

Figures du roman québécois

Jacques Michon

Volume 9, Number 3, Spring 1984

Monique Bosco

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200487ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200487ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michon, J. (1984). Figures du roman québécois. *Voix et Images*, 9(3), 165–168.
<https://doi.org/10.7202/200487ar>

ESSAI

Figures du roman québécois

par Jacques Michon, Université de Sherbrooke

Dans deux parutions récentes, Patrick Imbert et Pierre Hébert s'emploient à décrire les figures du roman québécois contemporain. Ils s'inscrivent tous les deux dans le courant des approches formalistes, en ne négligeant pas cependant, par le biais de la théorie de la communication entre autres, de placer le lecteur à l'horizon de leurs analyses.

Dans son étude, P. Imbert¹ aborde la question du cliché dans le roman, en posant d'entrée de jeu que «une part de stéréotypie est nécessaire à toute communication et ceci à tous les niveaux» (p. 69). Pour distinguer l'énoncé pré-construit (nécessaire à l'entendement) du lieu commun, Imbert convoque le savoir de plusieurs disciplines, de l'anthropologie à la rhétorique, en passant par la linguistique et la sémiotique. Malgré l'éclectisme de ses références, l'auteur prend toujours la peine de centrer son propos sur la théorie de l'écart qui est une constante des études de stylistique.

Le cliché constituerait le degré zéro du texte, il serait le lieu «naturel» du littéraire: «le cliché véritable est difficilement décelable dans la littérature, car il est omniprésent» (p. 97). Ainsi le texte traditionnel le plus saturé est un texte invisible:

Inutile de dire que si l'on note quelques clichés véritables dans nos textes, on n'analysera pas le «naturel» du discours traditionnel, car ceci aboutirait à un livre complet. Seul le jeu avec la convention nous intéresse ici (p. 98).

Pour être saisi par le lecteur, le cliché devra donc être déjà présenté comme cliché dans le texte, mis en évidence par différents procédés figuratifs dont Imbert dresse l'inventaire (clichés modifiés, parodie, etc.). On devine alors que le roman québécois moderne qui conteste la norme linguistique et culturelle, surtout celui des années soixante et soixante-dix, sera un corpus privilégié par cette analyse. On y retrouve souvent cités les noms de Ducharme, Ferron, Poupart, Bessette et Godbout.

À partir de cette notion de «jeu avec la convention», Imbert identifie cinq grands courants dans la production romanesque québécoise de 1945 à 1980: 1) le roman traditionnel fait de clichés qui représente le point aveugle de l'inventaire (R. Malouin), 2) le roman dont certains éléments traditionnels sont remis en question (J. Simard, G. Roy), 3) le discours «où les énoncés forment un pot-pourri toujours renouvelé de fragments» et de citations (Ferron, Ducharme), 4) le roman qui cherche à renouveler, à remotiver le cliché pour en dégager une philosophie (R. Fournier, Y. Rivard), 5) enfin le roman qui pastiche le discours subversif, celui qui conteste déjà le cliché (J.M. Poupart, L. Gauthier). Le principe de cette typologie repose sur ce que P. Imbert appelle «la conscience du cliché», c'est-à-dire l'écart perçu par le lecteur entre la norme et sa déconstruction. La conscience des clichés s'oppose à la bonne conscience du texte traditionnel qui se complaît dans le syntagme figé, le stéréotype et le lieu commun:

Offrir uniquement ce que les lecteurs demandent, c'est bien affirmer une volonté de les maintenir dans l'habitude, la routine, les lieux communs, le déjà-là d'une idéologie qui les forme et refuser de jouer la dialectique pédagogique et stimulante qui est l'apport d'informations nouvelles dans les limites du compréhensible (pp. 69-70).

On comprend dès lors que la littérature doit être, à l'inverse, un discours dynamique qui conteste les lieux communs et les habitudes de lecture. Mais cette contestation a des limites, «limites du compréhensible», mais aussi limites du discours innovateur qui peut devenir lui aussi une autre forme de conformisme et produire de nouveau clichés:

Ce dernier exemple (tiré des *Enfantômes*) fait d'ailleurs partie, dans le roman moderne à dimension parodique, d'une espèce de style en train de se répandre «dangereusement» et donc de se conventionnaliser (...) (p. 82).

L'étude de P. Imbert mobilise un vaste corpus d'énoncés tirés de romans qui sont peu cités dans les études québécoises récentes, comme ceux de Jean Simard, Bertrand Vac, Claire France, André Brochu, Yvon Rivard, Jacques Brossard, Louis Gauthier, etc. On en jugera en parcourant l'index des auteurs. Cependant l'analyse ne dépasse pas souvent le cadre de la phrase ou du paragraphe. Elle aurait pu s'intéresser aux figures du récit, c'est-à-dire, entre autres, aux structures narratives qui fonctionnent, comme on le sait, selon des schémas pré-construits et dont le roman québécois des années soixante-dix fait aussi le procès. S'il aborde cette question à l'occasion (pp. 70-71, 150-151) l'auteur ne s'y attarde pas.

Pierre Hébert, lui, dans son étude sur *le Temps et la Forme*², adopte le point de vue inverse en s'arrêtant aux grandes structures du texte. Il vise ce qu'il appelle «la forme globale du récit». Il procède à plusieurs découpages: sémantique (séquences à la manière de Brémond), référentiel (chronologique à la manière de Genette) et figuratif (ordre, durée, fréquence, mode et voix selon *Figures III*). Il applique l'une ou l'autre de ces procédures d'analyse à trois romans: *l'Appel de la race* de L. Groulx, *Poussière sur la ville* de A. Langevin et *Quelqu'un pour m'écouter* de R. Benoît. La superposition de ces découpages successifs donne lieu, pour chaque récit, à un tableau général des figures, une «forme globale» d'où il dégage un sens, une finalité, qui irait à l'encontre de certaines idées reçues: *l'Appel de la race* ne serait pas un roman historique mais un récit didactique, *Poussière sur la ville* ne serait pas le roman de l'échec mais «le récit d'une victoire».

Ce n'est pas une analyse sémantique qui détermine ici le sens du récit, mais la distribution, l'articulation des éléments narratifs et figuratifs entre eux. De l'agencement et de la combinatoire des éléments émerge «un sens» lié à la finalité de la forme. Celle-ci viserait d'abord à persuader, à influencer le lecteur:

(...) en considérant le texte littéraire comme un acte intentionnel et en lui attribuant, par ricochet, un effet sur le lecteur, nous sommes autorisé à affirmer que cet effet se trouve dans ce que nous avons défini comme la «forme» du texte (...). Le texte exerce ainsi une persuasion clandestine sur l'acte de lecture (p. 88).

Ainsi l'architecture dégagée par l'analyse, qu'elle soit clandestine, inconsciente ou délibérée, aurait la même fonction que la rhétorique classique: convaincre. En disant la vérité du texte, l'analyse aurait pour fonction de «dénoncer» la forme comme manipulation du lecteur:

(...) véritable garde-fou, la forme réduit en partie le narrataire à la passivité ou, plus précisément, dirige son activité, et cette diminution de «l'entropie» rend la lecture possible (*Ibid.*).

Mais ce dernier énoncé laisse entendre plutôt que la stratégie de persuasion de la forme est une fatalité, une nécessité que le lecteur doit subir pour qu'il y ait sens. Ce point de vue réduit le lecteur à sa fonction de récepteur et s'oppose sur ce plan en partie à P. Imbert qui accorde à ce dernier un rôle plus actif: «La lecture n'a rien à voir avec la passivité. La lecture est une activité, elle est construction» (p. 66).

Cependant chez P. Imbert on se rend vite compte que c'est l'écrivain lui-même en tant que lecteur d'exception qui est privilégié, par opposition au lecteur moyen qui «trouve un plaisir certain au déjà-lu». En cultivant la distance ironique, «la conscience du cliché», l'écrivain échappe à la position inauthentique, stérilisante du lecteur commun. Ici P. Imbert rejoint P. Hébert, l'un accordant à l'écrivain ce que l'autre réserve surtout au lecteur spécialisé, soit la faculté de prendre ses distances, de dépasser le cliché, de river son clou au lieu commun.

1. *Roman québécois contemporain et clichés*, «Cahiers du C.R.C.C.F.», Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, 186 pages.
2. *Le Temps et la Forme, essai de modèle et lecture de trois récits québécois*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1983, 110 pages.