utilisés par le je-énonciateur dès la première section (« la descente » (20), « l'eau » (20), « le lac fantôme qui m'inonde » (20), « Descendre » (20)), sans compter les lexèmes qui renvoient spécifiquement à la création littéraire (« mot à mot » (20), « Le roman qu'on a commencé d'écrire » (21), « écrire page sur page de mots abolis » (22), « papier blanc » (23).). L'embrayeur « je », à ce stade du récit, oscille entre deux référents; il est, pour utiliser le terme même que s'attribue ce « je » (quel qu'il soit), « variable » (18). La nature incertaine du texte n'est pas sans avoir ses effets secondaires. Face à une instabilité de plus en plus régulière –et donc prévisible, les déictiques temporels sont propices à poser un obstacle additionnel à la lecture. Lorsqu'il est question de « Ce soir même » (16) ou encore de « Ce dimanche matin » (18), le temps auquel est faite référence reste vague, voire indéterminé.

Vers la fin de cette deuxième section, certains acquis peuvent être précisés quant à la scénographie. L'énonciateur paraît renvoyer à deux différentes entités

appartenant à deux ontologies distinctes : d'un côté, un je-énonciateur qui, ayant déjà été incarcéré dans une prison de Montréal, est maintenant enfermé dans l'« Institut » (21) où il est, nous l'avons vu, « soumis à une expertise psychiatrique » (13) et à la routine de l'institut; de l'autre côté, un je-énoncé, espion, qui cherche à « retrouver l'homme à qui Hamidou a serré la main dans le hall du Lausanne-Palace » (16-7). Or certaines questions scénographiques restent sans réponses : Premièrement, qui est le héros du récit que crée le je-énonciateur? On s'attendrait à ce que ce soit le je-énoncé; pourtant, c'est en évoquant Hamidou Diop que l'énonciateur parle de « mon héros » (15). Et si Hamidou Diop est en effet le héros du récit, la question s'impose de savoir quel est le rôle du je-énoncé dans l'intrigue créée et pourquoi le récit est raconté de son point de vue. Hamidou Diop serait-il une représentation fictive de l'auteur, c'est-à-dire du je-énonciateur? Serait-ce lui qui se fait arrêter, qui s'intéresse à la révolution et qui désire se suicider? D'autres questions s'imposent : Où se situe le je-énoncé –dans quel espace– au moment où il narre son récit? Enfin, qui est le personnage nommé simplement « elle »?

Section 3

Dans la troisième section, malgré quelques énoncés d'introduction assez complexes⁶⁷, l'intrigue se poursuit; on la reconnaît, malgré l'ambiguïté énonciative, par les syntagmes nominaux qui renvoient à la section précédente : « le cinéma Benjamin-Constant », « Lausanne » (25), etc. Quand il est de nouveau question d'une femme, celle-ci est inscrite au niveau ontologique du je-énoncé, c'est-à-dire celui de

⁶⁷ « Le bonheur que j'ai éprouvé à cet instant retentit encore en moi tandis qu'attablé dans cette pizzeria lausannoise, rendez-vous des maçons du Tessin, je me laisse aller à la tristesse qui m'engourdit progressivement depuis que je suis ressorti de mon hôtel où je n'ai fait que passer quelques minutes stériles après être allé au cinéma Benjamin-Constant. C'est dans cette pizzeria que j'ai échoué » (25).

l'intrigue créée par le je-énonciateur. Le personnage féminin en question est une connaissance du je-énoncé qui ne l'a pourtant pas vue depuis un an; elle est blonde, se nomme « K », et elle est aussi espionne. Le lien entre les deux personnages est, ici aussi, de nature romantique : « Douze mois d'amour perdu [...] » (26). Ce lien affectif rend la relation similaire à celle du couple je-énonciateur / « femme aimée », à tel point qu'elle en est difficilement dissociable. Malgré le fait que le personnage de « K » soit mieux décrit, les sentiments portés pour elle par l'énonciateur ne peuvent que donner l'impression qu'elle appartient à l'ontologie du je-énonciateur. L'impression devient une quasi-certitude lorsque surviennent des énoncés dont le ton est des plus similaires :

Notre étreinte aveuglante et le choc incantatoire de nos deux corps me terrassent encore ce soir, tandis qu'au terme de cette aube incendiée je me retrouve couché seul sur une page blanche où je ne respire plus le souffle chaud de ma blonde inconnue, où je ne sens plus son poids qui m'attire selon un système copernicien et où je ne vois plus sa peau ambrée, ni ses lèvres inlassables, ni ses yeux sylvestres, ni le chant pur de son plaisir. Désormais seul dans mon lit paginé, j'ai mal et je me souviens de ce temps perdu retrouvé, passé nu dans la plénitude occulte de la volupté. (28)

Au-delà du ton, on remarque dans ce passage la continuation des références à l'écriture (« page », « lit paginé »)⁶⁸. Parallèlement, on remarque que l'énonciateur, quel qu'il soit exactement, est enfermé, et que cet enfermement est son lieu d'énonciation : « Ou alors qu'on me libère au plus vite et sans autre forme, moi, prisonnier sans poète qui me chante » (30). Alors que la reprise d'un lexique tiré du champ sémantique du je-

⁶⁸ Il y a d'autres allusions à l'écriture plus loin dans la section : « mots », « récit » et « papier » (30).

énoncé semblerait indiquer que le locuteur s'avère être le même je-énoncé, le lieu d'énonciation –ainsi marqué par l'enfermement⁶⁹– laisse deviner qu'il s'agit du je-énonciateur. La mention du personnage de K, qui pourrait ou pourrait ne pas être le personnage féminin associé au je-énonciateur, ne pourra trancher sur cette question.

Non seulement la troisième section est-elle marquée par la coïncidence de deux ontologies, elle contient également d'autres superpositions qui mêlent différents espaces et temporalités :

Au fond de cette liquidité inflationnelle, l'ennemi innommé qui me hante me trouve nu et désarmé comme je l'ai été dans l'étreinte vénérienne qui nous a confirmé à jamais, K et moi, propriétaires insaisissables de l'Hôtel d'Angleterre, qui se trouve à mi chemin entre le château de Chillon et la villa Diodati, Manfred et la future libération de la Grèce. (29)

Seul m'importe ce laps de temps entre la nuit de la haute ville et l'aube révolutionnaire qui a foudroyé nos corps dans une chambre où Byron, pour une nuit écrite, s'est arrêté entre Clarens et la villa Diodati, en route déjà pour une guerre révolutionnaire qui s'est terminée dans l'épilepsie finale de Missolonghi. (31)

Ces superpositions apparaissent sous différentes formes que l'on peut distinguer :

Parfois, comme nous l'avons vu plus haut⁷⁰, l'énonciateur relève un même événement qui a lieu à un temps donné, mais dont la situation spatiale est multiple. Ailleurs, ce sont différentes occurrences qui ont lieu au même endroit, mais à différentes époques :

⁶⁹ Il est à mentionner qu'ici, l'enfermement a lieu explicitement au Québec, la mention de « cellules de la Sûreté » (31) faisant sans doute référence à la Sûreté du Québec.

⁷⁰ « Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège social du F.L.N., à quelques pas de la prison de Montréal, siège obscur du F.L.Q., je frôle ton corps brûlant et je le perds aussitôt, je te reconstitue mais les mots me manquent » (16).

« [...] le glacier disparu du Galenstock qui descendait un jour sur la terrasse de l'hôtel à l'endroit même où K et moi nous nous étions assis à l'aube » (29). Le mélange des repères spatiotemporels se multiplie si bien qu'il influe sur la perception de l'énonciateur : « [E]t cette masse chancelante qui obstrue mon champ de vision, est-ce la prison de Montréal ou le château de Chillon, cachot romantique où le patriote Bonnivard attend toujours la guerre révolutionnaire que j'ai fomentée sans poésie? » (30). Ces diverses superpositions contribuent à un contexte instable d'où procède une intrigue minimale. Aussi la troisième section est-elle composée plutôt de réflexions que d'une intrigue; le contraste face à la quatrième et à la cinquième section en sera davantage évident.

Sections 4 à 7

Les sections suivantes racontent en effet une intrigue précise et cohérente. Déjà, la quatrième section commence de manière beaucoup plus claire : « Il était près de six heures quand nous avons quitté notre chambre à l'Hôtel d'Angleterre » (33). Les éléments de cet énoncé reprennent des rhèmes préalablement établis; le lecteur, par la construction du texte qu'il a été invité à faire dans les sections précédentes, sait que le je-énoncé et le personnage de K ont passé une nuit à l'Hôtel d'Angleterre. C'est ainsi que procède désormais la construction de l'intrigue du je-énoncé, ce dernier prenant foncièrement en main le récit qu'il narre et au sein duquel il est le protagoniste. Cette prédominance d'une intrigue classique est des plus importantes du point de vue de l'énonciation car aucune transgression ontologique n'est apparente. Il n'y a aucune confusion concernant l'énonciateur; au contraire, le personnage qui s'exprime à la première personne se développe davantage en faisant preuve parfois d'une réelle

profondeur mélancolique : « De quoi était donc fait notre bonheur en cet instant où nous contemplions ses reflets assombris dans les cyprès qui camouflaient le vaporeux Neuchâtel, dans l'eau sereine du lac et dans l'Alpe nombreuse dont les flancs éblouis surgissaient devant nous? » (34). Par une meilleure connaissance du je-énoncé, le lecteur qui construit la quatrième section est davantage en mesure de le distinguer du je-énonciateur.

Pourtant, comme notre analyse jusqu'ici nous laissera le prévoir, il y a un retour à la superposition ontologique : le je-énoncé, à mesure que se construira la diégèse dans les trois sections suivantes, ressemblera de plus en plus au je-énonciateur. On peut même voir cette ressemblance dans le dernier passage cité plus haut; car si l'énoncé en question attribue au je-énoncé une certaine dimension poétique et un intense regard vers le passé, ces attributs ne sont pas sans rappeler les pensées du je-énonciateur lorsqu'il se remémore, avec le même souci géographique, une promenade à Acton Vale⁷¹. C'est donc dans un double mouvement subtil de rapprochement et de divergence, que se précise la scénographie du je-énoncé. Si les détails sur l'« organisation » (37) à laquelle appartient ce dernier apparaissent⁷², le lieu à partir duquel il en discute ressemble à celui du je-énonciateur : « Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non

⁷¹ « Une journée d'hiver, en fin d'après-midi, nous avons roulé dans la campagne d'Acton Vale. Des cercles de neige dispersés sur les coteaux nous rappelaient la neige éblouie qui avait enveloppé notre première étreinte dans l'appartement anonyme de Côte-des-Neiges. Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à Upton puis à Acton Vale, d'Acton Vale à Durham-Sud, de Durham-Sud à Melbourne, à Richmond, à Danville, à Chénier qui s'appelait jadis Tingwick, nous nous sommes parlé mon amour » (8).

⁷² Cette organisation, par exemple, prétend opérer un « Laboratoire de Recherches Pharmacologiques S.A. » (38), lequel est une fabrication stratégique.

loin de la prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée » (43)⁷³.

Deux possibilités s'offrent alors au lecteur. La reprise d'un penchant pour le poétique et les souvenirs, caractéristique du je-énonciateur, et d'un lieu (Montréal), également lié à ce dernier, pointe vers une ressemblance entre les deux locuteurs –qui existe d'ailleurs déjà; cela dit, cette reprise peut indiquer que le locuteur est plutôt le je-énonciateur que le je-énoncé. Il y a ainsi deux lectures possibles des sections 4 à 7, chacune ayant une incidence différente sur la lecture des chapitres subséquents. Dans les paragraphes qui suivent, je compte explorer ces deux lectures possibles.

Le je-énoncé comme créateur

D'une part, la reprise, surtout dans les chapitres 4 et 5, de plusieurs termes appartenant au champ sémantique du je-énoncé (dans le cadre d'un récit d'espionnage) incite à croire à une absence d'énonciateur. En terme de scénographie, cette interprétation comporte plusieurs changements concernant l'activité du je-énoncé –une évolution qui concerne la naissance du récit qu'il raconte. Dans un premier temps, le je-énoncé se remémore les événements qu'il nous raconte. L'activité de raconter est donc clairement précédée –et provient– d'une récupération mémorielle; les verbes au passé et le ton souvent mélancolique en témoignent assez bien. Ailleurs, le je-énoncé est plus explicite lorsqu'il laisse paraître le moment d'énonciation où a lieu justement la recherche des souvenirs : « Maintenant que mon délai a expiré depuis longtemps, je tente de retrouver l'ordre sériel des minutes entre le moment où je me suis éloigné de

⁷³ Le « col des Mosses » est préalablement établi comme un lieu appartenant à l'ontologie du je-énoncé : « Le temps passe et je mets un temps infini à traverser le col des Mosses. Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser; [...] » (42). « Montréal », inversement, appartient à l'ontologie du je-énonciateur.

K au Château d'Ouchy et le moment de mon retour le lendemain à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre, mais je m'égare dans ce procès-verbal » (41). L'activité de remémoration, mise en évidence ici par un effort « de retrouver », de mettre de l'ordre dans certains souvenirs précis, est suivie d'une référence à une certaine mise en fonction desdites mémoires : celles-ci s'insèrent en effet dans un « procès-verbal ». Peu importe le sens que l'on attribue à ce terme (qu'il soit un simple rapport ou un rapport plutôt judiciaire, qu'il soit oral ou écrit, etc.), il constitue dans tous les cas l'aboutissement de l'activité mémorielle –voire même sa raison d'être. Dans le cadre de ce procès-verbal, le je-énoncé sera porté à souligner la mise en langage de ses souvenirs. Il dira en effet : « [C]haque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs [...] » (42) et « Je fuselle mes phrases » (43). Il sera aussi question d'un « récit décomposé » (43), d'une « course écrite » (43) et de « chiffrer des mots » (43). C'est ainsi que peu à peu, dans le cadre d'une évolution subtile, cette mise en scène du travail de l'écriture laissera de côté son versant mémoriel pour se rattacher plutôt à la création. Si « procès-verbal » suggère plutôt un compte-rendu de faits réels, les termes liés à l'écriture sont, de ce point de vue, plus neutres.

Suite à ce stade relativement neutre –malgré l'activité créatrice qui remplace la remémoration, un changement important survient. Continuant cette tendance vers l'acte de création, le je-énoncé prend du recul et discute du protagoniste de son intrigue, celui auquel il s'identifie, mais duquel il semble se séparer présentement :

Et j'envoie mon délégué de pouvoir dans le col des Mosses, je l'aide à se rendre sans accrochage jusqu'au palier supérieur du col et je lui fait dévaler l'autre versant de la montagne à une vitesse échevelée, croyant peut-être que

l'accroissement de sa vitesse finira par agir sur moi et me fera échapper à ma chute spiralée dans une fosse immobile. (43-4)

Le regard que pose ici le je-énoncé sur le protagoniste de son histoire incite à croire davantage que le récit est une invention : non seulement la création du je-énoncé lui procure-t-elle l'effet d'échappatoire typiquement associé à la création littéraire, on voit aussi s'instaurer une relation entre lui et son personnage (l'un « aidant » l'autre). Un second passage est, à cet égard, plus révélateur encore : « En ce moment, je n'arrive pas à souffler à mon double les quelques phrases d'occasion qui le sortiraient du pétrin » (54). Il ne s'agit pas ici pour le je-énoncé de construire les actions de son protagoniste à partir de souvenirs; il *invente* plutôt lesdites actions et *crée* véritablement l'intrigue.

La lecture effectuée ici des sections 4-7 aboutit donc à la création d'un second double. Alors que du je-énonciateur procède un je-énoncé, ce même je-énoncé se crée également un double. Cette lecture est rendue possible par la prolifération des indices établissant, de manière solide, les sections 4 et 5 dans le cadre de l'intrigue dans lequel figure le je-énoncé. Aussi, les premières références à l'écriture se font-elles subtilement et au même niveau ontologique, c'est-à-dire celui du je-énoncé :

Le temps passe et je mets un temps infini à traverser le col des Mosses. Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser; chaque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs et je n'en finis plus de me dépendre dans les entrelacs de cette nuit intercalaire. L'événement qui a déjà pris trop d'avance sur moi se déroulera tout à l'heure, dans quelques minutes, quand je frapperai le creux de la vallée et la

nappe fondamentale de ma double vie. Cette route entrelacée qui fuit à toute allure sous la traction de mes phares, ralentit soudain avant que j'arrive à Château-d'Œx. (42-3)

La combinaison de ces traits permet ainsi une interprétation où le je-énoncé « crée » à son tour un double, où sont éloignées les superpositions ontologiques entre je-énonciateur et je-énoncé.

Le je-énonciateur comme créateur

Par ailleurs, on pourrait facilement postuler que chaque nouvelle référence à l'acte d'écriture –qu'il s'agisse de remémoration ou de création– indique un retour à l'ontologie du je-énonciateur. La phrase « j'envoie mon délégué de pouvoir » aurait alors comme source le je-énonciateur; quant au « délégué de pouvoir », il ne serait nul autre que le je-énoncé. La reprise de plusieurs éléments justifie cette lecture : la fonction échappatoire de l'écriture, l'aspect d'emprisonnement au moment d'énonciation (43) et certains champs sémantiques⁷⁴ –dont les termes liés au travail de la langue (47). Suivant cette interprétation, la présence, au sein des mêmes énoncés, d'éléments appartenant aux deux ontologies différentes, serait simplement une superposition comme celles détectées antérieurement. D'ailleurs, l'apparition de « K » dans l'intrigue ne permet pas de confirmer qu'elle n'est pas la femme aimée par le je-énonciateur. Même par leur appellation, les deux personnages féminins restent presque identiques : si celle dont discute le je-énonciateur n'a pas de nom et celle à laquelle fait référence le je-énoncé se nomme « K », ces données ne permettent pas de les distinguer. Ainsi, lorsqu'il est question, à la septième section, d'une femme dont le

⁷⁴ Les sections 4-7 contiennent, entre autres, des références au motif de la « chute » (34) : « [...] la surface du lac Léman au fond duquel, depuis des jours, je descends » (65).

nom n'est pas mentionné, l'identité de ce personnage peut être attribuée soit au premier, soit au second personnage féminin –soit encore aux deux; d'autant plus qu'il s'agit d'une « interlocutrice absolue » (66). Cet exemple illustre bien les enjeux énonciatifs à l'œuvre à ce stade de l'actualisation. Si des traces sont laissées qui permettraient de distinguer quelque peu les ontologies à l'œuvre, l'impression générale que dégage la lecture continue d'infirmier tout effort d'épuiser l'incertitude et de dresser un inventaire sûr des variantes de l'énonciation.

Sections 8-18

Le questionnement par rapport à l'identité de l'énonciateur se poursuit à partir de la huitième section. Il n'est pas nécessaire ici d'analyser les énoncés un par un car aucun nouveau changement ne se manifeste jusqu'à la fin du roman. Il s'agira donc d'exposer les occurrences par types et non pas suivant l'ordre de leur apparition, le but étant de donner un aperçu des phénomènes les plus répandus : bien que ceux-ci n'en soient pas à leur première apparition, ils sont notables dans la mesure où c'est leur prolifération qui a un effet sur la construction de l'énonciateur.

Le début de cette section « stable », où aucune *nouvelle* occurrence n'a lieu en ce qui concerne l'énonciation, est assez aléatoire. Il semble pourtant qu'après la septième section, la répétition des superpositions ontologiques et les récurrences lexicales ne sont plus aptes à surprendre le lecteur au même point qu'auparavant, ce dernier ayant été précédemment « programmé » par divers rebondissements et sachant dorénavant les prévoir dans sa construction du récit. Il est évidemment plus difficile de cerner exactement où a lieu cette « habitude au texte ».

Si dans les sept premières sections on peut affirmer qu'il se dégage de la lecture au moins deux différents locuteurs, qu'au moins deux instances énonciatives ont problématisé le texte et ont ainsi imposé l'énonciation comme enjeu principal, cette observation doit être révisée à la lumière des sections suivantes; il apparaît désormais que le texte est divisible suivant le genre de discours plutôt que l'énonciateur. De plus en plus, et cela jusqu'à la fin de *Prochain épisode*, la superposition ontologique se fait à un tel point que l'on peut avancer un constat portant sur la lecture : il devient de plus en plus difficile de distinguer les diverses instances énonciatives qui assument la parole à la première personne. De plus en plus, le je-énonciateur et le je-énoncé risquent d'être assimilables l'un à l'autre, pour former une seule instance énonciative à la fois *unique* et *double* –voire multiple. Avec la démultiplication des phénomènes linguistiques relevés plus haut, le texte invite à confondre les instances énonciatives préalablement établies et à accepter que l'énonciateur est *et* écrivain *et* personnage; qu'il est un protagoniste qui se remémore son histoire en écrivant son récit. Le texte ne fournit pas au lecteur les éléments qui lui permettraient de construire deux instances énonciatives complètement distinctes. D'une part, les indices qui isoleraient l'une ou l'autre des instances énonciatives connues et identifiées sont trop souvent présents simultanément; d'autre part, les passages où aucun indice n'est visible sont fréquents et comportent en quelque sorte un *no man's land* en terme d'embrayage⁷⁵. Force est de constater que cette ambiguïté énonciative ne peut que donner lieu à un seul énonciateur qui répond, paradoxalement, aux caractéristiques des deux instances.

⁷⁵ « Soudain, me voilà terrassé. Emporté avec les arbres et mes souvenirs à la vitesse de propagation de cette onde cruelle, charrié dans la vomissure décantée de notre histoire nationale, anéanti par le spleen » (67).

On peut s’imaginer que l’actualisation du texte se trouve facilitée dès que le lecteur se résigne et accepte les termes de l’énonciation ainsi décrits. Une certaine opposition demeure, par contre, à la construction du texte; cette fois, ce sont les genres de discours qui font obstacle à la lecture. La lecture des premières sections met en évidence un discours abstrait et poétique, muni de métaphores liées à l’eau et la chute, qui est associé plutôt au je-énonciateur. Par ailleurs, un autre discours, caractérisé par l’action, y est de manière flagrante propre au je-énoncé. Or, plus le récit progresse après ces premières sections, plus les types de discours deviennent dissociés des locuteurs auxquels ils étaient liés d’emblée.

La progression des sections peut ainsi être résumée de la manière suivante : Le discours qui est caractéristique initialement du je-énoncé, où se produisent action et péripéties, se poursuit –divers événements entraînant la capture du je-énoncé. Or un glissement constant oppose ce genre de discours aux deux autres types mentionnés plus haut : celui où la superposition ontologique est explicite⁷⁶ et ceux qui appartiennent à un *no man’s land*, où aucune piste n’est proposée qui permettrait de préciser l’énonciateur. Les trois dernières pages de la sections 14 (136-8) sont à cet égard exemplaires; dans ce long passage, le je-énoncé commente le paysage en attendant l’arrivée de H. de Heutz et se perd dans une discussion sur la révolution qui s’avère, en termes d’embrayage, des plus neutres. Ce texte peut être vu comme un assemblage de ces trois discours différents –un récit né de plusieurs. Chaque discours

⁷⁶ L’énoncé suivant, l’un des nombreux que l’on pourrait citer, reprend la même superposition que nous avons vu et renvoie à la fois à un univers établi comme appartenant au je-énonciateur (i.e., « Cuba ») et à un univers créé par ce dernier, qui appartient au je-énoncé (i.e., Hôtel d’Angleterre) : « Je ne vois plus le profil de Cuba qui sombre au-dessus de moi, ni la dentelure orgueilleuse du Grand Combin, ni la silhouette rêveuse de Byron, ni celle de mon amour qui m’attend ce soir à six heures et demie à la terrasse de l’Hôtel d’Angleterre » (68).

y est doté de préoccupations, d'un ton et de champs sémantiques qui lui est propre. Il y a certes contamination, mais que celle-ci soit repérable ne fait que confirmer la succession de discours distincts. En ce qui est de l'énonciation, elle ne peut qu'être précisée davantage. Non pas qu'à chaque discours corresponde un locuteur distinct –bien au contraire. Pourtant, on le voit bien dans l'exemple précédent, l'énonciation de *Prochain épisode*, qui était plutôt variable, l'est de moins en moins, étant pris en main par un seul énonciateur qui est marqué par une multiplicité et qui laisse paraître différentes caractéristiques à différents moments⁷⁷.

Ce postulat s'explique ainsi : Tout comme la stabilité de l'intrigue donne lieu –ou laisse place– à un énonciateur instable, et qu'une intrigue instable donne lieu –ou laisse place– à un énonciateur stable, la succession même de ces trois différents genres de discours a sans doute un rôle à jouer dans l'apparition d'une certaine constance chez l'énonciateur –ou au moins un arrêt de la problématisation énonciative. Malgré les types de discours qui se succèdent, l'embrayeur « je » reste stable; il est en fait l'élément principal qui lie véritablement ces discours. Plus l'intrigue avance, plus il semble évident que l'élément qui lui assure un centre cohérent est la voix qui les énonce.

Plus l'intrigue avance, plus il semble évident qu'aucune division systématique ne séparera de nouveau les différentes figures auxquelles renvoie la marque grammaticale « je ». Bien que certains passages soient caractérisés par une prédominance de l'une ou de l'autre des ontologies, aucune division textuelle

⁷⁷ Lors d'un cours de troisième année sur la narration subversive donné à des étudiantes de premier cycle (semestre d'hiver 2008), j'ai pu constater que les lectrices construisaient cet énonciateur plus tôt dans leur lecture du récit; c'est-à-dire qu'elles étaient prêtes à accepter plus rapidement l'ambivalence d'un seul énonciateur qui est multiple, ne pouvant plus faire la distinction entre les différents locuteurs.

(changement de paragraphe ou de chapitre) ne divise le texte. Si certains paragraphes, certaines phrases –voire certains fragments– appartiennent *plutôt* à telle ou telle ontologie, tout est connecté le plus souvent sans ligne de couture apparente. Les ontologies sont d'autant plus entremêlées qu'elles sont parsemées, répétons-le, de passages abstraits qui sont ontologiquement « neutres » :

Ce n'est pas la solitude qui a nourri notre passion, mais de sentir un fleuve de frères marcher tout près de nous et se préparer maladroitement au combat. Le bruit de leurs pas martelait nos fureurs, et leur tristesse gonflait nos corps. Pendant que mes doigts froissaient ta robe, nous avons écouté leurs respirations nombreuses. Notre amour décalque, en son déroulement, le calendrier noir de la révolution que j'attends follement, que j'appelle de ton nom! Notre amour prépare une insurrection, nos nuits de baisers et de délire sont des étapes fulgurantes d'événements à venir. En même temps que nous cédon au spasme de la nuit, nos frères sont terrassés par le même événement sacrilège qui fond nos deux corps en une synthèse lyrique. (138)

Ces passages contribuent à l'homogénéisation du « je » et se voient contaminés par l'indétermination de ce dernier. Lorsque l'énonciateur ici se plaint qu'« elle » lui manque, s'agit-il du locuteur qui s'est fait arrêté après avoir vécu une aventure policière en Suisse ou est-ce cet autre qui est préoccupé par l'échec d'un roman? Il s'avère que –du moins c'est la conclusion vers laquelle nous oriente le roman– ce « je » est les deux à la fois. Si l'énonciateur, comme d'ailleurs tout locuteur ou personnage, devient une figure dans l'imaginaire du lecteur par l'actualisation du texte, force est alors de reconnaître que la correspondance des traits sur différents niveaux

ontologiques provoquera, chez ce même lecteur, la construction d'une figure unique, bien que intrinsèquement fragmentée et « double » dans sa constitution.

D'ailleurs, si la coïncidence du je-énonciateur et du je-énoncé est le résultat de l'énonciation non-rationnelle de *Prochain épisode*, elle sera confirmée de manière explicite par la diégèse. Dans la section 17 du roman où sont énoncées clairement les péripéties de l'intrigue d'espion, l'énonciateur se rend à Montréal en espérant « rejoindre [s]on contact » (153). Or, peu de temps après son arrivée, il est arrêté et fait prisonnier : « Prisonnier mis au secret, transféré sournoisement dans un institut, presque oublié, je suis seul. Le temps a fui et continue de s'en aller, tandis que je coule ici dans un plasma de mots. J'attends un procès dont je n'attends plus rien et une révolution qui me rendra tout... » (158). Le lecteur se voit alors renvoyé à la situation du je-énonciateur du début de *Prochain épisode*, à une différence près que c'est maintenant un énonciateur multiple qui est la source des énoncés. La section 17 sert ainsi à mieux souligner la coïncidence complète –et ultime– entre je-énonciateur et je-énoncé. Le lecteur ne peut que terminer le roman avec ce seul « être démultiplié entre différentes postures » (Tremblay 188) cette seule figure énonciative à laquelle plusieurs différents ensembles sémantiques, *a priori* distincts, ont contribué –et ceci par l'indistinction même entre ces ensembles et la constance de cette ambiguïté.

Bien que le roman d'Aquin choisisse une voie différente de celle préférée par Ferron, il rejoint ce dernier dans le résultat. Chez les deux auteurs, il y a atteinte à la lecture du roman. Si notre propre lecture ponctuelle des deux romans révèle que chacun d'eux s'attaque à telle ou telle convention pragmatique et scénographique, il reste à en déterminer le but. C'est ce que je tenterai de faire, dans les pages qui suivent,

en situant les deux textes dans le champ littéraire d'où ils sont issus et qu'ils ont marqués. Cette recontextualisation permettra d'interroger l'usage de l'énonciation non-rationnelle et de voir en quoi elle permet une socio-poétique, c'est-à-dire un engagement qui investit l'œuvre sur plusieurs niveaux.

Précurseurs canadiens français

L'importance de la Révolution tranquille en ce qui concerne l'histoire littéraire vient surtout de la coïncidence de deux phénomènes : une effervescence de l'esprit national d'une part, et de l'autre, un changement de cap esthétique au sein du roman québécois. C'est notamment durant cette période –et avec des auteurs tels Jacques Ferron et Hubert Aquin– qu'apparaît une voix narrative qui, en soulignant son existence dans un cadre fictif et en méprisant certaines conventions pragmatiques, compromet la cohérence de l'illusion référentielle. À partir de ce moment, l'engagement se fait davantage par la référence même que par ce qui est représenté; moins par le narré que par la narration. On peut considérer que la publication du « Torrent » d'Anne Hébert marque le tout début de cette tendance. Rédigé en 1945 et paru en volume en 1950, « Le torrent » raconte le récit de François, un personnage qui vit sous le joug d'une mère imprégnée d'un fanatisme religieux aberrant; même après la mort de cette dernière, François ne peut échapper à son emprise. Si la critique a abondamment fait le rapprochement entre ce texte et le contexte québécois prérévolutionnaire, établissant François comme la figure par excellence du Québécois opprimé⁷⁸, elle n'a pas interrogé aussi avidement l'énonciation et les difficultés de lecture qu'elle entraîne. Pourtant le récit est raconté à partir de la seule perspective d'un protagoniste qui se perd, graduellement, dans sa propre folie. L'énonciation, avec toutes les incertitudes qu'elle implique, procède de cette folie croissante –laquelle est

⁷⁸ D'après Gilles Marcotte, « Le torrent » serait « l'expression la plus juste qui nous ait donné du drame spirituel du Canada français » (Roy 1008). D'après André Gaulin, « il est permis de voir dans ce récit une grande homologie de la condition historique québécoise, l'honneur perdu de la Conquête, la réclusion d'un pays dans un social fermé et aliénant, la rigueur morale et l'idéal spirituel de Claudine l'identifiant ainsi à la mère subsidiaire historique, celle qui prétend avoir sauvé la langue avec la foi, l'Église catholique de Rome » (244).

causée (ou du moins aggravée) par la répression de la mère. C'est ainsi que dans « Le torrent », l'énonciation même est posée comme versant « démonstratif » du discours de l'oppression. Si le lecteur peut voir l'effet de la subjugation en interprétant les paroles de François, l'effet est d'autant plus frappant compte tenu de la manière dont ces paroles sont transmises –laquelle constitue une mise en scène vertigineuse de cette subjugation.

L'efficacité du « Torrent » tient de l'extrême subjectivité de l'énonciation –laquelle provient entièrement d'un être atteint de folie. Cette subjectivité joue un rôle important ailleurs dans la littérature québécoise. Pendant les années 1950, des romans psychologiques tel *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin exposent la société québécoise à travers les yeux d'un seul personnage dont les réflexions nous informent –souvent de manière tacite et à l'insu de l'énonciateur lui-même– sur l'existence de problèmes sociaux. Bien qu'aucune des difficultés de lecture dans le roman de Langevin ne soit comparable à celles engendrées par « Le torrent », on y retrouve toutefois, comme dans la nouvelle d'Hébert, plusieurs éléments qui échappent à la compréhension de l'énonciateur mais que le lecteur est en mesure de déduire.

On peut voir ces œuvres, vu la subjectivité qui les détermine, comme les précurseurs de la socio-poétique présente dans les romans de la Révolution tranquille. Non seulement chacun d'eux commente-t-il l'état de la société, il le fait par voie d'une énonciation profondément subjective. Cette caractéristique du roman québécois de 1945-1960 permet d'éclairer l'enjeu des textes révolutionnaires publiés après 1960. « Le torrent » et les romans tels que *Poussière sur la ville* (1953) de Langevin démontrent un engagement de nature davantage formelle –plus précisément

énonciative— que ceux qui les précèdent. En cela, ils sont précurseurs non seulement du *Prochain épisode* d'Hubert Aquin et de *La nuit* de Jacques Ferron qui, eux, ont dramatiquement changé l'horizon d'attente du roman dans le champ québécois, mais aussi à tous les textes procédant, après la Révolution tranquille, du même désir socio-poétique.

Si cette manière de raconter illustre bien, avant 1960, la « dépossession de soi »⁷⁹ de la figure du Canadien français⁸⁰, il s'avère important de découvrir l'usage qu'en font les écrivains après la Révolution tranquille. Le chapitre suivant examinera l'accomplissement « formel » de l'engagement dans le corpus révolutionnaire en le mettant en rapport avec celui d'un corpus postérieur. On peut déjà affirmer que dans les années 1970 et 1980, les écrivaines féministes ont abouti à un détachement similaire du jeu fictif en se libérant d'un modèle linguistique et poétique considéré fondamentalement masculin. Si *Prochain épisode* et *La nuit* accomplissent une critique sociale par voie de démonstration esthétique, nous verrons de quelle manière et jusqu'à quel point certaines stratégies de Ferron se prolongent dans une œuvre phare du féminisme québécois, *Le désert mauve* de Nicole Brossard. Entre *La nuit* et *Le désert mauve*, les ressemblances sont surprenantes : Si les deux romans imposent une lecture complexe qui s'apparente au déchiffrage, les deux mettent également en scène cette notion de déchiffrage au sein de la diégèse. Qui plus est, cette mise en scène permet de rejoindre un troisième versant, politique cette fois, où est énoncée plus

⁷⁹ « J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession à cette vie » (Hébert 19)

⁸⁰ L'usage du terme « Canadien français » est justifié ici par le fait que l'identité québécoise proprement dite n'apparaît qu'avec la Révolution tranquille; ce n'est que dans les années 1960 que le terme « Canadien français » est condamné par l'élite intellectuelle du Québec, laquelle lui préfère celui de « Québécois » pour nommer les francophones de la province.

explicitement la prise de position. Suite à cette comparaison, un examen de la dynamique socio-poétique de *Prochain épisode* dévoilera que le roman d'Aquin dénonce, paradoxalement, l'inutilité de la fiction dans un contexte social réel. En cela, son usage de l'énonciation non-rationnelle est contraire à celle de Ferron, pour qui l'œuvre littéraire semble garder un plein potentiel pragmatique.

Un engagement étalé : De Ferron à Brossard

On a bien vu que des digressions déroutantes, d'importantes interruptions de la progression thématique (ou anaphorique), une ambiguïté identitaire des personnages et du narrateur et d'évidentes transgressions ontologiques déterminent la nature non-rationnelle de l'énonciation de *La nuit*. Si tous ces éléments contribuent à désorienter le lecteur, il y a lieu d'en déterminer la raison. Un survol des critiques littéraires rédigées par Ferron révèle que cet auteur polémique avait un faible pour l'imperfection (Michaud 12-3, 15-7) –pour les œuvres marquées par « des trous ». Son roman *La nuit* aura confirmé cette préférence. Et on aurait pu deviner, sans l'aide du récit de *La nuit*, ce qui, en final, motive ce choix; en effet, car l'engagement politique de l'auteur n'est pas secrète. Au contraire, la contribution de Ferron au mouvement de la Révolution tranquille est des plus considérables. Il était fortement –et directement– impliqué dans la vie politique et littéraire de son époque; nul autre ne s'est tant acharné à tracer, simultanément, les lignes fondatrices d'une nation en devenir et de la littérature de cette nation (Michaud 5-6, 11-5). Ferron forme même son propre parti politique et participera à divers mouvement dont la revue *Parti pris*.

Le changement de cap esthétique signalé par la critique lors de la publication de *La nuit* semble être corrélative d'une nouvelle orientation dans l'engagement de l'auteur. Avec *La nuit*, on remarque en effet que l'apparition d'une énonciation non-rationnelle coïncide avec un engagement accru; tout au moins peut-on affirmer que la nouvelle esthétique est corrélative d'un engagement qui aurait pu, éventuellement, être latent dans ses textes précédents.

La nuit

Au-delà de quelques exemples ponctuels⁸¹, un passage en particulier pourra nous permettre de faire le lien, dans *La nuit*, entre esthétique et engagement. Dans le troisième chapitre du roman, le narrateur François Ménard raconte, en analepse, un épisode où il était au sanatorium. Par une vitrine de l'établissement, il dit avoir observé une colline autour de laquelle reposait un village –celui de Saint-Agathe– et derrière laquelle se cachait l'église du village. En entendant le bruit des clochers, il fit le constat anodin suivant, lequel s'est avéré pour lui une véritable révélation : « Sainte-Agathe n'est pas seulement ce que j'en vois d'ici [...]. Et voici de quoi je pars pour penser ainsi : l'angélus, tout à l'heure, m'a intrigué; je n'en connais pas les clochers : pourtant ceux-ci existent; ils se trouvent donc dans une réalité derrière la réalité! Déduction qui me laisse émerveillé » (43). Là en effet se trouve le thème principal et souvent répété du récit : « La réalité se dissimule derrière la réalité » (44). Cette découverte décrit la lecture même de *La nuit*. Puisqu'elle se donne comme but de désorienter, l'intrigue s'apparente à une réalité plus ou moins opaque, derrière laquelle se trouve une autre réalité –là où le lecteur pourra découvrir la vérité éventuelle du récit. Certains énoncés de *La nuit*, par exemple, prennent un autre sens –ou alors *ont un sens*– lorsqu'ils sont lus attentivement; de plus, l'intrigue du roman se réécrit suivant les savoirs qui sont révélés *a posteriori* et les personnages n'ont pas tout à fait l'identité qu'on serait prêt à leur attribuer d'emblée. Nous l'avons bien vu : Le récit doit être lu et relu dans le but d'en tirer le « vrai » sens –voire *un sens*–, c'est-à-dire la réalité derrière la réalité.

⁸¹ Le personnage de François Ménard fait mention d'un message à décoder (26). Ailleurs, il dit : « Je compris que toutes mes facéties formaient un *langage chiffré* et que je m'étais servi d'elles pour lancer un message, presque un SOS [...] » (25; je souligne).

Aussi, l'importance de cette découverte par le personnage de François Ménard rejoint-elle le contexte social québécois des années 1960. Dans ce roman où le discours fédéraliste de Frank n'est opposé que par les opinions d'un Canadien français « vendu » (un François Ménard plus âgé), cette « réalité qui se cache derrière la réalité » s'avère en fait la possibilité d'une souveraineté québécoise, difficile à entrevoir derrière la soumission au Canada, laquelle fait figure ici de façade à outrepasser. C'est seulement dans « la nuit » de son existence que François Ménard pourra faire le décodage. Pendant le jour, la façade est trop opaque et l'en empêche. Seule la nuit, où il est révolutionnaire et non plus banquier, lui permet d'envisager un Québec autrement que ce qu'il est. « La nuit » représente le François Ménard dans sa jeunesse, celui qui s'implique en participant à une manifestation communiste. Or lorsqu'il est arrêté par Frank lors de cette manifestation et jugé par la suite, le refus de François Ménard d'admettre son implication politique se traduit en la perte de son âme, laquelle est récupérée par Frank. Ainsi débute « le jour » de sa vie, déclenché par son mensonge, et qui le verra emprunter l'âme de sa femme et entamer une vie de « vendu » dans la banlieue où il travaille comme banquier. Après plusieurs années, le retour à Montréal qu'effectue François Ménard, une nuit, s'avère être la quête de son âme qu'il recouvre en dépit des efforts de Frank. C'est seulement après avoir récupéré, en cette nuit particulière, la part « révolutionnaire » de lui-même (qu'il avait jadis délaissée aux mains de Frank), que François Ménard pourra découvrir –et le lecteur avec lui– ce que pense Frank des Canadiens français :

C'est ainsi que nous avons toujours gouverné ce peuple, moins par la force qu'en le prenant à son jeu et à sa fourberie. Plus fourbe que lui, nous l'avons empêché

de s'affirmer. Il n'en a pas moins progressé. La partie approche de sa fin. Elle sera gagnée si les cartes ne sont pas abattus : [Ce peuple] peut encore s'égarer et passer à côté de sa destinée. [...] Si l'on éprouve de la sympathie pour eux [...], qu'on dise que la meilleure façon de les aider est encore de chercher à les perdre.

(107)

Le parcours qu'effectue François Ménard lui permettra ainsi de voir au-delà –ou à travers– la réalité qui lui est immédiatement visible. Le positionnement du personnage reflète d'ailleurs cette évolution : D'abord, alors qu'il est couché par terre et qu'il regarde Frank d'en bas, François Ménard est soumis à lui (40). Plusieurs années plus tard, alors que François Ménard découvre « la nuit », c'est lui qui tient la position dominante; il est en effet décrit comme étant « haut comme une tour » (33). Fort de son expérience, il pourra ainsi découvrir certaines vérités sur les rapports humains –entre anglophones et francophones, entre Canadiens et Canadien français– qui lui étaient inconnues.

C'est ainsi que le discours dénonciateur d'une situation sociopolitique, lequel renvoie au hors-texte, s'étale également sur deux autres niveaux au sein du texte : d'une part, celui de la diégèse et, d'autre part, celui du parcours lectural. Si l'usage d'une énonciation non-rationnelle permettant un tel élargissement du terrain de l'engagement sert le néonationalisme de Ferron, il s'avérera tout aussi utile à la littérature féministe. On retrouve, en effet, dans un roman comme *Le désert mauve* de Nicole Brossard, une semblable distribution de l'engagement. Si, pour Brossard, la littérature s'avère un lieu privilégié pour revendiquer l'identité féminine, cet effort ne pourra pas s'accomplir sans une subversion de conventions.

Le désert mauve

Divisé en trois parties, *Le désert mauve* peut être résumé comme suit : Une intrigue est racontée dont Mélanie, une adolescente, est la protagoniste. Ce récit, qui constitue la première partie du roman, est lu par une traductrice; la traduction qu'elle en fait constitue la troisième partie de *Désert mauve*⁸². La deuxième partie, la plus longue, est une réflexion sur le travail de lecture et de traduction.

La lecture des première et troisième parties provoque certaines questions. Le récit de Mélanie est entrecoupé à intervalles réguliers par des chapitres où paraît un personnage mystérieux, « l'homme long ». Non seulement la présence de ce personnage pose-t-elle problème en soi – puisque l'identité de « l'homme long » n'est jamais dévoilée explicitement –, son rapport à l'intrigue principale demeure tout aussi inconnu jusqu'à la conclusion du récit de Mélanie. Qui plus est, il y a lieu de se demander d'où proviennent les passages où l'homme long figure, puisque le reste du récit est narré par Mélanie elle-même et que le narrateur des passages de l'homme long est omniscient⁸³.

Tout comme on l'a vu dans le récit de Ferron, ces problèmes de lecture sont également mis en scène à même l'intrigue de *Désert mauve*; qui plus est, ils le sont de nouveau par le biais d'une conception particulière de la réalité. Notion clef du roman, « la réalité » est présentée comme un stade où l'on peut –ou non– se retrouver; un espace que l'on peut pénétrer et d'où l'on peut sortir. C'est ainsi que le personnage de Mélanie, lorsqu'elle émerge d'un espace autre (d'un songe), pourra dire : « Tout est réel autour de la piscine. Je suis entrée comme un personnage dans la vie de mes

⁸² Pour les fins de cette comparaison, je me pencherai uniquement sur ces deux parties du roman.

⁸³ Je passe sur cette ambiguïté, et aussi sur la temporalité problématique (40, 42, 210) du *Désert mauve*.

quinze ans » (44). Les mouvements du personnage de Mélanie rendent visibles deux univers : celui de la réalité et celui de la beauté (le songe) qui le « précède ». Lorsque Mélanie rencontre Angela Parkins, avec qui elle partagera une danse torride, bien que brève, elle affirme que « [l]e corps d'Angela Parkins est fanatique, rempli d'urgence. [...] La beauté est suspendue, la beauté qui précède la réalité » (49). Plus Mélanie se rapproche d'Angela Parkins, plus elle s'approche de la frontière des deux univers. Lorsque Angela lui offre à boire et entame la conversation, Mélanie dit « cesse[r] d'exister » (49). On pourra comprendre qu'elle a alors quitté la réalité et est passée complètement du côté de la beauté. Seul le meurtre d'Angela Parkins, qui fera qu'elle « se dissipe dans le noir et le blanc de la réalité » (50), pourra renverser ce trajet.

La « réalité », telle qu'elle est conçue dans *Le désert mauve*, prend une allure monochrome face au désert « indescriptible » (11), qui, lui, fascine par ses couleurs. Paraissant sous le signe du désir, la beauté offre la liberté; par contraste, la réalité est représentée par « une femme en T-shirt, grosse de mille grossesses, des enfants calqués sur le destin » (206). C'est ici, entre autres, que le discours féministe devient plus explicite. La réalité est une construction masculine où le destin de la femme lui est imposé. Ceci s'avère d'autant plus vrai qu'Angela Parkins est tuée de manière insensée par « l'homme long », un personnage qui est explicitement marqué –voire même déterminé– par la destruction.

C'est donc ainsi que l'identité féminine ne peut pas voir son accomplissement dans la réalité. Il s'agit là de la base de la pensée socio-poétique de Brossard. L'espace propice au développement de la femme se situe avant la réalité, c'est-à-dire avant la construction d'une réalité phallogcentrique. À la base de cette ambition est la

notion de *lecture*; il y a là intersection du parcours complexe du lecteur de l'œuvre de Brossard, d'une part, de la mise en scène de la beauté se cachant derrière la réalité d'autre part, et enfin des implications politiques qui en découlent. Comme le note Patricia Smart, « [l']effort de perception exigé du lecteur par cette écriture est une invitation à entrer dans un 'nouveau paradigme' [...] » (Smart, « Tout » 332). D'après Karen Gould, dans son ouvrage *Writing the Feminine*, le parcours lectural du *Désert mauve* souligne l'importance du rôle interprétatif des femmes, non seulement en termes de lectures littéraires, mais aussi dans un cadre social (104). Elle remarque notamment que la récurrence des passages de l'homme long, qui « hante la mémoire de Mélanie et dérange le déroulement de sa narration », fait en sorte que « la violence potentielle de la culture patriarcale s'annonce régulièrement et à maintes reprises à travers le récit » (Gould 201).

Ne soyons pas surpris, alors, de retrouver dans les écrits théoriques de Brossard des références à cette autre réalité qui se situe derrière –ou plutôt avant– celle qui est immédiatement perceptible (35). On y retrouve également la certitude qu'un projet viable de féminisme doit se faire par l'écriture fictive (37) –laquelle devrait refuser la « simplicité » (14). En effet, le refus de « l'immédiatement accessible » a comme corollaire un deuxième niveau qui demeure *difficilement* accessible. Catherine Perry montre bien que l'effort d'y parvenir a comme effet « d'apprendre au lecteur à délire » et de provoquer en lui « une sorte de vertige qui déboucherait sur une 'vision aérienne' » –et donc fondamentalement féminine (588). Dans le versant politique du discours sur la lecture que présente Brossard, ce qui se cache derrière la réalité est une fiction; la vision aérienne est en effet une réalité *autre*, fictionnelle cette fois. Il s'agit

d'un espace fictif qui permet au féminin de s'étaler suivant son propre instinct où la « raison » est oubliée et où se créent des « valeurs nouvelles » (593).

Le décodage

Les cas du *Désert mauve* et de *La nuit* ne sont certes pas identiques. Dans le roman de Ferron, les difficultés de lecture correspondent à la difficulté d'entrevoir le Québec comme pays. Le décodage est ici primordial, alors que chez Brossard il est dangereux. Pour cette dernière, les difficultés de lecture –voir l'impénétrabilité du texte– demeurent un indispensable garant contre la dissolution de l'identité féminine dans un cadre masculin inévitablement réducteur. Chez Ferron, la lecture complexe est un obstacle qui invite à être dépassé; chez Brossard, elle est un obstacle qui ne doit pas être dépassé. Comme le remarque Catherine Perry, tout dévoilement du projet féministe rend ce projet vulnérable (603); c'est précisément dans son opacité qu'il tient sa valeur –c'est son état indéchiffrable qui le protège contre la réductibilité et l'épuisement. Chez Brossard, le code importe; chez Ferron, c'est le décodage.

Au-delà de cette différence non négligeable, Ferron et Brossard se servent de la fiction dans un but commun : La lecture complexifiée de leur roman permet, dans les deux cas, une réflexion qui débouche sur une perception autre de la réalité, laquelle permet un engagement total de l'œuvre. C'est surtout par le biais de la lecture qu'est envisagée, d'une part, la possibilité d'un Québec insoumis et, d'autre part, celle d'une femme libre. On comprend alors l'importance des mots d'Italo Calvino en exergue de *Désert mauve*, lesquels pourraient servir également le roman de Ferron : « Lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister mais dont personne ne sait ce qu'elle sera... ».

Ces réflexions nous permettent de rejoindre notre lecture du *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. Le rôle clef que joue la lecture chez Ferron et chez Brossard –le fait qu'elle permette d'entrevoir ce qui n'est pas encore– est comparable à sa fonction chez Aquin : Si le texte de *Prochain épisode* ne constitue pas la révolution en soi, il n'en demeure pas moins essentiel dans la mesure où il prépare le terrain pour cette révolution. Autrement dit, chez Aquin, l'écriture annonce et anticipe le *prochain épisode*.

Aquin et le « présent épisode »

Dans le cas d'Aquin, notre question de départ (Quel rapport existe-t-il entre énonciation non-rationnelle et engagement?) nécessite plutôt un examen approfondi de *Prochain épisode* et des écrits théoriques de l'auteur. D'emblée, certains acquis ouvrent la voie à la correspondance entre énonciation et engagement : D'une part, on a bien vu les difficultés de lecture engendrées par l'énonciation subversive de *Prochain épisode*. D'autre part, on connaît l'engagement d'Aquin : Il suffit de mentionner ses liens avec le FLN et sa participation aux revues *Liberté* et *Parti pris* pour s'en convaincre. Par ailleurs, son premier roman est écrit dans un contexte très particulier; dans ce cadre, certains ont fait coïncider, à des degrés variés, la fiction de *Prochain épisode* et le journal personnel d'Aquin⁸⁴. Pourtant, ces acquis ne sont pas suffisants, même si l'on tient compte des nombreuses allusions au contexte québécois tel « patriote » (Aquin, *Prochain* 89) ou certains énoncés tel : « Voilà soudain que je rêve que mon épopée déréalisante s'inscrive au calendrier national d'un peuple sans histoire! » (90)⁸⁵. Affirmer que l'auteur de *Prochain épisode* est engagé et que le roman s'énonce de manière non conventionnelle ne lie pas pour autant la spécificité énonciative à l'engagement. Sans une corrélation explicite, on a droit à la coïncidence de deux traits se situant à deux niveaux différents : D'une part, un engagement –certes « personnel », pour ne pas dire angoissant– et, d'autre part, une énonciation qui se garde de souscrire aux conventions romanesques en vigueur à l'époque dans le champ

⁸⁴ À ce sujet, on consultera à profit la présentation de Jacques Allard à l'édition critique (1995) de *Prochain épisode*.

⁸⁵ Le terme « patriote » renvoie aux Rébellions de 1837-38 qui opposaient, au Bas-Canada (l'actuelle province du Québec), une part de la population civile (les *Canadiens*) et l'occupant militaire anglais. La mention d'un « peuple sans histoire » est issue du célèbre *Report on the Affairs of British North America* (connu sous le nom de « Rapport Durham », du nom de son auteur) qui fut rédigé suite à aux Rébellions.

québécois. Il reste à déterminer en quoi l'atteinte à la lecture pourrait bénéficier l'engagement dont est imprégné le roman.

La littérature prédéterminée

Pour découvrir le rapport profond entre ces deux traits, il peut être utile d'examiner une section du roman en particulier⁸⁶. Celle-ci reprend et développe ce que le lecteur lui-même est en mesure de remarquer, c'est-à-dire la coïncidence de l'effort de « créer » une intrigue, de la création proprement dite et de la mémoire⁸⁷ :

Quelque chose me dit qu'un modèle antérieur plonge mon improvisation dans une forme atavique et qu'une alluvion ancienne étreint le fleuve instantané qui m'échappe. Je n'écris pas, je suis écrit. Le geste futur me connaît depuis longtemps. Le roman incréé me dicte le mot à mot que je m'approprie, au fur et à mesure, selon la convention de Genève régissant la propriété littéraire. Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte de mes pas imprévisibles.

L'imaginaire est une cicatrice. (85-6)

La mémoire, ici, n'est plus celle de l'énonciateur de *Prochain épisode*, celle qui est peuplée de souvenirs de « la femme qu'il aime »; le temps remémoré est plus lointain et davantage inconscient puisqu'il lui échappe. Une lecture plus assidue pourra nuancer cette affirmation.

La notion d'une littérature calquée ou d'une création prédéterminée revient à plusieurs reprises. Le romancier fictif déclare en effet que son « roman métissé n'est qu'une variante désordonnée d'autres livres écrits par des écrivains inconnus » (86); on

⁸⁶ Ce passage se trouve au début de la dixième des dix-huit sections.

⁸⁷ « Rien n'est libre ici, rien : même pas cette évasion fougueuse que je téléguide au bout des doigts et que je crois conduire quand elle m'efface. Rien! Pas même l'intrigue, ni l'ordre d'allumage de mes souvenirs, ni la mise au tombeau de mes nuits d'amour, ni le déhanchement galiléen de mes femmes » (85).

comprend alors qu'il décrive son processus de création ainsi : « Pris dans un lit de glaise, je suis le cours et je ne l'invente jamais » (87). Aussi la coïncidence de l'instance créatrice et du personnage créé ajoute-t-elle un second sens à ces énoncés : Si le personnage ne peut jamais être original puisque l'intrigue où il se situe est un recyclage d'autres intrigues, il s'avère que le créateur souffre du même symptôme de « non-originalité » : « Ce livre défait me ressemble » (88).

Il y a lieu d'interroger ce « modèle antérieur » qui dicte la création du créateur –et par conséquent le créateur même– et l'impuissance des deux. Vu de cette perspective, les déclarations de l'énonciateur le rapprocheraient d'un Borges, pour qui le livre ne peut toujours qu'être l'assemblage d'autres livres. Appliquée au contexte québécois, cette vision de la littérature se traduirait ainsi : Le roman, puisqu'il ne peut qu'être déterminé d'avance, s'avère insuffisant dans un cadre où une révolution est recherchée. Son contenu prédéterminé ne peut jamais permettre d'accéder au révolutionnaire –c'est-à-dire au *nouveau*. Cette incapacité de la fiction est lourde de conséquences en ce qui concerne le lien entre engagement et énonciation. Si l'énonciateur de *Prochain épisode* –en tant que créateur, certes, mais aussi en tant que personnage– est déterminé par la fiction, il devient lui-même symbolique de l'impuissance de cette dernière. En cela, la dévalorisation du discours de l'énonciateur –puisque'il s'agit d'un discours littéraire– est reflétée dans son impuissance, laquelle découle de ses « interrogations angoissées » (Major, « Le patriote » 546). D'ailleurs, n'assume-t-il pas pleinement ce rôle de « manqué », tant dans sa fonction d'écrivain fictif –incapable de produire une « véritable » intrigue– que de personnage –puisque'il s'avère un piètre espion? Le discours révolutionnaire dont est parsemé *Prochain*

épisode justifie que l'on pousse plus loin cette réflexion : Puisqu'il est l'énonciateur d'une histoire qu'il ne peut contrôler et puisqu'il est lui-même hors de son propre contrôle, on peut déduire qu'il en devient la figure type du Canadien français pris sans son immobilisme. Robert Major considère d'ailleurs que l'énonciateur d'Aquin compte parmi les « patriotes pathétiques » qui apparaissent dans les récits québécois des années 1960 (Major, « Le patriote » 539). *Prochain épisode*, par son aspect inaccompli –voire déconstruit– et dans la mesure où son énonciateur partage « l'impuissance et le désespoir du perdant » (Tremblay 189), serait la *démonstration* de l'échec de la pensée révolutionnaire, pensée qu'Aquin nommerait prérévolutionnaire. Comme le spécifie Marilyn Randall, le rôle du héros fictif dans *Prochain épisode* serait de compenser l'impuissance de son créateur en accomplissant ce que l'immobilité atavique de ce dernier l'a empêché de réaliser. Il n'en est pourtant rien. L'impuissance révolutionnaire du scripteur incarcéré se dédouble par son incapacité à imaginer même une réussite compensatoire pour son « héros » ; à lui inventer un sort plus heureux que celui qui puisse être vécu ; à réaliser sur le plan symbolique ce qu'il a raté dans le réel. (Randall, « La disparition » 94)

Puisqu'il met en scène cet échec par voie d'énonciation, le premier roman d'Aquin se rapproche de certains autres textes dont « Le torrent » (1950) d'Anne Hébert, par exemple, ou encore *Le cassé* (1964) de Jacques Renaud –où les délires du protagoniste reflètent des difficultés que lui imposent son entourage. Enfin, il faut bien reconnaître que si *Prochain épisode* ressemble à ces autres textes dans la mesure où il dénonce un fait social en en faisant la démonstration énonciative, il va plus loin en dénonçant explicitement l'échec de l'option littéraire. Dès lors le paradoxe est flagrant : Dans

son état de livre, *Prochain épisode* est lui-même précisément ce qu'il dénonce –c'est-à-dire une « valeur-refuge ».

La fiction comme valeur-refuge

Ce refus de la littérature comme outil révolutionnaire était prédominant chez Aquin en 1964. C'est en janvier de cette année que paraît, dans le quatrième numéro de la revue *Parti pris*, l'article « Profession : écrivain » où Aquin affirme se « transformer systématiquement en non-écrivain absolu » (23) :

Au fond, je refuse d'écrire des œuvres d'arts, après des années de conditionnement dans ce sens, parce que je refuse la signification que prend l'art dans un monde équivoque. Artiste, je jouerais le rôle qu'on m'a attribué : celui du dominé qui a du talent. Or je refuse ce talent, confusément peut-être, parce que je refuse globalement ma domination. Autant dire alors, si je continue la rédaction du présent article, que je vais intérieurement m'évertuer à le constituer de tout ce qui ne devrait pas se trouver dans l'article qu'on attend de moi. [...] Le bon petit Canadien français promis à un brillant avenir dans les choses frivoles entreprend soudain de produire un écrit dominé par une thématique de refus d'écrire [...]. (25)

L'« entreprise » esquissée ici et la fonction libératrice qui lui est attribuée touchent donc l'écrit littéraire. Comme le déclare pertinemment Robert Major, « Aquin refuse d'être écrivain parce que, dans un pays colonisé, le colonisateur reconnaît volontiers au colonisé du talent artistique qui devient alors une forme de compensation et d'évasion » (Major, *Parti pris* 59). Par, justement, ses désirs d'évasion et de création fictive, sans oublier son impuissance à satisfaire ni l'un ni

l'autre (il échoue à sa mission révolutionnaire et romanesque), l'énonciateur de *Prochain épisode* s'avère être en quelque sorte la personnification du roman en tant que valeur-refuge. Puisque, d'une part, la littérature n'exprime « que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles » (Aquin, « Profession » 26) et que, d'autre part, la pratique de cette littérature, « en situation coloniforme, exprime un comportement d'acceptation » (27), c'est l'« astructuration » (26) qui est prônée par Aquin. Cette « astructuration », laquelle s'avère un refus de l'écrit littéraire déterminé d'avance, éclaire le lien entre l'engagement du texte et le refus, au sein de l'énonciation, des conventions et du rationnel :

Ce livre défait me ressemble. Cet amas de feuilles est un produit de l'histoire, fragment inachevé de ce que je suis moi-même et témoignage impur, par conséquent, de la révolution chancelante que je continue d'exprimer, à ma façon, par mon délire institutionnel. Ce livre est cursif et incertain comme je le suis; et sa signification véritable ne peut être dissociée de la date de sa composition.

(Aquin, *Prochain* 88)⁸⁸

Dans le cas de la création, comme dans celui du créateur, l'incomplétude est un « produit de l'histoire ». Dans les deux cas, l'insertion dans l'histoire est explicite.

Or la suite de cette dernière citation nous ramène à notre questionnement initial visant à déterminer le rapport entre énonciation et engagement : « Quelle dérision, quelle pitié! C'est vrai que nous n'avons pas d'histoire. Nous n'aurons d'histoire qu'à partir du moment incertain où commencera la guerre révolutionnaire. Notre histoire s'inaugurera dans le sang d'une révolution qui me brise et que j'ai mal servi »

⁸⁸ On retrouve la même chose plus loin dans la même section : « Événement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal » (90).

(*Prochain* 90). Bien qu'un désir révolutionnaire (un « rêve ») se manifeste dans ces lignes, et bien que ce désir appartienne explicitement à l'énonciateur, c'est surtout l'échec qui domine ici –échec non seulement d'une nation, mais aussi –voire surtout– du même énonciateur dans son recours à la littérature pour servir la révolution (« que j'ai mal servi »). Ainsi, *Prochain épisode* serait-il plutôt l'illustration d'une défaite de la création révolutionnaire rêvée. En témoignent davantage les réflexions persistantes de l'énonciateur à propos de l'œuvre littéraire comme « valeur-refuge » :

Quand nos frères mourront dans les embuscades et que les femmes seront seules à fêter le 24 juin, ce que nous écrivons cessera d'être un événement et sera devenu un écrit. L'acte seul prévaudra. Seule l'action insaisissable et meurtrière de la guérilla sera considérée comme historique ; seul le désespoir agi sera reconnu comme révolutionnaire. L'autre, l'écrit ou le chanter, ém[e]rgera à la période prérévolutionnaire. (90)

D'ailleurs, cet extrait reflète le propos que tient Aquin le 22 août 1964 dans son journal, alors qu'il entame l'écriture, entre le 27 juillet et le 22 septembre de la même année (Allard, « Présentation » XXXVIII), de *Prochain épisode* :

La révolution est une action[;] sans doute ce que j'ai renié dans la littérature, c'est qu'elle ne soit pas une action totale, qu'elle s'annonce révolutionnaire et qu'elle ne soit qu'une pseudo-révolution. Ce qui me caractérise, ce qui doit m'inspirer à l'avenir : c'est ce souci profond de transformer la vie et cette volonté de l'assumer sans la fuir [...]. À l'instant où j'ai voulu la révolution pour la première fois, j'ai trouvé ma voie et ma vraie vie. Depuis, je n'ai pas toujours réussi à rester dans cet axe générateur et j'ai suivi des penchants anciens de ma

faiblesse : j'ai fui, j'ai triché, je me suis intoxiqué, j'ai régressé. Mais maintenant, je sais que seule l'action révolutionnaire véritable peut me satisfaire [...] l'action seule constitue une attitude humaine totale devant la réalité. (Aquin, *Journal* 266-7)

Suivant ces deux extraits, l'un du roman, l'autre du journal, le texte véritablement révolutionnaire ne peut exister puisqu'il demeure texte –et donc inoffensif– et détourne de ce qui devrait être la préoccupation principale, c'est-à-dire le réel.

On touche ici à une différence profonde face à un texte comme celui de Jacques Ferron, lequel contient, à même sa fibre énonciative, la solution à un problème social initial. Vu de cette perspective, *Prochain épisode* se rapproche davantage du « Torrent » d'Anne Hébert, lequel peut-être vu comme l'*illustration*, par l'énonciation erratique du personnage de François de l'état du Québec. Dans *Prochain épisode*, le fait que l'énonciation du texte littéraire échappe aux conventions de l'écriture romanesque en fait en quelque sorte le reflet d'un texte historique qui n'est pas entamé, d'une histoire nationale qui n'est pas encore amorcée. Car si pour Aquin – comme pour Durham, d'ailleurs– l'inscription d'un peuple dans l'Histoire se fait par l'écriture d'un récit national, ledit récit doit d'abord exister, avoir lieu historiquement. *Prochain épisode* serait alors l'illustration d'une lacune historique, le récit ne pouvant qu'être une *pré*-histoire et la fiction ne pouvant qu'être incomplète –tout comme son créateur (fictif), d'ailleurs. Si le récit de *Prochain épisode* reste difficilement accessible, l'histoire du Québec, elle, reste tout aussi incomplète; elle le demeurera en attendant le prochain épisode qu'est la révolution. *Prochain épisode* serait la mise en

fiction d'une lacune plutôt que de la solution à celle-ci; il serait le *présent* épisode annonçant la véritable révolution à venir :

Déjà, je pressens les secousses intenable du prochain épisode. Ce que je n'ai pas écrit me fait trembler. [...] Après deux siècles d'agonie, nous ferons éclater la violence déréglée, série ininterrompue d'attentats et d'ondes de choc, noire épellation d'un projet d'amour total... Non, je ne finirai pas ce livre inédit : le dernier chapitre manque qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra. Ce jour-là, je n'aurai pas à prendre les minutes du temps perdu. Les pages s'écriront d'elles mêmes à la mitrailleuse [...]. (166-7)

Face à *La nuit* et au *Désert mauve*, *Prochain épisode* marque une divergence importante en ce qui concerne non seulement le rôle de la littérature mais surtout sa valeur en tant que code. Chez Ferron et chez Brossard, le code est essentiel dans la mesure où il permet une pensée *autre*, un changement de perspective, où peut être conçue une identité nationale et réappropriée une identité féminine. Peu importe qu'il soit utile dans son opacité même (Brossard) ou qu'il doive être décodé pour être utile (Ferron), le code demeure indispensable dans les socio-poétiques ferronienne et brossardienne. Dans chaque cas, c'est le texte de fiction, par la lecture difficile qu'il exige, qui s'impose en tant que « code »; la fiction s'y voit ainsi attribuée un lieu privilégié au sein de la (re)conception identitaire. Si *Prochain épisode* entraîne également une lecture problématique, et s'il contient lui aussi une mise en scène du déchiffrement (par le cryptogramme, par exemple), un tout autre statut y est accordé à la fiction comme code. À la différence de *La nuit* et du *Désert mauve*, le code dans *Prochain épisode* est un leurre. Il ne peut aboutir à une quelconque vérité puisqu'il est

faux, comme en témoigne la mise en scène d'un cryptogramme douteux, lequel « n'était peut-être au fond qu'une farce énorme » (Aquin 59), « un amoncellement visqueux de consonnes et de voyelles » et « une pièce d'anthologie de l'humour noir » (60). Ainsi, si le code participe au discours révolutionnaire de *Prochain épisode*, il y occupe le rôle de contre-exemple.

Cela dit, il n'en demeure pas moins que le commentaire aquinien sur l'histoire et l'identité canadiennes françaises s'accomplit dans le cadre d'une socio-poétique. Si *Prochain épisode* met en relief l'incapacité de la fiction à être pertinente dans un contexte social, il le fait de manière très efficace par le biais d'une subversion des conventions romanesques et pragmatiques. C'est par la coordination, ici aussi, des niveaux diégétique, narratif et extra-textuel que le roman met de l'avant son agenda sociopolitique. Enfin, si *Prochain épisode* s'écarte de *La nuit* –comme du *Désert mauve*– par son refus de la littérature, il accusera un même écart, et pour les mêmes raisons, face à *La Lézarde* d'Édouard Glissant.

**L'énonciation non-rationnelle aux Antilles
ou le droit à l'opacité**

L'importance de la place qu'occupe Édouard Glissant au sein des lettres antillaises est incontestable –sans même mentionner son influence au niveau international. Le présent chapitre permettra non seulement de mesurer la contribution de Glissant, mais aussi l'étendue de sa philosophie en ce qui concerne l'histoire des Antilles. Chez lui, peut-être davantage que chez Frankétienne, Aquin et Ferron, la littérature et la théorie sont intimement liées. C'est ainsi que pour bien saisir la pensée glissantienne et comprendre l'usage d'une énonciation non-rationnelle dans *La Lézarde*, il faudra tenir compte de plusieurs de ses écrits.

Contrairement aux socio-poétiques de Ferron et d'Aquin, les bases de celle de Glissant sont établies sur deux œuvres littéraires : *La Lézarde* (1958) et *Le quatrième siècle* (1964). Il est question des mêmes personnages dans ces deux romans; bien que *La Lézarde* soit publiée en premier, c'est l'intrigue du *Quatrième siècle* qui précède celle de *La Lézarde*. À la publication de *La Lézarde*, la quatrième de couverture du roman inclut déjà une information importante au sujet de la création du *Quatrième siècle* de Glissant : « Prépare aussi un essai : 'Les Intentions poétiques', ainsi qu'un autre roman : 'Le Quatrième Siècle' ». Cette mention met en évidence un rapprochement entre les deux romans et permet d'envisager un projet éventuel qu'ils ont en commun. Nous verrons que la première rupture avec les conventions scénographiques et pragmatiques a lieu avec *La Lézarde*; cela dit, les indices permettant de comprendre la socio-poétique glissantienne –c'est-à-dire le lien entre cette esthétique et l'engagement visé– est explicité surtout dans *Le quatrième siècle*. C'est ainsi *Le quatrième siècle* qui met en évidence les ambitions sociopolitiques sous-tendant les deux romans.

Suite à l'analyse du discours de *La Lézarde*, un parcours du *Quatrième siècle* permettra de relever les préoccupations historiques de Glissant. Face à une conception européenne de l'Histoire qui serait trop factuelle et biaisée, la socio-poétique de Glissant vise une Histoire –et une histoire– plus flexible et ouverte à l'ambiguïté. Glissant revendique d'ailleurs la même incertitude dans sa conception de l'identité antillaise; les écrits de Glissant s'opposent ici à un modèle identitaire qui persiste aux Antilles depuis l'expérience surréaliste de l'avant-Négritude. Face à une conception de l'identité où celle-ci doit être « comprise » –voire épuisée– et ainsi réduite par l'Autre, seule l'*opacité* serait garante d'une identité proprement antillaise. C'est cette conception de l'histoire et de l'identité qui est développée dans le cadre d'une socio-poétique où personnages et événements n'apparaissent jamais clairement. En cela, les romans de Glissant se développent davantage selon une tradition antillaise et s'avèrent une rupture d'avec un grand nombre d'œuvres publiées précédemment dans le même champ littéraire.

Si les stratégies de Glissant sont expliqués plutôt dans *Le quatrième siècle*, c'est dans *La Lézarde*, nous le verrons, où l'écart des conventions se fait en premier –et avec d'autant plus de force que l'aspect non-rationnel de l'énonciation n'y est pas encore justifié.

Analyse du discours de *La Lézarde*

Introduction au texte

Lorsque paraît *La Lézarde* en 1958 aux éditions du Seuil, son auteur est connu surtout à titre de poète; on lui reprochera d'ailleurs de l'être demeuré : « C'est en poète qu'Edouard Glissant conçut son premier roman » (« Rencontre »); son livre « apparaît surtout comme une sorte de long poème en prose » (« Livres »). L'importante réception que reçut l'œuvre doit être attribuée à sa consécration controversée par le jury du prix Renaudot. Or, la controverse du prix est largement inséparable de la nature poétique de l'œuvre et de son énonciation complexe, lesquelles sont perçues comme nuisibles à la lecture. On dit en effet que le lyrisme de l'œuvre « ne va pas sans obscurités et oblige le lecteur à un effort d'adaptation » (« Prix »). D'autres vont considérablement plus loin⁸⁹. D'après un commentateur choisi parmi plusieurs, le roman est

étouffé sous une telle surcharge d'ornements lyriques, d'additions en parenthèses, de précisions fallacieuses, de fausses naïvetés, qu'il semble mener avec ses lecteurs un perpétuel jeu de cache-cache. [...] À plus forte raison, les personnages et les sentiments des personnages sont-ils noyés sous les ondes de cette prose flamboyante. [...] Je dois avouer que je n'en garde, à peu près distinct, que le souvenir de trois épisodes [...]. (Lahore)

⁸⁹ « Des confrères, et non des moindres, jugent ce roman illisible » (Gueritte). « A la page 29, un personnage dit fort lucidement : 'Tout est vague, tout est diffus par ici!' [...] [U]n autre poète avoue : 'Oh! La vue baisse, l'entendement aussi'. C'est fort bien dit » (Ormesson). « Il faut pas mal de patience pour en venir à bout » (Alexandre). « [L]e prix Théophraste Renaudot a été attribué à un bouquin illisible » qui est « incohérent et si confus, écrit avec tant d'emphase et de faux lyrisme, coloré d'un symbolisme si obscur, les personnages qui s'y agitent dans une sorte de brume y sont tellement bavards et tellement imprécis qu'il faut bien de l'opiniâtre pour arriver au dénouement. [...] On prête à Édouard Glissant des dons de poète. Sans doute trouverait-on dans [*La Lézarde*] quelques pages où la nature tropicale est présente [mais] elles sont noyées dans un tel fatras qu'elles passent inaperçues » (Valmont).

Si certains voient cette énonciation particulière comme un point fort⁹⁰, la plupart des critiques la verront comme preuve qu'il s'agit d'un « livre fort imparfait » (Debidour 442); « En un mot la 'Lézarde' n'est pas un bon roman » (Berthier). Ce qui est certain, malgré la divergence d'opinions concernant la qualité de l'œuvre, c'est que le premier roman de Glissant accuse un net écart face à l'horizon d'attente :

[C]e roman n'en est pas un. C'est un long poème en prose, une succession de poèmes en prose formant chapitres, qu'il serait vain de vouloir lire comme un roman. [...] J'insiste, parce que le lecteur qui, se fiant à l'étiquette, [l'abordera] dans l'intention de passer une agréable soirée, risquera de se venger de sa déconvenue par une injuste sévérité, dont Glissant –disons-le– sera partiellement responsable, car on ne vend pas du rhum, fût-il bon, sous l'étiquette d'un vin de Bordeaux. (R., C.)

L'écart générique qu'accuse le premier roman de Glissant peut-être attribué, comme nous le verrons tout de suite, à certains problèmes d'énonciation –et aux problèmes de lecture qui en découlent.

Au-delà des problèmes de lecture, il est possible de résumer succinctement l'intrigue de *La Lézarde*. Le récit, divisé en quatre parties subdivisées en 45 chapitres, est celui d'un groupe de jeunes s'efforçant de participer au milieu politique de la Martinique de 1945 par le meurtre d'un traître. Pour ce faire, ils font appel à Thaël, venu de l'extérieur de la ville –et donc inconnu par les autorités. Cela dit, le poids de

⁹⁰ *La Lézarde*, d'après l'un des critiques, « [c]'est bien le premier roman d'un poète [...] dont les pouvoirs d'incantation l'emportent encore sur les vertus proprement romanesques ». Il s'agirait ainsi d'un « [s]ingulier roman dont on voudra surtout retenir la vision poétique et humaine » (Michel, Pierre-Gérard). D'autres ont plutôt essayé d'expliquer l'énonciation par la provenance de l'auteur : « Ce drame est l'adaptation des peuples d'outre-mer, sa soif inextinguible de s'exprimer. De là ce lyrisme qui déborde aux confins de nos cultures propres... » (Schepmans).

l'acte sera davantage porté par Mathieu, chef du groupe et second protagoniste principal. L'intrigue, présentée ici clairement, est en réalité transmise par une énonciation problématique qui rend son actualisation difficile.

Première et deuxième parties

Dans les quelques cinq pages du premier chapitre, un énonciateur⁹¹ présente les personnages en adoptant tantôt leur perspective, tantôt un point de vue externe. C'est ainsi que le premier paragraphe se lit comme suit :

Thaël quitta sa maison, et le soleil baignait déjà la rosée mariée aux points de rouille du toit. Première chaleur du premier jour! Devant l'homme, l'allée de pierre continue vers l'argile du sentier; un flamboyant à cette place élève sa masse rouge, c'est comme l'argile de l'espace, le lieu où les rêves épars dans l'air se sont enfin rencontrés. Thaël marcha loin de l'allée, s'arracha de la splendeur de l'arbre. Résolument, il enfonça dans la boue, et accompagna le soleil. (Glissant, *La Lézarde* 11)

Le premier énoncé permet de construire un énonciateur non-personnel, c'est-à-dire qui ne laisse pas deviner de présence dans le texte par embrayage. Dès le second énoncé, un point d'exclamation indique que l'énonciateur adopte le point de vue du personnage de Thaël⁹². Il en sera de même dans les énoncés subséquents, suivant les traces de focalisation sur le personnage de Thaël : « c'est comme », « enfin », « Résolument », « s'arracha » (11). Le regard focalisé de l'énonciateur incite d'emblée à croire qu'il

⁹¹ Dès le début du roman, l'énonciateur de *La Lézarde* paraît être extradiégétique puisqu'il évoque les personnages sans s'intégrer à leur univers. On apprendra plus loin, vu la présence qu'il manifestera au sein du même univers, qu'il est bel et bien un énonciateur (ou « narrateur-personnage »). Rappelons ici que si l'analyse des romans se fait de manière linéaire, je rends compte de cette lecture de manière non linéaire.

⁹² Cette hypothèse est confirmée plus loin : Le jour nouveau qui ouvre *La Lézarde* est pour Thaël des plus significatifs puisqu'il y entreprend son aventure avec Mathieu *et al.* Il s'agit en effet, pour le personnage de Thaël, d'un « premier jour ».

est résolument externe à l'action qu'il transmet, prenant plus de recul encore qu'au premier énoncé (puisque se camouflant derrière le personnage de Thaël). Ce constat ne sera infirmé par nul autre énoncé du premier chapitre. Bien au contraire, l'énonciateur fera part régulièrement des pensées du personnage de Thaël. Certains énoncés expriment même explicitement cette focalisation : « Mais Thaël n'avait à craindre nul refroidissement; il n'était encore qu'au début de la course; la sueur et le sang viendraient ensuite. *Ainsi pensa-t-il* » (12; je souligne).

C'est ainsi que les énoncés du premier chapitre construisent l'énonciateur comme étant externe à l'intrigue; il ne peut pas en effet être un personnage puisqu'il a la capacité de focaliser sur d'autres personnages et de révéler leurs pensées. Dans le deuxième chapitre, en revanche, l'énonciation semble construite autrement. La lecture du premier paragraphe est, à cet égard, particulièrement lourde de conséquences : « J'ai entendu ces mots, pourtant je n'étais encore qu'un enfant, et ils résonnèrent en moi. Je fus le témoin, et l'objet : celui qui voit et qui subit, qu'on appelle et qu'on façonne. J'ai connu Thaël et Mathieu, et tous leurs amis; voici comment » (17). Le « je » qui débute le paragraphe met en évidence une énonciation qui est interne à la diégèse, étant assumée par un personnage inscrit à cette diégèse; il va sans dire que cet indice fait contraste avec ceux qui ont été repérés dans le premier chapitre. Ce contraste est davantage accentué par d'autres énoncés du même chapitre⁹³. Entre l'énonciateur des plus absents du premier chapitre et celui qui s'avère « personnel » (non seulement dans la mesure où il manifeste une présence déictique, mais aussi par son état de *personnage*), le contraste est tel que le lecteur serait peut-être porté à croire

⁹³ « J'ai entendu ce cri : j'étais près d'eux sur la place, ne comprenant pas encore tout cet assaut de mots. Je les ai vus sur la place, et je ne savais pas que ma vie à ce moment était prise, décidée, contaminée déjà par ce jeu » (Glissant, *La Lézarde* 21).

à deux instances distinctes. Pourtant, cette hypothèse se voit infirmée d'emblée par le lien explicite qui est établi entre les deux chapitres : « Cependant il arriva quelquefois à la hauteur de Thaël, et cria alors vers l'azur ébloui : 'Valérie, Valérie!' – mots que son compagnon n'entendait pas » (16). Ces énoncés, qui concluent le premier chapitre, créent un lien thématique avec le début du deuxième chapitre; non seulement le même verbe (entendre) y est-il utilisé de nouveau, mais il semble assez clair que « ces mots » se réfèrent à l'énoncé crié par le personnage de Mathieu. De par cette liaison entre le *rhème* du premier chapitre et le *thème* correspondant du second, le texte présente une instance énonciative commune aux deux premiers chapitres. Disons pour l'instant –car nous y reviendrons plus loin– qu'un tel énonciateur, si l'on s'en tient aux conventions romanesques d'avant 1950, relève d'une impossibilité narrative : le personnage d'une intrigue vraisemblable peut difficilement narrer les pensées des autres personnages.

Le contraste entre différentes figures énonciatives sera un fait récurrent dans *La Lézarde*. Notons pourtant que si les énoncés qui mettent en relief une présence « personnelle »⁹⁴ de l'énonciateur au sein de la diégèse continuent d'apparaître de manière intermittente, ils ne sont pas la norme dans le roman de Glissant. Si ce n'était de ces passages, éparpillés à travers le roman⁹⁵, le lecteur pourrait croire à un narrateur omniscient classique qui focalise sur les personnages dont il décrit l'action et les réflexions et dont il transmet le dialogue. C'est ainsi que l'extrait suivant constitue un exemple typique de la plupart des énoncés du roman : « Or Thaël livrait sa bataille solitaire, son combat contre les ombres (pensant aussi à ses chiens; en matière

⁹⁴ C'est-à-dire une présence qui est marquée, soit implicitement, soit explicitement, par le pronom personnel « je ».

⁹⁵ À cet égard, des passages venant des pages 49, 64, 66, 79-80, etc. posent le même problème.

d'ombres leur avis importait) » (58). De tels passages où l'énonciateur rend compte des réflexions des personnages sont multiples, auxquels on peut ajouter ceux où il décrit des scènes qui ont lieu sans témoins –ici le texte l'affirme explicitement : « (Mycéa cependant, seule dans ce mouvement, se tient loin des routes. Elle chante : *Petit citron disait [...]*) » (146). Suivant les indices textuels de ces passages, le lecteur construit généralement l'intrigue à partir des dires d'un énonciateur omniscient lequel expose les pensées des personnages et décrit des situations dont nul personnage n'est témoin.

Cette énonciation omnisciente est dissimulée au profit des personnages, de leurs actions et de leurs préoccupations. Certains passages vont jusqu'à transmettre les énoncés des personnages sans l'intervention de marques typographiques : « Alors il revient de la ville, bruyant. Le représentant a dit des choses importantes, cet homme est notre espoir, je suis d'accord avec lui, oh!, voisin! On votera pour lui » (56). Dans ce passage, on distingue deux différents locuteurs : l'énonciateur, qui est « responsable » du premier énoncé, et « il », un personnage secondaire et muet jusqu'à ce qu'il prenne la parole (à partir de « Le représentant »). Ainsi, bien que l'énonciateur se fasse « passeur » de l'énoncé et qu'il le fasse sans indication typographique, le second énoncé ne doit pas lui être attribué, mais plutôt au personnage précédemment identifié. Ce type d'énoncé donne davantage à construire un énonciateur qui non seulement est omniscient, mais qui va jusqu'à disparaître complètement pour mieux mettre en scène les personnages dont il est question.

Il découle de ces observations que l'énonciateur de *La Lézarde*, tel qu'il est construit par *la plupart* des énoncés des deux premières parties, se situe résolument

hors de la diégèse. Dans certains passages dont celui qui vient d'être mentionné, le « mimétisme » (Maingueneau, *Linguistique* 138-40) entre discours citant (celui du narrateur) et discours cité (celui d'un autre personnage) est à son maximum. Malgré cette manière de rapporter le discours (qui a comme effet de faire escamoter la présence de l'énonciateur), nous avons vu que le texte comprend aussi quelques rares énoncés où l'énonciateur laisse paraître qu'il investit la diégèse en tant que personnage. Dans de tels passages, on remarque une augmentation de déictiques (personnels : « Je », « moi »; textuels : « ces mots », « voici » (17)⁹⁶). Or les passages qui mettent en relief l'énonciateur en tant que personnage ne sont pas isolés des autres énoncés; aucune marque ne les en dissocie si ce n'est, à quelques reprises, une division entre chapitres. Et comme nous l'avons vu plus haut, les chapitres sont liés de manière à assurer explicitement la continuité diégétique et énonciative⁹⁷. L'exception notable est le sixième chapitre de la première partie, une section du roman qui contient une digression des plus obscures.

Digression

Alors que le chapitre précédent (le cinquième de la première partie) se termine avec une discussion entre Mathieu et Thaël à propos de la passion⁹⁸ qui les motive, la participation à l'histoire, le sixième chapitre déroute, dès les premiers énoncés, par son changement de propos :

⁹⁶ Ailleurs, le « je » s'associe à d'autres personnages et s'exprime en « nous » : « Ainsi, nos amis [...] » (66).

⁹⁷ Toujours dans la première partie, le lien entre le dernier paragraphe du quinzième chapitre et le premier énoncé du seizième chapitre s'avère un autre bon exemple.

⁹⁸ « Je veux connaître ma passion ...Et Mathieu sourit, mais certes il souffrait de la même passion » (32).

Voici le lieu : un étirement de tôles, qu'avoisine familièrement la terre rouge. Entre la ville et les hauteurs, voici la route, gardée par le terrible fromager. A l'opposé, la plaine inaltérable, jusqu'aux blancheurs du sud. À l'ouest la boucle tourmentée de la Lézarde, elle veut emprisonner la cité, mais soudain elle se reprend, elle refuse ce gardiennage, et vers l'est, passé les cannes sinistres, elle se perd dans son delta. Sa goulée est parcourue de courants sales; la Lézarde n'a pas une belle mort. (33)

Le premier élément à noter est un déictique spatial, « voici »; l'endroit visé par ce déictique (« le lieu ») étant inconnu du lecteur, les énoncés suivants pourront mieux le décrire. C'est ainsi qu'à la cataphore du premier énoncé répond le paragraphe en entier qui lui est ainsi, en quelque sorte, « subordonné ». Même si le paragraphe s'en voit doté d'une certaine cohérence, il demeure que le lecteur ne sait pas à savoir en quoi la mention de ce lieu est pertinente au récit. Bien que cet espace soit mis de l'avant comme si sa présentation comblait un manque d'information, il n'y a *a priori* aucune lacune à remplir; au contraire, c'est ce paragraphe même qui crée un manque d'information en imposant des questions telles « Voici le lieu *de quoi?* », ou plus généralement « Que se passe-t-il? ». Le paragraphe suivant n'apporte aucune réponse à cette interrogation car il développe de la même manière la description du lieu en question en se concentrant sur la rivière Lézarde. Il en est de même aussi pour le début du troisième paragraphe. Jusque-là, la digression que constitue le sixième chapitre n'a aucun lien avec l'intrigue donnée dans les chapitres antérieurs –si ce n'est, évidemment, celui d'un décor connexe. Ainsi, une cohérence interne au sein de la

digression ne l'empêche pas de manquer –de manière frappante– de cohérence par rapport à l'intrigue du roman.

C'est dans ce cadre que l'énonciateur peint une scène itérative de femmes lavant leur linge près de la rivière, ceci avant de s'y insérer : « Oui, voici le lieu : l'amas de tôles au centre de cette boucle d'eau. [...] Et moi, enfant (l'enfant de cette histoire, et qui grandit à chaque mot), j'accompagne les femmes, je me roule sur le sable, je pêche sous les roches mon écrevisse du jour que j'irai brûler sur un petit boucan, dans la savane » (34). La présence de l'énonciateur en tant que personnage dans le récit peut difficilement être contesté, vu la présence de divers déictiques dont « je », « me », « moi », etc. Dès lors, il apparaît que la digression descriptive est pertinente dans la mesure où elle concerne l'énonciateur. Encore faut-il déterminer qui est cet énonciateur : Est-ce le même qui narre le roman depuis le début? Ou encore est-ce un locuteur différent dont les paroles sont rapportées directement par l'énonciateur susmentionné? À ce stade de la lecture, il n'est pas possible de résoudre le problème : D'un côté, rien dans les premiers énoncés de ce chapitre n'empêche explicitement qu'il ne puisse s'agir du même énonciateur –qui pourrait simplement avoir modifié son propos et sa manière de le communiquer. Pourtant, rien n'empêche non plus qu'il puisse s'agir d'un nouvel énonciateur, ce dernier n'ayant en effet que très peu en commun avec le « premier ». Avant que le lecteur soit en mesure de découvrir, à la troisième partie, qu'il n'y a effectivement qu'un seul énonciateur, les problèmes d'identités perdureront. Dans le cadre de la digression que constitue le sixième chapitre de la première partie, un problème temporel s'ajoute à l'ambiguïté :

Je connais cette Lézarde des lessives : à deux heures de l'après-midi, je m'allonge dans l'eau, la tête soigneusement à l'écart du courant, tandis que le linge sèche sur l'herbe. Je ne roule plus dans le flot, j'attends que la Lézarde ait peu à peu tiédi mon corps. J'ai peur des congestions, et le déjeuner fut tardif. Je suis immobile, le faible courant de la rive me rassure, je ne crie plus. (34)

Les verbes au présent de l'indicatif rendent compte de ce que l'énonciateur « ne sait pas »⁹⁹ et des mouvements physiques qu'il fait de manière itérative; cet usage crée une ambiguïté quant à la temporalité des occurrences : doit-on conclure que le temps décrit se situe plusieurs années avant le temps où Mathieu et ses amis prévoient de tuer Garin? Se situe-t-il, au contraire, immédiatement avant?

On peut postuler que la fonction de cette digression remarquable est de créer un sentiment de suspense. Le lecteur doit en effet attendre une information clef : « Je ne sais pas encore que l'homme importe quand il connaît dans sa propre histoire [...] la saveur du pays » (35). Si l'énonciateur « ne sai[t] pas encore », il le saura; reste à savoir comment. Il serait pourtant réducteur de limiter la fonction de la digression à une stratégie pour tenir le lecteur en haleine. Suivant une métaphore qui se trouve à même la digression, cette dernière prend l'aspect de la couche d'un fruit que l'on découvre en épluchant : « Je ne sais pas que ce pays est comme un fruit nouveau, qui s'ouvre lentement (lentement) dévoilant peu à peu (par-delà les épaisseurs et les obscurités de l'écorce) toute la richesse de sa pulpe [...] » (34-5). La métaphore pourrait être appliquée au roman en entier. Comme ce fruit auquel l'énonciateur fait référence, le récit se laisse découvrir graduellement, à mesure que l'on y pénètre, chaque chapitre révélant davantage. Enfin, la même métaphore vise explicitement la

⁹⁹ « [J]e ne sais pas encore que la Lézarde continue vers le soir et la mer noire [...] » (Glissant 34).

découverte du pays dont il est question ici; nous y reviendrons. Pour l'instant, notons qu'une nouvelle dimension apparaît par cette digression : la présence de l'énonciateur dans l'histoire qu'il raconte est vivement accrue.

Ces premiers constats mettent de l'avant une contradiction énonciative :

Comment est-il possible que l'un des personnages d'une intrigue raconte cette intrigue, cela en transmettant simultanément ce que pensent les autres personnages? On pourrait s'imaginer qu'une telle instance énonciative puisse être possible en science-fiction sans qu'il n'y ait manque de cohérence par rapport aux conventions génériques. *La Lézarde*, pourtant, n'appartient décidément pas à la science-fiction. La quatrième de couverture de la publication originelle annonce une intrigue relevant de la politique plutôt que de l'imaginaire pur et laisse entrevoir un roman engagé¹⁰⁰.

Conséquemment, les variations énonciatives relevées dans les premiers chapitres ne sont pas sans rendre perplexe.

Le problème peut aussi être formulé ainsi : l'écart face aux conventions énonciatives est le résultat d'une énonciation omnisciente qui est embrayée par un personnage. Dans la deuxième partie du roman, bien qu'il y ait un constant va-et-vient entre les deux variations que sont la présence accrue et l'absence relative de l'énonciateur, ce dernier ne prend jamais forme entièrement. Et puisqu'il se confond aux autres personnages, la possibilité demeure qu'il soit lui-même l'un d'entre eux : soit Mathieu, soit Thaël, soit l'un des autres. En fait, avant la troisième partie, il n'est

¹⁰⁰ « Dans un pays de climat tropical (en l'occurrence une île des Antilles), de jeunes révolutionnaires décident de supprimer l'homme chargé de réprimer les soulèvements populaires.

Ainsi le premier acte de leur volonté d'homme libre est-il un meurtre. Et, tout au long de la *Lézarde*, rivière qui unit les montagnes secrètes à la mer de feu, Mathieu (le meneur), Thaël (l'exécutant), Valérie et Mycéa, ainsi que leurs amis, vivent les étapes dramatiques qui mènent à la lucidité. Et ils reconnaissent, enfin, que seul le pays décide, seul le peuple solitaire, seule la *Lézarde* : laquelle, en raccordant la terre à l'océan, montre le chemin du monde ».

donné au lecteur que quelques rares informations à propos de l'énonciateur. Il se construit comme étant un « homme » qui raconte l'histoire d'événements qui ont eu lieu lorsqu'il était « enfant » (109) à proximité de la Lézarde. C'est ainsi que le peu d'information donné ne permet pas d'éliminer *a priori* la possibilité que l'énonciateur s'identifie à l'un des personnages masculins secondaires dont nous connaissons le nom : Luc, Pablo, etc. Ce n'est que dans la troisième partie du roman que l'énonciateur manifeste au maximum sa présence en tant que personnage.

Troisième partie : vers un créateur fictif

Ce n'est en effet que beaucoup plus loin, lorsque le lecteur aura lu soixante pourcent du roman et lorsqu'il aura entamé la troisième partie, que l'énonciateur apparaîtra de manière plus substantielle en tant que personnage (je-énoncé). C'est avec quelques énoncés seulement que la scénographie pourra être dégagée :

J'étais dans les rues, je criais, je courais. J'entrais dans les privés, je cherchais ce héros qui avait échappé à la barre dans des circonstances si extraordinaires. Je voulais connaître Mathieu, ses amis, leur dire que je comprenais (que je comprenais quoi?), leur faire savoir que j'existais, que j'étais leur camarade, leur frère. (171-2)

Ces énoncés révèlent six informations importantes qui établissent la présence d'un je-énoncé. Premièrement, ce dernier se manifeste de manière « physique ». Nous avons vu que dans les digressions, le temps et le lieu des événements où se situaient les personnages principaux (Mathieu *et al.*) étaient laissés de côté pour explorer l'enfance du je-énoncé; cette séparation entre la digression et les chapitres rapportant l'action principale était telle qu'il était difficile d'établir une cohérence. À l'inverse, la

troisième partie du roman, par la soudaine irruption physique du je-énoncé au sein de l'univers principal du roman, permet au lecteur de percevoir les deux espaces-temps de manière plutôt raccordée¹⁰¹.

Deuxièmement, et par conséquent, le lien est précisé entre le je-énoncé et les autres personnages; désormais, il s'avère que lors des événements autour du meurtre de Garin, ils ne se connaissent pas encore (« Je voulais connaître »). Ceci nous mène à une troisième information –ou plutôt *observation* : Ne connaissant ni Mathieu, ni ses amis, le je-énonciateur ne peut être en mesure de décrire avec tant de précision les péripéties du crime. Certes, les autres personnages auraient pu lui (le je-énoncé) en donner le compte-rendu; pourtant, lesdites descriptions sont énoncées de manière à donner l'impression d'un témoignage, non pas d'une retransmission. Quoiqu'il en soit, l'existence de cette incohérence demeure une sorte d'énigme.

Par ailleurs, le passage cité plus haut, des plus révélateurs, démontre les incertitudes du je-énonciateur face au je-énoncé; en cela, les deux parts de l'énonciateur paraissent momentanément distinctes. À Mathieu et à ses amis, le je-énonciateur dit avoir voulu « leur dire que je comprenais », mais pose immédiatement, au milieu de sa phrase –sans pourtant interrompre celle-ci– la question de savoir ce qu'il comprenait (« (que je comprenais quoi?) »). Le lecteur doit-il croire que le je-énoncé ne sait pas « ce qu'il comprend » au moment même où il veut « connaître Mathieu »? Devrait-on plutôt comprendre qu'à l'instant où il se remémore cette époque révolue, le je-énonciateur ne puisse se souvenir de ce qu'il croyait comprendre? En fait, étant donné sa situation dans le texte, la question que se pose le je-énonciateur n'invite pas à réflexion : elle ne peut en effet qu'être mise de côté

¹⁰¹ Notons que le temps de la digression n'en demeure pas moins vague.

aussitôt qu'elle est lue, le lecteur devant continuer la lecture de la phrase (« leur faire savoir que j'existais, que j'étais leur camarade, leur frère »), celle-ci l'orientant ailleurs. Ainsi, nonobstant le sens que doit tirer le lecteur dans sa construction du récit, la question « que je comprenais quoi? » rend le décalage entre le je-énonciateur et le je-énoncé explicite.

Le passage laisse aussi deviner un aspect de la relation entre le lecteur et le je-énoncé. À mesure que ce dernier pénètre l'univers des personnages (« J'entrais dans les privés, je cherchais ce héros »), son insertion physique coïncide avec l'aboutissement de la découverte que le lecteur fait de lui. Le je-énoncé surgit en effet auprès du lecteur, après s'être dissimulé pendant plus des deux tiers du roman, comme si c'est à lui qu'il apparaissait en criant (« Me voici! »).

Une cinquième observation découle de la présence de la question « que je comprenais quoi? ». Bien que l'émergence du je-énoncé se fasse par étapes, celle que constitue ce passage est des plus remarquables car elle implique une présence du seul je-énonciateur qui est, d'une part, indépendante du je-énoncé et, d'autre part, séparée de la diégèse du roman. Lorsque est posée cette question, l'énonciation fait plus que provoquer un « décalage » entre je-énonciateur et je-énoncé; la question a plutôt l'effet de les isoler complètement –bien que momentanément. La question est effectivement posée par le je-énonciateur dans le cadre de sa réflexion sur l'épisode raconté, celui où est mise en scène le je-énoncé; le je-énonciateur prend ses distances de ce dernier en posant ladite question.

Une sixième –et finale– information que donne ce court passage concerne la présence, dans le texte, d'un « créateur fictif ». La division explicite entre le je-

énonciateur et le je-énoncé est aussi une mise à distance du je-énonciateur face à l'intrigue qu'il raconte. Lorsque celui-ci se demande « que je comprenais quoi? », son acte de communication prend une dimension plus nuancée. L'énoncé laisse en effet deviner que le je-énonciateur se donne les attributs d'un « créateur ». L'usage de ce terme pour décrire le je-énonciateur n'est pas arbitraire. Le je-énonciateur, tel qu'il est construit par les chapitres précédents, se souvient d'actes qui se sont produits autour de lui et qui l'ont inclus à des degrés variés; l'acte de communication était ainsi établi comme acte de *mémoire*. À ce stade du récit, la question « que je comprenais quoi? » met en péril cet acquis. Par cette question, le je-énonciateur met de l'avant la possibilité qu'une partie de son écrit soit le produit d'une invention. On peut facilement, à la lecture, s'imaginer un je-énonciateur qui, « écrivant » un récit à mesure qu'il le crée, se questionne sur sa création : « que je comprenais quoi? ».

On peut aussi postuler que le récit raconté a une certaine part de « réalité », c'est-à-dire qu'il est composé d'événements qui se sont produits et dont le je-énonciateur a été témoin ou participant –c'est d'ailleurs ce qui est mis en scène le plus explicitement. Cela n'empêche pas, cependant, que le même je-énonciateur puisse ajouter à ses souvenirs en inventant une partie du récit. Les instants où le je-énonciateur transmet les pensées des personnages pourraient être attribués à une fictionnalisation d'événements vécus, c'est-à-dire une exagération des faits, voire un récit « authentique » doté de suppositions. Dès lors, l'usage du terme « créateur » a l'avantage de tenir compte du fait que le je-énonciateur est omniscient alors qu'il s'identifie à un personnage (c'est-à-dire le je-énoncé) dans son propre récit. Par ailleurs, le fait de conserver l'hypothèse de la remémoration d'événements vécus

explique certains chapitres (le quatrième de la première partie, par exemple) où l'énonciateur, visible à titre de je-énoncé, demeure confiné à un souvenir de son propre passé. Il s'agit d'épisodes de remémorations qui ne sont pas présentés comme une extension de l'intrigue principale. Le créateur du récit s'y permet une excursion de l'intrigue des autres personnages pour mieux rendre compte de sa propre expérience.

Si l'irruption physique du je-énoncé sur la scène diégétique, au début de la troisième partie (171), lui permet une introduction au groupe d'amis, elle témoigne par surcroît de la fonction de créateur du je-énonciateur. Il est alors légitime de rendre compte de la présence de l'énonciateur en terme de degrés : il sera plus ou moins *créateur* et plus ou moins *personnage*. Bien que toujours « énonciateur », il s'intégrera à des degrés variables, soit à l'intrigue, soit à sa remémoration / création.

Un énonciateur à identité variante

Reconnaître que l'énonciateur de *La Lézarde* tient plusieurs rôles –qu'il porte plus d'un chapeau– n'est d'aucun intérêt en soi. Tout énonciateur qui est également personnage est divisé. Dans *La Lézarde*, cette division s'accroît avec la fonction de créateur que s'attribue l'énonciateur, à un tel point qu'elle fait de cet énonciateur deux figures distinctes. Si, au comble de cette métamorphose, comme nous le verrons, l'énonciateur est complètement dédoublé, ce changement est amorcé peu à peu. Dans le premier énoncé de l'extrait suivant, par exemple, il est question des personnages de Mathieu et de ses amis, ceux-ci étant vraisemblablement perçus par le je-énoncé; ensuite, à partir de « et voici », les énoncés sont plutôt assumés par le je-énonciateur :

J'ai connu Mathieu et Thaël, et tous leurs amis : et ils furent mes frères, ils furent mes tuteurs dans la montée vers le monde et la vérité. J'ai connu Valérie, et

voici, il y a en moi cette racine que je tente d'arracher, mais son attache est plus puissante, et mes forces me trahissent. [...] [Q]uand le souvenir sera tranquille et fort, éparpillé en mots, et riche de saveurs : alors le lieu pour moi aura paru, dans la précise qualité qui est la sienne; et toutes les beautés que voici décimées par la nécessité de combattre et de naître, tout cela paraîtra sur la grève du vaste monde, comme un feuillage qui sur sa sève tire doucement [...]. (216)

Ces dernières phrases, procédant d'une temporalité de l'énonciation –à la différence de la temporalité de l'énoncé des premiers énoncés–, ont l'effet d'éclipser les personnages ainsi que leurs préoccupations (l'élection, le meurtre de Garin, la fête, etc.) au profit d'une mise en scène accrue de l'énonciateur et de son processus créateur et mémoriel. En effet, le thème des trois derniers énoncés cités est celui de la création; ce que le je-énonciateur y décrit est en quelque sorte *au-delà* de l'intrigue de Mathieu *et al.* Les énoncés précédents, eux, puisqu'ils impliquent un rapport direct avec les autres personnages, impliquent le je-énoncé –du moins c'est ce qui paraît à la première lecture. Une relecture des trois premiers énoncés –compte tenu de la présence ultérieure du je-énonciateur (en tant que créateur) permet une réinterprétation qui les attribue plutôt à ce dernier. Lorsque le je-énonciateur fait référence à Mathieu, Thaël et Valérie, il pourrait faire allusion aux « véritables » Mathieu, Thaël et Valérie, ceux qui ont vécu et qui *inspirent* le récit que se remémore et que crée ce je-énonciateur, ceux dont l'existence est limitée au « souvenir » du je-énonciateur avant qu'il ne soit « éparpillé en mots ». Ce dernier n'aurait-il pas pu tout aussi bien déclarer : « J'ai connu les vraies personnes qui ont inspiré ce récit »?

Quoiqu'il en soit, ce genre de passage incite le lecteur à actualiser le récit suivant une scénographie davantage nuancée : L'énonciateur de *La Lézarde* en est un qui change de statut –même dans les limites d'un seul énoncé. Pour chaque énoncé où l'énonciateur semble séparé du groupe dont il dit faire partie, et pour chaque énoncé où prend forme la part créatrice du je-énonciateur, il y en a un où est mise en évidence la proximité physique entre le je-énoncé et les autres personnages du roman. Nous voyons bien, à mesure que l'énonciateur se construit et qu'il dédouble son statut, la difficulté de connaître son identité disparaît –puisqu'il crée *tout en se remémorant*– et est remplacée par de nouveaux obstacles. Il n'est plus question, dans la troisième partie, d'ignorer le rôle de l'énonciateur dans la diégèse, ou encore de deviner à quel personnage il s'identifie. En revanche, la division que l'on perçoit au sein de la figure énonciatrice se fait davantage évidente. Plus le lecteur avance dans l'intrigue, plus la présence de l'énonciateur en tant que personnage (je-énoncé) sera importante; son dialogue avec les personnages et ses réflexions « du moment » (c'est-à-dire celles faites lors des événements de l'intrigue et non *a posteriori*) seront de plus en plus développés.

Cette évolution est accompagnée, d'une manière qui peut surprendre, d'une présence accrue de la part « créatrice » du je-énonciateur. En effet, ce dernier met de plus en plus en évidence la genèse –ou les conditions de la création– du récit, en particulier dans le sixième chapitre de la troisième partie. En tout début de chapitre, on remarque d'abord une nouvelle dimension de l'énonciation où le je-énonciateur s'adresse à un « tu » : « Tu étais assis et tes jambes, ton corps frémissaient : la retraite aux flambeaux! Tu étais devant la maison de Mycéa, incertain » (221). Si le je-

énonciateur semble d'abord faire appel au narrataire, il s'avère en fait que c'est le je-énoncé qui est interpellé. Ces énoncés divisent plus explicitement qu'auparavant les deux variantes énonciatives car on y remarque une autre séparation –cette fois « pronominale » et abrupte– entre le je-énonciateur et le je-énoncé. Mais le changement n'importe pas qu'au seul niveau pronominal, car cette séparation réaffirme aussi la part créatrice du je-énonciateur; en effet, car ce dernier va jusqu'à interroger son personnage : « Qu'as-tu fait alors? Qu'as-tu fait? » (221).

Dans la suite du sixième chapitre de la troisième partie, le processus de création continue à être évoqué; le je-énonciateur s'y isole de la diégèse complètement : « (Je m'interroge, et tout aussitôt les réponses viennent; elles sont là, indélébiles dans le passé. Chacun de nous aura beau composer, ruser, le rouleau qui ramène toujours le souvenir des mêmes actes inscrit aussi les mêmes sentences... –Je te le dis, ce que tu as fait.) » (221-2). Il semblerait que le je-énonciateur s'isole davantage de la diégèse pour réfléchir à celle-ci, entraînant par là un dédoublement complet où les entités dégagées aboutissent à rien de moins qu'une apostrophe. La part créatrice du je-énonciateur situe alors ce dernier dans un néant, entre l'inscripteur¹⁰² et le je-énonciateur (sans cette part créatrice). C'est de cette manière que l'énonciation pose un regard sur elle-même, sur son propre processus créatif. Plus spécifiquement, c'est dans le cadre de cette réflexion que le je-énonciateur résiste « les mêmes sentences » qui accompagnent inévitablement les « actes » qu'il se remémore et qu'il formule

¹⁰² L'*inscripteur* est un terme utilisé par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire* pour faire référence à la part de l'auteur qui est la plus rapprochée du récit –les deux autres parts étant celles de la *personne* et de l'*écrivain* : « La dénomination 'la personne' réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. 'L'écrivain' désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme 'inscripteur', il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre de discours [...] (107-8).

–pour ne pas dire « écrit » ou « dit »; d’où les questions posées au je-énoncé, espérant peut-être changer cette fatalité. Malgré tout, le dernier énoncé cité porte à croire qu’il concède enfin à raconter les actions, et ce avec leurs conséquences : « –Je te le dis, ce que tu as fait ».

La présence d’un trait dans le dernier passage cité est certainement problématique. D’un côté, le trait pourrait signifier que le je-énonciateur cesse sa réflexion et s’adresse de nouveau au je-énoncé. Pourtant, ce sont plutôt les parenthèses ici qui indiquent la réflexion isolée, l’« interrogation ». Autrement, le trait pourrait indiquer une réponse au je-énonciateur provenant du je-énoncé. Quoiqu’il en soit, le je-énonciateur confronte par la suite le je-énoncé comme s’il était l’unique coupable des actions exécutées auparavant : « Mais il y a une force qui t’attirait vers la mairie [et les célébrations] [...]. Tu oublias Mathieu (quoique tu eusses auparavant demandé : que fait-il? – question hypocrite car tu savais ce qu’il disait [...]). [T]a première initiative, ton premier commandement furent marqués par l’abandon et l’insouci » (222).

Suite à la description de ces célébrations auxquelles prend part le je-énoncé, le je-énonciateur poursuit ses questions, ce qui entraîne une seconde réaction étonnante : « Qu’avais-tu dans la tête au moment de te précipiter dans le sentier entre les arbres, porté, soulevé par tes voisins? Posais-tu encore l’hypocrite question? Demandais-tu encore : ‘Que dit Mathieu, que dit-il?’ – Je te confie ce que disait Mathieu, seul dans sa chambre : [...] » (225). Le trait dans cet énoncé, similaire à celui de la page 223, est moins ambigu que le premier; il apparaît davantage qu’il a ici la fonction de signaler un changement d’interlocuteur. Il semblerait que le je-énoncé répond véritablement au

je-énonciateur. Le dédoublement de l'énonciateur connaît pour ainsi dire un nouveau tournant puisque ce dernier répond à ses propres questions. Le dialogue qui en résulte dote le texte d'une toute autre impossibilité : La scénographie, donnée comme la base fondatrice de l'énonciation de *La Lézarde*, est de nouveau altérée. On a vu, pour simplifier, que l'énonciation se donnait comme émise d'abord par un énonciateur complètement externe à l'intrigue et ensuite par un énonciateur manifestant une présence de plus en plus personnelle. À présent, le récit se donne comme résultant d'une négociation entre l'énonciateur et lui-même. On peut facilement voir en quoi cela porte atteinte à l'illusion référentielle –que la scénographie a d'ailleurs comme fonction d'établir *a priori*.

Ceci est sans compter les ambiguïtés additionnelles qui sont créées; car après les déclarations de Mathieu¹⁰³ (rapportées par le je-énonciateur) paraît l'énoncé suivant : « – Je suis paisible, dit Mathieu » (227). Or il est difficile de déterminer si ces paroles sont retransmises par le je-énoncé ou s'ils proviennent du je-énonciateur. Pour poser la question autrement, lequel des deux –puisque'ils sont résolument divisés ici– rapporte les paroles de Mathieu? Et lequel nous indique que ce sont les mots de Mathieu (« dit Mathieu »)? Problème secondaire certes, mais qui contribue à l'ambiguïté de cette impossibilité narrative où l'énonciateur se trouve entièrement divisée. Les réponses du je-énoncé aux questions du je-énonciateur comportent, si l'on peut le dire ainsi, le point le plus divergeant par rapport aux conventions romanesques; un comble de l'impossible, en quelque sorte. Cette dernière évolution ne sera pourtant pas le dernier changement dans le statut de l'énonciateur. Bien que le

¹⁰³ « [...] Mycéa va revenir. Avec les remèdes. Elle me fera boire de l'herbe amère ou de l'herbe puante. Elle ne pourra pas faire autrement, avant le médecin. C'est dans le sang, ces herbes. Il y aura ses mains. Elle se moquera. Elle aura vu les flambeaux. Tristesse. Tristesse.' » (227).

je-énonciateur nous rappelle, dans la continuation du sixième chapitre (troisième partie), qu'il se « parle ainsi » (231), et bien qu'il adresse de nouveau la parole au je-énoncé, il en sera autrement au chapitre suivant.

Le « point culminant » vu plus haut est suivi d'un rétablissement partiel au septième chapitre de la troisième partie. Deux changements marquent ce début de chapitre. Non seulement la division pronominale (qui séparait je-énoncé et je-énonciateur) disparaît-elle, mais les énoncés du je-énonciateur portent de nouveau sur les personnages de Mathieu *et al.*, c'est-à-dire qu'ils sont préoccupés de nouveau par le récit : « Je pense que ce fut la dernière fois qu'ils se réunirent tous : le jour du départ de Thaël et de Valérie » (232). Aussi, un nouvel aspect caractérise les énoncés : une réinsertion progressive du je-énoncé dans la diégèse. Alors qu'initialement, ce dernier n'est pas inclus dans la « dernière réunion » du groupe, il le sera par après progressivement; de manière incertaine d'abord (« *on* commençait à croire » (232; je souligne)), puis de plus en plus affirmée : « Depuis le soir des élections, j'étais admis parmi eux, tributaire à part entière en quelque sorte »; « [*N*]ous regardions avec fixité » (233; je souligne); « *Nous* étions un torrent » (242; je souligne); « Je ne sais pas comment *nous nous* séparâmes » (243; je souligne). Cette fois, l'objet de ces énoncés est moins la perception du je-énonciateur –et son acte de remémoration / création– que la diégèse même du récit qu'il se remémore / crée. C'est ainsi que de longs échanges entre tous les personnages réunis peuvent être transmis (233-242).

Construisant ces échanges, le lecteur se voit donner un indice qui lui permettra de résoudre en partie ses problèmes de lecture : Mathieu et ses amis demandent à leur jeune ami –le je-énoncé– de « [*f*]aire une histoire » (237) à partir des événements

autour du meurtre et de l'élection. Le lecteur est alors en mesure de comprendre d'où vient possiblement sa difficulté d'actualiser le texte : Il découvre en effet que le je-énoncé est chargé de rédiger l'histoire « comme une rivière », « comme un poème » (237). Les instructions données au je-énoncé par ses amis deviennent des plus conséquentes suite à notre analyse détaillée de l'énonciation de *La Lézarde*. D'abord, le « Fais une histoire » mérite qu'on s'y attarde. On demande au je-énoncé d'écrire « une » histoire, et non « la » ou « leur » histoire; et celle-ci doit être créée (« fait »), et non simplement transmise ou racontée. C'est essentiellement une création qui est sollicitée, le je-énoncé devant en effet éviter « les détails » (237). Certes, le récit doit s'inspirer des événements vécus; mais, si l'on en croit les instructions conférées, il doit se faire de manière plutôt abstraite :

Fais un livre avec la chaleur, toute la chaleur. Celle qui te fait saoul, celle qui te rend nostalgique. La chaleur qui protège, qui enrichit. Et le soleil, on ne sait s'il faut pleurer ou crier. Le bon soleil maître des chairs. Notre protecteur éternel. Fais-le avec la monotonie, les jours qui tombent, les voix pareilles, la nuit sans fin. (237)

Suivant cette consigne, les noms doivent être changés¹⁰⁴ et le récit doit contenir une *impression* des événements plutôt que les événements eux-mêmes. Dès lors, le lyrisme, abondamment relevé par la critique lors de la publication initiale, se voit expliqué. Qui plus est, vu cette révélation et les difficultés d'énonciation relevées plus haut, nous sommes en mesure d'expliquer davantage l'impossibilité d'un énonciateur

¹⁰⁴ « – Dis que nous vivons à Lambrianne, un gros bourg battu par le soleil. Mais que c'était partout pareil. Et puis, mets que Lambrianne c'est le nom que nous avons donné au bourg. Dis le vrai nom, si tu veux, dis aussi le nom de notre île. Peut-être que tu pourras expliquer pourquoi nous changions tous les noms? Lambrianne. Où avons-nous pris ça? » (240).

omniscient qui se manifeste en tant que personnage. Il apparaît que l'énonciateur du récit, chargé de faire une véritable création à partir de l'histoire de ses nouveaux amis, donne libre cours à son imagination et se permet d'inventer les pensées de ceux qui deviennent ses personnages. La part créatrice du je-énonciateur, qui n'est repérable qu'à partir de la page 171, peut néanmoins, *a posteriori*, être vu comme étant à l'œuvre dès les premiers énoncés du roman. C'est lui, d'emblée, qui met en branle le projet qui lui a été confié d'écrire le récit de ses amis –lequel récit constitue finalement le texte actualisé par le lecteur de *La Lézarde*. C'est ainsi que le « roman fictif » (Randall, « La disparition ») mis en scène à la fin de *La Lézarde* coïncide à ce même roman signé Glissant. Ce faisant, la fin du roman, suivant l'évolution de l'énonciateur, fait redécouvrir l'œuvre entière, telles les couches de l'écorce qui laissent découvrir la pulpe du fruit.

Aussitôt exposée, cette caractéristique de l'énonciation de *La Lézarde* donne lieu à d'autres questionnements. Si c'est un personnage qui narre le roman, et s'il invente pour compléter un récit qu'il se remémore, il reste à expliquer cette manière de procéder. Nous savons que les instructions de l'énonciateur lui viennent de ses amis; qu'est-ce qui les pousse, eux, à vouloir un récit qui est vague et dont les faits ne sont pas exacts? Pour poser la question autrement, et à une échelle plus large : En quoi le récit profite-t-il d'une énonciation qui écarte d'emblée la clarté? Pour répondre à cette question et pour discerner les lignes directrices de la socio-poétique glissantienne, il s'avère nécessaire de considérer d'autres écrits –à la fois fictifs et théoriques– de l'auteur. On pourra conclure que pour Glissant, la littérature permet de concevoir une identité opaque, imperméable à l'emprise de l'Autre. En cela, l'œuvre glissantienne se

veut une alternative à un modèle européen de l'identité et de l'Histoire, lequel serait réducteur.

Glissant et la question de l'identité

Les écrits théoriques d'Édouard Glissant ont connu un retentissement impressionnant. Ils touchent à plusieurs domaines : De la littérature proprement dite à la culture antillaise, de l'esclavage à la politique française. Aussi Glissant est-il reconnu pour avoir si intimement liées fiction et théorie de la fiction; la publication en 1981 d'un essai, *Le discours antillais*, et d'un roman, *La case du commandeur* est à ce titre exemplaire. Au-delà de son évidente influence sur les diverses théories de la créolisation, nous nous intéresserons ici plutôt à son concept d'opacité.

Si les principes de Glissant sont depuis quelques temps bien reçus, il faut admettre –ce que fait Glissant, d'ailleurs– que leur réception initiale fut nettement moins chaleureuse. Se souvenant, dans *Poétique de la relation*, du moment, « il y a encore quelques années », où il réclamait le droit à l'opacité, Glissant lui-même décrit les réactions obtenues : « 'Quel retour de barbarie! Comment communiquer avec ce qu'on ne comprendrait pas?' » (203). Au-delà du ton quelque peu comique de ces énoncés, on se doit de remarquer que la signification du terme « compréhension » ne peut être soustraite de l'équation; l'opacité peut en effet se concevoir comme l'aboutissement d'une réflexion à propos de la compréhension :

Si nous examinons le processus de la « compréhension » des êtres et des idées dans la perspective de la pensée occidentale, nous retrouverons à son principe l'exigence [d'une] transparence. Pour pouvoir te « comprendre » et donc t'accepter, il me faut ramener ton épaisseur à ce barème idéal qui me fournit motif à comparaisons et peut-être à jugements. Il me faut réduire. (204)

Conçue ainsi, la compréhension s'avère une agression –ou tout au moins une réduction– face à quiconque en est l'objet; elle représente une perte de soi face à l'autre, qui lui, en tant que sujet de compréhension, se place dans une position où il peut contribuer à l'identité de l'autre. Dans le cas le plus aberrant de cette dynamique de « compréhension », quiconque en est l'objet *adopte* l'identité qui en résulte et la fait sienne. Face à ce danger, l'opacité¹⁰⁵ de Glissant permet de nier tout effort de compréhension complète et d'éviter de « réduire qui que ce soit à une vérité qu'il n'aurait pas générée lui-même » (208).

L'opacité glissantienne, ainsi décrite, se veut une alternative à une identité antillaise déterminée de l'extérieur et sur des principes étrangers. En particulier dans son exécution littéraire, l'opacité permet d'évacuer une approche occidentale de l'identité antillaise et de l'Histoire des îles.

Le Surréalisme et le fait antillais

Certaines conditions ont rendu propice la rencontre des surréalistes et des Antillais. D'une part, les divisions géographiques et politiques ont fait que les Antilles françaises sont longtemps restées isolées des mouvements révolutionnaires proprement caribéens. Régis Antoine remarque en effet que les avancées révolutionnaires de Cuba et d'Haïti n'ont pas inspiré les Antilles (*Les écrivains*, 356-7). C'est le Surréalisme, étant de provenance française, qui y a encouragé l'esprit révolutionnaire des lettres (367). En revanche, les mêmes divisions ont aussi été un obstacle pour le Surréalisme, sa diffusion s'étant plutôt limitée, justement, à la part francophone des Caraïbes.

¹⁰⁵ L'opacité en tant que résistance se rapproche de la notion de résistance telle qu'elle paraît dans la pensée de Frantz Fanon. À ce sujet, on consultera à profit les ouvrages suivants :
 Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : François Maspero, 1970.
 Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.

Comme le note Jean-Claude Michel, « le Surréalisme, mouvement bien parisien, a peu touché les poètes noirs d'expression anglaise, espagnole ou portugaise » (10). D'après Bernard Lecherbonnier, le Surréalisme aurait d'ailleurs entretenu une relation particulière avec la francophonie : « [H]ormis la Suisse et le Maghreb, toutes les zones de l'espace francophone ont vécu l'expérience surréaliste » (16). Quoiqu'il en soit, l'interaction entre les surréalistes et les Antillais a été particulièrement féconde. L'influence inverse, c'est-à-dire des Antillais sur le Surréalisme européen n'est pas non plus négligeable; Aimé Césaire et Wilfredo Lam en particulier ont tous deux eu un effet sur la pensée d'André Breton et de Pierre Mabille (Richardson 24).

Au lieu de définir le Surréalisme –puisqu'il a été constamment en mouvement, même un inventaire chronologique des différentes définitions serait réducteur–, ce chapitre propose plutôt de repérer certaines *notions précises* du Surréalisme qui ont pu avoir une influence sur le discours identitaire des Antilles¹⁰⁶. Nous verrons que si l'identité antillaise bénéficie de la proximité du Surréalisme à une période critique de son développement, l'effet est renversé à plus long terme. Longtemps une force de création émancipatrice, le phénomène surréaliste laissera en héritage un cadre de pensée qui, en bout de ligne, aura surtout *limité* la quête identitaire antillaise. C'est devant ce développement inattendu que nous verrons intervenir l'esthétique de l'énonciation non-rationnelle.

Surréalisme et Négritude

Dans l'introduction de son anthologie, Michael Richardson rappelle les conditions historiques qui ont rendu propice une rencontre entre le Surréalisme et les

¹⁰⁶ C'est dans cet effort que je vais me référer à plusieurs textes dont surtout *Les écrivains noirs et le Surréalisme* (1982) de Jean-Claude Michel et l'anthologie de textes critiques de Michael Richardson, *Refusal of the Shadow : Surrealism and the Caribbean* (1996).

Antilles. La politique coloniale française se développe différemment, après la perte d'Haïti au début du dix-neuvième siècle, que celle des Britanniques : La France adopte une politique d'assimilation qui justifie sa présence dans les colonies par une prétention que la culture colonisée est en retard par rapport à la sienne. Dans ce cadre, l'assimilation représente la possibilité de rejoindre le Français dans son stade plus avancé d'une évolution culturelle considérée universelle. La départementalisation atteste suffisamment de l'efficacité de cette politique, même aujourd'hui. En ce qui est d'Haïti et de son parcours historique, le pays a été donné comme l'illustration des dangers de l'indépendance face auxquels le seul espoir des colonies demeure la soumission à l'hexagone et l'adoption de sa culture (Richardson 2-3). Pourtant, cette démarche colonisatrice n'est pas infaillible; le rayonnement dépend de la confiance des Français eux-mêmes envers leur culture, confiance qui fut ébranlée suite à la première guerre mondiale. C'est à cette époque, lors d'une mise en doute de la suprématie française, que le Surréalisme prend toute son importance (3).

À partir de 1931, des étudiants martiniquais de l'École normale supérieure de Paris ont formé un groupe de surréalistes caribéens, lequel donna jour à la publication d'un unique numéro d'une revue intitulée *Légitime défense* (1932). Le Surréalisme y sera un point de départ pour critiquer la situation coloniale et cela, d'après Richardson, parce que le mouvement révélait une autre voix de l'Européen, une voix qui tenait, cette fois, un tout autre discours. Non pas que les Antillais n'avaient pas préalablement réprouvé le fait colonial et le servilisme littéraire des auteurs francophones; cependant, la nouveauté de la revue a été de faire le lien entre ce servilisme et l'identité sociale. Ainsi, René Ménénil souligne dans la revue que c'est

« dans sa poursuite d'un mirage occidental » que « l'écrivain antillais se tient le plus loin possible de son être véritable » (Michel, Jean-Claude 37). Aussitôt ce fait est-il reconnu qu'un art poétique s'impose où l'influence surréaliste est frappante. Le passage suivant, provenant de la revue et cité par Jean-Claude Michel, en témoigne suffisamment : « En prenant 'en sens inverse de l'utile le chemin du rêve et de la poésie', l'écrivain antillais[,] en explorant son moi authentique, doit pouvoir exprimer 'ces étranges sursauts venus de loin, ces révoltes millénaires, [... toutes] ces réserves troubles et dynamiques dues à son originalité propre' » (Michel 38). Le rapprochement du Surréalisme est clair : L'œuvre littéraire, provenant d'un être de désir, d'instinct, et de rêve (Freud), doit permettre d'échapper aux valeurs aliénantes de l'Occident en créant de « nouveaux rapports avec l'univers » (38). Ce qui est le plus remarquable dans ces « nouveaux rapports », paradoxalement, c'est le désir d'une différence, d'une « originalité » face à l'Occident. Comme nous le verrons plus loin, ce désir de la spécificité est constamment repris.

L'approche imitative¹⁰⁷ de *Légitime défense* vis-à-vis le Surréalisme a été récusée par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Puisqu'ils « jugeaient trop assimilées les options littéraires et politiques des rédacteurs de *Légitime défense*, et ceux-ci trop engagés dans les préoccupations occidentales » (Michel 58), Césaire et Senghor ont rédigé leur propre revue, *L'étudiant noir* (1934). Pour éviter tout risque d'assimilation, il était question pour eux, d'une part, de s'*approprier* les doctrines du Surréalisme et, d'autre part, de *contribuer* au mouvement (58). Conformément à ces directives, les nouveaux écrits ethnologiques sur l'Afrique seront alliés au Surréalisme,

¹⁰⁷ Régis Antoine remarque même que la revue *Légitime défense* était plus surréaliste qu'antillaise (*Les écrivains* 366, 372-4).

donnant lieu à une union qui aura d'importantes répercussions : Si l'acte d'écriture, pour les surréalistes, représente une « action de découverte et de connaissance » (60), cet effort sera précisé chez les éditeurs de *L'étudiant noir* qui y verront un moyen de découvrir leur propre identité. Les écrits de Césaire mettent en évidence d'autres divergences : À l'effort surréaliste de réinventer le langage, Césaire contribue une langue à « particularité nègre » (Michel 70); à l'automatisme passif de Breton, il offre un automatisme plutôt contrôlé (72); à la profusion d'images sans cohérence apparente, il préfère l'enchaînement logique de ces mêmes images (74-6). Essentiellement, Césaire se distingue du Surréalisme en étant plus engagé, plus lucide et davantage préoccupé par les mêmes contraintes que les surréalistes voulaient tant éviter au profit de découvertes plus profondes. Conséquemment, la relation entre Césaire et les surréalistes peut difficilement être vue comme hiérarchique¹⁰⁸; de la même manière, la Négritude et le Surréalisme sont des phénomènes plutôt distincts. Leur ressemblance serait due au fait qu'ils puisent à la même source; comme le dit Césaire, « j'étais prêt à accueillir le Surréalisme parce j'avais cheminé tout seul à partir des mêmes auteurs que les poètes surréalistes » (65).

De retour en Martinique, Aimé Césaire (avec Suzanne Césaire et René Ménéil) fonde une troisième revue, *Tropiques* (1941), qui voit justement le jour sous le signe de l'« identité nègre ». Contrairement à *Légitime défense* –dont les créations littéraires imitaient celles des surréalistes européens– et à *L'étudiant noir* –qui prônait davantage une appropriation du fait surréaliste, *Tropiques* procédait d'un projet davantage délimité. Pour ses rédacteurs, « [l]e Surréalisme devait permettre au poète d'arriver à

¹⁰⁸ Sur ce point, Dominique Combe a bien rendu compte, dans *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*, de la variété des sources auxquelles puisait Césaire.

un art *authentiquement nègre*, permettre à l'Antillais de se libérer de l'assimilation occidentale, et par-dessus tout, aider à l'émancipation politique du peuple martiniquais » (Michel 106; je souligne). En marge de ce discours politique se trouvait un art poétique déterminant les fondements de la littérature « authentiquement nègre » –d'où était bannie principalement l'exotisme. C'est Suzanne Césaire qui aurait le mieux défini la poésie envisagée : « Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des complaintes, des alizés et des perroquets. Bambou, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux Bougainvillées. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas » (Michel, Jean-Claude 108). Or ces traits imposés à la littérature par *Tropiques* font paraître un paradoxe. Entre la littérature exotique –qui offre une perspective extérieure des Antilles– et la littérature expressément nègre, il demeure un important point en commun : Dans les deux cas, il y a un élargissement du fossé qui sépare « l'occidental » et le « nègre », une vision binaire qui contribue à la construction imaginaire de l'Occident et son Autre.

Comme nous l'avons vu, le Surréalisme a été en premier lieu un moyen de dénoncer les méfaits de la colonisation. Par la suite, les Antillais se sont efforcés de le nuancer, de l'adapter à leurs besoins. Mais dans chaque cas, surtout celui de la Négritude –et ceci malgré la contribution de Césaire au mouvement européen, le lien avec le Surréalisme provoque aux Antilles un désir de distanciation d'avec la culture française. Les trois revues puisent à une source française (surréaliste) justement puisque celle-ci conteste l'immutabilité du fait français –ou plus justement parce qu'elle crée un espace dans l'imaginaire où l'immutabilité *peut* être contestée. Or, ce faisant, le Surréalisme ne peut cacher ses origines. Si les intellectuels antillais mettent

à profit l'espace critique créé par le Surréalisme, ils ne pourront adhérer entièrement à ses principes. C'est ainsi que les revues susmentionnées font paraître un double mouvement : d'une part, un rapprochement initial vers la culture française (le Surréalisme, donc) et, d'autre part, un mouvement de retrait face à elle. Plus encore, il s'agit d'un rapprochement premier qui *permet*, après coup, cette mise à distance. Aussi sommes-nous contraint d'interroger cette mise à distance –tout comme l'ont fait les Antillais eux-mêmes au fil des revues. Bien que l'on puisse difficilement nier la nécessité d'un recul face à la France dans le cadre d'une quête identitaire collective, il demeure que ce recul même procède d'un calque occidental.

C'est ainsi que la Négritude, issue d'un parcours certes non-européen, est né d'*a priori* occidentaux qui la déterminent : D'une part, et de manière flagrante, il y a reprise de la division raciale selon laquelle l'homme de couleur se trouve opposé à l'homme blanc, au-delà des facteurs national et géographique; d'autre part, et plus spécifiquement, il y a la reprise d'un primitivisme essentialiste prêté à l'homme noir, lequel devient enviable par la liberté dont il jouit par rapport au joug occidental –voire civilisé.

Les répercussions d'un rapprochement aussi fondamental n'ont pas échappé à la critique. Jean-Marc Moura résume bien l'enjeu de la Négritude et son lien inévitable à l'imaginaire –dont elle désire pourtant se séparer : « La négritude [...] défendait les valeurs nègres tout en prétendant retrouver une essence africaine déjà mythifiée par certains Européens » (*Littératures* 121). Des chercheurs telle Amanda Stansell remarquent que l'idéologie de la Négritude a comme effet d'accroître l'opposition entre « Occident » et « non Occident » –bien que ce soit dans l'effort de

rendre cette séparation « politiquement et psychologiquement utile » (Stansell 123-4; je traduis de l'anglais). Après sa participation à deux des revues mentionnées ici, René Ménil fait la même critique de la Négritude; la sienne, toutefois, s'étend aussi au Surréalisme –ou plutôt à l'usage qui en est fait aux Antilles : Il regrette que le Surréalisme soit devenu, tout comme la Négritude, un outil permettant à l'Antillais de propager l'exotisme de sa propre personne (Richardson 11). Michael Richardson formule une autre nuance à cette critique. D'après lui, le Surréalisme tel qu'adopté aux Antilles aurait eu la fâcheuse habitude de remplacer la réflexion critique, lucide, par une certaine mystification. Pour illustrer, Richardson prend l'exemple d'Alejo Carpentier : Ce dernier met en doute l'authenticité du Surréalisme car celui-ci serait trop détaché de l'Europe même, le continent étant trop « stérile » pour l'accueillir. L'Amérique latine et les Caraïbes, au contraire, puisque la vie de tous les jours y est supposément « merveilleuse », seraient le lieu le plus propice au Surréalisme. Ici aussi, comme le remarque pertinemment Richardson, l'opposition entre l'Occident et l'Autre est accrue.

On pourrait ainsi conclure sur l'ironie de ce déroulement : Bien que l'un des principes fondamentaux du Surréalisme européen ait été de *résoudre* la dualité inhérente de toute chose, l'héritage surréaliste aux Antilles aura eu finalement l'effet de propager cette dualité (Richardson 12)¹⁰⁹. Pourtant, la fin du parcours ne survient pas avec la Négritude. Il me semble que les mêmes enjeux sous-tendent également les principes fondateurs de la Créolité.

¹⁰⁹ Suzanne Césaire serait l'exception notable de cette tendance (Richardson 14).

Surréalisme et Créolité

Depuis la publication de l'*Éloge de la Créolité* rédigée par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1989), l'idéologie de la Créolité se présente comme la nouvelle relève promettant de réconcilier l'Antillais à sa véritable identité :

Il fallait nous laver les yeux : retourner la vision que nous avons de notre réalité pour en surprendre le vrai. [...] Ce regard libre [...] traite chaque parcelle de notre réalité comme un événement dans la perspective d'en briser la vision traditionnelle, en l'occurrence extérieure et soumise aux envoûtements de l'aliénation[.] (24)

À la lecture du manifeste, pourtant, il est évident que la Créolité reprend certains principes hérités de la Négritude et originaires des surréalistes : En particulier, on y retrouve la même opposition binaire que nous venons d'examiner. Cette fois, l'Antillais est regroupé non pas avec les peuples noirs, mais plutôt avec les peuples créoles. Or cela importe peu puisqu'il se retrouve une fois de plus face à face à l'Européen¹¹⁰. Bien que l'Antillais créole soit déterminé par son aspect multiple, l'être qui en résulte n'est pas « tout à la fois », mais plutôt quelque chose d'autre. Le texte oriente ailleurs, vers une reconnaissance de l'Antillais créole comme foncièrement *différent* : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles » (Bernabé 13). De nouveau, comme dans *Légitime défense*, comme avec la Négritude, une mise en valeur de l'identité antillaise procède inmanquablement d'une mise en relief de l'originalité identitaire –plus précisément, pour citer l'*Éloge*, du « jamais vu »

¹¹⁰ Jean-Marc Moura fait quelques remarques pertinentes concernant les écrits littéraires : « Que l'on songe à [...] un Patrick Chamoiseau ou à un Raphaël Confiant établissant des rapports d'ironie avec les stéréotypes de l'exotisme antillais. Bien des auteurs francophones ruinent la trop évidente séparation entre un espace de reproduction des idéalizations européennes de l'ailleurs et un lieu de création affranchi de toute influence exotisante » (Moura, *Exotisme* 10).

(28). On y retrouve l'effort de se poser comme nouveau, comme « particulier », comme *essentiellement différent*.

C'est en partie ce désir d'originalité qui fait appel de nouveau à une mystification de l'être colonisé, la même mystification présente au sein du Surréalisme et de la Négritude. Bien que les rédacteurs de *l'Éloge* s'en défendent¹¹¹, la Créolité ressemble à la Négritude en ce qu'elle tire profit de l'imaginaire des « profondeurs » (24) pour fins identitaires : La Créolité, « [n]otre soupe primitive », « notre chaos originel et notre mangrove de virtualités » (28), est donnée comme quelque chose dont même l'Antillais n'a qu'une « intuition profonde » (27). L'identité antillaise serait ainsi déterminée par le fait même qu'elle échappe à l'entendement. Les rédacteurs de *l'Éloge de la Créolité* refusent ainsi « [l]'envie d'une classification à partir de deux-trois lois de la normalité » pour la simple raison que « le principe même de notre identité est la complexité » (28).

À la base de cette mystification est le principe que l'identité est quelque chose qui est ressentie par celui qui se cherche, mais qui, en même temps, échappe à tout autre. Ce qui inquiète, pourtant, c'est qu'immanquablement la position adoptée soit face à l'Europe. Bien que certains passages trahissent l'aspect construit de la Créolité¹¹², cette dernière est expressément donnée comme une notion qui *est* et qui doit être découverte –par l'initié, bien sûr, à qui même elle échappe encore en partie (27). Issue de telles profondeurs, étant d'une telle complexité, l'identité ne peut qu'échapper au regard occidental. En cela, l'identité créole semble être le garant, tout

¹¹¹ Ceux-ci proposent que la Négritude est engagée « hors de toute vérité intérieure » (Bernabé 21) et que la Créolité, au contraire, représenterait une forme de reconnaissance intérieure.

¹¹² « Mais il va de soi que la Créolité a vocation à irriguer toutes les nervures de notre réalité pour en devenir peu à peu le principe moteur » (Bernabé 29).

comme l'était la Négritude, non seulement d'une spécificité « non occidentale » : Comme le Nègre, rendu supérieur au Blanc, en quelque sorte, par son état plus « primitif », l'Antillais se voit attribuer une place de choix par son appartenance à l'état futur de la race humaine, c'est-à-dire la Créolité¹¹³. Cette dernière serait en effet la « nouvelle dimension de l'homme dont nous sommes la silhouette préfigurée » (27). Voilà donc quelque chose qui appartient à l'Antillais, qu'on ne peut lui enlever, et qui justifie, dans une annexe à l'*Éloge*, la nécessité d'une indépendance politique (55).

Vraisemblablement, certains reproches qui ont été faits à *Légitime Défense*, à la Négritude ou plus généralement au Surréalisme tel qu'il a été adapté aux Antilles sont valables aussi pour la Créolité. Pourtant, le constat que celle-ci suive les pas de la Négritude en approfondissant la spécificité « non Européenne » n'est pas nouveau – ce problème a été relevé entre autres par Édouard Glissant. La présente analyse aura néanmoins relevé le fil conducteur entre certains propos latents de la Créolité telle qu'elle est proposée par Bernabé, Chamoiseau et Confiant, et les principes surréalistes tels qu'ils ont été repris par *Légitime Défense*, réappropriés par *L'étudiant noir* et remaniés par *Tropiques* et la Négritude.

Le fait que la Négritude soit un phénomène à situer aux côtés du Surréalisme français (et non subordonné à lui) ne change rien : l'influence surréaliste qui importe, celle que l'on voit perdurer jusqu'à aujourd'hui, semble surtout s'être transmise à partir de *Légitime défense*, d'un groupe d'étudiants à l'autre, d'une revue à l'autre, d'un auteur à l'autre. Il semblerait que la matrice – si l'on peut parler de matrice – ait été non pas du côté du Surréalisme français, mais plutôt dans ses premiers adhérents

¹¹³ Cette caractéristique est également soulignée par Jean-Marc Moura (*Littératures* 113).

parmi les étudiants martiniquais de l'École normale supérieure au début des années 1930.

Ce premier mouvement vers le Surréalisme aura comme effet la création d'un imaginaire identitaire qui perdurera. Chaque nouvel effort de délimiter, dans l'imaginaire, un collectif antillais conservera l'opposition relevée ici tout en y contribuant –celle-ci ne pouvant qu'en sortir davantage renforcée parce qu'allant de soi.

Le Surréalisme et le droit à l'opacité

Dans l'ombre de cette structure oppositionnelle –dont le trajet commence avec *Légitime Défense* et se poursuit jusqu'à l'*Éloge de la créolité*, un autre exemple de l'apport du Surréalisme aux Antilles mérite d'être relevé. Au-delà de ce lien avec Césaire –de loin le plus connu et étudié (Dash, « Caraïbe » 94), des rapprochements entre le Surréalisme et la littérature de « l'après-Négritude » marquent une évolution dans la pensée antillaise. S'inspirant non plus des écrits qui ont participé aux débuts du mouvement, les auteurs antillais, à partir des années 1950, leur auraient préféré les écrits de voyage rédigés par certains surréalistes lors de leur passage aux îles pendant les années 1940.

L'importance de la prédilection pour les écrits surréalistes plus récents n'est pas sans importance. Comme le précise Michael Dash, la présence d'André Breton et de Pierre Mabille sur les îles suite à la guerre a eu l'effet de compromettre leurs certitudes et d'entraîner une modification de leurs postulats fondamentaux : « In accepting the otherness of things, in construing things as freed subjects, the Surrealists are preparing the grounds for accepting otherness as such » (Dash 97). C'est en

acceptant l'irréductibilité de l'Autre que les écrits d'André Breton et de Pierre Mabille auraient inspiré un tournant dans la pensée antillaise : « This writing arguably launched a new anthropological discourse that would mark the major innovative tendencies in Caribbean writing in French from the 1950's onwards » (Dash 94). Leurs récits de voyage, puisque le sujet écrivant s'y trouve en marge au profit du référent, lequel demeure irréductible et indéfinissable, se sont avérés une importante alternative. De plus, le fait de concevoir l'identité de l'Autre comme *appartenant à l'Autre et émanant de l'Autre* aurait mis fin à la même construction binaire et oppositionnelle de l'identité. C'est cette ouverture qui aurait permis les innovations poétiques de Magloire St. Aude ou les avancées prosaïques d'Édouard Glissant. Cette dernière « contribution » du Surréalisme, telle que proposée par J. Michael Dash, aurait eu des conséquences beaucoup plus positives. En permettant un espace favorable à l'irréductibilité du fait antillais, elle aurait permis de préparer le terrain pour le droit à l'opacité tel que conçue par Édouard Glissant.

Pourtant, on se doit de remarquer que cette nouvelle perspective n'est pas non plus idéale et qu'elle nécessite un nouvel examen. Il y aurait lieu, en effet, d'interroger les aboutissements littéraires qui en sont issus face à ceux qui sont basés plutôt sur le « premier » Surréalisme. Quelle différence existe-t-il entre le désir (presque obsessionnel) de se démarquer que nous avons observé et ce droit à l'opacité? Après tout, si l'on en croit Jean-Marc Moura, « l'antillanité des années soixante n'est pas si éloignée de l'esprit de *Légitime défense* » (*Littératures* 56). Quelles nuances à faire entre, d'une part, la valorisation d'un primitivisme au sein de l'identité antillaise dans le but de la séparer de l'identité occidentale et, d'autre part, le refus de se faire

absorber par le discours hégémonique de l'Autre –qu'il s'agisse du discours colonial, anti-colonial, ou post-colonial (Dash, « Caraïbe » 99). Dans chaque instance, n'y a-t-il pas un désir de mise à distance? Quoiqu'il en soit, il faut noter ici l'importance des théories de Glissant; qu'elles soient influencées par le Surréalisme, elles aussi, comme le veut Dash, ou qu'elles proviennent essentiellement d'une tradition propre aux Antilles (nous y reviendrons), elles permettent de répondre à certaines questions provoquées par les romans glissantiens.

Dans son premier essai (1956), Glissant reconnaît d'emblée la pluralité des identités et y souligne déjà la vision qu'il développera plus tard : « Je devine peut-être qu'il n'y aura plus de culture sans toutes les cultures, plus de civilisation qui puisse être métropole des autres [...] » (11). Bien que l'Autre soit toujours présent dans cette citation, il n'y a aucune allusion à une quelconque hiérarchie. S'il y a un désir de différence, la notion de hiérarchie y est supprimée explicitement. Cette réflexion de Glissant mène également au refus de l'essentialisme nègre¹¹⁴. L'Antillais est désormais conçu ailleurs, autrement et de manière davantage indépendante.

Le droit à l'indépendance « imaginaire » –de se définir sans recours à la perspective de l'Autre– n'est possible que par un imaginaire indépendant. C'est là où nous retrouvons le principe d'opacité, du moins dans son application aux écrits littéraires. Nous avons bien vu qu'avec son premier roman, *La Lézarde*, Glissant subvertit les conventions de l'énonciation romanesque. Or il est nécessaire, pour mieux comprendre l'importance de la portée de l'approche glissantienne, de se pencher

¹¹⁴ Sur le refus d'un essentialisme nègre, Glissant est précédé de Franz Fanon (*Peau noire, masques blancs*, 1953) mais aussi de Maurice Delafosse (*Les Noirs de l'Afrique*, 1922; *L'âme nègre*, 1927), qui refuse « la thèse d'une 'mentalité primitive' essentiellement distincte de l'esprit occidental », bien qu'il ait prôné « l'assimilation pour les Noirs, autrement dit l'accès au 'progrès' européen » (Moura, *Littératures* 112).

sur ses textes subséquents. Dans ces derniers, en particulier *Le quatrième siècle*, publié en 1964, l'opacité du texte fictif favorise une conception de l'histoire qui se veut désormais détachée de la perception occidentale et qui revendique à la fois ambiguïtés et désastres.

Énonciation et Histoire dans *Le quatrième siècle*

Le quatrième siècle - désastres

Le désastre dans toutes ses formes semble être intrinsèquement lié au fait antillais. Si l'on se fie à la production culturelle, la notion même de désastre est presque toujours présente dans l'équation identitaire de l'Antillais : L'identité semble en effet basée sur un imaginaire du désastre, suivant une logique par laquelle une société est donnée comme distincte lorsqu'elle reconnaît qu'elle possède sa propre histoire. Dans le cas des Antilles, l'histoire tragique est l'attestation d'une existence séparée de la France. Les indices de cette reconnaissance historique sont présents notamment dans les *Lettres créoles* de Chamoiseau et de Confiant. On y retrouve une histoire littéraire des Antilles à travers les efforts de résistance, du « cri de la cale » (39) à la révolte détournée du conteur créole (43). Ailleurs, les mêmes Chamoiseau et Confiant soulignent, avec Jean Bernabé, l'importance de la reconnaissance d'une histoire propre aux Antilles :

Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles. Dessous les ondes de choc de l'histoire de France [...] il y eu le cheminement obstiné de nous-mêmes. L'opaque résistance des nègres marrons bandés dans leur refus. L'héroïsme neuf de ceux qui affrontèrent l'enfer esclavagiste, déployant d'obscurs codes de survie, d'indéchiffrables qualités de résistance, la variété illisible des compromis, les synthèses inattendues de vie. Ils quittèrent les champs pour les bourgs, se répandirent dans la société coloniale jusqu'à en épaissir en tout point la consistance, jusqu'à donner aujourd'hui ce que nous sommes. [...] Et l'histoire de la colonisation que nous avons prise pour

la nôtre a aggravé notre déperdition, notre autodénigrement, favorisé l'extériorité, nourri la dérade du présent. Dedans cette fausse mémoire, nous n'avions pour mémoire qu'un lot d'obscurités. Un sentiment de chair discontinué. (*Éloge* 37)

En ce qui concerne l'expression romanesque, il suffit de voir la grande variété de romans qui se donnent comme objectif de récupérer et de « fictionaliser » ces divers événements. Des révoltes aux irruptions volcaniques, de l'esclavage aux crises économiques, le désastre semble omniprésent dans la littérature antillaise.

Par son traitement de désastres historiques, *Le quatrième siècle* (1964) d'Édouard Glissant est ainsi emblématique d'une grande part de la littérature antillaise. Dans ce roman où il est question d'événements antérieurs à ceux de *La Lézarde*, un Mathieu Béluse plus jeune, en quête d'histoires, quitte régulièrement la ville en direction des mornes pour voir papa Longoué. L'intrigue du roman est ainsi une négociation entre le présent de Mathieu et de papa Longoué et le passé que raconte papa Longoué. Dans le développement de cette trame historique, différents désastres se succèdent : dans la première partie du récit, il est question d'événements qui ont eu lieu pendant l'ère de la traite d'esclaves; suivent par la suite les années de révoltes post-abolitionnistes où d'autres personnages secondaires sont présentés; ceux-ci seront à leur tour remplacés à mesure que le récit s'approchera de l'époque des protagonistes, Mathieu Béluse et papa Longoué. Les personnages secondaires auxquels ces derniers font référence sont divers : tantôt propriétaires de plantations, tantôt trafiquants d'esclaves, ils sont les membres des deux lignées dont les protagonistes sont les

derniers membres vivants. Tous semblent pourtant se rencontrer autour des désastres constituants de l'histoire antillaise.

Sans compter les désastres naturels mieux connus comme les cyclones, il faut noter qu'une grande partie du texte expose les années après l'abolition, où tous subissent la manipulation du colonisateur, autant les esclaves libérés que les marrons apprivoisés. Ces années font figure de catastrophe dans la mesure où l'esprit antillais y stagne. L'autre désastre dont il est le plus question dans l'intrigue est celui de la traite d'esclaves. Celle-ci est donnée comme un désastre fondateur, non seulement parce qu'elle entraîne le déplacement des deux ancêtres –Béluse et Longoué– au Nouveau monde, mais aussi parce que ce déplacement et la restructuration qu'il entraîne auront des répercussions pour chaque génération subséquente.

Si, par son intrigue, le roman s'apparente à une grande part de la littérature antillaise, il s'en distingue par son énonciation. Suivant les innovations entamées dans *La Lézarde*, Glissant met davantage à profit une esthétique de l'opacité. C'est surtout avec la représentation des années suivant l'abolition et la représentation de la traite qu'il devient évident que l'importance des désastres est moins dans leur occurrence que dans leur remémoration; autrement dit, l'enjeu du *Quatrième siècle* est moins dans le désastre que dans l'énonciation du désastre. Ainsi, concevoir ce dernier simplement comme un événement ne suffit pas; il faut aussi examiner sa représentation en tant que telle.

Le quatrième siècle - énonciation

La quête des récits du passé se résume dans le roman par une seule question : « Pourquoi faut-il revenir sur le passé? » (18). L'importance de ce voyage à travers le

temps provient moins des désastres dont on se rappelle que le fait qu'on s'en rappelle, et aussi la manière dont on s'y prend pour le faire. Non seulement le roman est-il fondamentalement basé sur le retour en arrière, il problématise aussi ce retour dans les deux méthodes qui s'opposent : Le jeune Mathieu –une sorte d'érudit précoce– fouille, de manière qui s'avère logique et rationnelle, les documents historiques, ceux-ci étant officiels et donc éminemment coloniaux. Dès lors, papa Longoué s'impose comme l'envers de Mathieu par ses incantations magiques et son énonciation confuse. Ces deux conceptions de l'histoire se confrontent : l'une, représentée par le jeune Mathieu, s'avère de nature oppositionnelle et caricaturale; l'autre, représentée par papa Longoué, est beaucoup plus confuse et moins définitive, moins absolue.

En plus d'être obscure, l'énonciation de papa Longoué s'entremêle avec l'énonciation du narrateur, ce qui contribue davantage à rendre indéterminé, ambigu, le retour en arrière. Le processus de Mathieu, on le voit à plusieurs reprises, a comme conséquence de simplifier l'histoire –de la caricaturer même– en une série d'oppositions binaires tels l'antagonisme entre le premier Béluse et le premier Longoué¹¹⁵ et les rapports entre Africains et esclavagistes. Bien que le vieux papa Longoué n'énonce aucune date précise, et bien que la structure de son récit porte à confusion, son histoire est beaucoup plus nuancée. De par cette manière dont est problématisé le retour en arrière, il apparaît que l'énonciation même du désastre demeure primordiale. Au niveau de la diégèse, cet enjeu implique l'opposition entre

¹¹⁵ Il est paradoxal, comme le note Dominique Chancé, que la critique ait « sans doute trop souvent polarisé la lecture des romans de Glissant sur la relation entre Mathieu et Papa Longoué, entre le représentant des Béluse, qui ont accepté le sort des esclaves dans la plantation, et le dernier de la lignée Longoué, symbole de la résistance des marrons. Qu'une parole les lie et qu'une part de l'histoire, ou des histoires se dise, au fil de ce dialogue, c'est indéniable ; que la question de l'héritage et de la filiation, de la figure du père et de la position du fils s'y mettent en œuvre(s), c'est une évidence. Mathieu est bien le fils spirituel de Papa Longoué, héritier putatif d'une parole qu'il ne peut, cependant, continuer » (12).

Mathieu et papa Longoué. Cet enjeu est également présent au niveau de l'énonciation englobante car, nous allons le voir tout de suite, le narrateur et papa Longoué restent souvent indistincts et indissociables. Une lecture du premier chapitre du *Quatrième siècle* permettra de relever quelques problèmes d'énonciation exemplaires.

Dès les premières lignes du texte apparaît un narrateur qui se situe à un niveau supérieur aux personnages : « – Tout ce vent, dit papa Longoué [...] » (13). D'après le trait qui débute la phrase de papa Longoué et le verbe « dire », il nous est possible de déduire que le roman nous est raconté par un énonciateur qui relaiera le discours de tous les personnages. Aussi l'énonciation du narrateur est-elle souvent focalisée sur certains personnages dont Mathieu Béluse et –surtout– papa Longoué. Il ne s'agit donc pas ici de ce que l'on nomme communément un récit à la première personne. Pourtant, vers la onzième page du roman, la voix du narrateur s'entremêle presque imperceptiblement au discours de papa Longoué, de sorte que par la suite, il est difficile de savoir quelle est la source de certains énoncés. Par exemple, deux paragraphes qui décrivent un bateau négrier¹¹⁶ semblent à première vue provenir du narrateur alors qu'il se focalise sur papa Longoué. Cette supposition est infirmée lorsque Mathieu intervient et met fin à ces deux paragraphes : « Plus vite, papa, ça c'est connu, j'ai lu les livres! » (24). Suivant cette interruption, il devient évident que les paragraphes en question étaient en fait constitués du discours direct de papa Longoué. C'est ce type d'indistinction énonciative qui domine le roman de Glissant.

Face à cette énonciation problématique, trois signes de ponctuation, les parenthèses, les guillemets et les tirets, laissent espérer un peu de stabilité. Selon l'usage conventionnel, les guillemets et les tirets indiquent le discours des

¹¹⁶ « La pluie lavait les bois, les toiles, les cordages [...] son poids de viande noire » (24).

personnages. Or dans *Le quatrième siècle*, les discours ainsi identifiés semblent souvent « flotter » dans le texte, sans que ne soit identifiée la source énonciative. Dans de tels cas, le lecteur doit deviner qui dit quoi, et à qui. En ce qui est du discours qui se trouve entre parenthèses, il y a plus à dire.

Lorsque s'ouvrent les premières parenthèses, celles-ci semblent contenir des informations qui ne sont pas connues de papa Longoué : par exemple, le fait que le bateau négrier « Rose-Marie » soit « attend[u] avec impatience » (24). De plus, certaines phrases portent à croire que le discours à l'intérieur de ces parenthèses est focalisé sur un membre de l'équipage¹¹⁷. Tout entre ces premières parenthèses indique un discours qui n'est pas focalisé sur papa Longoué, et qui n'est pas non plus son discours indirect libre; le lecteur pourra s'attendre ainsi à ce que se reproduise cette correspondance à chaque nouvel usage des parenthèses. Pourtant, cette anticipation sera contredite par un usage différent des parenthèses, ceci au sein du même chapitre. C'est ainsi que d'autres parenthèses encadrent le discours intérieur de papa Longoué : « Pourtant je la sens, pensait papa Longoué. Depuis si longtemps. Depuis le premier bateau, quand ce commerce n'était encore qu'une aventure qu'aucun ne savait si les profits seraient convenables [...] Je la sens cette odeur » (27). Déjà apparaît une certaine instabilité dans l'usage des parenthèses : leur apparition rend la lecture problématique car elles introduisent une énonciation dont l'appartenance à un niveau ontologique est instable et ne peut être prévue à l'avance; elle doit au contraire être déduite.

¹¹⁷ « Il avait fallu toute la science du maître de bord pour que parviennent à *bon port* les deux tiers des esclaves embarqués. [...] Mais les deux tiers, ça faisait une excellente moyenne. Et le capitaine avait échappé aux navires anglais. Un marin remarquable » (24).

À cela s'ajoute un deuxième niveau de difficultés, car la nature du discours entre parenthèses s'avère souvent complètement indéterminable. L'extrait suivant est à ce titre exemplaire :

C'est alors que le commandant décida d'achever par le bas la toilette du navire.

Il était dix heures.

(Parce que l'heure importe dans cette cérémonie de l'arrivage par quoi s'ouvrirait l'existence nouvelle. [...] Parce que, dans cette journée, il faut marquer l'ordre des événements avec un minutieux scrupule. Et parce que les heures, leur lente appellation, étaient le seul recours jusqu'à la nuit, jusqu'à la fuite de l'ensevelissement dans les bois, devant les meutes de chiens et les chasseurs acharnés [...]. Parce que les heures, de simplement passer dans le ciel flambant, ouvraient peut-être une trouée vers quelque chose, une autre chose, qui ne serait pas, qui ne serait plus la poutre basse et pourrie d'une cale.)

« Tu vas te perdre dans ta pluie, à force d'attendre, à force! Tu vas te perdre... » (25-6)

Les phrases entre parenthèses apparaissent sans que l'on sache qui les énonce. Cela dit, cette discussion sur la chronologie s'avère être un support à la phrase qui précède le passage entre parenthèses; on pourra conclure que le passage entre parenthèses, qui porte sur la chronologie, a comme fonction de justifier la mention qu'« il était dix heures », constat relevé à fin d'un paragraphe du discours direct libre de papa Longoué au sujet de la pluie. Il reste à déterminer si ce paragraphe entre parenthèses est énoncé à Mathieu Béluse par papa Longoué, ou bien s'il est destiné uniquement au lecteur –de la part, cette fois, du narrateur. Pour y arriver, notons

l'interruption de Mathieu Béluse qui suit la clôture de la parenthèse : « Tu vas te perdre [...] ». Suivant l'exemple précédent, on aurait pu s'attendre à ce que cette interruption, selon qu'elle porte sur la pluie ou bien la chronologie, nous permette d'éclairer la nature de l'énonciation. Elle ne sera finalement d'aucun secours puisqu'elle porte sur les deux : « Tu vas te perdre dans *ta pluie*, à force *d'attendre*, à force! Tu vas te perdre... » (je souligne). L'interruption de Mathieu complique ainsi davantage l'interprétation du discours entre parenthèses, à savoir s'il est ou non de papa Longoué et s'il est ou non destiné à Mathieu.

Sans même mentionner les autres problèmes énonciatifs qui sont présents, ne serait-ce que dans le premier chapitre¹¹⁸, on peut observer que l'indétermination générale a comme effet de rendre indiscernables le discours du narrateur et le discours du personnage de papa Longoué; l'énonciation du roman reflète la parole du personnage et vice versa. Nous sommes au cœur de l'esthétique de l'opacité de Glissant. C'est par l'énonciation romanesque même, plutôt que par l'intrigue, que Glissant met en branle ses concepts théoriques. Si l'écriture du désastre lui permet de dire le fait antillais en insistant sur sa spécificité, l'enjeu de ces romans se situe davantage au niveau de l'exposition.

On peut maintenant faire un retour en arrière et mettre en rapport l'énonciation du *Quatrième siècle* (comme nous le ferons, plus loin, pour *La Lézarde*) avec l'héritage surréaliste. On se doit de remarquer, premièrement, certains lieux

¹¹⁸ Pour d'autres occurrences exemplaires dans le premier chapitre, on peut consulter les passages suivants : Un « ho! » (25) incite à croire qu'il ne s'agit pas d'une énonciation englobante objective, là où tous les autres éléments semblent indiquer autrement; on note également, dans le premier chapitre, un dialogue entre le contenu de deux différentes paires de parenthèses qui déstabilise davantage la lecture : « [...] de Melchior, qui la tenait de Longoué lui-même le premier monté sur le pont du négrier... » (Non pas le premier absolument, mais en tout cas par rapport à Béluse [...]) » (28).

communs : Le deuxième roman de Glissant fait suite, en un sens, aux *a priori* surréalistes selon lesquels l'être de couleur est intrinsèquement différent de l'être civilisé d'Europe. Il semblerait que l'opposition soit reprise en les figures de papa Longoué et de Mathieu. Non seulement ce dernier représente-t-il la conception européenne et linéaire de l'histoire, ses présupposés sont généralement perçus comme étant moins « légitimes » que ceux de papa Longoué, qui lui fait figure de contre-occidental par excellence. Certaines nuances seraient certes requises –le fait, par exemple, que papa Longoué n'est pas un Antillais typique; il reste qu'au niveau purement diégétique, la structure oppositionnelle issue du Surréalisme semble perdurer.

Or l'énonciation du roman fait paraître un tout autre versant. Suivant la reconnaissance, affichée pour les écrits de voyage de Breton et de Mabille, qu'une identité peut être différente et demeurer inconnue, qu'un peuple peut exister sans être compris entièrement, le récit de Glissant revendique parallèlement l'impossibilité de comprendre complètement la culture antillaise. C'est sur cette revendication que sont fondées l'opacité de Glissant et l'énonciation problématique qui en découle.

L'Histoire et la question de perspective

Pour mieux comprendre cette problématique énonciative, laquelle fait ainsi opposition à une structure surréaliste de l'identité, il peut être utile d'interroger la conception chez Glissant des figures de l'écrivain et du roman. On sait qu'Édouard Glissant refuse l'idée d'un auteur qui se donne comme le porte-parole d'une société¹¹⁹.

¹¹⁹ « The heroics of self permeate Caribbean writing, whatever its ideological persuasion, and point to its origins in nineteenth-century Romanticism. For Glissant, this demiurgic impulse reveals a certain blindness on the part of the artist or intellectual who thinks he alone can give coherent and full representation to those who are voiceless. If anything, Glissant, as he admits in *L'intention poétique*, attempts to dramatise a range of voices from the past and present, even to have this narrator marginalised by this polyphony of voices » (Dash, *Edouard* 5).

La narration dont il est le créateur ne devrait pas être racontée par une voix unique, autoritaire, dominant toute connaissance; elle devrait refléter les divers points de vue d'un « nous » plutôt que la seule perspective d'un « je ». Cette ambition expliquerait en grande partie la démultiplication des voix du passé et du présent dans les romans de Glissant et la création de narrateurs polyphoniques. Cela expliquerait aussi le parti pris glissantien selon lequel le roman ne devrait pas contester la colonisation de manière unidimensionnelle¹²⁰.

Glissant exprime également, dans son *Discours antillais*, sa méfiance face à la forme romanesque –le réalisme en particulier :

[L]'une des premières difficultés qu'affronte un écrivain touche à la manière dont il rend compte du réel. Or, le réalisme, théorie et technique de la reproduction littérale ou « totale », n'est pas inscrit dans le réflexe culturel des peuples africains ou américains... Le réalisme occidental n'est pas une technique « à plat », hors profondeur, mais le devient quand il est adopté par nos écrivains. (198)¹²¹

Aussi est-ce précisément ce danger qui est à la fois souligné et évité dans *Le quatrième siècle*. Seul Mathieu Béluse s'accroche aux dates, et ceci seulement avant d'accepter qu'elles sont dispensables, voire nuisibles. En ce qui est du discours de papa Longoué, la précision chronologique n'est utile que dans la mesure où elle corrige une lacune de

¹²⁰ Glissant déclare, dès 1957 : « Il semble qu'un roman qui se donne pour but de 'révéler' une réalité, doit aborder cette réalité de tous les côtés à la fois en ce qu'elle a de positif et de négatif » (« Le romancier » 29).

¹²¹ Si l'idée d'un « réflexe culturel » apparaît comme un écho surréaliste de plus, la mise en fiction, dans *La Lézarde*, de la méfiance envers le roman traditionnel montre bien que l'usage du terme « réflexe » est à nuancer. Le commentaire de Glissant a plutôt une visée esthétique; il s'agit davantage de promouvoir l'art du conte antillais et de réduire l'imitation et le rayonnement de la littérature française.

l'histoire antillaise lorsqu'elle est écrite par la métropole¹²². Le résultat est un parcours historique basé moins sur les événements tels les révoltes et les guerres, ceux qui se démarquent normalement et qui servent à découper l'histoire; l'événement lui-même n'est souvent pas mis en question, ceci au profit des conséquences sociales et culturelles qu'il entraîne¹²³.

Cette méfiance pour les détails et pour le découpage historique occidental est accompagnée, dans *Le quatrième siècle*, de multiples nuances. Car si l'histoire occidentale des Antilles est plutôt « noir sur blanc » –par son aspect *écrit*, mais aussi par sa prétention à la vérité–, il ne s'agit pas, pour Glissant, de faire la part belle à l'Antillais; l'auteur se charge plutôt de mettre en évidence les zones grises¹²⁴. Par exemple, le début du roman adopte une perspective connue où se voient opposés le marron et l'esclave; Longoué le révolté et Béluse le soumis. Pourtant, tout le roman articule l'interdépendance des deux lignées. De la même manière, *Le quatrième siècle* relève l'interaction, au fil des ans, entre les commerçants d'esclaves et les Africains transposés, entre les propriétaires de plantations et les esclaves, entre le colonisateur et

¹²² « Parce que l'heure importe dans cette cérémonie de l'arrivage par quoi s'ouvrait l'existence nouvelle » (Glissant, *Le quatrième* 25).

¹²³ Découper l'histoire martiniquaise en fonction de l'abolition incite à croire que les années suivant cette date se déroulent de manière positive. Or le onzième chapitre du *Quatrième siècle* se concentre plutôt sur ces années, au détriment de l'abolition en tant que telle. Sur au moins quarante pages, les événements décrits attirent l'attention sur la stagnation de la société martiniquaise –la dépendance de la métropole, la manipulation du colonisateur, la dépossession, etc.– plutôt que sur les bienfaits de l'abolition.

Par ailleurs, d'autres éléments se posent comme variantes d'une histoire occidentale. Michael Dash remarque que Glissant évite de tracer des lignes généalogiques précises; dans *Le quatrième siècle*, celles-ci sont incomplètes et le même nom est utilisé pour nommer plus d'un personnage. Ce genre de stratégies, suivant Dash, viserait à déstabiliser la lecture (*Edouard* 87).

¹²⁴ « The vision of the past that emerges is not a doctrinaire one or one that can neatly fit into any theory or ideology. Irreducibly opaque and unpredictable at times, it is a chronicle of rupture, metamorphosis, impermanence and inconclusiveness » (Dash, *Edouard* 80).

le colonisé¹²⁵. L'histoire est conçue dans *Le quatrième siècle* non pas comme une série de relations stéréotypées et de faits rassemblés autour d'événements marquants qui découpent la chronologie, mais comme une réalité imprécise et mouvante qui échappe à l'emprise de la perception logique. Vu par Glissant, le passé n'est pas un savoir à apprendre, car cette notion de l'histoire comme étant un fait transmis d'un individu à un autre est réductrice. Il semblerait que la seule manière de *connaître* l'histoire est de s'exposer à plusieurs perspectives à la fois; c'est ainsi que l'histoire serait moins un objet de connaissance qu'une expérience. Même si papa Longoué n'est qu'un homme et n'offre en lui-même qu'une perspective à Mathieu, l'énonciation de la fresque historique est donnée comme échappant, en quelque sorte, au conteur. Ceci est en accord avec la figure traditionnelle du conteur créole pour qui le conte n'est pas une création individuelle, mais plutôt la transmission d'un fait collectif¹²⁶. On voit transparaître cette philosophie de la mémoire lorsque le personnage de Mathieu Béluse, par l'entremise de papa Longoué, découvre « la nuit » : « [Papa Longoué] entrait avec l'enfant dans la nuit vacillante où nul ne pouvait les suivre [...]. Là, il lui montrait [Apostrophe, Liberté, Longoué, Man-Louise, Cydalise Nathalie, le vieux bougre] » (241). Ainsi, « la nuit » que découvre Mathieu s'avère être le roman que nous lisons, le parcours historique des Longoué et des Béluse auprès des lignées de propriétaire La Roche et Senglis. La clairvoyance de papa Longoué lui permet de faire l'expérience de l'histoire à partir de tous les points de vue, et de transmettre cette

¹²⁵ Le symbole du serpent, par exemple, est donné au début du roman comme quelque chose d'exclusivement africain. La première fois que l'on voit Longoué se servir de ce signe, ce dernier est inconnu de son destinataire, le propriétaire La Roche. Avant la fin du roman, en plus d'être la symbolique centrale qui lie La Roche à Longoué (par la barrique), la « bête » sera utilisée par l'un et l'autre comme arme (324).

¹²⁶ On remarque notamment que la présentation que fait Raphaël Confiant des *Maîtres de la parole créole* va en ce sens (14).

multiplicité au jeune Mathieu. Il apparaît que l'énonciation du roman *doit* être obscure, non conventionnelle, non rationnelle; elle doit être ainsi pour mieux mettre en scène les enjeux de la perception historique. Car, suivant Glissant, seul un récit qui est raconté par une multiplicité de voix peut faire paraître les nuances d'une histoire donnée en premier lieu comme étant trop unilatérale.

La connaissance du passé, sa récupération, mais aussi son énonciation, sont centrales dans *Le quatrième siècle*. L'énonciation non-rationnelle du passé constitue une réponse –voire une défense– contre le désastre le plus actuel exprimé dans le roman de Glissant, c'est-à-dire la perte d'identité. Ce désastre humain est inséparable de l'énonciation. À mesure que les personnages commencent à s'identifier à la France; à mesure aussi que la Martinique s'approche de la départementalisation¹²⁷; à mesure que les personnages oublient l'histoire spécifiquement antillaise pour adopter celle que leur procure la France, ceux-ci semblent en même temps perdre leur identité. Cette corrélation est représentée à plusieurs reprises dans l'intrigue pour démontrer la perte d'identité des personnages¹²⁸.

On doit cependant noter que le choix des termes « problématique » et « non-rationnel » pour qualifier l'énonciation dans *La Lézarde* et *Le quatrième siècle* est quelque peu maladroit puisqu'ils connotent l'insuffisance. En vérité, l'énonciation de ces deux romans de Glissant, sans compter les autres du même auteur, s'avère un compromis réfléchi entre une tradition littéraire et la tradition du conteur. Les stratégies mobilisées par Glissant sont problématiques seulement face à un horizon

¹²⁷ Édouard Glissant fut un des créateurs, en 1959-1960, du Front antillo-guyanais qui réclamait la libération des Antilles définies dans l'espace caribéen (Chancé 17).

¹²⁸ Nombre d'exemples, au niveau diégétique, d'une telle perte d'identité peuvent être repérés : Les trois fils interchangeables (225, 235), les Senglis (285) et le manque de divisions (233).

d'attente; de la même manière, l'énonciation de ses romans est non-rationnelle seulement dans la mesure où elle porte atteinte à certaines conventions qui lui sont propres.

La socio-poétique de *La Lézarde*

La discussion précédente pourra servir à mieux faire comprendre, non seulement dans *La Lézarde*, mais aussi dans d'autres écrits antillais, le lien important qui existe entre l'énonciation non-rationnelle et l'engagement. La conception du roman que Glissant exprime dans ses écrits théoriques se voit d'ailleurs réfléchie dans les déclarations des personnages de son premier roman :

Fais une histoire [...]. Pas d'histoire avec nous, ce n'est pas intéressant. Pas les détails [...]. Fais un livre avec la chaleur, toute la chaleur. Celle qui te fais saoul, celle qui te rend nostalgique. [...] Fais le comme un témoignage [qu'on] comprenne notre chemin. Et n'oublie pas, n'oublie pas de dire que nous n'avions pas raison. C'est le pays qui a raison [...]. (*La Lézarde* 237)

Dans la mesure où la narration de *La Lézarde* est présentée comme n'étant pas un récit factuel, précis et unidimensionnel, son expression constitue une illustration de la méthode à suivre pour transmettre une histoire, la même méthode qui est mise en scène dans le second roman de Glissant. Par sa méfiance pour les stéréotypes et les détails et par sa préférence pour les nuances, l'énonciation de *La Lézarde* semble « répondre », en quelque sorte, au débat historique du *Quatrième siècle*.

Qui plus est, l'*expérience* de l'histoire –qui est préférée à sa *connaissance*– dans *Le quatrième siècle* se voit prendre corps dans *La Lézarde*. Le développement de l'intrigue dans ce dernier roman, aussi vague soit-il, est préférable justement parce

qu'il est vague. La provenance n'est jamais établie avec certitude : Tout comme le papa Longoué du *Quatrième siècle* qui raconte une histoire provenant de diverses sources (qui s'avèrent hors de son contrôle), aussi l'énonciateur de *La Lézarde* raconte-t-il son récit à partir des divers points de vue des personnages qui le peuplent –et ceci sans pour autant dévoiler comment ce processus s'opère. Ainsi, si la « nuit » dont il est question dans *Le quatrième siècle* constitue l'intrigue même du roman, elle constitue tout autant l'intrigue de *La Lézarde*.

L'action de *La Lézarde*, il est vrai, met en scène un discours engagé; les personnages complotent pour éliminer un traître politique¹²⁹. Or, nous le voyons bien à présent, l'énonciation du premier roman de Glissant s'avère aussi engagée que son intrigue. Non seulement la méthode adoptée pour raconter est-elle originale dans sa non-conformité aux conventions –et donc éloignée de tout mimétisme–, le récit qui en ressort répond au désir glissantien d'opacité. L'effort de dire le fait antillais demeure authentiquement antillais, ainsi que le demeure le fait antillais même –puisqu'il ne vise pas à tout prix à être *compris*. Si *La Lézarde* procède de cette dynamique, elle n'en discute pas explicitement comme le fait *Le quatrième siècle*. On retrouve cependant une métaphore qui pointe vers les problématiques de l'opacité et d'une approche antillaise de l'histoire : « Je ne sais pas que ce pays est comme un fruit nouveau, qui s'ouvre lentement (lentement) dévoilant peu à peu (par-delà les épaisseurs et les obscurités de l'écorce) toute la richesse de sa pulpe [...] » (34-5). En plus d'être un symbole, comme nous l'avons vu précédemment, de la lecture de *La Lézarde*, cette

¹²⁹ Il va sans dire que l'événement de ce meurtre n'épuise pas la dimension engagée de *La Lézarde* qui sous-tend le texte de manière générale. Pour ne donner qu'un exemple, la culpabilité que ressent le narrateur –pour avoir participé à la fête et laissé seul Mathieu Béluse– a des implications historiques; du moins le laisse-t-il entendre lorsqu'il fait référence aux sacrifices des ancêtres : « Pensais-tu à Schoelcher, l'homme qui vint de là-bas, il y a juste un siècle, pour te défendre dans l'avenir? » (223).

métaphore s'avère aussi un symbole de l'identité antillaise et de la méthode à adopter pour la découvrir. Le fruit qui doit ainsi être découvert est directement associé dans le roman à une certaine vision des îles ou plus spécifiquement de la Martinique : Comme le fruit, le pays –qui n'en est pas encore véritablement un, reste à découvrir, à être pensé; c'est « ce pays » qui « est comme un fruit nouveau ».

Si *Le quatrième siècle* problématise le mieux cette dynamique, *La Lézarde* en constitue une admirable exécution. De plus, les romans subséquents du même auteur témoignent tout autant de sa richesse : Le combat de l'oubli et la résistance face à l'assimilation sont abordés de nouveau par le même dispositif de l'énonciation non-rationnelle. De *Malemort* (1975) à *Sartorius* (1999), le corpus romanesque glissantien subvertit constamment les conventions scénographiques –et plus précisément énonciatives– du genre. Dominique Chancé, dans son ouvrage *Édouard Glissant : Un traité du déparler* », montre bien la progression de ce qu'elle appelle le « déparler verbal » en plaçant *La case du commandeur* (1981) comme pièce centrale dans l'évolution esthétique de Glissant –évolution où *Le quatrième siècle* vise explicitement « l'obscurcissement de l'histoire » (Chancé 6). Suivant la mort de papa Longoué, « il faudra que Mathieu Béluse, Mycéa, le narrateur et bien d'autres, qui n'ont plus contact direct avec la voix, avec le passé, se jettent dans la quête si difficile de la 'trace', seul moyen d'échapper à la déréliction qui gangrène le pays » (7).

Compte tenu de l'importante place qu'occupe l'appropriation historique dans les romans de Glissant, on se doit de nuancer l'apport du Surréalisme relevé précédemment. Si la structure oppositionnelle léguée par la pensée surréaliste a persisté, il s'avère qu'une certaine tradition propre aux Antilles soit d'autant plus

présente dans les écrits contemporains. En effet, si l'énonciation de *La Lézarde* et celle du *Quatrième siècle* accusent une divergence stratégique face à la littérature plus « classique », cette divergence se fait en faveur d'un usage proprement antillais de la langue : « À force de ne pas savoir manier d'outils, le Martiniquais désapprend de considérer le langage comme un outil. Il le manipule dès lors comme médiation fondamentale, et en fait un détour » (Glissant, *Le discours* 475). Si la langue créole procède d'un tel « détour », on peut en dire autant de la littérature antillaise : dans les deux cas, il est question d'une « ruse » misant davantage sur le dispositif (la langue/l'énonciation) que le message (le référent/l'intrigue). Pertinente aussi est la notion de « délire verbal » qui constitue « l'une des formes les plus 'usuelles' » d'un champ du vécu martiniquais dit « latent » (631). Signe manifeste d'une non-histoire (633), le délire verbal serait une réaction à une colonisation « extrême (ou réussie?) » (627). Par ailleurs, le délire verbal serait doté de certains traits comme celui de l'accumulation, une caractéristique « dont le rôle n'est pas de convaincre par une progression, mais d'emporter ou d'intimider par un rythme et un lancinement d'ordre quasi magique » (639).

Que Glissant ait été influencé par un « second » Surréalisme ou non, les textes littéraires rédigés sous sa plume sont profondément ancrés par ses propres conceptions théoriques. La manière de raconter, qui procède du compromis entre ce patrimoine et l'écrit littéraire et que j'ai nommé ici « non-rationnelle » par rapport aux conventions pragmatiques et scénographiques, est présente ailleurs dans le champ littéraire antillais –à tel point que pour Régis Antoine, « la cohésion culturelle antillaise tient en partie à une 'pensée-autre' et un 'parler-autre' qui, excluant quelque peu le lecteur européen,

tire sa force d'expression, et son plaisir, d'un déficit de la communication » (*La littérature* 9). Bien que relativement peu d'auteurs se donneront comme but principal de réécrire entièrement l'histoire antillaise, plusieurs romans suivront dans les pas de Glissant : *Soufrières* (1987) du Guadeloupéen Daniel Maximin, par exemple, transforme « la relation de l'homme à la nature tropicale » (Chalet-Achour 25) en donnant la parole, *a priori* problématique, au volcan lors de l'irruption de 1976 (22). De la même manière, *L'Autre Face de la mer* (1998) de l'Haïtien Louis-Philippe Dalembert reprend l'énonciation non-rationnelle du désastre que fut le commerce esclavagiste. Par ailleurs, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant reprennent le désir de Glissant pour une histoire « dessous les dates, dessous les faits répertoriés » (37). Eux aussi seraient en faveur d'une histoire moins rationnelle : « [N]ous sommes Paroles sous l'écriture. Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience » (38).

Un rapprochement s'impose entre le délire verbal et le conteur créole. Tel que ce dernier apparaît dans les écrits littéraires de Glissant (et personnifié dans le personnage de papa Longoué) mais aussi ailleurs (avec le *Solibo Magnifique* (1988) de Patrick Chamoiseau, par exemple), il s'avère une mise en scène romanesque du délire verbal. Si la socio-poétique de Glissant propose une alternative à l'identité et à l'histoire, ses stratégies procèdent davantage de traditions proprement antillaises que des écrivains surréalistes. D'ailleurs, c'est ainsi qu'est récupérée l'histoire par d'autres écrivains : Dans *Bibliographie des derniers gestes* de Chamoiseau, par exemple, le passé est

raconté de manière comparable aux incantations magiques de papa Longoué. On se doit pourtant de remarquer, par le même exemple de *Biblique des derniers gestes*, la divergence des deux esthétiques. Bien que l'on retrouve dans le roman de Chamoiseau la mise en scène de la multiplicité énonciative et de la non-linéarité du conte créole, il s'agit toujours d'une mise en scène. La narration englobante de *Biblique* est en effet assurée par un énonciateur qui fait l'expérience, aux côtés du lecteur, de cette multiplicité provoquée par un personnage mythique –lequel n'est pas sans rappeler papa Longoué par son débit. Or l'énonciateur qui transmet son expérience le fait d'un point de vue plutôt européen qu'antillais –dans tous les cas explicitement de manière linéaire et rationnelle. La perspective à partir de laquelle se développe le récit peut donc être considérée extérieure *a priori*.

Sans spéculer ni sur le public visé par Glissant et Chamoiseau, ni sur le but visé par chacun d'eux, il s'avère important de répéter la particularité des romans de Glissant. Qu'on la considère « déparlée » (Chancé) ou opaque, la fiction glissantienne, bien qu'elle ait inspiré nombre d'auteurs subséquents, est unique dans la mesure où elle associe, dès 1958 avec *La Lézarde*, une énonciation non-rationnelle ayant pour but de promouvoir une certaine vision des Antilles, laquelle pourra permettre une construction indépendante d'une identité martiniquaise ou caribéenne¹³⁰. Nul autre

¹³⁰ Dominique Chancé décrit une évolution dans l'œuvre de Glissant où elle vise la construction d'une identité plus large. On remarque que celle-ci se fait néanmoins par voie de l'esthétique de l'énonciation non-rationnelle. Après *La case du commandeur*, « l'œuvre pivote véritablement. Elle ne retrouvera pas la solennité, la grandeur d'une révélation mystérieuse et poétique tout près de se dire dans les dernières pages de *La case du commandeur*. En revanche, une véritable conversion a lieu dans *Mahagony* : le lieu s'ouvre au 'tout-monde', esquissant une nouvelle stratégie du discours et un nouvel 'imaginaire'. Le chercheur, Mathieu, comprend que le lieu n'est pas seulement 'ici' mais à la fois en lui-même et dans l'ailleurs. Ce seront les premières formulations d'un 'tout-monde', car si le 'monde' était bien présent depuis les premiers romans, il n'avait pas encore revêtu cette forme ni pris la signification qui sont devenues siennes dans les années quatre-vingt-dix » (*Édouard* 8). Bien que dans les nouveaux romans les personnages –tout comme le Mathieu et le papa Longoué du *Quatrième siècle*– continuent de

auteur du champ littéraire des Antilles françaises ne semble avoir allié à ce point la négation de conventions romanesques et l'engagement littéraire. En d'autres termes, ce n'est pas seulement un personnage de *La Lézarde* et du *Quatrième siècle* qui se rapproche de la figure du conteur, mais le roman même, par son énonciation. C'est l'énonciateur de *La Lézarde*, avant même que le lecteur puisse l'identifier, qui se permet de transmettre les pensées des autres personnages; il s'agit moins d'une mise en scène d'un conteur que d'une mise en scène *par* un conteur.

Cela dit, le cas exemplaire de Glissant n'est pas unique. On remarque déjà les ressemblances entre l'usage d'une énonciation subversive par Glissant et celui d'Aquin, de Ferron ou de Brossard; chacune des socio-poétiques vise la création d'un espace où peuvent être conçues une vision des choses et une identité qui, d'emblée, ne sont pas apparentes. Le rapprochement avec Brossard est d'autant plus éclatant vu l'importance qu'elle accorde à l'opacité. Au-delà des différences, l'usage de ce terme par Brossard et Glissant soulève un important point en commun : Tout comme l'identité féminine, l'identité antillaise gagne à ne pas être comprise de l'extérieur.

Chez Frankétienne, nous verrons qu'une même opacité détermine la construction du récit par le lecteur. Cette fois, si l'usage d'une énonciation non-rationnelle vise également une mise en relief de l'oubli qui caractérise la nation haïtienne face à son histoire, Frankétienne ne va pas aussi loin que Glissant. Sans aller jusqu'à « concevoir » une identité, Frankétienne dénonce néanmoins l'état inerte –ou la « zombification »– du peuple haïtien. Nous verrons également comment la socio-poétique de *Mûr à crever* –et jusqu'à un certain point celle des œuvres subséquentes

chercher la méthode appropriée, « [c]'est Marie Celat qui semblait, dans *La case du commandeur* et *Mahagony*, le plus près de toucher la 'Trace du Temps d'Avant', d'«épeler le traité du Déparler». Or, c'est Mathieu Béluse qui écrira, une dizaine d'années plus tard, le *Traité du 'tout-monde'* » (13-14).

de Frankétienne– se donne l’ambition, par voie d’indétermination, de provoquer un changement de perspective chez le lecteur.

**L'énonciation non-rationnelle en Haïti
ou l'œuvre hors d'atteinte**

L'analyse du discours de *Mûr à crever* (1968) permettra de relever certains rapprochements avec les romans dont il a été question dans les chapitres précédents : Non seulement ce texte manifeste-t-il des transgressions scénographiques et pragmatiques semblables, ces mêmes transgressions participent aussi à une socio-poétique où est envisagé un changement de perspective chez le lecteur. Nous verrons que *Mûr à crever*, bien qu'il procède de l'esthétique spiraliste, profite surtout d'une indétermination comparable à l'opacité glissantienne. On remarque que la socio-poétique de Frankétienne ressemble davantage à celle de Glissant dans la mesure où elle s'étend sur plusieurs textes; dans un cas comme dans l'autre, une compréhension du lien entre esthétique et engagement nécessite une lecture de plusieurs œuvres. C'est ainsi qu'un aperçu d'*Ultravocal* (1972) et de *L'Oiseau schizophone* (1993) de Frankétienne mettra en évidence une progression vers un lyrisme de plus en plus accru dans l'œuvre de l'auteur. Enfin, nous verrons que cette évolution représente également une augmentation d'indétermination, laquelle s'avère fondamentale à la socio-poétique de l'auteur.

Analyse du discours de *Mûr à crever*

Introduction au texte

Mûr à crever est le récit, en quarante-deux sections¹³¹, du jeune Raynand et de sa vie dans un contexte haïtien révolutionnaire auprès de Solange, son amante, et de son ami Paulin. Comme c'est le cas pour les trois autres romans de notre corpus, ce résumé succinct cache une énonciation des plus complexes. Si elle était disponible, un aperçu de la réception de l'œuvre lors de sa parution nous permettrait de mesurer l'écart avec l'horizon d'attente. Puisque l'édition de 1968 paraît à compte d'auteur en Haïti et que, comme le dit justement Frankétienne, « l'écrivain haïtien [...] est un écrivain sans public » (« D'un exemplaire » 268), le public de 1968 s'avère restreint – bien qu'on puisse s'imaginer que d'autres auteurs dont les spiralistes ont lu le roman. Dans tous les cas, il serait surprenant qu'en 1968 l'œuvre ait été lu ailleurs qu'en Haïti¹³². Jean Jonassaint, en présentant les écrits de Frankétienne, relève d'ailleurs « l'impossibilité de constituer une bibliographie systématique de la réception de son œuvre » (8). Cependant, Jonassaint remarque que pour plusieurs critiques, Frankétienne, « à l'égal des Dos Passos, des Césaire, des Carpentier, des Naipaul, est un [de] ces géants qui ont marqué et marqueront les littératures américaines » (7). On peut ainsi dépendre des écrits critiques plus récents qui soulignent l'importance de l'œuvre de Frankétienne. Pour Hédi Bouraoui, par exemple, *Dézafi* et *Ultravocal*

¹³¹ En l'absence d'une numérotation, je considère approprié de ne pas désigner les sections du récit par le terme « chapitre ». L'édition de 1968 est divisée en trente-huit sections.

¹³² Cela dit, Frankétienne laisse entendre que la réception en Haïti n'est pas si différente qu'ailleurs en ce qu'il y a toujours une part des lecteurs qui comprend ses écrits et une autre qui ne comprend pas : « [*L'Oiseau schizophone*] est devenu le lieu d'une affirmation plurielle, reconnue par certains, alors que pour d'autres, aussi bien en Haïti qu'ailleurs, *L'Oiseau schizophone* est la production d'un fou » (Frankétienne, « Entretien » 117).

« restent des jalons historiques marquant un tournant essentiel de la littérature haïtienne » (Bouraoui 96).

Préfaces

Le roman¹³³ débute avec un énoncé relativement complexe, non embrayé, dont le sujet s'avère un thème mis de l'avant sans rhème préalable : « Mieux que la chute d'un caillou dans l'eau à pouvoir faire remuer chaque brindille au passage des ondes, le spiralisme cerne la vie au niveau des associations (par les couleurs, les odeurs, les sons, les signes, les mots) et des connexions historiques (par des situations dans l'espace et le temps) » (Frankétienne, *Mûr* 13)¹³⁴. L'introduction d'un syntagme nominal, « le spiralisme », lequel n'est pas présenté préalablement et est mentionné dès la première phrase comme si sa présence allait de soi, a l'effet de produire d'emblée une lecture déstabilisante. On pourrait s'imaginer une phrase précédente qui permettrait d'éviter la présence d'une cataphore en introduisant « spiralisme » comme rhème : « Le spiralisme est... ». La phrase suivante, reprenant le terme comme thème, servirait ainsi à préciser la première en élaborant sur la *fonction* dudit « spiralisme » : « [...] le spiralisme cerne la vie au niveau des associations [...] ». Bien que ce syntagme soit davantage présenté dans les énoncés subséquents, il n'en reste pas moins que les descriptions du fonctionnement du « spiralisme » ne répondent aucunement à la question fondamentale suivante : « Qu'est-ce que le spiralisme? ». C'est ainsi que fonctions et caractéristiques sont étalées jusqu'à ce que paraisse enfin, au troisième

¹³³ L'édition du roman utilisée ici est celle de 2004 des éditions Ana, l'original de 1968 (collection spirale, Port-au-Prince) étant difficilement accessible. Bien que le texte soit le même que celui de 1968, plusieurs modifications paraissent; pour chaque passage cité, une note en bas de page établira le texte original lorsqu'il y aura variante, aussi minime soit-elle. Chaque variante sera en caractère gras.

¹³⁴ Édition de 1968 : « Mieux que la chute d'un caillou dans l'eau à [...] remuer chaque brindille au passage des ondes, le spiralisme cerne la vie au niveau des associations (par les couleurs, [...] les sons, les signes, les mots) et des connexions historiques (par les situations dans l'espace et le temps) » (5).

paragraphe, la description d'une *poétique spiraliste* : « En ce sens, comme moyen d'expression –efficient par excellence– le spiralisme utilise le Genre Total où sont mariés harmonieusement la description romanesque, le souffle poétique, l'effet théâtral, les récits, les contes, les esquisses autobiographiques, la fiction... » (13)¹³⁵. Si quelques références littéraires (« Art », « littérature », « Verbe »¹³⁶) n'avaient pas suffi pour donner à l'incipit le ton que l'on retrouve typiquement dans une préface ou un manifeste, ce dernier énoncé le lui accordera assurément. La référence à un « moyen d'expression » –que comporte, en l'occurrence, le spiralisme–, en plus des propos sur les genres romanesques, incitent à croire que cet incipit est effectivement une préface, celle-ci ayant la charge de présenter le roman et la manière dont celui-ci est écrit pour mieux préparer la lecture. Cette déduction peut être tirée en dépit de l'absence d'un titre et de la signature d'un préfacier (de Frankétienne ou d'un autre auteur). Cela dit, cette même déduction risque d'être provisoire, puisque rien n'indique explicitement que la responsabilité des assertions susmentionnées est attribuable à un locuteur non-fictif, non plus même à un locuteur extradiégétique.

Quoiqu'il en soit, ce n'est qu'après la construction de cette « préface » et la division d'une page blanche que le lecteur pourra avoir l'impression, devant une deuxième section imprimée en caractère différent¹³⁷, qu'ici le roman débute véritablement. Il s'avère ainsi, avant même que commence la construction du

¹³⁵ Édition de 1968 : « En ce sens, comme moyen d'expression –efficient par excellence– le spiralisme utilise le Genre Total où sont mariés harmonieusement la description romanesque, le souffle poétique, l'effet théâtral, les récits, les contes, les esquisses autobiographiques, la fiction... **etc.** » (5).

¹³⁶ « Re-crédant les ensembles à partir des détails et des aspects secondaires, les démarches spiralistes réconcilient l'Art et la Vie et rompent forcément, en littérature, avec l'hypocrisie du Verbe. Reconnaissance. Totalité » (Frankétienne, *Mûr* 13). Édition de 1968 : page 5.

¹³⁷ Dans le texte de 2004, la page 13 est la première du texte, celle d'où proviennent tous les passages cités jusqu'ici. Par contraste à la deuxième page du texte (15), le caractère est plus large, comme si l'intention était de faire en sorte que le texte occupe tout l'espace de la page. On observe que dans l'édition de 1968, le caractère de la page correspondante est de la même taille que le reste du roman.

« véritable incipit », que l'obstacle constitué par la lecture de la section précédente ne soit pas insurmontable, malgré l'absence initiale de marque personnelle de l'énonciateur¹³⁸ et de signature, la lecture s'effectue foncièrement vers l'avant et la découverte du « vrai » roman se fait en tournant la page, simplement. Le lecteur pourra ainsi continuer sa lecture avec l'intention de mettre de côté cette apparente préface quelque peu vague et inhabituelle, pour y revenir éventuellement.

Section 2

Une deuxième section du texte, donc, cette fois en italique, est *a priori* –selon les apparences– un élément stabilisateur dans la construction du récit. En réalité, l'actualisation de cette nouvelle section aura l'effet inverse; elle débute en effet avec des énoncés qui, bien que leur division en trois petits paragraphes leur donne l'apparence de vers poétiques, tirent nettement plus du romanesque :

Chaque jour, j'emploie le dialecte des cyclones fous. Je dis la folie des vents contraires.

Chaque soir, j'utilise le patois des pluies furieuses. Je dis la furie des eaux en débordement.

Chaque nuit, je parle aux îles Caraïbes le langage des tempêtes hystériques. Je dis l'hystérie de la mer en rut. (15)¹³⁹

On remarque immédiatement une première présence explicite de l'énonciateur dans le texte. Aussi, ces énoncés permettent de situer un lieu (« îles Caraïbes »), un temps itératif (« Chaque jour », « Chaque soir », « Chaque nuit ») et les actions de l'énonciateur. Il apparaît donc un changement de registres et un véritable démarrage

¹³⁸ Cela dit, il y a tout de même embrayage et subjectivité : « nous évoluons », « forcément » (13).
Édition de 1968 : page 5.

¹³⁹ Édition de 1968 : page 7.

romanesque après l'hésitation de la préface précédente. Aussi, l'apparition explicite d'un énonciateur que l'on pourrait considérer un narrateur-personnage, en plus de l'apparition d'une intrigue romanesque, portent à croire davantage que la première section est une préface. Le lecteur pourra ainsi être en mesure de déduire que les premières sections sont énoncées par deux locuteurs distincts. Le premier énonciateur, puisque son discours est théorique et abstrait et concerne la poétique, serait plutôt une figure auctoriale –pourquoi pas l'auteur même, Frankétienne. La deuxième section, où tout indique que la fiction est embrayée et où une scénographie –partielle– est apparente, serait narrée par un énonciateur créé par la figure auctoriale susmentionnée.

Cela dit, d'autres composantes des premiers énoncés de la deuxième section appellent à une interprétation nettement différente. Deux champs sémantiques importants se dégagent du début de la deuxième section : l'un se rattache à l'expression linguistique (« dialecte », « patois », « langage »); l'autre à la violence climatique (« cyclones fous », « folie des vents », « pluies furieuses », « eaux en débordement », « tempêtes hystériques », « mer en rut »). De la même manière que le terme abstrait « spiralisme » de la première section est mis à proximité d'événements naturels (la « chute d'un caillou », un « tourbillon », etc.), les termes abstraits ayant trait à l'expression linguistique sont ancrés, dans la deuxième section, par des images de violence climatique. On retrouve le comble de cette juxtaposition dans le quatrième paragraphe : « Dialecte des cyclones. Patois des pluies. Langage des tempêtes. Déroulement de la vie en spirale » (15)¹⁴⁰. Non seulement y a-t-il répétition des deux mêmes champs sémantiques et juxtaposition de ces derniers, le terme « spirale » est lui aussi mentionné de nouveau. Le lien indéniable qui est dès lors créé entre les deux

¹⁴⁰ Édition de 1968 : page 7.

premières sections compromet la distinction actualisée auparavant. L'usage d'un même champ sémantique incite à croire que les deux sections sont narrées par le même énonciateur. Dans les deux cas, le discours du locuteur consiste à définir le spiralisme comme mode d'expression dont certaines images climatiques servent de métaphores.

Vers l'énonciateur et le discours uniques

Alors que la première section prend d'abord l'apparence d'une préface et que la seconde semble être l'incipit du roman, la mention de « la spirale » et le contexte de cette mention rapprochent les deux sections l'une de l'autre –d'autant plus que le terme « cyclone » est mentionné dès le premier énoncé de la deuxième page. À ce stade de la construction du texte, on pourrait déjà conclure que l'énonciateur de la deuxième section est également l'énonciateur de la première; qu'il n'y a, pour le dire autrement, qu'une seule ontologie. Nonobstant cette conclusion, il reste les indices textuels de la première section qui appelaient à voir dans le « premier » locuteur une figure d'auteur, et dans le « second », par voie de conséquence, un énonciateur de sa création. Or, reconnaître ces deux figures imaginaires auxquelles renvoient les deux locuteurs implique l'existence de deux niveaux ontologiques. L'actualisation du texte peut ainsi, suivant différents indices, s'accomplir de deux manières opposées.

La contradiction entraînée peut être atténuée de deux manières dans les limites de ce que permet le texte : Le lecteur peut supposer que la première section est narrée par le même énonciateur que celui la deuxième section, lequel ne laisse pas trop deviner, à ce stade, sa présence « personnelle » dans ses énoncés; cette interprétation infirmerait le postulat par lequel la première section serait une préface. Par ailleurs, le lecteur peut considérer la deuxième section comme une extension de la première, avec

le même énonciateur qui, exposant toujours ses opinions poétiques, le ferait maintenant en mettant en évidence sa dimension de personnage. On voit dès lors que les deux possibilités sont très similaires : Bien que dans la première, l'hypothèse de la préface soit éliminée et bien qu'elle soit au contraire élargie dans la seconde, on aboutit dans les deux cas à un énonciateur unique manifestant une présence personnelle. On ne peut y échapper car dès qu'un énonciateur –qu'il se donne ou non la prétention d'être auteur– prend part au récit qu'il narre, il en devient un personnage.

Une telle conclusion ne serait pas contredite par un cinquième paragraphe (toujours dans la deuxième section) qui effectue un renvoi au quatrième paragraphe –et aussi à la première section– par son absence de marques personnelles. Par surcroît, les énoncés y sont abstraits : ils ne décrivent aucune action et ne contiennent aucune référence à un espace-temps. En fait, le cinquième paragraphe peut être vu comme une réponse à la question suivante –qui n'est jamais posée : « Qu'est-ce que la vie? ». Le paragraphe entier est subordonné au premier énoncé qui englobe la réponse et la résume : « Fondamentalement, la vie est tension » (15)¹⁴¹. La nature abstraite de la première section étant ainsi reprise, le lecteur a une raison de plus de croire à un énonciateur unique. Cela dit, le développement relativement ordonné de ce paragraphe –qui exploite un thème unique– constitue, à ce stade, une certaine nouveauté. Non pas que les paragraphes de la première section n'exploitent pas un thème précis; la différence demeure plutôt dans la clarté logique du propos développé. C'est en cela qu'il est plus cohérent. Cela n'empêche pas, néanmoins, le lien thématique flagrant qui continue d'être opéré entre ce qui semblait être une préface et ce qui semblait être l'incipit.

¹⁴¹ Édition de 1968 : page 7.

Le reste de cette deuxième section est constitué de quatre paragraphes : trois d'entre eux présentent enfin l'énonciateur¹⁴²; le dernier, faisant mention de « cyclones » et d'une « spirale », renvoie de nouveau à la première section. Les premiers paragraphes, où sont mentionnés d'autres personnages et les liens que l'énonciateur entretient avec eux, font d'autant plus contraste avec le dernier :

« Dialecte des cyclones. Patois des pluies. Langage des tempêtes. Je dis le déroulement de la vie en spirale » (16)¹⁴³. Cela dit, un examen plus minutieux de ces paragraphes compromet la distinction qui existe entre eux : Dans les paragraphes où paraît la marque grammaticale « je », les énoncés sont flous et ne sont ancrés ni dans un espace¹⁴⁴, ni dans une temporalité¹⁴⁵ délimités. Il y est question de personnages, certes, mais ceux-ci apparaissent par cataphore, c'est-à-dire sans avoir été préalablement présentés. On ne sait ni qui est « l'homme », ni qui est « la femme » dont il est question : « Mon double » est davantage ambigu. Compte tenu de la nature abstraite commune aux deux types d'énoncés (les uns portant sur le spiralisme, les autres sur l'énonciateur), il apparaît que la distance entre eux est de moins en moins importante. Parallèlement, il est intéressant de noter que dans la deuxième section, alors que les énoncés où se manifeste l'énonciateur sont vagues, ceux où il est question

¹⁴² « Des chiens passent – j'ai toujours eu l'obsession des chiens errants – ils jappent après la silhouette de la femme que je poursuis. Après L'image de l'homme que Je cherche. Après mon double. Après la rumeur des voix en fuite. Depuis tant d'années. On dirait trente siècles [...] » (15).

Édition de 1968 : « Des chiens passent – j'ai toujours eu l'obsession des chiens errants – ils jappent après la silhouette de la femme que je poursuis. Après l'image de l'homme que je cherche. Après mon double. Après la rumeur des voix en fuite. Depuis tant d'années. On dirait trente siècles [...] » (8).

¹⁴³ Édition de 1968 : page 8.

¹⁴⁴ « Fleuves. Tempêtes. Éclairs. Montagnes. Arbres. Lumières. Pluies. Océans sauvages » (16). Édition de 1968 : page 8.

¹⁴⁵ « Depuis tant d'années. On dirait trente siècles » (15). Édition de 1968 : page 8.

de « cyclones » et de « spirale » deviennent, au même moment, davantage ancrés –car assumés par l'énonciateur¹⁴⁶.

Pour faire le point, il suffit de reconnaître que la lecture fait apparaître deux discours distincts : le premier étant plutôt abstrait et non littéraire –ou du moins non romanesque car ne faisant allusion à nul espace-temps– et le second témoignant d'un espace-temps et d'actions. Pourtant, aussitôt apparue, cette différence est minée et affaiblie par la construction subséquente du texte. Deux phrases de la deuxième section illustrent parfaitement la coïncidence finale des deux discours : « C'est alors que je deviens orage de mots crevant l'hypocrisie de nuages et la fausseté du silence » (16)¹⁴⁷; « Je dis le déroulement de la vie en spirale » (16)¹⁴⁸. C'est ainsi que les indices textuels disponibles au lecteur lui permettent d'établir qu'il n'y a qu'un seul énonciateur à la source de tous les énoncés des deux premières sections. Les deux discours qui paraissaient distincts, l'un narré par un énonciateur externe, une figure auctoriale, et l'autre par un énonciateur fictif, tirent tous deux en fait du même champ sémantique. Pourtant, si l'examen des champs sémantiques donne l'impression qu'il est question d'un seul énonciateur qui engloberait les deux sections, cette possibilité ne peut demeurer qu'une hypothèse. Après tout, la coïncidence d'un même champ sémantique est loin d'être une marque irréfutable. Quoiqu'il en soit, tout reste à être déterminé à ce stade de l'actualisation; le lecteur peut s'attendre à ce que les sections suivantes confirment –ou au contraire infirment– ses suppositions.

¹⁴⁶ « Je dis le déroulement de la vie en spirale » (16). Édition de 1968 : page 8.

¹⁴⁷ Édition de 1968 : page 8.

¹⁴⁸ Édition de 1968 : page 8.

Section 3

Si l'on conçoit un seul énonciateur pour les deux sections, la troisième section du roman ne portera aucune atteinte à cet acquis. Au contraire, on reconnaît en lui les mêmes préoccupations esthétiques :

À force de vouloir dire, je ne suis devenu qu'une bouche hurlante. Je ne m'inquiète point de savoir ce que j'écris. Tout simplement j'écris. Parce qu'il le faut. Parce que j'étouffe. J'écris n'importe quoi. N'importe comment. On l'appellera comme on voudra : roman, essai, poème, autobiographie, témoignage, récit, exercice de mémoire, ou rien du tout. (17)¹⁴⁹

Suivant la présence d'un énonciateur qui assume la responsabilité des assertions et son souci pour l'expression linguistique, il apparaît que la coïncidence de deux discours distincts s'avère complète. Au-delà des marques personnelles et de la thématique, il y a aussi un certain lien créé par la reprise, d'une part, de caractères en italique et d'autre part, de lexèmes puisés à même les champs sémantiques déjà relevés : « Pourtant le malheur, la misère, le désespoir, la rage, les fleuves, les tempêtes, le sang, le feu, la mer, les cyclones, mon pays, les arbres, [...] » (17)¹⁵⁰. La coïncidence notée ici est considérable puisque la section 3 en entier se développe ainsi, de manière homogène : non seulement la marque personnelle de l'énonciateur y est-elle constante, la présence de la thématique de la parole y est elle aussi présente du début à la fin. Face à divers problèmes sociaux, la seule solution pour l'énonciateur demeure en effet l'expression

¹⁴⁹ Édition de 1968 : « À force de vouloir dire, je ne suis devenu qu'une bouche hurlante. Je ne m'inquiète point de savoir ce que j'écris. Tout simplement j'écris. Parce qu'il le faut. Parce que j'étouffe. J'écris n'importe quoi. N'importe comment. On l'appellera comme on voudra : roman, essai, poème, autobiographie, témoignage, récit, exercice [...], ou rien du tout » (9).

¹⁵⁰ Édition de 1968 : page 9.

littéraire : « J'aurai encore la patience d'écouter et d'entendre, si l'action est au bout de la sagesse. En attendant, je parle [...] » (18)¹⁵¹.

Pourtant, si la troisième section stabilise ce début de roman en établissant un discours homogène et constant, elle complexifie nettement l'énonciation en insérant de manière explicite une ambiguïté à même l'énonciateur. En expliquant son intention de parler, l'énonciateur problématise sa propre énonciation par voie de mise en scène.

C'est ainsi que le dernier énoncé cité plus haut se poursuit de la manière suivante :

En attendant, je parle par la voix de Raynard, par la voix de Paulin, par la mienne propre. Raynard et Paulin ne sont qu'un seul et même personnage. Moi je suis leur voix, tantôt faible, tantôt forte, mais toujours existante. Toujours présente. La voix du tiers-monde écartelé. La voix étouffée sous des ombres géantes. Raynard, fatigué, se cherche dans Paulin, image de celui-là qui lutte à transformer les répugnantes réalités. Et dans l'intervalle, une voix reste audible : celle de Raynard, celle de Paulin, la mienne propre. (18)¹⁵²

Bien qu'avant ce dernier paragraphe de la troisième section, le lecteur ait accès à peu d'informations sur l'énonciateur, il est néanmoins en mesure de déduire que ce dernier est aux prises avec des situations sociales qu'il considère bouleversantes et que face à celles-ci, la meilleure voie à adopter est celle de la parole. Le lecteur ne peut pas

¹⁵¹ Édition de 1968 : « J'aurai encore la patience d'écouter, si l'action est au bout de la sagesse. En attendant, je parle [...] » (10).

¹⁵² Édition de 1968 : « En attendant, je parle par la voix de Raynard, par la voix de Paulin, par la mienne propre. Raynard et Paulin ne sont qu'un seul et même personnage. Moi je suis leur voix, tantôt faible, tantôt forte, mais toujours existante. Toujours présente. La voix du tiers-monde écartelé. La voix étouffée sous des ombres géantes. Raynard, fatigué, se cherche dans Paulin, image de **celui** qui lutte à transformer les répugnantes réalités. Et dans l'intervalle, une voix reste audible : celle de Raynard, celle de Paulin, la mienne propre » (10).

Il est à noter qu'à la suite de cet extrait, dans l'édition de 1994, un énoncé paraît qui n'existe pas dans l'édition originelle de 1968 : « Or, moi-même, je ne sais encore rien de la vie qui m'emporte en un train de mirages et d'utopies vivaces » (18).

construire l'énonciateur de manière plus complète car ce dernier n'expose ni son apparence, ni même d'ailleurs une quelconque présence physique; il n'a aucune histoire personnelle et il ne participe à aucune intrigue. Or face, justement, à cette scénographie partielle, le dernier paragraphe de la troisième section cité plus haut peut être vu comme une précision : l'énonciateur y précise la méthode qu'adopte sa prise de parole, tout en insistant qu'il lui faut *écrire*. Malgré les précisions apportées par ce paragraphe, la cataphore que constitue l'évocation de Raynard et de Paulin crée immédiatement une lacune d'information; le lecteur en sait encore moins à propos de ces deux nouveaux personnages qu'il n'en sait à propos de l'énonciateur. Et puisque la question du niveau ontologique où se situe l'énonciateur n'est pas entièrement réglée, le lecteur sait encore moins à quel niveau ontologique situer Raynard et Paulin. Dès lors, il est excessivement difficile d'interpréter les propos de ce paragraphe : Le lecteur pourra éventuellement croire que Raynard et Paulin sont des personnages et que l'énonciateur est la figure auctoriale qui les crée. N'est-il pas normal, dans ce cas, qu'il déclare parler par leur voix? Pourtant, rien n'empêche que le même énonciateur ne parle ici qu'au sens figuré; dans ce cas, il serait inséré au même niveau ontologique qu'eux. Inutile de mentionner toutes les possibilités qu'offre le texte –ou plutôt que le texte n'exclut pas– à ce stade de la construction du récit. En revanche, une déduction importante doit être tirée : L'indétermination ontologique des nouveaux arrivés, les personnages de Paulin et de Raynard, a l'effet de contaminer le statut de l'énonciateur en aggravant –ou du moins en confirmant– l'indétermination relevée plus tôt. Aussi la même incertitude ontologique est-elle reflétée dans certains énoncés tirant presque de la métaphysique. L'énonciateur y prend une allure divine, donnant l'impression qu'il

plane au-dessus des problèmes sociaux et qu'il s'implique plus ou moins : « Moi je suis leur voix, tantôt faible, tantôt forte, mais toujours existante » (18)¹⁵³. À l'inverse, d'autres énoncés dégradent l'énonciateur au sein de la hiérarchie ontologique en lui donnant une présence davantage physique, pour ne pas dire petite : « La voix étouffée sous des ombres géantes » (18)¹⁵⁴.

Beaucoup pourrait être dit à propos des hypothèses que le lecteur pourrait –ou serait porté à former. Or la lecture étant par définition intrinsèquement subjective, il importe de centrer l'analyse sur les traces laissées dans le texte. Face à celles-ci, il est possible de conclure avec certitude qu'à ce stade de l'actualisation, comme dans chaque section antérieure, le roman est expressément orienté *vers l'avant*. Si, à chaque stade, une ambiguïté se manifeste, le lecteur voit qu'elle est résolue dans les sections suivantes. En revanche, la lecture soulève, à chaque fois, d'autres ambiguïtés. Suivant le texte, donc, le lecteur pourra s'attendre à ce que sa construction du récit, malgré les nouvelles informations qui lui seront données, reste incertaine et que cette incertitude – sujette qu'elle est, justement, aux nouvelles informations et lacunes– demeure variable. L'actualisation est davantage orientée vers l'avant qu'un roman plus typique dans la mesure où les bases même de l'énonciation –sans même parler du récit en tant que tel– ne sont jamais fermement établies. Nous explorerons davantage cet aspect de la lecture plus loin; pour l'instant, il suffit de remarquer que les lacunes d'information et l'incohérence du texte programment un lecteur toujours en attente. C'est ainsi que le lecteur s'attendra à ce que le statut de l'énonciateur et ceux de Raynard et de Paulin

¹⁵³ Édition de 1968 : page 10.

¹⁵⁴ Édition de 1968 : page 10.

Dans l'édition de 2004, un énoncé est ajouté à la suite de cet extrait qui témoigne davantage de la présence du narrateur-personnage en tant que personnage : « Or, moi-même, je ne sais encore rien de la vie qui m'emporte en un train de mirages et d'utopies vivaces » (18).

soient précisés dès la section suivante, et à ce qu'apparaissent, au même moment, d'autres lacunes, cette fois plus conséquentes.

Sections 4-9¹⁵⁵

Dans la quatrième section, les attentes du lecteur telles qu'elles viennent d'être formulées seront en partie comblées, et ce dès les premiers énoncés : « Onze heures trente minutes de nuit et d'ombres épaisses. Raynand marche depuis des heures. Il est devenu une paire de jambes qui marchent » (19)¹⁵⁶. D'après ces premiers énoncés, il apparaît que Raynand est un personnage; qui plus est, sa présence déclenche une intrigue (bien qu'en germe ici) au sein de laquelle le personnage initie une action. Mieux encore, le personnage de Raynand est décrit dans une certaine évolution : il « est devenu ». On remarque aussi que la présence d'une intrigue se fait au détriment de l'énonciateur, dont les marques personnelles disparaissent; il en sera de même pour la suite de cette section. Ces observations n'étant pas démenties, il s'avère plus pratique d'analyser la quatrième section, et d'ailleurs les suivantes, dans leur ensemble et non de manière linéaire. C'est ainsi que l'on pourra observer que l'incertitude de la section précédente disparaît face à un nouveau régime narratif.

Si, dans les premiers énoncés cités plus haut, l'énonciateur s'efface pour la première fois, il demeurera effacé –même après la fin de la quatrième section. Pendant plus de vingt-cinq pages, les énoncés seront transmis par un énonciateur absent du récit qu'il raconte. La transmission de l'intrigue, embrayée et énoncée au présent de l'indicatif, cache toute filiation entre l'énonciateur et les personnages. Aussi, non seulement y a-t-il l'usage de la focalisation et du passé simple (lorsque est évoqué le

¹⁵⁵ Édition de 1968 : sections 4-8.

¹⁵⁶ Édition de 1968 : page 11.

passé), le discours des personnages apparaît sans marques typographiques. Dans l'exemple suivant, les paroles du personnage commencent dès le deuxième énoncé, sans guillemets et sans trait, et disparaissent au dernier énoncé; en termes de division, seul un changement de paragraphe est apparent :

Leurs griffes fourchues lui déchirent déjà le dos.

Pourvu que j'atteigne à temps le Portail Saint Joseph où je pourrais trouver du monde. Du secours. [...] Que j'atteigne le Portail Saint Joseph. Que j'arrive avant eux. Sain et sauf... Revoir demain le soleil de mon pays, sur les mornes, sur les toits, dans les rues...

Raynand les sent à ses trousses. (21)¹⁵⁷

Rappelons que cet état de la narration, en analyse du discours, est indicatif d'un « mimétisme » maximal entre discours citant (celui de l'énonciateur) et discours cité (celui d'un personnage) (Maingueneau, *Linguistique* 138-40); non seulement le narrateur s'efface-t-il au profit des personnages, aussi le fait-il à tel point qu'il rapporte leurs paroles sans même indiquer le changement de locuteur. Tirant profit de cet usage narratif, donc, une intrigue est développée qui trace les péripéties du personnage de Raynand face à son amoureuse, face aux parents du couple et face au personnage de Paulin –dont le nom paraît à la fin de la section 5 (24)¹⁵⁸. Des événements diégétiques et des personnages qui se forment ainsi progressivement à la lecture, en plus d'un

¹⁵⁷ Édition de 1968 :

Leurs griffes fourchues lui déchirent déjà le dos.

Pourvu que j'atteigne à temps le Portail [...] où je pourrais trouver du monde. Du secours. [...] Que j'atteigne le Portail [...]. Que j'arrive avant eux. Sain et sauf... Revoir demain le soleil de mon pays, sur les mornes, sur les toits, dans les rues...

Raynand les sent à ses trousses. (12-3).

¹⁵⁸ Édition de 1968 : section 4, page 15.

énonciateur qui, simultanément, se rend invisible; ces éléments permettent tous l'apparition d'une véritable intrigue.

Par ailleurs, l'aspect romanesque de cette section aura comme conséquence chez le lecteur un oubli relatif des trois premières sections. À la lecture des préfaces, le lecteur ne peut pas immédiatement participer à la construction du récit parce que les bases de la scénographie restent incertaines. Emporté par les sections romanesques (4 à 9)¹⁵⁹, le lecteur y retrouve la stabilité nécessaire pour construire le récit. Lisant ces sections (donc à partir de la page 19¹⁶⁰), le lecteur peut s'appuyer sur elles au détriment des premières sections, lesquelles peuvent être mises de côté, voire même oubliées, puisqu'elles demeurent en grande partie obscures. Suivant ce raisonnement, et suite à l'actualisation de six sections « romanesques », la première section est de nouveau susceptible de paraître comme une préface –et avec elle les deuxième et troisième sections.

Sections 10-20¹⁶¹

À la dixième section¹⁶², le texte en italique est susceptible de mettre le lecteur en alerte. Celui-ci pourrait croire à un retour au moyen de narrer vu précédemment auquel correspondait justement l'italique. Pourtant, rappelons que rien de conclusif ne peut être tiré de l'énonciation des trois premières sections –ou « préfaces »; tout ce qu'on peut postuler avec un minimum de certitude, c'est que le lecteur sera porté à placer les premières sections de côté, ayant lu les sections 4-9¹⁶³ qui, elles, lui permettent la construction d'une intrigue achevée. Ici, donc, comme auparavant, la

¹⁵⁹ Édition de 1968 : sections 4-8.

¹⁶⁰ Édition de 1968 : à partir de la page 11.

¹⁶¹ Édition de 1968 : sections 9-19.

¹⁶² Édition de 1968 : section 9.

¹⁶³ Édition de 1968 : sections 4-8.

lecture se fait toujours en attente; d'autant plus que dès le premier énoncé de la dixième section, un « je » apparaît qui restera à être déterminé : « Enfant, j'avais l'habitude de voir ma mère [...] » (47)¹⁶⁴. On pourrait croire, suivant les sections précédentes, qu'il s'agisse des paroles d'un des personnages, paroles que l'énonciateur transmet en s'effaçant. Pourtant, la présence d'un texte en italique rend cette hypothèse peu probable puisqu'elle renvoie à l'énonciation des préfaces –encore moins probable compte tenu du fait que l'énonciation personnelle n'est pas passagère, mais s'étend sur toute la section. C'est ainsi qu'est racontée l'enfance du locuteur (quel qu'il soit) auprès de sa mère et surtout auprès de son ami décédé. Bien qu'on pourrait être porté à croire à un retour à l'énonciateur identifié dans les préfaces, les événements dont il est question ici sont fort différents des préoccupations de ce dernier au début du roman. Cela dit, le lecteur n'est donné aucun indice qui puisse disqualifier complètement cette interprétation; le récit d'enfance n'empêche pas que son locuteur puisse, ailleurs, réfléchir aux considérations esthétiques de l'écriture; et la divergence thématique est d'autant moins pertinente que les deux sections visent un temps différent. C'est ainsi que, même à la fin de la dixième section, le lecteur n'est pas en mesure de construire de manière complète ce nouveau locuteur. Si rien ne nous empêche de l'identifier à l'énonciateur relevé à la deuxième section, rien non plus ne nous encourage à le faire : La dixième section fait en quelque sorte réanimer les préfaces aux yeux du lecteur, mais ne contribue en rien à déterminer ou à appréhender l'énonciation.

¹⁶⁴ Édition de 1968 : page 34.

La onzième¹⁶⁵ section marque un retour au romanesque et à l'histoire de Raynand, avec les mêmes caractères en romain¹⁶⁶ et les mêmes traits énonciatifs que les sections quatre à neuf¹⁶⁷. D'ailleurs, les premiers énoncés proviennent du personnage de Marguerite, la mère de Raynand, avec, de nouveau, un effacement de l'énonciateur : « Ah! Mon fils! Soupire la vieille Marguerite en pensant à Raynand. Depuis le premier cri de l'enfant, nous, les mères, nous ne vivons jamais tout entières » (51)¹⁶⁸. Le problème apporté par la dixième section sera sans doute mis de côté suivant la lecture qui est programmée par la onzième section. Le lecteur pourra s'y concentrer sur l'intrigue, laquelle s'actualise facilement de nouveau. Ce retour à l'intrigue n'est pas de longue durée, par contre, car un autre changement survient immédiatement : La prochaine section, la douzième¹⁶⁹, se range aux côtés de la dixième : en italique, elle aussi, elle se concentre sur l'histoire de son locuteur qui demeurera simplement « je ».

Cette alternance entre les sections en italique et les sections en romain se fait sur presque cent pages et couvre les sections dix à vingt-trois¹⁷⁰. Dans les sections plus romanesques (en romain) sont décrits les soucis de Raynand par rapport à sa mère, son amante et ses ennemis, sa fuite hors d'Haïti, son retour forcé et son séjour au sanatorium; y sont discutées les questions d'amour, de mariage, de procréation, etc., par un énonciateur qui prend une grande distance face à son récit. À la dix-neuvième

¹⁶⁵ Édition de 1968 : section 10.

¹⁶⁶ L'expression « en romain » sera dorénavant utilisée pour nommer les caractères qui ne sont pas en italique et, par extension, les sections marquées par l'absence de texte en italique.

¹⁶⁷ Édition de 1968 : sections 4-8.

¹⁶⁸ Édition de 1968 : page 37.

¹⁶⁹ Édition de 1968 : section 11.

¹⁷⁰ Édition de 1968 : sections 9-23.

section¹⁷¹ (en romain) paraît un dialogue entre les personnages de Raynard et de Paulin où l'on apprend que ce dernier « prépare une œuvre » (105)¹⁷²; dès lors apparaît un lien possible entre le discours en romain et les préfaces, là où l'énonciateur réfléchissait sur sa méthode d'écriture. Nous reviendrons à cette mention et à son importance dans la détermination énonciative. Pour l'instant, on peut établir que sur ces cent pages, les sections « romanesques » s'opposent à celles où les caractères sont en italique; dans ces dernières, l'énonciateur –ou les énonciateurs– fait part de diverses préoccupations qui lui sont propres. Par l'entremise de souvenirs d'enfance, l'énonciateur y dénonce en effet la religion, la pauvreté et l'avarice et discute de révolutions. De manière plus générale, il souligne la misère qui, évidente dans son parcours personnel, existe aussi non seulement en Haïti mais aussi ailleurs. Si l'on voit déjà un rapprochement entre les deux types de discours (notamment une préoccupation sociale), ceux-ci demeurent distincts par le manque d'indices scénographiques du discours en italique. Ce discours paraît ainsi avoir davantage d'affinités avec les préfaces qu'avec le discours en romain. On remarque également que l'énonciateur du discours en italique fait allusion à des éléments clefs des préfaces. D'une part, il se décrit brièvement, à la page 62¹⁷³, comme « metteur en scène » (c'est dire qu'il se conçoit comme créateur), et mentionne une spirale : « Or moi je savais que la vie était ouverte irrégulièrement sur les branches d'une spirale grimpante » (82)¹⁷⁴. La mention de ce symbole, sans mentionner son usage métaphorique pour décrire « la vie », renvoie de manière certaine aux trois premières sections. Il importe

¹⁷¹ Édition de 1968 : section 18.

¹⁷² Édition de 1968 : page 82.

¹⁷³ Édition de 1968 : page 46.

¹⁷⁴ Édition de 1968 : page 63.

pour l'instant que des indices provenant des deux différents discours préalablement identifiés soient aptes à faire coïncider *et* l'énonciateur des sections en italique *et* le personnage de Paulin des autres sections dans la même figure de l'énonciateur de certaines des premières sections. Dans chaque cas, il y a allusion, que ce soit par la spirale ou par la création artistique, aux préfaces. Puisque les éléments soulignés ici sont à la disposition du lecteur, ce dernier risque d'être déstabilisé par le fait que la référence aux premières sections se fasse à partir des deux discours. Suivant les mêmes indices, le lecteur peut également conclure que l'énonciateur des passages en italique peut être identifié au personnage de Paulin, chacun d'eux se présentant comme figure créatrice. Or si les indices menant à cette conclusion sont à peine perceptibles, nous verrons que les sections suivantes seront nettement moins subtiles à cet égard.

Sections 21-26¹⁷⁵

Les indices mentionnées au paragraphe précédent, selon lesquels le personnage de Paulin pourrait être identifié à l'énonciateur vu en début de roman, seront suivies des déclarations du même Paulin dans la section 21¹⁷⁶ : Il s'agit de passages où Paulin discute de l'écriture de son premier roman, qu'il veut une rupture face à la tradition. D'après lui, le roman est destiné à disparaître au profit du cinéma qui s'impose comme « art total » (112)¹⁷⁷. Voilà une des références qui sont aptes à attirer l'attention ici car elle renvoie explicitement à la discussion sur la littérature qui se trouve dans les préfaces : « [...] le spiralisme utilise le Genre Total » (13)¹⁷⁸. Le style même de cette

¹⁷⁵ Édition de 1968 : sections 20-24.

¹⁷⁶ Édition de 1968 : section 20.

¹⁷⁷ Édition de 1968 : page 87.

¹⁷⁸ Édition de 1968 : page 5.

conversation, de plus en plus abstrait en ce qui concerne les énoncés du personnage de Paulin, renvoie lui aussi aux préfaces :

Il reste l'attente de la mort, l'agonie qui peut durer. Dans l'intervalle, la littérature acceptera son rôle de sous-fifre. Et l'on ne pourra que retarder sa fin dernière en infusant à cet organisme malade, vieilli, un peu de sang nouveau. Des substances enrichies, tirées de son propre drame d'agonie qui est aussi le drame de l'homme à qui la terre ne suffit plus. La planète est devenue un justaucorps pour la respiration de l'homme. Il lui faut des ailes pour monter. Vaincre les infinis espaces lumineux. Or la littérature, vieillard décrépît, perd son souffle dans la vertigineuse ascension. Et les chutes libres l'effraient. Entre-temps, le cinéma, merveilleusement jeune, servi par la télé et les satellites de communication, file rapidement sur le nouvel itinéraire des ondes cosmiques. [...] La fascinante époque des acrobaties interstellaires. (112-3)¹⁷⁹

Plus encore que les nombreuses références à la littérature, au langage et au cosmos – qui rappellent, elles aussi, les lexèmes des préfaces, le style dans lequel s'exprime Raynand renvoie aux discussions ambiguës des préfaces. Non seulement sommes-nous tentés d'en déduire que les passages au tout début du roman sont en fait narrés par Paulin (qui exprimait ses pensées sur l'art littéraire), nous sommes en mesure, avec cette nouvelle information, de tirer un sens de ces énoncés qui étaient *a priori* difficiles d'accès. D'autant plus qu'il est question, dans les énoncés du personnage, de la même « spirale » qui est souvent mentionnée dans les préfaces :

Le roman est une vision de la vie. Or, que je sache, celle-ci n'est ni un segment. Ni un vecteur. Ni une simple courbe. C'est une spirale en mouvement. Ça

¹⁷⁹ Édition de 1968 : pages 87-8.

s'ouvre et se ferme en des hélices irrégulières. Il s'agit de surprendre à temps quelques boucles de la spirale. Donc je construis mon roman en spirale, avec en porte-à-faux des situations diverses traversées par la problématique humaine. Et les tours élastiques de la spirale, embrassant les êtres et les choses dans des portions d'ellipse et de cercle, définissent les mouvements de la vie. C'est ce que je désignerais sous le néologisme de spiralisme. (115)¹⁸⁰

La mention du spiralisme débouche sur une discussion, entre les personnages de Paulin et de Raynand, qui concerne explicitement le lecteur. Lorsque Raynand exprime sa crainte que « le public ne comprenne pas » (116)¹⁸¹ ses ambitions littéraires pour cause d'hermétisme, Paulin répond :

Le public comprendra. D'ailleurs, c'est lui qui écrira le dernier chapitre de l'œuvre. A-t-on besoin d'être grand clerc pour savoir si le temps est beau ou mauvais, s'il fait jour ou nuit, s'il fait chaud ou froid? Tout le monde sait, sans risques d'erreurs, quand il y a de la pluie ou du soleil. Voilà pourquoi théoriquement je n'expliquerai rien à mon lecteur. (116)¹⁸²

À la lecture de ces énoncés, le lecteur de *Mûr à crever*, privé d'information qu'il est, pourrait s'y reconnaître; suivant ces indices, il s'attendra peut-être même à ce que la fin du roman de Frankétienne lui laisse la responsabilité de créer lui-même le dernier

¹⁸⁰ Édition de 1968 : « Le roman est une vision de la vie. Or, que je sache, celle-ci n'est ni un segment. Ni un vecteur. Ni une simple courbe. C'est une spirale en mouvement. Ça s'ouvre et se ferme en des **vrilles** irrégulières. Il s'agit de surprendre à temps quelques boucles de la spirale. Donc je construis mon roman en spirale, avec en porte-à-faux des situations diverses traversées par **l'humain**. Et les tours élastiques de la spirale, embrassant les êtres et les choses dans des portions d'ellipse et de cercle, définissent les mouvements de la vie. C'est ce que je désignerais sous le néologisme de spiralisme » (90).

¹⁸¹ Édition de 1968 : page 90.

¹⁸² Édition de 1968 : « Le public comprendra. D'ailleurs, c'est lui qui écrira le dernier chapitre de l'œuvre. **A t-on** besoin d'être grand clerc pour savoir **que** le temps est beau ou mauvais, qu'il fait jour ou nuit, chaud ou froid? Tout le monde sait, sans **risque** d'erreurs, quand il y a de la pluie ou du soleil. Voilà pourquoi [...] je n'expliquerai rien à mon lecteur » (91).

chapitre. Par ce truchement, l'identification du lecteur de *Mûr à crever* au « lecteur fictif » (c'est-à-dire le lecteur anticipé par Paulin) engendre forcément une autre identification : celle du roman *Mûr à crever* au roman auquel réfléchit Paulin.

Quoique pourrait en penser effectivement le lecteur, il reste que des indices sont laissés dans le texte pour lui permettre de faire ce rapprochement. Et s'il le fait, il assistera, dans les énoncés subséquents, à une véritable dissection du roman qu'il lit et de l'effet qu'il devrait avoir sur son interprétation : « Réussir à provoquer un déclic dans la pensée du lecteur » (117)¹⁸³.

Au terme de la vingt-sixième¹⁸⁴ section, la scénographie est davantage précisée. Il apparaît maintenant que le personnage de Paulin est identifié à l'énonciateur vu dans les préfaces –lesquelles, du coup, sont moins propices à paraître comme des préfaces. Par ailleurs, les sections en italique (10, 12, 14, 16, 18, 20, 22¹⁸⁵), on l'a vu, peuvent être identifiées aux préfaces par, justement, l'italique –sans oublier la mention de « spirale » et la déclaration, de la part de l'énonciateur, qu'il est « metteur en scène ».

On a de nouveau droit, donc, au phénomène vu dans les préfaces : il est donné au lecteur deux types de discours qui, s'avérant d'abord distincts, se contaminent réciproquement par la suite par un propos, un style et des lexèmes communs. Chacun des deux discours renvoie aux préfaces à sa manière : dans un cas, ce sont les paroles de l'énonciateur, dans l'autre ce sont les paroles d'un personnage (Paulin) autre que l'énonciateur. D'après ces indices textuels, donc, le lecteur pourrait déduire que le

¹⁸³ Édition de 1968 : page 91. Un énoncé suit ce passage dans l'édition 2004 qui ne paraît pas dans l'édition originelle de 1968 : « La manipulation par l'écriture pour créer un champ de communication et forcer les gens à bouger hors des stéréotypes et de la normalité » (117).

¹⁸⁴ Édition de 1968 : section 24.

¹⁸⁵ Édition de 1968 : sections 9, 11, 13, 15, 17, 19, 22.

personnage de Raynand (des sections en romain) correspond à l'énonciateur des sections en italique, là où figurent les mémoires d'enfance entre autres¹⁸⁶.

Les indices discernés à partir du discours de Raynand sont des plus évidents et donc aptes, sans aucun doute, à être relevés par le lecteur; ils ne peuvent qu'encourager, comme avec les préfaces, une lecture axée résolument vers l'avant et vers l'espérance d'indices supplémentaires, plus définitifs, qui mèneraient vers une meilleure construction de l'intrigue en confirmant les hypothèses déduites précédemment. Car si les deux discours se joignent en partie par l'entremise de préfaces, il reste que ces mêmes préfaces ne constituent pas un ensemble homogène. Les premières sections, si elles ont en commun certains éléments, se distinguent les unes des autres par contraste d'autres éléments –un contraste qui, précisément, leur donnait *a priori* une allure de préfaces.

En effet, si je fais mention des préfaces sans faire les distinctions appropriées, c'est que tout lecteur –dont la construction du texte ne pourra sans doute pas être aussi minutieuse que la mienne– ne sera probablement pas porté à faire un retour en arrière pour remettre de l'ordre dans les premières sections. Néanmoins, il me semble qu'on peut postuler que le lecteur, à ce stade de sa construction du récit, gardant en tête certains éléments saillants des préfaces tel que le style abstrait, la mention de spirales et les préoccupations esthétiques, pourra faire les rapprochements décrits plus haut, en attente, toujours, de voir si ses hypothèses seront confirmées et si le récit posera d'autres obstacles à son actualisation.

¹⁸⁶ Cependant, on note que dans les sections en italique, peu d'indices renvoient au personnage de Raynand; les allusions ne se font que dans un sens et par l'entremise des préfaces.

Sections 27-42¹⁸⁷

Les pages 137-152¹⁸⁸, celles qui constituent les sections 23-26¹⁸⁹, voient la continuation du récit de Paulin et de Raynard par un même énonciateur presque imperceptible. Par l'entremise des personnages, on apprend que le livre de Paulin, mentionné à quelques reprises, est en manque de titre.

À la section 27¹⁹⁰, où les caractères sont de nouveau en italique et où l'énonciation est assurée une fois de plus par un énonciateur personnel (Paulin?), ce dernier semble immédiatement différent et plus énigmatique encore que tous les autres énonciateurs susmentionnés : « Ma fille, apporte-moi une chaise de paille que je m'y asseye! » (153)¹⁹¹. L'identité de ce nouveau locuteur est d'autant plus mystérieuse qu'il est difficile de cerner son interlocuteur : sa « fille » semble correspondre à nul autre personnage ou locuteur connu du lecteur. Qui alors serait ce parent –peu importe qu'il s'agisse d'une mère ou d'un père? Or les énoncés qui suivent suggèrent que l'énonciateur, s'il n'est pas un des parents (le terme « fille » pouvant être familier), est sans doute une personne âgée : « Mes fesses me font mal sur la roche dure. Et la fatigue vient de rester debout trop longtemps. [...] » (153)¹⁹². Le lecteur pourra –bien que rien ne soit moins certain– faire l'hypothèse que ce locuteur est identifié au personnage de Paulin, celui-ci utilisant son roman pour se représenter dans un avenir fictif, en l'occurrence auprès de sa fille éventuelle. Si c'est le cas, le dernier énoncé de la section risque de compromettre cette hypothèse; celui-ci porte à croire que le

¹⁸⁷ Édition de 1968 : sections 25-38.

¹⁸⁸ Édition de 1968 : pages 111-123.

¹⁸⁹ Édition de 1968 : sections 23-24.

¹⁹⁰ Édition de 1968 : section 31.

¹⁹¹ Édition de 1968 : page 124.

¹⁹² Édition de 1968 : page 124.

locuteur problématique est un personnage féminin qui fait référence au père de sa fille : « Ah! Nathalie, mon enfant, il est si jaloux, ton père! » (155)¹⁹³.

Quoiqu'il en soit, la section 27¹⁹⁴ confirme la programmation textuelle d'une lecture vers l'avant, en attente, voire constamment en manque. Aussitôt que le lecteur est habitué à un certain état des choses en termes d'énonciation (ce qui était le cas avant cette section), ses idées préconçues ou ses suppositions sont mises en doute. Car si le lecteur croyait, suivant les indices développés dans la section 21¹⁹⁵ entre autres, que le personnage de Paulin narrait les sections en italique, la construction de ce nouveau locuteur mystérieux est apte à tout remettre en question : Était-ce réellement le personnage de Paulin qui narrait toutes les sections en italique? Était-ce vraiment lui qui était la source des assertions décrivant une (son) enfance?

Cela dit, l'effondrement des acquis développés précédemment dépasse la simple identité du ou des énonciateur(s) des sections en italique. Une cohérence introduite par la discussion de Paulin au sujet de son roman (dans la section 21¹⁹⁶) donnait au récit une certaine cohésion puisqu'elle identifiait l'énonciateur des sections en italique au personnage de Paulin (sections en romain). Si cette hypothèse de lecture est désormais infirmée, la construction du récit s'en sort de nouveau déstabilisée, atteinte au niveau fondamental de l'énonciation.

Sans être réglé, le problème du « nouvel » énonciateur est mis de côté par les sections suivantes, lesquelles reprennent le récit des personnages de Raynard et de Paulin et sont narrées par le même énonciateur omniscient. De nouvelles discussions

¹⁹³ Édition de 1968 : « Ah! Nathalie, mon enfant, il est si jaloux, ton père » (126).

¹⁹⁴ Édition de 1968 : section 25.

¹⁹⁵ Édition de 1968 : section 20.

¹⁹⁶ Édition de 1968 : section 20.

portant sur la tentative de création de Paulin sont entamées qui décrivent, entre autres, la réaction de Raynard à la lecture du texte de Paulin; de nouveau, il y est question d'un parallèle entre les niveaux diégétique et extradiegétique, entre la lecture de l'œuvre de Paulin et celle signée Frankétienne. C'est ainsi que Raynard émet les réflexions suivantes en lisant le texte :

Il faudrait alors pouvoir utiliser une nouvelle technique d'écriture capable de suivre le déroulement inégal et discontinu du panorama intérieur. [...] Une sorte de quête de la sous-pensée qui réclamerait que la feuille de papier soit partagée verticalement en deux colonnes : à gauche, le texte de l'écrivain; à droite, sous forme d'annotations, les résonances provoquées chez le lecteur. (169)¹⁹⁷

Dans la section suivante, la trente-deuxième¹⁹⁸, cette exacte conception de la forme littéraire (celle où le lecteur se trouve inscrit à même le texte) est mise en place.

Paraissant sans explications, l'illustration que constitue la trente-deuxième section¹⁹⁹ engendre plus de confusion encore; car si en effet nous l'abordons en tant qu'exemple des principes du personnage de Raynard, il reste que les locuteurs qui y prennent la parole ne sont pas identifiés. En effet, il est difficile de déterminer laquelle des deux « colonnes » met en relief les paroles du lecteur et laquelle transmet celles de l'auteur.

Même dans le texte de 1968 où il y a deux colonnes plus clairement définies, on voit

¹⁹⁷ Édition de 1968 : « Il faudrait alors pouvoir utiliser une nouvelle technique d'écriture capable de suivre le déroulement inégal, **discontinu**, du panorama intérieur. [...] Une sorte de quête de la sous-pensée qui réclamerait que la feuille de papier soit partagée verticalement en deux colonnes : à gauche, le texte de l'écrivain; à droite, sous forme d'annotations, les résonances provoquées chez le lecteur » (135).

Dans le texte de 2004 paraît l'énoncé suivant, suite au texte cité, qui est absent de l'édition originelle : « Ou mieux encore, il faudrait pouvoir utiliser la page de gauche pour les jets d'écriture, se référant à la fiction. Et la page de droite pour le tournoiement du monologue intérieur et de la sous-conversation » (169). On note le rapprochement à *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute dont un des chapitres s'intitule justement « Conversations et sous-conversations ».

¹⁹⁸ Édition de 1968 : section 28.

¹⁹⁹ Édition de 1968 : section 28.

difficilement en quoi la colonne de gauche est plus susceptible d'être une création fictive que celle de droite, censée contenir les réactions du lecteur. Les paragraphes des deux colonnes pourraient facilement être interchangés sans conséquences notables, les énoncés étant également abstraits dans une colonne comme dans l'autre. L'ambiguïté générée par cette section au niveau de la lecture est relativement minime car elle semble tenir d'une mise en scène théorique de l'énonciation romanesque; du fait que ce problème se limite à ce chapitre, il n'a aucune répercussion notable au niveau de la compréhension générale de *Mûr à crever*. Il reste pourtant que cette section contribue à l'instabilité narrative du récit.

La prochaine section en italique, la trente-quatrième²⁰⁰, pose les mêmes problèmes que celle en italique qui la précède (la section 27²⁰¹); c'est-à-dire que l'énonciateur est de nouveau inconnu et s'adresse, une fois de plus, à « ma fille » (188)²⁰². Or en identifiant de cette manière ce locuteur à celui de la section 27²⁰³, le lecteur est en mesure de mieux comprendre ce dernier, *a posteriori*; il apprend en effet que le locuteur est un mâle et qu'il est décédé : « Le sorcier m'a dit que je devrais me consoler d'être mort depuis longtemps. Alors vous qui vivez ne craignez rien de moi » (188)²⁰⁴. Le lecteur, s'il postule que l'énonciateur mystérieux est en fait l'incarnation d'un Paulin âgé, peut voir son hypothèse confortée. Sinon, sa lecture risque d'en sortir tout aussi gagnante grâce à la continuité dégagée, sans compter la possibilité –voire l'anticipation– que la prochaine section en italique développera davantage l'identification de ce locuteur –ce qui serait compatible avec la programmation

²⁰⁰ Édition de 1968 : section 30.

²⁰¹ Édition de 1968 : section 31.

²⁰² Édition de 1968 : page 150.

²⁰³ Édition de 1968 : section 25.

²⁰⁴ Édition de 1968 : page 150.

lecturale jusqu'ici. Cependant, les attentes du lecteur, quelles qu'aient été ses hypothèses, ne seront pas satisfaites; il ne sera en effet plus question de ce locuteur. Son existence passagère devra demeurer ambiguë.

La trente-cinquième section²⁰⁵, là où se poursuit l'intrigue des personnages de Raynard et de Paulin, met en scène une série d'événements qui, bien qu'étranges, ne le sont pas assez pour compromettre ladite intrigue –le lecteur étant en mesure de conclure qu'il s'agit d'un rêve. Toutes les sections en romain jusqu'à la fin du roman seront également aptes à être lues sans bouleversement. Sauf pour les derniers quelques énoncés du roman, qui s'avéreront des plus révélateurs, rien d'important n'est à noter en ce qui concerne l'énonciation. Il suffira donc, pour l'instant, de garder en tête que dans ces sections (37, 39, 41, 42²⁰⁶), Raynard est bouleversé par une tempête qui lui fait penser au manque de titre du roman de Paulin; pour sa part, ce dernier participe à une révolte qui précipite l'arrestation de Raynard qui, lui, se retrouve en prison; lorsqu'il tente de s'échapper, il y périt. Vu la stabilité relative des sections en romain, donc, les paragraphes suivant l'emporteront sur celles en italique.

La première de ces sections, la trente-sixième²⁰⁷, est énoncée par un locuteur on ne peut plus énigmatique. Suivant différents énoncés, le lecteur peut l'identifier à d'autres locuteurs qu'il connaît déjà : Alors que la mention d'une « Détestable Mort » (196²⁰⁸) le rapproche de l'énonciateur âgé et décédé des deux dernières sections en italique, celle de « mon double » renvoie aux préfaces; celle encore de « la marche » fait allusion au personnage de Raynard (chez qui la marche constante est une

²⁰⁵ Édition de 1968 : section 31.

²⁰⁶ Édition de 1968 : sections 33, 35, 37, 38.

²⁰⁷ Édition de 1968 : section 32.

²⁰⁸ Édition de 1968 : page 157.

caractéristique dominante) et donc aux sections en romain. Au lieu de trouver dans cette section une confirmation des hypothèses tirées à la section 34²⁰⁹, le lecteur se voit donc confronté à un stade de lecture qui porte atteinte à l'actualisation qu'il a fait du récit jusqu'ici –laquelle était déjà incomplète et donc précaire.

L'identification de l'énonciateur reste problématique à la prochaine section en italique (la trente-huitième²¹⁰). D'entrée de jeu, les énoncés ambigus renvoient aux préfaces : « Haute philosophie de la lame qui tranche. Je confie mon coeur blessé à la chirurgie savante des araignées du temps. Doigts d'horloge glissant sur la toile de l'oubli. Psychiatrie empirique. Les vents nocturnes lisent avec rudesse les sentences des arbres malades de solitude » (203)²¹¹. Ailleurs dans la même section, la prééminence du pronom « je »²¹² pourrait porter à croire à un retour à cet énonciateur (des sections en italique) qui racontait son enfance, mais qui ici laisserait paraître son moment d'énonciation : « Je souffre encore de vivre » (204²¹³). Si cette option se présente au lecteur, la question de savoir si le nouveau locuteur est identifiable au personnage de Paulin reste en suspens; rien en effet ici n'empêche ni n'encourage clairement cette résolution; et rien ne permet non plus de disqualifier la possibilité qu'il s'agisse d'un énonciateur complètement nouveau, et donc à ne pas être identifié à un quelconque locuteur ou personnage connu. Après tout, dans le dernier tiers du roman, certaines des sections en italique n'ont-elles pas été narrées par un locuteur nouveau? Même près de la fin de *Mûr à crever*, le lecteur ne peut se permettre,

²⁰⁹ Édition de 1968 : section 30.

²¹⁰ Édition de 1968 : section 34.

²¹¹ Édition de 1968 : « Haute philosophie de la lame qui tranche. Je confie mon coeur blessé à la chirurgie savante des araignées du temps, **doigts** d'horloge glissant sur la toile de l'oubli. Psychiatrie empirique, **les** vents nocturnes lisent avec rudesse les sentences des arbres malades de solitude » (163).

²¹² « Je m'étais cru volontiers une force irrésistible » (204). Édition de 1968 : « Je m'étais cru volontiers une force [...] » (164).

²¹³ Édition de 1968 : page 164.

compte tenu de son parcours, de disqualifier cette hypothèse. Et si cela s'avère une option valable, il n'en demeure pas moins que le nouvel énonciateur garde un statut ambigu car on ne peut savoir sur quel niveau ontologique il se situe : Serait-il un personnage au même titre que Paulin? Serait-il plutôt un personnage créé par ce dernier?

La section 40²¹⁴, également en italique, conserve ces mêmes enjeux en ajoutant une option majeure quant à l'identification de l'instance énonciative. Vers la fin de cette section, l'appel à la révolution est un net rappel du discours que livre le personnage de Paulin devant une foule à la section (en romain) trente-neuf²¹⁵, laquelle précède immédiatement celle-ci. Cette fois, les préoccupations révolutionnaires sont davantage internationales : « Peuples asservis! Détruisez le paravent qui vous barre la vue! » (216)²¹⁶. Il y a donc, ici, une forte allusion au personnage de Paulin, soit en tant que personnage de *Mûr à crever*, soit au niveau ontologique du « roman de Paulin » au sein duquel l'auteur (Paulin) se représenterait en tant que personnage ou exécuterait une intervention auctoriale –par laquelle un auteur enfreint plus ou moins l'écart ontologique de son texte fictif pour y insérer ses propres préoccupations²¹⁷.

Dernières sections

À ce stade du récit, moins d'une dizaine de pages et deux sections avant la fin du roman, certaines déductions générales peuvent être tirées : Dans les premiers deux tiers de *Mûr à crever*, comme nous l'avons vu abondamment, le lecteur est construit de

²¹⁴ Édition de 1968 : section 36.

²¹⁵ Édition de 1968 : section 35.

²¹⁶ Édition de 1968 : « Peuples **opprimés!** **Retirez** le paravent qui vous barre la vue! » (216)

²¹⁷ Par ailleurs, l'idée même d'une intervention auctoriale pourrait inciter le lecteur à croire qu'il s'agit, dans cette section, d'un message révolutionnaire provenant de Frankétienne même. En effet, il n'est pas impossible que le lecteur, n'ayant pas les indices nécessaires pour construire de manière satisfaisante un narrateur-personnage, soit tenté de faire ce rapprochement métatextuel.

manière à pouvoir prévoir que les difficultés interprétatives auxquelles il sera confronté seront à la fois résolues –plus ou moins– et remplacées par de nouveaux obstacles. Cet aspect de l’actualisation encourage une lecture nettement « vers l’avant » (plus encore que dans un roman qui ne problématise pas la lecture) par laquelle la progression lectorale promet constamment un minimum de cohérence interprétative. Or comme nous le voyons dans l’analyse des dernières sections, la résolution anticipée se voit de moins en moins confirmée. Les atteintes à la lecture, notamment l’introduction d’un (ou de plusieurs) nouveau/x énonciateur/s, ne sont pas confortées par une explication ultérieure. Au seuil des dernières sections, le lecteur est donc laissé en suspens; on pourrait même considérer qu’il s’agit d’une « reprogrammation » lectorale. Pourtant, si les discours –supposant qu’il y en ait plus qu’un– propres aux sections en italique lui paraissent plus que jamais « mal construits », il aura pu néanmoins dépendre des sections en romain pour développer une intrigue plus « romanesque ». D’ailleurs, suivant l’actualisation à ce stade, le lecteur sera sans doute conforté de voir que les dernières sections sont en romain.

Ce confort sera des plus précaires puisque le personnage de Raynard, blessé à la suite de sa fuite de prison, prononcera les derniers énoncés du roman lesquels bouleverseront la lecture et les acquis de la construction fictive –sans pour autant résoudre les incongruités dégagées préalablement. Lorsqu’un autre personnage lui demande « Qui est Paulin? » (225)²¹⁸, il répond : « Mon meilleur ami. Celui-là que j’ai cherché partout. Je ne l’ai jamais trouvé... J’ai marché... J’ai couru... toute ma

²¹⁸ Édition de 1968 : page 180.

vie... Mon ami a toujours été en avance sur moi » (225)²¹⁹. La mention du mot « jamais » (au lieu de « pas ») est remarquable en ce qu'elle incite à croire qu'une rencontre entre Raynard et Paulin n'a « jamais » eu lieu, ce dernier ayant par surcroît toujours été « en avance ». On peut y discerner le début d'une « virtualisation » ou « fictionnalisation » du personnage de Paulin qui sera davantage accentuée par les prochaines paroles de Raynard. En réponse à la question « Vraiment, qui est-il? »²²⁰, il déclare : « C'est encore moi peut-être... Moi-même à distance... » (225)²²¹. Cet énoncé pose le personnage de Paulin comme virtuel ou imaginaire; or il fait davantage : Raynard suggère ici que le personnage fictif –en ce qui le concerne– de Paulin pourrait être identifié à lui-même. Il sera plus explicite à cet égard dans l'énoncé suivant : « Moi-même au conditionnel... » (226)²²². Au yeux de Raynard, Paulin serait en quelque sorte un double de lui-même face à qui il accuse une certaine distance qu'il clame avoir voulu raccourcir. Dans ce sens, le roman original de 1968 va encore plus loin; au lieu de dire que Paulin est son ami, Raynard y déclare explicitement qu'il est son « double ». Par l'usage de ce terme, le roman de 1968 accentue davantage l'aspect virtuel ou imaginaire du personnage de Paulin : « J'ai crié très fort après mon double caché sous le visage et le nom de Paulin » (181).

Une deuxième conséquence doit être mentionnée ici : Pour le lecteur qui s'en souviendra, le terme « double » a déjà été utilisé dans les préfaces²²³. Si le double ne paraît pas explicitement dans la conclusion de l'édition de 2004, un renvoi aux

²¹⁹ Édition de 1968 : « **Mon double... Celui** que j'ai cherché... Je ne l'ai jamais trouvé... J'ai marché... J'ai couru... **Toute ma vie... Mon double** a toujours été en avance sur moi... » (180)

²²⁰ Édition de 1968 : « Est-ce un ami, le double? » (180).

²²¹ Édition de 1968 : « C'est encore moi, peut-être... Moi-même, à distance... » (180).

²²² Édition de 1968 : « Moi-même, au conditionnel... » (180).

²²³ « Et tout être se réalise en partie dans la recherche de son double » (15). Édition de 1968 : page 7.

préfaces pourra s'effectuer malgré tout, dans une édition comme dans l'autre.

L'instauration de Paulin comme personnage imaginé par Raynand procure à ce dernier un masque; c'est dire que l'un parle à travers l'autre –ou plus précisément : « Moi » s'exprime par l'entremise de « [m]oi-même, à distance » (225)²²⁴. Ce développement renvoie clairement aux préfaces : « En attendant, je parle par la voix de Raynand, par la voix de Paulin, par la mienne propre. Raynand et Paulin ne sont qu'un seul et même personnage. Moi je suis leur voix, tantôt faible, tantôt forte, mais toujours existante » (18)²²⁵. Si l'enjeu de ce renvoi concerne l'ensemble de *Mûr à crever* –l'actualisation des personnages se trouvant modifiée par régression– il reste à découvrir l'effet qui en est dégagé.

Puisque le lecteur est en mesure de faire ce retour en arrière, ce passage l'incitera à voir une figure auctoriale ou créatrice ontologiquement supérieure aux personnages de Raynand et de Paulin. La « virtualisation » d'un personnage par un autre, puisqu'elle a comme effet une désintégration de la scénographie préalablement construite, peut avoir comme effet un effondrement des figures diégétiques au profit d'une instance ultime –en l'occurrence, l'énonciateur préfacier. Dès lors, on pourrait croire que tout autre bouleversement du positionnement ontologique des personnages n'ait aucune importance, compte tenu de leur perte d'authenticité dans le cadre d'une illusion référentielle.

Malgré cette lecture possible où le lecteur risque de se résigner à reconnaître que « tout est fiction », je tenterai de démontrer que la problématique énonciative, au-delà de ce renvoi, reste apte à connaître son comble à la toute fin de *Mûr à crever*.

²²⁴ Édition de 1968 : page 180.

²²⁵ Édition de 1968 : page 10.

Notons premièrement que l'extrait de la troisième préface cité ci-dessus représente une infime fraction de la totalité du roman. Nous avons d'ailleurs bien vu que les préfaces, faute de cohérence, et à force d'abstraction, ne permettent guère une construction fictive cohérente. À la lecture, elles sont propices à être laissées en suspens, comme d'ailleurs nombre de sections en italique. Comme je l'ai déjà indiqué, l'attention du lecteur risque d'être orientée davantage vers les sections qui facilitent la construction d'une intrigue. Au-delà, donc, de ces sections à énonciateur inconnu –ou assurément incertain–, la construction de *Mûr à crever* concerne principalement –voire presque exclusivement– le développement des personnages de Raynard et de Paulin. Pendant tout le roman, ce sont leurs péripéties et leurs interactions avec divers autres personnages qui prédominent. C'est dire que l'actualisation « efficace » ou « optimale » des énoncés de *Mûr à crever* concerne presque toujours Raynard et Paulin à titre de personnages –et ceci sans ambiguïté. Suivant ces considérations, il s'avère que la révélation finale par laquelle un des personnages se voit réduit à une existence « imaginaire » est des plus troublantes. C'est l'accumulation de tout un travail interprétatif qui s'en sort trahi par ces quelques énoncés.

Le choc sera d'autant plus bouleversant que l'avant dernier énoncé provoquera un reversement final : « Oui. Le roman!... marmotte [Raynard]. Mûr... mûr... à crever! » (227)²²⁶. Cette dernière déclaration du personnage de Raynard avant sa mort fait référence au titre qu'il voulait suggérer pour le roman de Paulin. En ce qui nous concerne, cet énoncé est remarquable dans la mesure où, d'une part, il rétablit dans une certaine mesure le statut de Paulin en tant que personnage « réel » : La « fictivité » de Paulin est amoindrie puisque Raynard, en rappelant que son ami est l'auteur d'un

²²⁶ Édition de 1968 : « Oui... Le roman!... Marmotte-t-il. Mûr... mûr... à crever! » (181).

roman en herbe, Raynand se positionne au même niveau ontologique que lui. Aussi, le titre que suggère Raynand bouleverse davantage les positionnements ontologiques.

Compte tenu de la coïncidence des titres du roman de Paulin et celui de Frankétienne, Paulin, à titre de créateur du roman (lequel est nommé, donc, *Mûr à crever*), serait rendu non seulement responsable des sections ambiguës, mais également des autres sections; à la fois celles en italique et en romain. Dès lors, par voie de conséquence, le personnage de Raynand pénètre un niveau ontologique inférieur à celui du personnage de Paulin, qui lui serait dès lors le créateur des assertions qui mettent en scène Raynand. Or ceci s'avère un renversement complet des énoncés susmentionnés qui réduisait Paulin au statut de figure imaginée par Raynand. Donné comme création de Raynand, Paulin se voit immédiatement attribué un statut ontologique supérieur en tant que créateur de Raynand. C'est, dès lors, aux yeux du lecteur, l'essence même de la fiction, son « fondement illusionnel », qui est apte à implorer. C'est ainsi, sur un bouleversement scénographique ultime que se termine *Mûr à crever* : Les derniers énoncés mettent jour en effet à un dernier renversement où l'acte créateur englobant est construit comme étant non seulement à la fois double et inexistant, mais aussi impossible.

Le Spiralisme de Frankétienne

L'analyse du discours narratif proposée plus haut a pu dégager les problèmes d'actualisation lectrice du premier roman haïtien à accuser des stratégies énonciatives de cette ampleur. Cela dit, cette analyse demeure incomplète sur plusieurs plans : Non seulement passe-t-elle outre les aspects narratifs n'ayant aucune incidence directe sur la lecture, elle n'exploite pas non plus la part proprement diégétique du roman et ignore tout autant le contexte de l'œuvre. Si les pages qui suivent pourront poursuivre là où l'analyse du discours s'est arrêtée, elles le feront de manière ciblée : En réintégrant *Mûr à crever* dans l'histoire littéraire haïtienne, je propose une meilleure compréhension à la fois de la place du roman au sein de l'œuvre de Frankétienne et de la socio-poétique de l'auteur –c'est-à-dire des stratégies énonciatives du roman, leur fonctionnement et les résultats qu'elles visent.

Une citation provenant de l'*Anthologie secrète* (2005) de l'auteur s'avère le meilleur point de départ. L'auteur y explique la genèse du Spiralisme, dans laquelle on peut situer la rédaction de *Mûr à crever*, publié en 1968 :

De 1963 à 1968, le mouvement spiralisme naît à partir des fréquentes réunions littéraires qui se tiennent chez ma mère Annette Étienne au Bel-Air, à une époque où mes amis écrivains, René Philoctète, Jean-Claude Figiolé, Bérard Cénatus, Guy Gouraige, et moi-même avons éprouvé la nécessité de rompre avec l'écriture traditionnelle, folklorique et platement narrative. Le mouvement prend corps beaucoup plus tard, d'abord avec l'élaboration de *Ultravocal* en 1972, ensuite avec la mise à profit du concept de schizophonie. (Frankétienne, *Anthologie* 77)

En plus de faire correspondre implicitement deux genèses (celle du Spiralisme et celle de *Mûr à crever* publié en 1968), Frankétienne souligne qu'un changement de cap esthétique est dérivé des activités spiralistes. Il établit les stades de ce changement en mentionnant quelques-unes de ses propres œuvres. Ce sont ces éléments relevés du passage cité qui seront développés ici : Nous verrons que le Spiralisme, qu'on le considère comme *rupture* ou comme *continuité*, peut être défini, au-delà de toute contradiction, par l'indétermination dont il procède et qu'il promet. En se limitant aux seuls textes de Frankétienne, il est possible de voir l'évolution, dans son accomplissement, de cette ambition. À partir de *Mûr à crever* –et de manière constante– les œuvres narratives de l'auteur sont de plus en plus infuses de lyrisme, accroissement qui porte comme corollaire une dissipation de la disponibilité du texte à être compris. Le chapitre qui suit se veut donc, d'une part, un inventaire rapide des écrits théoriques des spiralistes et de la critique et, ensuite, un examen de l'œuvre de Frankétienne postérieure à *Mûr à crever*.

Spiralisme : Rupture et continuité

Créée sous la dictature de Duvalier, le Spiralisme haïtien est une esthétique qui rassemble principalement trois auteurs : Frankétienne, Jean-Claude Figolé et René Philoctète, tous trois ayant demeuré en Haïti durant ladite dictature²²⁷. De prime abord, le Spiralisme s'avère une rupture nette de l'esthétique conventionnelle dominant le champ littéraire haïtien de l'époque. Il apparaît en effet que l'une des priorités pour les spiralistes soit de faire rupture avec l'imaginaire indigéniste, laquelle fut appropriée par Duvalier dans le cadre de sa dictature (Frankétienne, « Entretien »

²²⁷ François Duvalier est au pouvoir –à titre de président à vie– de 1957 jusqu'à sa mort en 1971. Pendant ces années, il « instaure un régime de répression sauvage marqué par l'exil massif des intellectuels » (Hoffmann, « Haïti » 14).

115; Glover, « Physical » 232). Or ce désir de tourner la page sur les traditions du passé semble s'étendre également aux autres esthétiques littéraires qui ont fait leur marque en Haïti, que ce soit le roman traditionnel (Antoine, *Rayonnants* 104) ou bien le réalisme merveilleux (Saint-Éloi, « La spirale » 9; Lucas 7). Le Spiralisme serait ainsi intrinsèquement *innovateur*, non seulement par rapport au champ littéraire haïtien (Laroche, *L'image* 174), mais également face à d'autres champs littéraires²²⁸; Régis Antoine, parmi d'autres, souligne l'aspect unique de ces textes sur le plan mondial : D'après lui, *L'oiseau schizophone* serait caractérisé par un « non-cosmopolitisme » et un refus du « socle de culture postmoderne mondialisée qui sert si souvent de référence aux écrivains contemporains d'où qu'ils soient [...] » (« L'Oiseau » 14).

Pourtant, les Spiralistes eux-mêmes énumèrent volontiers les auteurs et les écrits qui les inspirent. Il est ironique que parmi les sources mentionnées par les spiralistes et les critiques, on puisse compter *et* la littérature haïtienne traditionnelle²²⁹, *et* le réalisme magique²³⁰, *et* l'Indigénisme²³¹. Enfin, l'influence déterminante de la littérature mondiale sur l'esthétique spiraliste est soulignée de manière davantage prononcée²³². Il est très significatif, par exemple, que Frankétienne affirme :

Du point de vue théorique, nous n'avons pas la prétention d'avoir tellement innové. [...] Notre mérite se limite à avoir repéré, défini et nommé une des

²²⁸ D'après Hédi Bouraoui, la fiction de Frankétienne est à distinguer de celle des Africains (Maghrébins) en ce qu'elle ne représente pas des « techniques narratives de pointe, dérivées des modèles occidentaux » et étrangères « au patrimoine culturel haïtien » (90).

²²⁹ « J'ai aussi écrit grâce à une très grande dame haïtienne, Marie Chauvet » (Frankétienne, « Entretien » 113).

²³⁰ D'après Jean-Louis Joubert, le Spiralisme serait une prolongation, après les Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis, du « 'réalisme magique' des romanciers latino-américains » (5).

²³¹ D'après Maximilien Laroche, *Dézafi* serait « l'aboutissement de l'Indigénisme haïtien » en tant que « réaction contre l'occupation d'Haïti par les États-Unis d'Amérique du Nord » (*La littérature* 139). Par ailleurs, Frankétienne reconnaît lui-même l'apport du vaudou et du taoïsme dans ses créations (Frankétienne, « Entretien » 114).

²³² À ce sujet, on consultera à profit : Lucas 8; Saint-Éloi, « Présentation » 10; Ferdinand 212, 224; Frankétienne, « D'un exemplaire » 263; Frankétienne, « Entretien » 116.

tendances de notre littérature. N'oublions pas que James Joyce et que Gabriel García Márquez à propos desquels les critiques ont déjà parlé de spirralisme sont nos aînés et représentent pour nous des références. (Frankétienne, « Avec Frankétienne » 190)

Or une déclaration d'un autre spirraliste pourra nuancer cette position et, du même coup, expliquer, un tant soit peu, la contradiction entre ces diverses déclarations. D'après Raymond Philoctète, le Spirralisme auraient été développé certes « à la lumière des acquisitions techniques du Nouveau Roman et du groupe *Tel Quel* », mais ceci « tout en tenant compte des lignes de force de la réalité nationale » (17). Il semblerait donc que les propos recueillis ici gagneraient à être nuancés.

Le Spirralisme d'après les pratiquants et la critique

Aucun manifeste ou document n'a été laissé pour préciser les principes fondateurs du Spirralisme (Glover, « Physical » 232). C'est ainsi que les réflexions des pratiquants sur leur œuvre n'ont été obtenues que par diverses entrevues accordées sporadiquement. Il s'avère alors extrêmement difficile de percevoir le Spirralisme comme une notion stable; non seulement les traits de l'esthétique varient suivant la personne qui les exprime, ils changent aussi au fil des ans (Frankétienne, « Avec » 191). C'est pour cette raison, suivant Frankétienne, que « [l]a spirale ne peut être définie comme un système d'écriture conditionné par des critères rigoureusement établis » (Frankétienne, *Anthologie* 77). Or le Spirralisme est souvent expliqué par l'entremise du symbole de la spirale –un choix que justifie Frankétienne par le fait qu'elle constitue la base fondamentale de la vie humaine²³³. Il demeure que dans la

²³³ Frankétienne exprime ainsi le lien entre le Spirralisme et la structure fondamentale de la vie : « The general impulse of life has an upward nature. This movement does not progress along a straight line

plupart des cas, le discours théorique des spiralistes sur leur art est abstrait et très ouvert à interprétation. Il n'est donc pas surprenant qu'un examen des écrits sur l'esthétique spiraliste laisse découvrir maintes contradictions.

Si, de manière générale, les spiralistes commentent peu leur esthétique, il en est de même pour la critique. Kaiama Glover relève ainsi, en 2004, ce manque de commentaires critiques : « Rare is the theorist who, like Leon-François Hoffmann or Régis Antoine, ventures a truly critical approach to *Spiralisme*. And even these latter Francophonists have thus far devoted no more than a dozen or so pages to the movement » (Glover, « Physical » 235). Parmi les quelques chercheurs qui s'y aventurent, certains vont faire des observations de la même nature que celles des spiralistes; on pourra ainsi reprocher aux commentaires un certain mimétisme. En effet, les discours sur le Spiralisme contiennent souvent le même vocabulaire que l'on retrouve dans les romans « analysés » –« rébellion », « folie », « chaos », « éjacule » (Bernard, « Le Spiralisme » 109); à tel point qu'il serait difficile, si l'on se prêtait à un tel exercice, de distinguer entre les énoncés de la critique et la fiction des spiralistes. La seule différence notable est que ces derniers n'ont aucune prétention à l'analyse critique. Ce constat est davantage désolant qu'il semble concerner une importante part des rares commentaires sur le Spiralisme. Certains chercheurs font par contre figure d'exception, tout particulièrement Kaiama Glover.

Lorsqu'en 2002 Glover soutient sa thèse de doctorat (*Spiralisme*) dirigée par Maryse Condé à l'université Columbia, elle est la première –peut-être la seule à ce

which would symbolize the sterility of nothingness, not does it follow a circle which would symbolize death. It is rather a movement in the shape of a spiral which reproduces some aspects of the past but at an infinitely superior level. [...] The spiral defines the perpetual movement of life and of all evolving things [...] » (Frankétienne, « Frankétienne » 389).

jour– à tenter de construire une vue d’ensemble du Spiralisme haïtien. Elle propose une comparaison entre les écrits de Frankétienne (*Mûr à crever* (1968), *Ultravocal* (1972), *Les Affres d’un défi* (1979)), de Fignolé (*Aube tranquille* (1990), *Les possédés de la pleine lune* (1987)) et de Philoctète (*Le peuple des terres mêlées* (1989)) à ceux d’Édouard Glissant en tentant de voir l’efficacité de chaque roman à illustrer la pensée théorique de son auteur. En visant tour à tour les personnages, l’espace-temps et la langue, Glover relève –et salue– la capacité des spiralistes à toujours maintenir, dans leurs romans, l’ambiguïté qu’ils revendiquent dans leurs écrits théoriques. Cette ambiguïté est maintenue, d’après Glover, par l’absence de véritables protagonistes, par le manque de distinction entre les personnages et par l’aspect fragmenté de ceux-ci. L’espace-temps spiraliste serait typiquement ambivalent, indéterminé, parsemé de contradictions et libre de hiérarchies. Enfin, Glover semble apprécier que les spiralistes ne prétendent pas que le langage puisse transmettre la réalité caribéenne et que leurs romans parlent au nom d’une quelconque communauté. La thèse de Glover a l’avantage de permettre une vue d’ensemble du Spiralisme et arrive, tant bien que mal, à donner à l’esthétique une cohésion d’ensemble. Plus encore, Glover tente de dépasser les abstractions spiralistes pour explorer l’esthétique par son *fonctionnement*. Elle donne le projet spiraliste comme la construction d’univers fictifs fondamentalement *indéterminés* et démontre en quoi leur ambition se concrétise en analysant les personnages, l’espace-temps et la langue de leurs textes.

D’autres critiques ont fait certaines des mêmes observations. Philippe Bernard remarque lui aussi l’absence d’individualité chez les personnages. En traitant d’*Ultravocal*, il va même plus loin en remarquant l’indistinction ontologique des

locuteurs : « La spirale entraîne [les personnages] jusqu'à, souvent, les mêler dans l'imaginaire du lecteur qui apprend à ne plus identifier narrateur ou auteur [...] » (Bernard, « Ultravocal » 112). Aussi, Glover n'est pas la seule à relever le facteur linguistique : « Pour le spiralisme », d'après Joseph J. Ferdinand, « toute démarche est bonne qui vise à déstabiliser la structure du syntagme, accélérant ainsi le procès de déconstruction du langage » (210). Parallèlement, pour Régis Antoine, les théories de Frankétienne sur le Spiralisme seraient actualisées par un « lexique composite » et une syntaxe de « l'enroulé » présente dans ses textes (Antoine, « L'Oiseau » 14). Les répercussions sur l'acte de lecture de ces observations sur la langue sont soulevées par Maximilien Laroche lorsqu'il commente un autre roman de Frankétienne : « Le chaos de *Dézafi*, pour une bonne part, réside dans le désordre de notre esprit inaccoutumé au langage nouveau et aux formes nouvelles dont le roman est porteur [...] En nous forçant à sortir des sentiers battus, *Dézafi* nous dépayse pour nous obliger à nous repayer » (*L'image* 172-3). Aussi, comme incite à le croire Anne Douaire, le Spiralisme pourrait être vu comme une « invitation à refuser le plan pour lui préférer le volume, autrement dit à mettre en place une nouvelle façon de lire – et d'écrire – privilégiant les ruptures dans le sein de l'ensemble » (68).

La lecture en spirale

Suivant ce parcours des écrits sur le sujet, je résumerai ainsi l'esthétique du Spiralisme : Au-delà des abstractions, des contradictions et des évolutions, il existe une sorte d'essence du Spiralisme qui est constante et que l'on peut placer sous le signe de l'*indétermination* : les personnages et l'espace-temps n'y sont pas complètement formés et aucune hiérarchie n'y est construite (aucun lieu préféré à un

autre, aucun personnage qui s'impose comme le modèle à suivre). Cette conclusion provisoire explique la nécessité d'une énonciation non-rationnelle; celle-ci, se dissociant de certaines conventions permettant l'élaboration d'une scénographie romanesque capable de maintenir une illusion référentielle, donne au texte son aspect indéterminé –voire *indéterminable*. Or le lien entre l'indétermination de l'œuvre romanesque et son engagement –lequel est traditionnellement toujours présent, et de manière frappante, dans les lettres haïtiennes– reste à être établi. Cela dit, les deux dernières citations, l'une de Maximilien Laroche et l'autre d'Anne Douaire, nous orientent vers une réponse. Si le but esthétique de l'œuvre spiraliste est l'indétermination, l'on doit tenir compte de l'expérience lectorale pour parvenir à son effet. D'ailleurs, on retrouve chez Frankétienne cette même idée du texte littéraire comme catalyseur d'une nouvelle vision du monde : « [T]he spiral work enlarges the field of vision upon reality because the diverse textual elements can be permuted » (Frankétienne, « Frankétienne » 389).

Bien que les commentaires de certains critiques²³⁴ soutiennent cette vue des choses, on tire davantage profit des propos de Frankétienne. Ailleurs, ce dernier attribue au Spiralisme la fonction non seulement de représenter le réel de manière authentique mais aussi, et par là même, d'inciter le lecteur à percevoir ce réel d'un œil davantage critique :

As it described the journey, both real and fictional, of a character searching for his double, *Mûr à crever* was also an attempt at renewing the novel genre. This novel is an entanglement of structures, situations, connections, interrupted by a

²³⁴ D'après Laroche, *Dézafi* (1975), un autre texte de Frankétienne, « marque un tournant dans la littérature haïtienne puisqu'il nous révèle une transformation de notre perception collective du personnage romanesque du zombi » (*L'image* 169).

succession of unexpected breaches – a writing technique, the objective of which was to provoke the reader's thought. This process is somewhat reminiscent of the so-called 'Brechtian distancing' used in the theater in order to waken the audience, from time to time, and to trigger its critical reflection vis-à-vis reality. (Frankétienne, « Frankétienne » 388).

Cette perspective est même parfois développée dans la fiction de Frankétienne; on peut lire, par exemple, dans *Mûr à crever* : « Le roman est une vision de la vie. Or que je sache, celle-ci n'est ni un segment. Ni un vecteur. Ni une simple courbe. C'est une spirale en mouvement. [...] Aucun fixisme ne doit entraver la respiration de l'œuvre qui reproduit les accélérations et les spasmes inégaux de la vie » (115). Si l'on se fie à ce passage, l'œuvre littéraire serait un effort de rendre plus fidèle la représentation du monde.

Pour une socio-poétique

De manière plus générale, l'œuvre spiraliste aurait comme but de déclencher une réflexion chez le lecteur face au monde dans lequel il vit. Il est vrai que le commentaire de Frankétienne et ceux aussi de Laroche et de Douaire, s'appliquent bien à *Mûr à crever*. Si l'on limite notre visée au seul premier roman de Frankétienne, la coexistence d'un engagement et d'une énonciation non-rationnelle va presque de soi. Nous avons déjà amplement exploré les difficultés lectorales du roman; son activisme, lui, est plutôt apparent dans l'intrigue. Bien que *Mûr à crever* semble, pendant la majorité du récit, cacher son parti pris révolutionnaire, ce dernier apparaît immanquablement à la fin de la trame diégétique. Si les personnages discutent abondamment de leur situation sur l'île et de leur désir –ou non– de se marier et de

s'exiler, l'aspect politique intervient plutôt au moment où Paulin, l'ami de Raynard –ou son double– participe à des manifestations. Celles-ci permettent un discours fort de revendications visant un ennemi qui demeure néanmoins incertain. Certains passages (208-9) incitent à croire que « les envahisseurs » et les « monstrueuses créatures » (212) sont des militaires américains occupant le territoire; or on peut facilement postuler que l'ennemi visé est en fait les Tontons Macoutes, lesquels défendaient, lors de la publication de *Mûr à crever*, le régime de Duvalier –d'autant plus que l'occupation américaine a lieu de 1915 à 1934. Quoiqu'il en soit, le discours révolutionnaire se veut à l'encontre d'une force répressive; aussi est-ce l'esprit même de la révolte²³⁵ qui paraît d'un œil positif. Et ce malgré le fait que Raynard, capturé alors qu'il est venu entendre le discours de Paulin, est tué lorsqu'il tente de s'échapper.

Si l'on reconnaît facilement une cohabitation de l'énonciation non-rationnelle et d'un engagement au sein du texte, la corrélation entre ces deux traits, lesquels appartiennent d'ailleurs à des niveaux différents, doit être démontrée plus explicitement. Cette corrélation se fait de deux manières dans *Mûr à crever* :
Premièrement, l'interaction entre les deux personnages principaux rejoint le discours révolutionnaire. Le personnage de Raynard déclare à plus d'une reprise être le double de Paulin. Si ce dernier s'avère le plus « révolutionnaire » des deux –et s'il en est d'autant plus admiré par Raynard–, son absence alors que Raymond « passe à l'acte » en se libérant de ses gardiens est des plus révélatrices. Paulin s'avère alors la part –ou

²³⁵ « ...Peuples d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, d'Océanie, l'heure est venue de vous exhorter à conjuguer vos efforts pour trancher les tentacules qui vous sucent impitoyablement. L'heure est venue de traquer les rapaces cachés habilement derrière les masques angéliques de la philanthropie. À ce compte, il est urgent ... » (Frankétienne, *Mûr* 212).

une version– *active* et révolutionnaire d'un Raynard plutôt passif. Lorsque Raynard finalement s'exécute²³⁶ à la fin du roman, Paulin cesse en effet d'exister :

–Est-ce que je le verrai, là où vous m'emmenez?

–Qui?

–J'aimerais le revoir. Je voudrais que Paulin soit près de moi.

–Qui est Paulin?

–Mon meilleur ami. Celui-là que j'ai cherché partout. Je ne l'ai jamais trouvé... J'ai marché...J'ai couru...toute ma vie...Mon ami a toujours été en avance sur moi.

–Vraiment, qui est-il?

–C'est encore moi peut-être... Moi-même, à distance... (Frankétienne, *Mûr* 225).

Dans le cadre de ce dédoublement, l'indétermination énonciative prend toute son importance. Le roman écrit par un personnage (Paulin), personnage qui n'existe apparemment que dans l'imaginaire d'un autre personnage est identifié à *Mûr à crever*; l'impossibilité soulevée par cette fin d'intrigue est le reflet de l'incapacité –ou du moins de la difficulté– à participer à la levée d'un régime opprimant. Vu ainsi, *Mûr à crever*, en cachant ses sources énonciatives, s'avère une illustration des tensions à l'œuvre dans le parcours révolutionnaire. On a bien vu la coexistence de deux discours principaux dans le roman : D'une part, l'intrigue de Raynard, et d'autre, une série de sections à provenance inconnue. Bien que nous ne soyons toujours pas en mesure de les comprendre complètement, ces sections peuvent paraître le versant

²³⁶ « Tu as fait un beau coup, Raynard. Nous sommes loin déjà. Nous avons laissé la grand-route. Ils ne pourront pas nous dénicher. [...] Tu as été courageux, Raynard » (Frankétienne, *Mûr* 225).

parfois oublié de la vie de tous les jours (cette dernière étant relayée, elle, dans les sections sur Raynand); c'est ce versant oublié qui contient, entre autres, les expériences traumatiques du passé qui restent latentes et presque hors d'accès.

La corrélation entre énonciation non-rationnelle et engagement se fait d'une deuxième manière : L'énonciation du roman, puisqu'elle porte atteinte à la compréhension du lecteur, sert à rendre compte du fait haïtien en donnant un aperçu de la vie haïtienne. L'indistinction provoquée par le parcours lectural rejoint ainsi certains passages où il est question de l'expérience haïtienne : « Nous avons vécu si longtemps dans une aire enténébrée que nous ne savons plus en quoi le rêve se distingue du réel, ni la cécité du sommeil. Nos paupières sont cousues de fil invisible. Progéniture au visage sans yeux. Ne pouvant et ne voulant rien, que valons-nous vraiment? » (203). On aura compris que cette deuxième interprétation est intimement liée à la première. L'expérience de Raynand pourra être entendue comme un microcosme de celle d'Haïti. Vu de cette perspective, le roman de Frankétienne implique, de manière plutôt implicite, la figure du zombi, laquelle est d'une importance primordiale puisqu'elle représente, de part et d'autre dans les lettres haïtiennes, l'état comateux de la population et leur manque de courage face aux diverses instances d'occupation et de dictature. De cette manière, *Mûr à crever* s'insère dans ce qui est peut-être le plus grand projet de cette littérature : la « dézombification ». Or le roman de Frankétienne y parvient par la voie de l'énonciation.

L'indétermination, propre à la création spiraliste, permet dans *Mûr à crever* de dessiner le cas d'un être haïtien qui, représentant toute une population, en vient à

résoudre la tension entre la peur et le désir d'une révolte. Si l'on élargit à présent notre visée, on remarque que l'œuvre subséquente de Frankétienne évolue. Si l'énonciation non-rationnelle de *Mûr à crever* entretient un lien fort avec la réflexion sociale présentée dans le roman, ce lien devient moins évident dans les textes parus après *Mûr à crever*. Dans ces derniers, l'effort semble plutôt axé sur la mise hors d'atteinte de l'œuvre littéraire et moins sur le rapport entre fiction et réel. Le désir de rendre l'œuvre littéraire inatteignable est certainement déjà en germe dans *Mûr à crever*, mais devient prédominante par après. Cela dit, on verra tout de suite que si *indétermination* va de pair, chez Frankétienne, avec lyrisme²³⁷, cette coïncidence est présente dès son premier roman²³⁸.

²³⁷ Le lyrisme sera ici utilisé dans son acception large, « liée aux sentiments, à l'expressivité, à l'intériorité, à la subjectivité » (Combe, *Poésie* 166).

²³⁸ « C'est depuis cette époque que ma poésie s'intègre complètement à ma prose. En 1968, je publie *Mûr à crever* » (Frankétienne, « Entretien » 114).

Le lyrisme et l'œuvre hors d'atteinte chez Frankétienne

Mûr à crever

On a vu qu'il y avait, dans *Mûr à crever*, quelques chapitres très ambigus –dont nous avons laissé en suspens l'analyse puisqu'ils résistaient à l'actualisation, ne participant en rien à l'intrigue de Raynand et de Paulin; les personnages y sont complètement nouveaux et disparaissent aussitôt. Dans la plupart de ces chapitres embarrassants, on a droit à un énonciateur « Je » qui raconte son enfance :

Au séminaire, je communiais chaque dimanche à la messe de sept heures. Au lieu de m'apprendre qu'il s'agissait là d'une cérémonie purement symbolique, les professeurs préférèrent ancrer dans ma tête d'enfant l'idée d'un Dieu enfoui quelque part à l'intérieur de l'hostie. (Frankétienne, *Mûr* 91)

Cet énonciateur, qui raconte son enfance et les bouleversements qui l'ont fait dévier de la religion, n'a rien à voir avec l'intrigue principale du roman. Pour illustrer le contraste qui existe entre ces chapitres problématiques de l'énonciateur et ceux qui construisent l'intrigue, il suffit de dire que dans le chapitre qui suit cet extrait, les personnages de Raynand et de Paulin discutent, en buvant et en fumant, de mariages, de choix de carrières et de voyages. Il n'est plus du tout question de l'énonciateur qui se remémorait son enfance au séminaire.

Pour simplifier les choses, on peut dire que le premier roman de Frankétienne consiste de deux parts : Bien que la majorité des chapitres soient narrés par un narrateur omniscient, impersonnel, qui raconte l'histoire de Paulin et de Raynand, d'autres chapitres, qui sont nettement moins clairs, sont centrés autour d'un énonciateur –un « Je »– qui raconte certaines périodes de sa propre vie –et ceci sans

référence aux autres personnages que le lecteur connaît bien. On note, en passant, que chaque chapitre de ce type se prête assez bien à la lecture; le seul obstacle est le manque de pertinence par rapport au reste du roman. En effet, l'histoire principale de *Mûr à crever* pourrait très bien s'en passer²³⁹. Il s'agit donc d'un roman qui dévie de l'horizon d'attente de l'époque (1968), en particulier celui en vigueur en Haïti (laquelle est nettement plus attachée à la création d'une illusion référentielle²⁴⁰); elle dévie en ajoutant des sections centrées autour d'un énonciateur inconnu qui n'a pas une place cohérente au sein de la scénographie établie par le roman. On comprendra alors le commentaire de Silvio Baridon, pour qui l'avant-garde littéraire des années 1960 en Haïti serait caractérisée par un renouvellement « à travers un intimisme souvent hermétique » (19). Dans l'œuvre de Frankétienne en particulier, on voit dès le début un lien important entre un hermétisme important et l'infusion, dans un cadre narratif, de lyrisme.

Ultravocal

Dans le deuxième roman du même auteur, publié en 1972, on retrouve la même structure, cette fois amplifiée. Dans le cadre de l'intrigue, un protagoniste (Vatel) poursuit son antagoniste (MacAbre); là est essentiellement le récit d'*Ultravocal*, lequel est raconté par un narrateur omniscient :

Le mauvais temps dure depuis trois jours. Vatel marche sous la pluie, respirant à pleins poumons. Le vent souffle avec rage, produisant un son aigu à travers les câbles électriques qui vibrent sans arrêt. Un instant distrait, Vatel plonge ses

²³⁹ Je passe sur l'information qui est donnée en fin de roman et qui permet de tirer des conclusions sur les lacunes occasionnées.

²⁴⁰ Ce fait va de soi compte tenu du fort engagement, de manière générale, de la littérature haïtienne (Hoffmann 11).

chaussures dans une flaque. Foutre tonnerre la merde ! murmure-t-il. [...]

Trempé jusqu'aux os, Vatel continue de marcher sous la pluie en ruminant de secrètes pensées. Évitant de justesse une chute dans la boue, il glisse en jouant des reins et des bras pour garder son équilibre. Et puis, se dit-il, il me faudra désormais une paire de skis. (Frankétienne, *Ultravocal* 136-7)

Au-delà de ces pages où ainsi est transmise l'intrigue, le texte est parsemé d'autres passages où le narrateur omniscient disparaît et est remplacé par un énonciateur « Je » qui, sans pour autant nous livrer de l'information concrète sur lui-même, nous fait part de ses sentiments et de ses réflexions. Comme c'est le cas pour le premier roman de Frankétienne, l'énonciateur « je » d'*Ultravocal* est également dissocié de l'intrigue principale :

Aurais-je trop dit ou assez dit? Je sais qu'ils me jugent à chacune de mes pauses. Je n'ai encore rien dit, s'il arrive qu'ils ne comprennent pas le rythme de ma danse. Ou presque rien, si les crapauds ne sont pas encore remués en coassant dans leurs mares. Maintenant, je dis tout ce qui me passe par la tête. Irruption jusqu'à l'apoplexie, l'étalement, le déroulement. Les fruits surissent au fond des caves. L'agacement des dents. L'espace du desserrement. La troisième guerre mondiale détruisant plus de quatre-vingt-dix-neuf pour cent de la planète. Il n'est resté qu'un couple : une femme et un cheval. Il reviendra le temps des centaures. (136-7)

Bien que le lecteur ait droit à un faire-part intime des réflexions de l'énonciateur, ce dernier demeure inconnu : Certains énoncés semblent nous indiquer qu'il s'agit du personnage du « poète » dont il est vaguement question; et si d'autres passages

pointent plutôt vers une identification au personnage de Vatel, rien n'est définitif.

Pour illustrer cette indétermination, il suffit de revenir sur les deux derniers passages cités. En vérité, le second (que je souligne ici) apparaît, dans le roman, inséré dans le premier :

Le mauvais temps dure depuis trois jours. Vatel marche sous la pluie, respirant à pleins poumons. Le vent souffle avec rage, produisant un son aigu à travers les câbles électriques qui vibrent sans arrêt. Un instant distrait, Vatel plonge ses chaussures dans une flaque. Foutre tonnerre la merde ! murmure-t-il. *Aurais-je trop dit ou assez dit? Je sais qu'ils mes jugent à chacune de mes pauses. [...]*

(136; je souligne)

On remarque qu'une divergence dans l'usage de cette binarité paraît déjà. Là où, dans le premier roman de Frankétienne, les deux types de discours cernés sont séparés par la division des chapitres, ceux-ci paraissent davantage entremêlés dans *Ultravocal*. Qui plus est, non seulement les deux discours se succèdent-ils, ils semblent également se contaminer l'un l'autre. On s'en aperçoit en examinant de nouveau la deuxième partie de la première citation, celle qui suit, dans le texte, la deuxième citation :

Trempe jusqu'aux os, Vatel continue de marcher sous la pluie en ruminant de secrètes pensées. Évitant de justesse une chute dans la boue, il glisse en jouant des reins et des bras pour garder son équilibre. Et puis, se dit-il, il me faudra désormais une paire de skis. (137)

On pourrait croire que les « secrètes pensées » mentionnées ici sont les réflexions de l'énonciateur, lequel serait donc le personnage de Vatel. Si l'on poursuit la lecture, les énoncés du narrateur impersonnel et ceux de l'énonciateur « Je » sont davantage liés

–cette fois par l’entremise d’un lexique commun (« Femme », « cheval »,
« centaure ») :

J’ai perçu très tôt un goût de plomb sous le brassage des fausses nourritures. Les
vagues me promènent partout. Molle prison de sel amer. Je sombre et puis
j’émerge. Les cloisons éclatent en plus. Une épave flotte à ma rencontre.
Femme naufragée. Impitoyable chair à laquelle on songe irrésistiblement.
Vestiges d’un ancien bonheur. Inoubliable amour semé à tout vent. Le centaure
naîtra taré, puisque le cheval s’est abreuvé d’alcool et de drogue. Il hennit sur la
terre déserte. Il part au galop, emportant la femme amnésique au bord d’une
falaise, un peu de gingembre sous la queue. Tentons d’imaginer tout le reste.
(137)

Le dernier extrait n’est pas sans provoquer un questionnement : Ces énoncés
constituent-ils un retour au discours subjectif de l’énonciateur inconnu? Est-ce une
autre indication que cet énonciateur est le personnage de Vatel? Il demeure difficile de
répondre à ces questions vu la contradiction qui apparaît à la lecture. Nonobstant cette
impasse, on pourra conclure que dans *Ultravocal*, le lyrisme n’est pas limité à certains
chapitres, paragraphes ou énoncés. Au contraire, un certain lyrisme traverse l’œuvre
entière. Bien qu’il y ait une trame diégétique, le lecteur a souvent l’impression d’être
intégré directement à une conscience, de lire un récit provenant d’une subjectivité pure
et omniprésente enveloppant toute l’énonciation.

L’Oiseau schizophone

Dans *L’Oiseau schizophone* (1993), il y a ici aussi une intrigue qui est
transmise, celle de Philémond Théophile qui est enfermé par les autorités pour ses

activités artistiques. Or, malgré les dix premières pages –environ– du texte qui décrivent l'arrivée en prison de ce personnage, et malgré le dévoilement des quelques péripéties de ce protagoniste au fil du texte, l'enjeu de l'œuvre est ailleurs, autour d'événements sociopolitiques et autour des préoccupations d'un énonciateur « Je » dont l'identité –on l'aura compris– demeure des plus incertaines. L'énonciateur pourrait être soit une figure auctoriale, soit le protagoniste, ou encore ni l'un ni l'autre. La pénétration du lecteur à l'intérieur d'une subjectivité –son infiltration dans une conscience crue ou *subconscience*– est davantage exacerbée. En particulier, les constantes variations des caractères typographiques et la juxtaposition de mots et d'énoncés souvent sans lien apparent entre eux donnent l'impression d'un débit d'idées pures, sans réflexion et sans classification logique. Qui plus est, les multiples dessins abstraits qui peuplent les pages de *L'Oiseau schizophone* participent au dépaysement du lecteur. On pourrait y voir en quelque sorte le comble de l'esthétique spiraliste.

Ensemble, ces trois lectures permettent de dégager une évolution dans l'œuvre de Frankétienne vers un lyrisme de plus en plus prononcé, étendu et profond –une évolution qui se fait au détriment de la lisibilité du texte. Les ambiguïtés et les difficultés de lecture entraînées se multiplient à mesure que chaque texte se recentre davantage sur sa part lyrique. Plus l'œuvre adhère à la subjectivité, plus elle est hors d'atteinte du lecteur. L'écart du narratif et la mise à profit d'une certaine obscurité s'en dégagent forcément. Il faudrait sans doute considérer ces effets comme autant d'objectifs esthétiques, vu leur mention dans les discussions théoriques de Frankétienne : « La spirale ne peut pas être définie comme un système d'écriture

conditionné par des critères rigoureusement établis. L'esthétique de la spirale implique l'imprévisibilité, l'inattendu, l'ambiguïté, les extrapolations, le hasard, les structures chaotiques, la dimension nocturne à la limite de l'opacité et le parcours labyrinthique » (*Anthologie* 77). D'ailleurs, une mise en scène semblable des préoccupations esthétiques paraît déjà en 1968, dans *Mûr à crever*, alors que le personnage de Paulin discute de son ambition d'écrire un roman : « Je ne veux pas écrire un roman narratif. Ni une histoire tendue d'un bout à l'autre d'un vecteur » (114).

Le surcroît de lyrisme en France

Chez Frankétienne, l'augmentation de l'apport lyrique dans un cadre narratif donne au texte littéraire un aspect indéterminé. Si, comme nous le verrons, cet effort individuel peut être vu comme participant à un désir américain de rendre l'œuvre littéraire hors d'atteinte, on remarque que la stratégie utilisée par l'Haïtien pour y parvenir le rapproche davantage d'une tradition hexagonale.

Suivant Dominique Combe, un « nouvel édifice rhétorique [...] fondé sur une identification et une réduction de la poésie au genre 'lyrique' » s'érige, dans les années 1870, « au nom d'une pureté qui exclut le récit » (Combe, *Poésie* 193). C'est ainsi que, surtout avec Mallarmé, le poème récuse la narrativité. Combe met aussi en évidence diverses tentatives de défaire cet « édifice », de le déconstruire par une synthèse des genres –désormais séparés– narratif et lyrique. On compte parmi ces tentatives le Nouveau Roman, qui se conforme « aux règles d'une poésie 'pure' non référentielle, c'est-à-dire 'lyrique' »; il se veut ainsi un roman qui « est poétisé » (115). Les nouveaux romanciers (et d'autres tels Maurice Blanchot et les surréalistes)

désirent (ré)intégrer la poésie dans le récit dans le but, surtout, de contrer l'illusion référentielle et de donner au roman sa juste part de littéarité²⁴¹. En effet, le discours normatif qui accompagne cette dé-narrativisation et qui associe *lyrisme* (ou poéticité) à *littéarité* implique une hiérarchie –selon laquelle, justement, le Nouveau Roman serait esthétiquement supérieur au roman de tradition réaliste. Or, bien qu'il y ait des revendications semblables chez Frankétienne²⁴², l'enjeu principal semble être ailleurs.

Premièrement, l'augmentation du lyrisme chez Frankétienne n'entraîne pas, comme chez les nouveaux romanciers, la disparition du narratif; ces derniers se rangent plutôt du côté de Mallarmé puisque leur esthétique s'avère une « forme contemporaine de la poésie 'pure' » (Combe 115). Alors que l'ambition des auteurs français vise justement la « pureté », celle de Frankétienne est orientée vers un idéal d'« œuvre totale » –d'où n'est jamais évacué complètement le narratif. Dès la première page de *Mûr à crever* paraît un désir de totalité générique²⁴³ : « [L]e spiralisme utilise le Genre Total où sont mariés harmonieusement la description romanesque, le souffle poétique, l'effet théâtral, les récits, les contes, les esquisses autobiographiques, la fiction... » (13)²⁴⁴.

²⁴¹ Dans son « Mallarmé et l'art du roman » (*Faux-Pas* 193), Blanchot écrit : « En vérité, on ne voit pas pour quelle raison l'extrême travail, dont Mallarmé a donné le modèle, ne serait accessible qu'au poète » (Combe, *Poésie* 115).

²⁴² « Le livre ivre et libre ira plus loin que la fiction et le dire narratif [*sic*] » (Frankétienne, *Anthologie* 72).

²⁴³ On remarque que l'œuvre de Frankétienne, s'inscrivant ainsi dans la lignée de Wagner (Combe, *Poésie* 137), soutient malgré tout « [l]e thème de la 'synthèse des genres' » qui « s'inscrit lui-même dans une rhétorique de la séparation » (149). Même dans son effort de créer le « Genre Total », il procède d'une rhétorique de la séparation puisque « le paradigmatique et le syntagmatique sont bel et bien maintenus de manière isolée » –c'est-à-dire que les différents « genres » peuvent être repérés séparément. Il apparaît ainsi que Frankétienne ne peut éviter la même « attitude ségrégationniste » que mettent de l'avant non seulement les « esthétiques de la 'pureté' » (110), mais aussi les genres « intermédiaires » –tel le poème en prose (Combe 94-5, 139, 149).

²⁴⁴ Malgré le ton de ces énoncés, ils ne constituent pas explicitement une préface; la reprise, dans des chapitres subséquents, des propos traités par ces énoncés peut justifier leur inclusion dans le récit de *Mûr à crever*.

Deuxièmement, si l'œuvre de Frankétienne semble viser une certaine « littérarité » selon l'esthétique qui associe lyrisme et « pureté », cela ne se fait pas au détriment de la référentialité, mais plutôt au détriment de la cohérence narrative. L'aspect lyrique des romans de Frankétienne ne saurait enlever le poids du référentiel, élément essentiel de leur engagement sociopolitique²⁴⁵. La non-pertinence d'un lyrisme exacerbé dans un cadre narratif aboutit davantage à un hermétisme qu'à un refus du référent, une combinaison qui éloigne l'œuvre non seulement du lecteur mais, comme ne le verrons, également de l'auteur.

L'indétermination chez Frankétienne

On voit en effet chez Frankétienne ce désir explicite de minimiser l'apport du créateur : « Et il est souhaitable que le nom de l'auteur figurant ordinairement sur la couverture, loin de se ramener à l'équivalent d'une étiquette de marchandise, se vide de son contenu mythique, se dépouille d'on ne sait quel hypothétique prestige, et cesse enfin d'être l'objet d'un certain fétichisme » (*Ultravocal* 12). En ce qui concerne le rapport du *lecteur* au texte, on a bien vu qu'il y avait une évolution. Le dialogue entre les deux personnages dans *Mûr à crever* laisse entendre une certaine sympathie et surtout une confiance envers le lecteur : « – Je crains Paulin que tu ne t'y prennes mal. Que tu ne fasses fausse route. Que le public ne comprenne pas. – Le public comprendra. [...] Voilà pourquoi théoriquement je n'expliquerai rien à mon lecteur. Il comprendra le jeu et l'enjeu » (*Mûr* 116). Il y a par ailleurs, dans *Ultravocal*, plusieurs représentations d'un texte endommagé (au point d'être illisible) et qui doit être déchiffré (124, 144). Il est intéressant que dans le même texte, ce soit MacAbre,

²⁴⁵ L'importance de la référentialité coïncide, tout naturellement, avec le fort engagement, de manière générale, de la littérature haïtienne (Hoffmann 11). Cet engagement pourrait même expliquer le désir de créer une œuvre totale.

l'antagoniste meurtrier, l'ennemi du héros, qui soit nommé le « souverain déchiffreur » (*Ultravocal* 190). Non seulement l'acte de déchiffrer un texte obscur est-il mis en scène, l'accomplissement de cet acte est vu d'un œil négatif, comme si le sens caché devait de préférence le demeurer.

Dans d'autres écrits qui paraissent dans l'*Anthologie secrète* de Frankétienne, on retrouve un dialogue qui illustre de manière intéressante ces réserves face à la disponibilité d'un texte à être assimilé : L'un des interlocuteurs dit miser sur l'opacité de sa création et se foutre de ses lecteurs :

- Tu tiens ainsi à l'ambiguïté et à l'opacité de l'écriture.
- C'est une écriture fonctionnelle qui n'est ni plus opaque ni plus ambiguë que la réalité babélique et chaotique actuelle.
- Et que fais-tu des lecteurs?
- Je m'en fous! [...]
- Alors qui va comprendre quoi?
- Peu importe le livre intraduisible et son corps illisible si la soi-disant réalité n'a plus de sens.
- Les lecteurs, si friands de réalisme anecdotique et d'intrigue romanesque, ne pourront plus te suivre.
- Tant pis! [...] (75).

S'il est évident que l'intention du texte projeté est d'être hors d'atteinte, les objectifs qui sont attribués à cet hermétisme au sein du roman s'avèrent contradictoires. Est-ce pour mieux refléter le réel? Est-ce, au contraire, dans le but d'assurer à l'écriture sa

« totale liberté »? L'hermétisme veut-il refléter « le futur de la littérature et de l'art » ou se dégage-t-il plutôt de tout contrat communicationnel?

On l'a bien vu, les commentaires portant sur l'œuvre spiraliste indiquent que l'indétermination a pour but de provoquer une nouvelle perception chez le lecteur. Par le fait qu'elle soit difficile d'accès, l'œuvre littéraire doit entraîner un effort de la part du lecteur, qui lui en verra sa perspective sur le monde changée. Son regard, modifié pour permettre une meilleure lecture d'un texte hors d'atteinte, devrait du coup lui donner une nouvelle vision du monde à l'extérieur du texte. Si tel est le désir principal de Frankétienne, il demeure paradoxal que l'amplification du lyrisme fasse de ses textes des documents de moins en moins accessibles. La part laissée au lecteur dans un texte comme *L'Oiseau schizophone* est tellement importante qu'il risque de s'y perdre –ou pire, de laisser tomber sa lecture. Il s'agit en fait d'un pari : Si, dans chaque exemple cité ici, l'œuvre semble se vouloir hors d'atteinte, c'est qu'elle requiert un effort supérieur de la part du lecteur. Dans chaque cas, d'une nouvelle manière d'écrire naît une nouvelle manière de lire; d'une nouvelle manière de lire naît une nouvelle manière –non pas de comprendre, mais bien plutôt de percevoir :

« Réussir à provoquer un déclic dans la pensée du lecteur. La manipulation par l'écriture pour créer un champ de communication et forcer les gens à bouger hors des stéréotypes et de la normalité » (*Mûr* 117). Chez Frankétienne, cette ambition est énoncée dès son premier roman, avant même le surcroît de lyrisme de ses œuvres subséquentes. Il reste à déterminer si, en bout de ligne, elle s'accomplit véritablement –si le pari est réussi.

Conclusion

Manifestes ou romans?

En tant que dispositif de communication, le genre romanesque est tenu de se conformer à certaines conventions pragmatiques. La subversion de ces conventions dans *Prochain épisode*, *La nuit*, *La Lézarde*, *Mûr à crever* et d'autres œuvres citées ici a comme conséquence une lecture qui ne va pas de soi. L'engagement d'un texte, par surcroît, implique une valeur accrue à la clarté de communication. La récurrence de cataphores, d'énoncés à structure problématique et de digressions importantes entraîne une lecture difficile et, par voie de conséquence, la construction d'un lecteur dont la participation à l'actualisation doit davantage prendre d'importance. La transgression d'autres conventions, propres à la fiction cette fois, posent également obstacle à la lecture. Qu'on se rappelle, dans *La nuit*, le personnage se présentant comme créateur du récit alors que la scénographie avait établi que ce récit était un souvenir; qu'on se rappelle aussi les énonciateurs de *Mûr à crever* dont on ne peut cerner la situation d'énonciation. Dans tous les cas, soit l'énonciation porte atteinte à une scénographie préalablement construite, soit elle empêche complètement la construction de cette scénographie.

Dans *La nuit*, en effet, le récit n'est pas donné au lecteur de manière à ce que ce dernier puisse l'actualiser simplement; au contraire, le roman, bien qu'il soit narré par un personnage relatant son histoire, met le lecteur à distance dès le premier chapitre. Pour reconnaître la véritable relation qui existe entre François Ménard et son interlocuteur téléphonique –en l'occurrence Frank–, il doit faire un véritable travail d'analyse. Ce sera la première « leçon » du lecteur, qui pourra mettre à profit cet apprentissage pour construire le reste du récit. De la même manière, le roman

glissantien construit un lecteur dès le début de *La Lézarde*. Comme l'écorce épaisse autour du fruit, pour utiliser la métaphore de Glissant, la lecture fait obstacle au sens à tirer du texte. C'est au prix d'un travail ardu que ce dernier se laisse découvrir; on le voit dans cette tension qui existe, dans les deux premiers tiers du roman, entre deux univers dont les liens demeurent indéterminés. Chez Frankétienne, la même indétermination est repérable; si elle est moins étendue, elle est d'autant plus dense : Rien dans *Mûr à crever* ne permet d'élucider les chapitres où l'énonciateur demeure inconnu. Ce refus du romanesque est des plus explicites, aussi, dans *Prochain épisode*. Dans le cas du texte d'Aquin, l'aversion face au registre symbolique (auquel est préférée la « véritable » révolution) en font un véritable manifeste. Le désir d'Aquin de promouvoir une véritable révolution, son appel au « prochain épisode », apparaît ainsi se servir du genre romanesque. Le thème de la révolution qui pénètre le roman de toute part contribue à cette impression, comme aussi la mise en scène d'un code dont le déchiffrement n'aboutit à rien, mise en scène qui implique l'insignifiance de la fiction. *Prochain épisode*, le roman, ne serait-il rien d'autre qu'un manifeste en déguisement romanesque?

Dans les romans de Ferron, de Glissant et de Frankétienne, l'engagement est toute aussi important et semble se faire autant au détriment du romanesque. Qu'il s'agisse des manifestations ou des discours politiques dans *Mûr à crever*, des activités communistes d'un jeune François Ménard ou des propos anti-nationalistes de Frank dans *La nuit*, ou encore du meurtre d'un traître dans *La Lézarde*, le commentaire sociopolitique est propre à chacun des textes. Doit-on conclure, comme l'a souvent fait la critique, que ces romans « oublient » d'être « romans », s'avérant plutôt des

casse-tête? En ce sens, seraient-ils eux aussi, à l'instar de *Prochain épisode*, plutôt « manifestes » que « romans »?

Certes, l'œuvre de ces quatre auteurs refuse de construire un lecteur romanesque traditionnel, mais ce refus n'est pas entier. L'usage *stratégique* de l'énonciation non-rationnelle en témoigne : Le refus du romanesque n'est pas complet dans la mesure où un lecteur est construit malgré tout, bien qu'il soit construit différemment. Le lecteur de *Mûr à crever* actualise une grande part du texte sans trop de difficultés; si certaines sections lui semblent opaques, il peut comprendre néanmoins l'intrigue où figurent Paulin et Raynand. Si le récit de *La nuit* est marqué de toute part par l'ambiguïté, cela n'empêche pas les personnages de François Ménéard, de sa femme, de Frank, d'Alfredo Carone et de Barbara d'être dégagés du récit. Malgré les défis que présente *Prochain épisode* à la lecture, rien n'empêche le lecteur de suivre l'intrigue d'un espion en Suisse. Enfin, l'ignorance de la source énonciative de certains chapitres de *La Lézarde* ne pose pas obstacle à l'actualisation des échanges entre Mathieu et ses amis. Si chaque roman, de par son engagement, retient des attributs du manifeste et si chacun d'eux démontre un refus –ou du moins une résistance– du romanesque, on ne peut pas pour autant soustraire entièrement ce dernier. Plus précisément, et par l'examen des œuvres qui ont suivi certains de ces romans, on voit que le refus du romanesque –et donc le refus du *lecteur* de roman– est en fait une *modification* du roman.

Dans les romans analysés ici, on a bien vu que la lecture n'est jamais complètement opaque, un minimum de sens pouvant toujours être tiré de l'actualisation. Ce qui caractérise le plus la lecture, c'est qu'elle s'effectue

foncièrement vers l'avant. Le lecteur possède toujours assez d'information pour souscrire à la construction du récit, mais jamais assez pour pouvoir accomplir une construction complète de sens. Pour reprendre l'exemple de *Prochain épisode*, on a bien vu que plus le discours y devient indéfini, plus l'énonciateur apparaît clairement. En revanche, l'identité de cet énonciateur est souvent à son plus obscur lorsqu'une intrigue est transmise sans obstacle. L'usage stratégique de l'énonciation non-rationnelle semble requérir un équilibre entre transparence et opacité. S'il est donné au lecteur, malgré tout, la possibilité de comprendre une grande part du texte, ce lecteur devra accepter de le faire sur le qui-vive. Appréhender ce lecteur, tel qu'il est construit dans *La Lézarde*, *Mûr à crever*, *Prochain épisode* et *La nuit*, nous a permis de mieux définir l'engagement visé par chaque auteur et le rôle qu'y joue l'énonciation.

Pour une socio-poétique du roman

L'intégration de l'énonciation au sein de l'engagement romanesque n'est pas chose entièrement nouvelle. Dans le seul cas de la littérature canadienne-française, les romans commentent, avant les années 1960, une situation sociopolitique; ce commentaire s'accomplit parfois par une narration subjective dont le non-dit s'avère aussi révélateur que ce qui est déclaré explicitement –« Le torrent » d'Anne Hébert et les romans d'André Langevin en demeurent les meilleurs exemples. Si c'est par détournement que l'énonciation de ces textes permet un engagement, la méthode d'Aquin et de Ferron sera, en 1965, davantage directe. Couvrant la diégèse et l'énonciation et impliquant le hors-texte, *Prochain épisode* et *La nuit* démontrent un engagement que l'on pourrait considérer « complet » –voire « total ». La critique sociopolitique y est plus qu'un commentaire puisque l'énoncé même y joue un rôle

central. Chez Aquin, la narration incomplète de l'énonciateur est le reflet de l'échec littéraire; le recours au registre symbolique ne peut qu'entraîner une faillite –faute de pouvoir entraîner une révolution. Chez Ferron, c'est tout le contraire : La fiction, dans la mesure où elle permet d'envisager l'in vraisemblable, est indispensable à la pensée nationaliste. C'est aussi en ce sens que Brossard tire profit de subversions énonciatives. Dans *La nuit*, comme dans *Le désert mauve*, le texte littéraire, lorsqu'il est opaque, sert de métaphore pour la réalité; si la clef de cette comparaison se trouve à même la diégèse (dans la notion de code, par exemple), c'est l'énonciation non-rationnelle qui entraîne véritablement le lecteur dans une activité de découverte de sens.

Dès lors, on voit un lien très fort entre la socio-poétique de Ferron et celle de Frankétienne. Chez ce dernier, l'œuvre littéraire, par l'indétermination qu'elle provoque, se fait elle aussi une démonstration d'enjeux sociopolitiques. Le personnage de Raynard, atteint de peur, hésite devant la prise de parole et la prise de contrôle de son propre destin. Seule une part de lui-même –qui lui est tellement étrangère qu'elle en devient indépendante, personnifiée en Paulin– le poussera finalement à agir. En tant que personnage représentant le peuple haïtien, Raynard démontre que les expériences du passé « échappent » aux Haïtiens. Et si les énonciateurs des sections ambigus demeurent inconnus, cela revient peut-être au fait qu'ils font partie de souvenirs enfouis. La socio-poétique de *Mûr à crever* viserait ainsi la reconnaissance de cet oubli et l'appel non seulement à voir le réel autrement, mais aussi à y participer. Il faut reconnaître alors un changement dans les textes subséquents de Frankétienne : Alors que croît cette part latente ou oubliée –et en

l'occurrence lyrique—, il est de plus en plus difficile de lier l'énonciation non-rationnelle à l'engagement.

Comme celle de Frankétienne, la socio-poétique d'Édouard Glissant aussi devient plus évidente lorsqu'elle est examinée sur plusieurs textes. Si elle procède elle aussi en partie de la présence d'un lyrisme dans un cadre narratif, c'est surtout la source énonciative qui a retenue l'attention dans notre parcours lectural. L'énonciation non-rationnelle, participant à un effort de transmettre une « expérience » de l'Histoire —et non seulement les faits historiques—, pointe vers une démarche à suivre; de plus, elle constitue elle-même cette démarche. La méthode non-rationnelle de redécouvrir le passé collectif (de la Martinique et plus généralement des Antilles) est reprise dans les autres romans glissantiens. Dans *Le quatrième siècle*, c'est l'Histoire entière des Antilles qui paraît libérée d'une conception historique européenne. Cette manière de faire vivre le passé qui, comme dans *La Lézarde*, privilégie l'impression de l'Histoire plutôt que les données factuelles, crée un espace, au sein du roman, où peut être envisagée une identité opaque, c'est-à-dire conçue hors de la détermination extérieure —et, en l'occurrence, centrée sur la notion de désastre.

La question de la lisibilité

Les romans analysés dans le cadre de cette étude ont donc en commun une socio-poétique lié à l'énonciation; on remarque que dans chaque cas, cette ambition d'intégrer l'énonciation à l'engagement littéraire provient d'une réflexion qui est plus ou moins présente au sein même du roman. Le cas le plus éclatant est justement *Le quatrième siècle* de Glissant : Ce sont les personnages de Mathieu et de papa Longoué qui y entretiennent le débat sur la manière à adopter pour raconter; et c'est

papa Longoué qui prône le refus du rationnel. Cet enjeu sous-tend le récit en entier, ainsi que celui de *La Lézarde*. Le roman fictif dont il est question dans ce dernier texte est l'aboutissement d'une conception historique, qui, bien qu'esquissée dans l'intrigue de *La Lézarde*, est formulée de manière plus complète dans *Le quatrième siècle*.

De la même manière, l'acte d'écriture est source de discussion tant chez Frankétienne que chez Aquin –voire même dans *La nuit* de Ferron. Dans *Mûr à crever* et *Prochain épisode* surtout, un écrivain fictif réfléchit sur la posture esthétique à adopter dans l'écriture de son roman. La coïncidence du roman fictif et du roman réel, dans les deux textes, participe clairement à la socio-poétique. La présence d'un code dans le roman fictif de l'énonciateur de *Prochain épisode* permet d'établir un lien entre l'énonciation non-rationnelle et la réflexion d'Aquin sur la littérature; puisque le code ne peut aboutir à quoi que ce soit, il est le reflet de l'incapacité de l'écrit littéraire à entraîner la révolution. Une notion semblable du code permet à Ferron de créer une œuvre littéraire où l'inverse est postulé. Si l'acte d'écriture n'apparaît pas de manière aussi explicite chez Ferron, l'énonciation romanesque à la fois met en scène, au niveau de la diégèse, une « réalité qui existe derrière la réalité » et constitue, au niveau lectural, une même réalité cachée. Chaque roman met ainsi en scène la réflexion d'où il procède; autrement dit, la réflexion sur la fonction de la littérature, sur l'identité, sur l'Histoire, etc. qu'exprime chaque roman détermine la forme même de ce roman –en l'occurrence, son énonciation. C'est là que réside toute la force de la socio-poétique; si l'actualisation du roman en question pose problème (même si une compréhension du récit ne peut jamais être complète), la raison d'être de cette incompréhension est exprimée de manière relativement explicite. C'est en cela que l'on pourrait postuler, il

me semble, une socio-poétique réussie. À l'inverse, il est possible de théoriser ici le risque d'échec qui menace la socio-poétique liée à l'énonciation.

Le risque de l'illisible

Qu'on considère ces romans plutôt comme manifestes ou qu'on soit prêt à reconnaître la part déterminante qu'y joue le romanesque (ou plus généralement la fiction), il semble y avoir dans tous les cas un travail d'opacité –qui normalement serait contreproductif à la fois au roman *et* au manifeste. En effet, au terme de cette étude sur le roman franco-américain, et en particulier suite à l'étude de l'œuvre de Frankétienne, on remarque un autre point en commun. Il semble que nombre d'auteurs, peu importe qu'ils choisissent la voie du lyrisme (comme le fait Frankétienne) ou qu'ils lui préfèrent une autre voie, choisissent de créer une œuvre de création qui est à la fois *engagée* et *hors d'atteinte*. On reconnaît certes une affinité entre l'indétermination spiraliste et les théories glissantiennes. Rappelons que pour Glissant, l'opacité est un droit : le droit de ne pas se donner entièrement à la compréhension par l'autre, laquelle compréhension ne peut qu'être réductrice : « Il y a dans ce verbe [« comprendre »] le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation » (Glissant, *Poétique* 206). Dans les deux cas, à quelques nuances près, l'auteur s'efforce d'entraîner un même changement de perspective chez le lecteur.

Par ailleurs, Frankétienne rejoint ici Hubert Aquin (« Je n'écris pas, je suis écrit » (*Prochain* 85-6)) dans la mesure où la spirale se veut hors d'atteinte de l'auteur même. En 1973, Aquin avait émis ses réserves sur la pratique romanesque en ces mots : « Dans les livres contemporains québécois et autres, j'ai trouvé que l'auteur est

décidément surprésent. Le livre se trouve, en fin de compte, contaminé par la présence de son auteur à tel point que le jeu, quand on lit, consiste à aimer ou à détester la personne même de l'auteur » (« Disparition » 248). Face à cette tendance, Aquin prône une littérature davantage ouverte à la participation –à la contribution– du lecteur. C'est d'ailleurs pourquoi Aquin admire James Joyce : l'œuvre de ce dernier « sollicite une recomposition » (242). La stratégie visant la mise hors d'atteinte de l'œuvre littéraire n'est donc pas propre à Frankétienne. Chaque roman étudié ici s'inscrit en quelque sorte dans la (post-)modernité littéraire en faisant obstacle à l'assimilation des textes –ou plus fondamentalement à leur *compréhension*.

Qu'il s'agisse de réduire la compréhension du lecteur pour protéger une identité en voie de conception ou de faire reconnaître une identité en entraînant un changement de perspective chez ce lecteur, l'usage d'une énonciation non-rationnelle dans les littératures francophones d'Amérique ne donne lieu ni à des romans « manqués », ni à des manifestes portant un masque fictionnel; ces deux conclusions seraient trop réductrices pour tenir compte de l'innovation formelle que l'on a pu relever. Dans chaque cas étudié, la richesse de l'œuvre provient, justement, du lien entre l'énoncé et l'énonciation et de l'équilibre entre une scénographie romanesque et des obstacles nécessitant un repositionnement lectural. La présence de ce juste milieu représente une réussite de la socio-poétique; son absence, par contre, un échec complet –c'est-à-dire l'abandon de la lecture.

Ouvrages cités

Œuvres littéraires

- Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995 [1965].
- Balzano, Flora. *Soigne ta chute*. Montréal : XYZ, 1991.
- Bessette, Gérard. *L'incubation*. Montréal : Québec/Amérique, 1981 [1965].
- Brossard, Nicole. *Désert mauve*. Montréal : L'Hexagone, 1987.
- Brossard, Nicole. *La lettre aérienne*. Montréal : Remue-ménage, 1988 [1985].
- Chamoiseau, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris : Gallimard, 2002.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard, 1988.
- Dalembert, Louis-Philippe. *L'Autre Face de la mer*. Paris : Serpent à Plumes, 2005 [1988].
- Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Gallimard, 1998.
- Dominique, Jan J. *Mémoire d'une amnésique*. Port-au-Prince : Deschamps, 1984.
- Étienne, Gérard. *Le Nègre crucifié*. Montréal : Editions francophones : Nouvelle optique, 1974.
- Ferron, Jacques. *Confitures de coings*. Montréal : Typo, 1999 [1972].
- Ferron, Jacques. *La nuit*. Outremont : Lanctôt, 2005 [1965].
- Frankétienne. *Dézafi*. Port-au-Prince : Atelier Fardin, 1975.
- Frankétienne. *Mûr à crever*. Bordeaux : Ana, 2004 [1968].
- Frankétienne. *Mûr à crever*. Port-au-Prince : Spirale, 1968.
- Frankétienne. *L'Oiseau schizophone*. Paris : Jean-Michel Place, 1998 [1993].
- Frankétienne. *Ultravocal*. Paris : Hoëbeke, 2004 [1972].
- Glissant, Édouard. *La Case du commandeur*. Paris : Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard. *La Lézarde*. Paris : Seuil, 1958.

- Glissant, Édouard. *Mahagony*. Paris : Seuil, 1987.
- Glissant, Édouard. *Malemort*. Paris : Seuil, 1975.
- Glissant, Édouard. *Le quatrième siècle*. Paris : Gallimard, 1997 [1964].
- Glissant, Édouard. *Sartorius : le roman des Batoutos*. Paris : Gallimard, 1999.
- Glissant, Édouard. *Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1993.
- Hébert, Anne. « Le torrent ». *Le torrent*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1989 [1950]. 19-56.
- Langevin, André. *Poussière sur la ville*. Montréal : Le cercle du livre de France, 1953.
- Maximin, Daniel. *Soufrières*. Paris : Seuil, 1987.
- Ocampo, Silvina. « L'imposteur ». *Faits divers de la terre et du ciel*. Trad. Françoise Rosset. Paris : Gallimard, 1974 [1948].
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *La maison Tresler*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.
- Pelletier, Pierre Raphaël. *Il faut crier l'injure*. Ottawa : Nordir, 1998.
- Pelletier, Pierre Raphaël. *La voie de Laum*. Ottawa : Vermillon, 1997.
- Phelps, Anthony. *Mémoire en Colin-Maillard*. Montréal : Nouvelle Optique, 1976.
- Philoctète, René. *Le peuple des terres mêlées*. Port-au-Prince: Deschamps, 1989.
- Renaud, Jacques. *Le cassé*. Montréal : Hexagone, 1990 [1964].
- Soucy, Gaétan. *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal : Boréal, 1998.
- Villemaire, Yolande. *La vie en prose*. Montréal : Typo, 1980.

Ouvrages critiques

- Adam, Jean-Michel. *Le texte narratif*. Paris : Nathan, 1985.
- Alexandre, Paul. « Chronique littéraire ». [*Construire*] 10 décembre 1958.
- Allard, Jacques. Présentation. *Prochain épisode*. Hubert Aquin. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995 [1965].
- Antoine, Régis. *Les écrivains français et les Antilles. Des premiers Pères blancs aux surréalistes noirs*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1978.
- Antoine, Régis. *La littérature franco-antillaise*. Paris : Karthala, 1992. Antoine, Régis. « L'Oiseau Schizophone ». Notes de lecture. *Notre librairie* 127 (juillet-septembre 1996) : 14.
- Antoine, Régis. *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*. Paris : Maisonneuve & Larose, 1998.
- Aquin, Hubert. « La disparition élocutoire du poète ». *Mélanges littéraires I*. Éd. Claude Lamy. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995. 243-9.
- Aquin, Hubert. *Journal, 1948-1971*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992.
- Aquin, Hubert. « Profession : écrivain ». *Parti pris* 4 (janvier 1964) : 23-31.
- Aron, Paul. « Engagement ». *Le dictionnaire du littéraire*. Éd. Paul Aron et al. Paris : Presses universitaires de France, 2002. 177-8.
- Baridon, Silvio. *La poésie vivante d'Haïti*. Paris : Maurice Nadeau, 1978.
- Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977. 7-57.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993 [1989].
- Bernard, Philippe. « Kalibofobo » (Note de lecture). *Notre librairie* 106 (1991): 124-5.
- Bernard, Philippe. *Rêve et littérature romanesque en Haïti. De Jacques Roumain au mouvement spiraliste*. Paris : Harmattan, 2004.
- Bernard, Philippe. « Le Spiralisme ». *Notre librairie* 106 (1991) : 108-110.
- Bernard, Philippe. « *Ultravocal* » (Note de lecture). *Notre librairie* 106 (1991) : 111-12.
- Berthier, Pierre. « Tout finit en politique ». *La cité* 16 octobre 1958.
- Bigras, Mireille. « Prochain épisode. Le premier roman de Hubert Aquin ». *Liberté* 7 (1965) : 557-63.
- Bouraoui, Hédi. « L'œuvre romanesque de Frankétienne ». *Dérives* 53-4 (1986-7) : 89-96.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art*. Paris : Seuil, 1992.
- Breton, André. « Le dialogue créole, entre André Breton et André Masson ». *Martinique, Charmeuse de serpents*. Paris: Jean-Jacques Pauvret, 1972 [1947]. 15-33.
- Brossard, Nicole. « L'avenir de la littérature québécoise : Aux prises avec la réalité du dedans surgie ». *Études françaises* 13, 3-4 (1977) : 383-393.
- Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant. *Lettres créoles*. Paris : Gallimard, 1999.
- Chancé, Dominique. *Édouard Glissant : Un « traité du déparler »*. Paris : Karthala, 2002.

- Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002.
- Charles, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, 1977.
- Chaulet-Achour, Christiane. *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris : Karthala, 2000.
- Chklovski, Viktor. « La construction de la nouvelle et du roman ». *Théorie de la littérature*. Éd. Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, 2001 [1965]. 172-99
- Coleridge, Samuel Taylor. 1817. *Biographia Literaria*. Volume II. London : Oxford University Press, 1965.
- Combe, Dominique. *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Presse universitaire de France, 1993.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*. Paris : J. Corti, 1989.
- Confiant, Raphaël. *Les maîtres de la parole créole*. Paris : Gallimard, 1995.
- Dash, J. Michael. « *Caraïbes Fantôme: The Play of difference in the Francophone Caribbean* ». *Yale French Studies* 103 (2003), 93-105.
- Dash, J. Michael. *Edouard Glissant*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- Debidour, V.-H. « Édouard Glissant. – La Lézarde ». *Bulletin des lettres* 15 décembre 1958 : 442.
- Douaire, Anne. « La fascination du mal : Frankétienne, *Ultravocal* ». *Écritures caraïbes*. Éd. Georges Voisset et Marc Gontard. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002. 67-83.
- Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984.

- Ducrot, Oswald. « Quelques raisons de distinguer ‘locuteurs’ et ‘énonciateurs’ ». *Polyphonie – linguistique et littéraire* III (2001).
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985 [1979].
- Eichenbaum, Boris. « Théorie de la prose ». *Théorie de la littérature*. Éd. Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, 2001 [1965]. 200-14.
- Éthier-Blais, Jean. « Prochain épisode, d’Hubert Aquin ». *Le Devoir* 13 novembre 1965.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : François Maspero, 1970.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- Ferdinand, Joseph J. « Doctrines littéraires et climats politiques sous les Duvalier ». *Écrire en pays assiégé. Writing Under Siege*. Éd. Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky. New York : Rodopi, 2004. 193-229.
- Figolé, Jean-Claude . « Jean-Claude Figolé ». Entrevue. Trad. Marie-Agnès Sourieau. *Callaloo* 15.2 (1992) : 435-9.
- Frankétienne. *Anthologie secrète*. Montréal : Mémoire d’encrier, 2005.
- Frankétienne. « Avec Frankétienne ». Entrevue. Anne Marty. *Haïti en littérature*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2000. 189-97.
- Frankétienne. « D’un exemplaire créateur souterrain : un entretien avec Frankétienne ». Entretien de Jean Jonassaint. *Écrire en pays assiégé. Writing Under Siege*. Éd. Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky. New York : Rodopi, 2004. 257-83.

- Frankétienne. « Entretien avec Frankétienne ». Entretien de Yves Chemla et Daniel Pujol. *Notre librairie* 133 (janvier-avril 1998) : 113-17.
- Franketienne. « Franketienne ». Entretien. Trad. Mohamed B. Taleb-Khyar. *Callaloo* 15.2 (1992) : 385-92.
- Gaulin, André. « L'imaginaire social de l'œuvre d'Anne Hébert ou quand Ève de fait écrivaine ». *Questions d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*. Éd. Aurélien Boivin et al. Québec : Nuit Blanche, 1996. 237-53.
- Gauvreau, Luc. « L'appel de *La nuit* ». Préface. *La nuit*. Jacques Ferron. Outremont : Lanctôt, 2005 [1965].
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004.
- Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. VLB : Montréal, 1993.
- Gervais, Bertrand. *Récits et actions : Pour une théorie de la lecture*. Longueuil : Préambule, 1990.
- Gervais, Bertrand et Rachel Bouvet. *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard. « Le romancier noir et son peuple ». *Présence africaine* 16 (octobre-novembre 1957) : 29.
- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997.

- Glover, Kaiama L. « Physical Internment and Creative Freedom : The Spiralist Contribution ». *Écrire en pays assiégé. Writing Under Siege*. Éd. Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky. New York : Rodopi, 2004. 231-55.
- Glover, Kaiama L. *Spiralisme and Antillanité. Constructions of the Real and the Ideal in Later Twentieth Century Fiction of the French-speaking Caribbean*. Thèse Ph.D., Columbia University, 2002.
- Gould, Karen. *Writing in the feminine : feminism and experimental writing in Québec*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1990.
- Gueritte, Jean. « La Lézarde d'Édouard Glissant ». *Comœdia* janvier 1959.
- Hamon, Philippe. « Narrativité et lisibilité ». *Poétique* 40 (novembre 1979) : 453-64.
- Hamon, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : P.U.F., 1984.
- Hoffmann, Léon-François. « Émile Ollivier, l'exil et la mémoire ». *Notre librairie* 128 (décembre 1996) : 15-24.
- Hoffmann, Léon-François. « Haïti ». *Littératures francophones II. Les Amériques*. Éd. Jack Corzani et al. Paris : Belin, 1998. 7-85.
- Huot, Maurice. « 'Premier épisode' d'Hubert Aquin ». *Le Droit* 11 décembre 1965 : 7.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruxelles : Mardaga, 1985 [1976].
- Jonassaint, Jean. « Frankétienne, écrivain haïtien ». *Dérives* 53-4 (1986-7) : 5-8.
- Jouve, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 1993.
- Lahore, René. *Annales* janvier 1989.
- Laroche, Maximilien. *L'image comme écho*. Montréal : Nouvelle optique, 1978.

- Laroche, Maximilien. *La littérature haïtienne. Identité, langue, réalité*. Port-au-Prince : Mémoire, 2004 [1981].
- Lecherbonnier, Bernard. *Surréalisme et francophonie. La chair du verbe*. Paris: Publisud, 1992.
- « Livres. La Lézarde ». *Droit et liberté* décembre 1958.
- Lockwell, Clément. « Prochain épisode de Hubert Aquin ». 41-2.
- Lockquell, Clément. « Un pur divertissement? LA NUIT de Jacques Ferron ». *Le Soleil* 24 avril 1965 : 8.
- Lucas, Rafael. « Préface ». *Mûr à crever*. Frankétienne. Bordeaux : Ana, 2004 [1968]. 7-11.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire. 4^e édition*. Paris : Armand Colin, 2005 [2003].
- Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan, 2001 [1997].
- Major, André. « Jacques Ferron, le jour et la nuit ». *Action nationale* (septembre 1965) : 98-103.
- Major, Robert. *Parti pris : idéologies et littérature*. LaSalle : Hurtubise HMH, 1979.
- Major, Robert. « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) ». *Voix et Images* 26.3 (2001) : 539-555.
- Marcotte, Gilles. « Contes du jour, de la nuit, et du demi-jours... ». *La Presse* 17 avril 1965, supplément Arts et lettres : 4.

- Marcotte, Gilles. « Conteurs : Ferron et Dagenais ». *Le Devoir* 25 avril 1953 : 7.
- Marcotte, Gilles. « Jacques Ferron, grand-prêtre du vaudou québécois – Jacques Hébert et *Les écoeurants* ». *La Presse* 30 avril 1966, supplément Arts et lettres : 4.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Montréal : L'Étincelles, 1972.
- Michaud, Ginette. « Jacques Ferron : au tournant de la littérature ». Préface. Éd. Luc Gauvreau. *Jacques Ferron. Chroniques littéraires 1961-1981*. Montréal : Lanctôt, 2006. 5-22.
- Michel, Jean-Claude. *Les écrivains noirs et le Surréalisme*. Sherbrooke : Naaman, 1982.
- Michel, Pierre-Gérard. « Édouard Glissant. La Lézarde ». *Le Berry républicain* 3 décembre 1958.
- Morin, Yves. « Hubert Aquin ». *Évangeline* 8 avril 1967.
- Moura, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris: PUF, 2003.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.
- Ormesson, Jean d'. « La Lézarde (d'Édouard Glissant) : atterrante de lyrisme ». [Arts] 3-9 décembre 1958.
- Otten, Michel. « La lecture comme reconnaissance ». *Français 2000* 104 (février 1982) : 39-48.
- Paquette, Jean Marcel. « Cotnoir ». *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*. Éd. Maurice Lemire. Montréal : Fides, 1984. 221-3.
- Pelletier, Jacques. *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*. Québec : Nuit Blanche, 1995.

- Perry, Catherine. « L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve*: Transfiguration de la réalité dans le projet féministe ». *Voix et Images* 19.3 (avril 1994) : 585-607.
- Philoctète, Raymond. « Qu'est-ce que le Spiralisme? ». *Le Petit Samedi Soir*, no. 13, 9 décembre 1972, 17.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Le lecteur*. Paris : Flammarion, 2002.
- Potvin, Diane, éd. *La nuit*. Jacques Ferron. Paris : France-Québec, 1979 [1965].
« Prix Renaudot ». *A.C.G.F.* janvier 1959.
- R., C. « La Lézarde par Édouard Glissant. Prix Renaudot 1958. » *Le Drapeau rouge*.
- Randall, Marilyn. *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*. Longueuil : Préambule, 1990.
- Randall, Marilyn. « La disparition élocutoire du romancier. Du 'roman de la lecture' au 'roman fictif' au Québec ». *Voix et images* 31.3 (printemps 2006) : 87-104.
- Renaud, André. « La Nuit de Jacques Ferron ». *Livres et auteurs canadiens* (1965) : 33.
« Rencontre des cultures ». *L'Arche* décembre 1958.
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1973.
- Richardson, Michael, éd. *Refusal of the Shadows: Surrealism and the Caribbean*.
Trad. Michael Richardson et Krzysztof Fijałkowski. London: Verso, 1996.
- Roy, Max. « Le torrent ». *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome III*.
Montréal : Fides, 1982. 1007-11.
- Saint-Éloi, Rodney. « Présentation ». Frankétienne. *Mûr à crever*. Port-au-Prince : Éditions mémoire, 1995 [1968]. 7-12.

- Saint-Éloi, Rodney. « La spirale de Frankétienne ou l'écriture comme instrument de subversion ». Préface. Frankétienne. *D'un pur silence inextinguible*. Paris : Vents d'ailleurs, 2004. 5-9.
- Saint-Gelais, Richard. *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*. LaSalle : Hurtubise, 1994.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1958.
- Schepmans, Jacques. « Aux confins de deux cultures avec É. Glissant ». *Cité* 28 décembre 1958.
- Smart, Patricia. « Tout dépend de l'angle de la vision : par Nicole Brossard –*La Lettre aérienne* ». *Voix et images* 32 (hiver 1986) : 330-3.
- Stansell, Amanda. « Surrealist Racial Politics at the Borders of "Reason": Whiteness, Primitivism and Négritude ». *Surrealism, Politics and Culture*. Édés Raymond Spiteri and Donald LaCross. Burlington (É.-U.): Ashgate, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Todorov, Tzvetan. « Introduction au vraisemblable ». *La notion de littérature*. Paris : Seuil, 1987. 85-94.
- Todorov, Tzvetan. « Typologie du roman policier ». 1978. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. 9-19.
- Tremblay, Roseline. *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1985*. Montréal : Hurtubise HMH, 2004.
- « Une bombe : 'Prochain épisode' ». *La Presse* 13 novembre 1965.
- Vadeboncoeur, Pierre. « Un témoignage de Pierre Vadeboncoeur sur 'Prochain épisode' d'Hubert Aquin ». *Le Devoir* 29 janvier 1966 : 12.

Valmont, Jacques. « Goncourt et Renaudot. De la grisaille au galimatias ». *Aspects de la France* 5 décembre 1958.

Wolf, Maryanne. *Proust and the Squid*. New York : HarperCollins, 2007.

Yergeau, Robert. « Pierre Raphaël Pelletier : un cri autofictionnel ». *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*. Éd. Lucie Hotte. Ottawa : Nordir, 2002. 213-232.

Vita

Nom : Benoît Trudel

Naissance : Hearst, ON 1979

Éducation :

2006-9	Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III D. 3 ^e cycle, Civilisation française
2004-9	The University of Western Ontario Ph.D. (Études françaises)
2002-03	Queen's University M.A. (Études françaises)
1998-02	University of Windsor B.A. (English Language and Literature) B.A. (Honours with distinction) (Études françaises)

Expérience :

2004-09	Chargé de cours, University of Western Ontario
2002-03	Chargé de cours, Queen's University

Prix :

2005-08	105 000\$ Bourse d'études supérieures du Canada
2002-03	10 000\$ R.S. McLaughlin Fellowship
2002-03	8 000\$ Wallace Award (refusé)

Article et communications récentes

- « Le narrateur franco-américain au tournant des années 1960 ». Congrès du Modern Language Association : Subversive Francophone Narrators. San Francisco, décembre 2008.
- « La lecture comme message : l'héritage d'Aquin et de Ferron ». Congrès du Conseil international des études francophones. Limoges, juillet 2008.
- « Frankétienne et le règne de l'œuvre dans les Amériques ». Colloque international : Les formes américaines de la poésie. Montréal, mai 2008.
- « Günter Grass's The Tin Drum and Salman Rushdie's Midnight's Children: Deceit, Manipulation and Pragmatic Potential ». La revue Frontenac 18-19 (2006): 155-167.