

Wilfrid Laurier University

Scholars Commons @ Laurier

---

Theses and Dissertations (Comprehensive)

---

1979

## Lecture contrastive du "Week End Man" de R. Wright et du "Libraire" de G. Bessette

Hélène Carty

*Wilfrid Laurier University*

Follow this and additional works at: <https://scholars.wlu.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Carty, Hélène, "Lecture contrastive du "Week End Man" de R. Wright et du "Libraire" de G. Bessette" (1979). *Theses and Dissertations (Comprehensive)*. 1131.

<https://scholars.wlu.ca/etd/1131>

This Thesis is brought to you for free and open access by Scholars Commons @ Laurier. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations (Comprehensive) by an authorized administrator of Scholars Commons @ Laurier. For more information, please contact [scholarscommons@wlu.ca](mailto:scholarscommons@wlu.ca).

LECTURE CONTRASTIVE DU "WEEK END MAN"

de R. WRIGHT

et du

"LIBRAIRE"

de G. BESSETTE

par

Hélène CARTY

B.A. University of Waterloo, 1975

THESIS

Submitted in partial fulfilment of the requirements

for the Master of Arts degree

Wilfrid Laurier University

1979

Property of the Library  
WILFRID LAURIER UNIVERSITY

268817

UMI Number: EC56313

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent on the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI EC56313

Copyright 2012 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This edition of the work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC.  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my appreciation to my two supervisors, Professor I. Stewart, Professor J. Doyle for their encouragement and advice throughout the course of this thesis and to Professor D. Sehl whose help was often sought.

I would also like to thank Jeanine Arabi for typing the thesis and Fabienne Naneix for her help in proofreading the manuscript.

But most of all I wish to thank my husband whose patience, understanding and help made it all possible.

ABSTRACT

In this thesis the narrators in two novels "Le Libraire" and "The Week End Man" have been studied and compared. A method has been used which reconciles two trends in current critical thought, namely structuralism and intuitive interpretation. The role and function of the narrators as well as the language and its equation with reality are stressed.

The analysis is carried out on two levels : the detection of codes as defined by Barthes which structures the novel and the study of the process of communication which leads to an investigation of the "schema actantiel" and the significant role of certain inhibitors.

The first chapter outlines the approach and its application to Wright's novel. The same method is applied to Bessette's novel in the second chapter.

In the third and final chapter the characteristics previously isolated are drawn together and the narrators are brought face to face.

TABLE DES MATIERES

	Page
PREMIER CHAPITRE	
.	
<u>The Week end Man</u>	2
Les exorcismes	14
Les analepses à grande portée	18
La communication	30
DEUXIEME CHAPITRE	
<u>Le Libraire</u>	40
L'état d'indifférence	45
La nausée existentielle	48
Les exorcismes	54
Les mots	55
La communication	61
Les aspects de la communication	63
L'aspect locutoire de la communication	63
L'aspect illocutoire	64
La matière ironique	70
L'ironie, ses sources, ses cibles	71
TROISIEME CHAPITRE	
<u>Conclusion</u>	74
La programmation des narrateurs	75
Le cadre des narrateurs	77
Le rôle dynamique de certains motifs	80
Les êtres objets	81

	page
NOTES ET REFERENCES	85
BIBLIOGRAPHIE	95

GLOSSAIRE

- Actantiel : se réfère à la fonction des personnages qui prennent une part active dans la fiction.
- Adjuvant : se dit d'un personnage qui renforce l'action d'un autre.
- Analepse : retour en arrière, "flashback".
- Code : l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler une question et sa réponse.
- Destinataire : se dit d'une personne à qui s'adresse un message.
- Destinateur : se dit d'une personne qui adresse un message.
- Diégétique : fiction. Homos : semblable. Homodiégétique, qui est à l'intérieur de la fiction.
- Embrayeur : l'embrayeur est un mot tel qu'il lui suffit d'être dans la bouche de quelqu'un pour prendre un sens déterminé et tel qu'il ne peut avoir de sens déterminé sans être dans la bouche de quelqu'un.
- Exorcisme : paroles ou actions qui conjurent, qui font disparaître.
- Narrataire : se dit d'un personnage à qui s'adresse la narration.
- Opposant : se dit d'un personnage qui fait obstacle.

INTRODUCTION ET OBJECTIF

La critique canadienne contemporaine ne tarit pas d'études thématiques et c'est pour cette raison, par souci de techniques différentes, que nous avons voulu offrir une "alternative". La méthode que nous avons utilisée permettra de voir sous un jour nouveau les écrits de deux de nos écrivains et nous espérons qu'elle facilitera toute approche comparative à venir. Pour articuler les textes choisis, "Le Libraire" de Gérard Bessette et le "Weekend Man" de Richard Wright, nous avons, dans un premier temps, isolé certains "codes" ce qui a favorisé la mise en évidence de certains liens de parenté entre les deux textes. Ces "codes", avaient déjà été soulignés et élaborés par Roland Barthes (critique dont l'approche théorique nous a beaucoup servi). Puisque des contraintes de temps et d'espace nous étaient imposées il nous a été impossible d'appliquer sa méthode au pied de la lettre et nous avons dû nous contenter de visées plus immédiates.

Nous avons tiré du "Weekend Man" différents schémas actantiels et ensuite nous avons cerné les codes dont nous avons évalué la portée. Il est devenu évident que le processus de la communication soutendait le texte et une nouvelle opération, l'interprétation de ce champ de tension, s'est avérée primordiale dans le rapprochement des deux textes. Puisque notre but est d'arriver à établir un

rapprochement, nous avons par la suite, procédé à l'analyse du deuxième texte, "Le Libraire", en reprenant l'étude des codes, celle du schéma actantiel, en somme des "signes" à partir desquels le sens est produit. Nous y avons observé une multitude de signifiants et en avons dégagé les sens produits.

Grâce à ces analyses, nous avons pu reconstituer le personnage et le rôle des deux narrateurs dans leur situation fictive respective et dans un dernier chapitre nous les avons considérés "côte à côte". Ce qui nous importe dans cette conclusion ce n'est certes pas, par l'énonciation de généralisations hâtives, de montrer l'aspect univoque des liens que nous avons repérés mais plutôt d'insister sur ce que Barthes nomme des "départs de sens".

Un défi est lancé et nous espérons convaincre plusieurs non seulement de l'efficacité du modèle présenté mais de la pertinence des études comparatives et de leur importance dans l'étude des littératures canadiennes.

PREMIER CHAPITRE

---

The Week End Man

Il y a quelques années déjà Valéry s'insurgeait contre la soi-disant "transparence" des mots, éternelle "diatribe" du signifiant et du signifié,

"idolâtres sont tous les autres qui prennent des mots pour des choses" (1).

Un peu plus tard Sartre (2) nous démontrait l'existence d'un message orienté, codé, dans la structure même du langage. Les mots sont chargés, nous rappelait-il, leur innocence un leurre, un nom d'apparat. Peu après, Barthes relançait cette formule, "(le texte idéal), ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés" (3).

L'extension fictionnelle de l'auteur implicite (4), le narrateur, sera ici élaboré à partir des mécanismes du discours. Nous accéderons à sa personnalité, à son "être" à travers la coulée narrative, ce que Barthes d'ailleurs situe très bien :

"lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire" (5).

Dans le roman de Wright, le flux de conscience d'un narrateur homodiégétique occupe le champ narratif, et le monopole que ce narrateur détient en tant que générateur du sens oriente la configuration sémiologique des personnages secondaires. De par sa situation ce narrateur au premier degré perturbe l'ordre temporel et l'ordre spatial dans le corpus

de l'histoire et sa tâche est celle d'être à la fois émetteur et réflecteur du discours. Puisque l'étude que nous avons choisie se propose de vouloir "saisir" la dynamique du texte isolé et étant donnée la qualité médiatrice du narrateur, il nous faudra en un premier temps, cerner la visée, le poids, la fonction et l'éclairage de ce destinataire du message.

Dès la première phrase du texte :

"today there are three telephone messages on my desk" (6),

le narrateur est situé, plongé dans un temps et un espace délimités par l'articulation des embrayeurs "today" et "my". "Today" situe le lecteur aussi bien que le narrateur et le narrataire sur un axe temporel bien déterminé. Ce premier mot est un indice par lequel le narrataire et le narrateur sont signifiés et l'élaboration d'une voix narrative à fonction phatique et conative est initiée (7). Fonction conative puisque le narrateur représenté fournit au narrataire le type de réalité présent dans le roman. Fonction phatique puisque l'accent est mis sur la convergence des temps, celui du narrateur et celui du narrataire, sur la création du temps fictif, sur ce point de contact qu'est l'irruption de la fiction dans la réalité, là où la distanciation temporelle narrateur/lecteur implicite s'estompe.

La première unité du code herméneutique :

"l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse" (8)

nous est aussi bientôt proposée. En effet, la série sémantique "three telephone messages" (9), est chargée et nous croyons, constitue l'un des strates de l'histoire racontée. Nous y décelons aisément les éléments de différents codes. Soulignons "telephone messages" ou le code de la communication, "my desk" ou le référent social et "three" l'instance symbolique, la présence d'actants qui seront bientôt précisés soit, Molly, Sydney Calhoun et Harold Pendle.

Le caractère provisoire de l'ordre temporel, c'est-à-dire du lien entre linéarité et temporalité est accentué par l'enchaînement d'une série d'embrayeurs qui après nous avoir télescopé dans l'univers temporel fictif du narrateur jalonnent le texte des coordonnées nécessaires à l'établissement de correspondances, à la reconstruction des temps emmêlés. Nous apprenons dès les premières lignes que le mois de décembre est le signifié de l'embrayeur "today" et nous nous situons précisément à 13h le mercredi 21 décembre 1967. Appelons stratégie textuelle cette technique de rétrospection, d'analepses, technique dont la fonction est cardinale et dont le rôle est d'initier au sein du texte des mises en évidences dont la portée est souvent significative. Sur ce point, signalons l'importance que donne Sheila Campbell à cette tactique et lisons ces quelques lignes qui s'y réfèrent :

"The clues to Wes's motives are his diversions into the past" (10).

Le dernier code que nous décelons dans cette première page est celui du comportement du narrateur, celui de la séquence des actions que nous repérons dans la chaîne sémantique "lunch hour walk" (11). De plus, quelques connotations accessoires telles "three small yellow slips

rectangular in shape" ainsi que "pads of these slips" introduisent l'élément ironique du discours, élément qui restreindra l'effet de certains rapprochements et banalisera l'effet du fonctionnement textuel. Cette manipulation de l'ironie à la fois provoque et surprend et sera l'objet d'une étude plus approfondie dans la partie intitulée "Programmation des narrateurs". A partir des indices relevés dans cette première page nous avons pu isoler les codes qui serviront à l'étude de ces "agents articulatoires" qui entrelacent le texte tout au long de l'histoire.

Nous avons déjà fait état du rôle osmotique du narrateur.

Nous utilisons le qualificatif "osmotique" dans le but d'accroître le caractère immuable du narrateur et son rôle de déformateur dans l'appréhension des événements, des choses et des personnages (des acteurs). Cette caractéristique lui permettra de maintenir l'histoire dans une impasse et un vide continus. En conséquence, notre tâche première est de repérer les traits récurrents, de reconstituer ce personnage -narrateur qui hante, perturbe et modifie l'histoire, ce régulateur du sens dont la position est ambiguë et précaire par rapport à autrui. Ce narrateur, ce "je" qui est à la fois semblable à tous et différent des autres, qui oscille entre l'innocence, l'inconséquence et la lucidité nous échappe souvent. Nous savons son âge puisqu'il nous renseigne lui-même à plusieurs reprises à ce sujet : "trente ans" nous affirme-t-il aux pages 10, 173 et 194. Son temps est de repérage facile puisque des confins chronologiques très précis nous sont rendus par le code historique. En somme Wes, au volant de son "dodge dart" (12) est un homme

marié depuis cinq ans, père d'un enfant mongolien, séparé et cette séparation repose sur l'énigme du 24 octobre 1962. Ce "signe", The Cuban Missile Crisis, a un sens associé qui est plus fort que celui de l'échec suggéré de son mariage et auquel nous retoucherons en analysant l'incommunicabilité ou l'épaisseur sémantique du texte. Puisque cinq années se sont écoulées depuis les événements d'octobre et que le 21 décembre nous a été suggéré, son champ chronologique est cerné. Plusieurs autres entrelacs dans le discours concourent au dévoilement et à la spécificité de l'espace chronologique. Dès la page cinq, nous retenons un premier indice lorsque Wes nous exposait que :

"In Toronto... they've changed the zoning by laws and now at least three or four dozen highrise apartment buildings have climbed to the sky..." (13).

Deux sens se mêlent ici. D'une part le référent historique -"the bylaw" et son corollaire, l'industrialisation discernable et vérifiable,

"... flat farmlands which have been paved over and seeded with trim brick bungalows, small factories... all of it since 1950" (14).

Northop Frye se fait l'écho de ces paroles lorsqu'il nous signale que

"The global civilization of jet planes, international hotels and disappearing landmarks... the obliterated environment" (15).

D'autre part un stratagème qui fait détourner du signifié historique

et de sa portée, l'embrayeur "they" s'associe une vérité différente et remplit une fonction stratégique. Ce premier jalon du code de l'incommunicabilité, ce "they" initie le conflit du "je" et "les autres" conflit où le "je" est retranché référentiellement du champ proposé. Il y a donc ici emboîtement de deux codes dont la juxtaposition engendre des pulsions conflictuelles à grande portée.

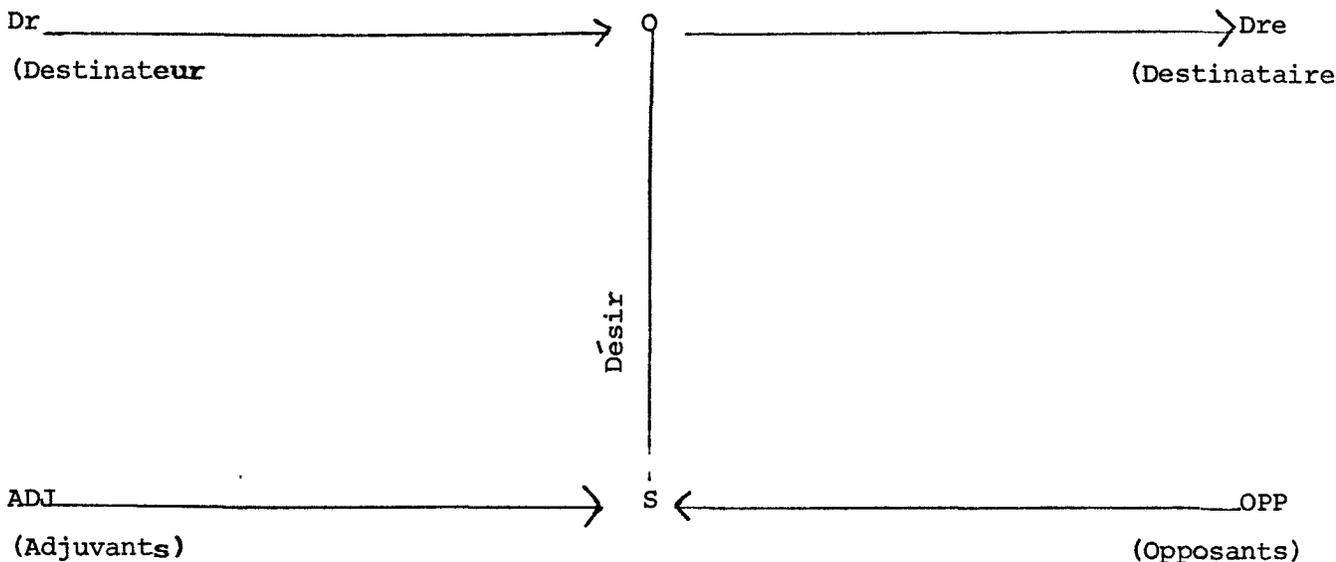
Cette focalisation du narrateur témoigne de l'opacité de ce guide, de sa manipulation du sens, de son intrusion entre l'énoncé et le référent, là où se joue la satellisation des actants. Or cette intrusion est accentuée par l'ébauche d'un conflit "they/us" (you/I) dans lequel le narrataire est entraîné à son insu de sorte que sa compétence est bornée. Sheila Campbell nous en entretient en ces termes :

"The fact that Wes confides only in us, seeks no one else's friendship, is certainly flattering and of course we sympathize with his position as a loner. But this is just the beginning. By a very skilful use of rhetoric Wes draws us into an identification with him..." (16).

A propos de "satellisation des actants" et étant donnée la fonction primordiale de cette polarisation nous devons nous référer au schéma proposé par Greimas pour l'analyse des actants et faire ressortir les traits marquants des personnages entre eux. Dans cette étude des rôles actantiels de Greimas de même que dans celle de Chabrol deux schémas retiendront tout particulièrement notre attention : l'organisation en paires des fonctions et l'investissement de différents rôles dans un

acteur (et son corollaire).

La proposition de Greimas s'illustre comme suit et lie souvent en s'articulant les notions de "fonction" et celles de "personnage".



Ce mécanisme permet d'isoler nombre d'éléments et constitue en somme ce que Chabrol étudie dans sa "Sémiotique narrative et textuelle" (19) sous le chapitre des "Axes essentiels de l'imaginaire narratif".

Dans le but de nous conformer aux dictées du modèle nous allons dépouiller le texte de sa couche "catalytique" (20) pour toucher à "l'ossature" du discours. Nous sommes ainsi en présence d'un narrateur qui, sur l'axe du désir n'a qu'un objet pratique et ce but ultime c'est la survivance. Plusieurs indices jalonnent le discours et viennent confirmer cette interprétation, indices qui convergent sur cette phrase-clef, sur cette série sémantique que nous repérons au dernier chapitre. Voici comment Wes nous en révèle l'expression claire et nous signale la portée

de cette régulatrice du schéma narratif :

"If he were to say something like : let us each endeavour to stay awake tomorrow and put one foot in front of the other carefully so as not to miss a step and fall completely on our faces, I think I would know what he (the bishop) means" (21)

Nous avons déjà défini l'objet, il nous faut maintenant percer par des repères textuels le code du message "destinateur → destinataire" et démontrer l'articulation des fonctions actantielles.

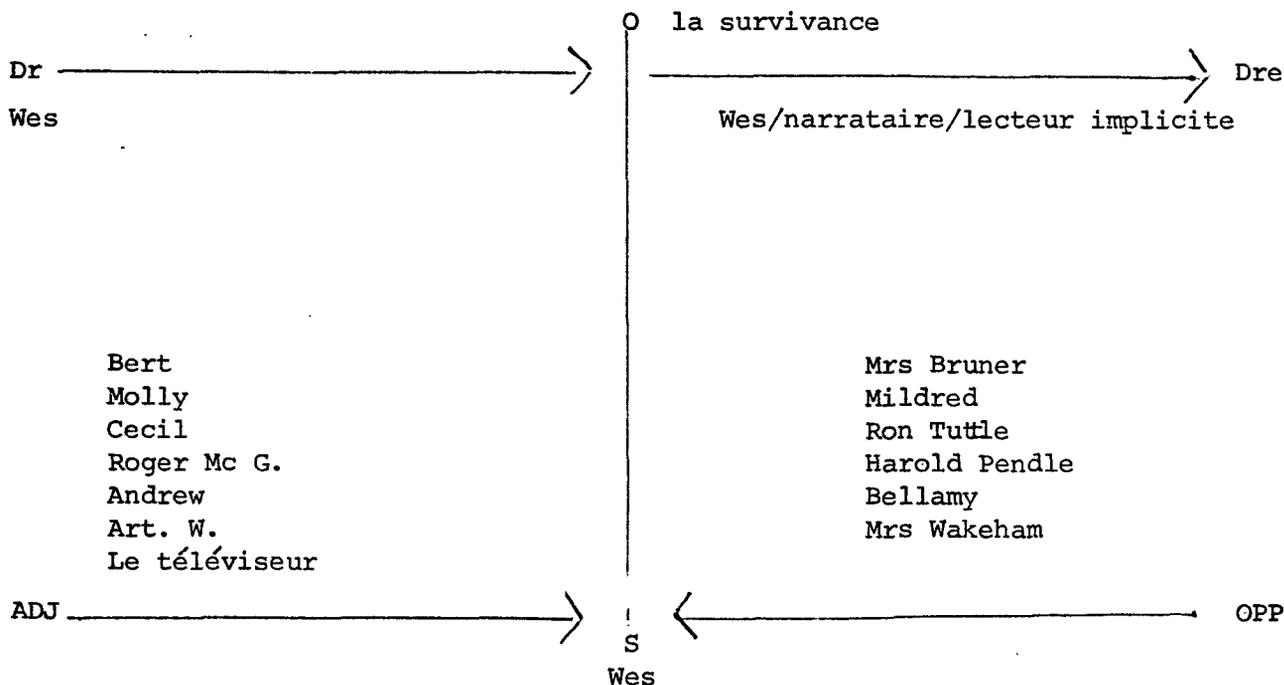
Il apparaît qu'à la question "qui parle à qui ?" on puisse aisément répondre mais de cette réponse naîtra ce que Barthes estime être :

"... un élément de trop, et ce supplément indu est le corps (du narrateur)" (22)

C'est d'ailleurs ce à quoi Alfred Kazin se réfère lorsqu'il dégage un déséquilibre dans la structure du texte (23). En effet, le destinateur, forcément dans ce discours le narrateur, s'adresse spécifiquement au narrataire-destinataire de son message. Par contre, et le texte en témoigne, un deuxième destinataire, le lecteur, est souvent, beaucoup trop ouvertement signalé (24). Ce déséquilibre introduit du même coup un effet de substitution (narrateur/narrataire/lecteur implicite), effet qui à son tour investit le texte d'un effet de "fabrication". Nous reviendrons plus tard aux connotations esthétiques qu'engendre un tel fonctionnement et nous mentionnerons sur ce sujet les travaux de Campbell et

de Kazin. Passons plutôt à une deuxième distribution, c'est-à-dire à l'axe des adjuvants et des opposants.

A notre avis ceux qui favorisent ou interdisent l'objet de la quête, c'est-à-dire les adjuvants et les opposants (qui se partagent un présent et/ou des passés) n'entrent pas en combinaison avec le narrateur mais apparaissent "inertes", saisis et mutés par ce narrateur, ce qui infirme au texte un déséquilibre. A un premier niveau, sur le plan pratique, l'histoire intervient pour fragmenter ces acteurs et leur assigner un rôle actoriel dans une distribution souvent antithétique. Ce type de distribution favorisera la construction d'un "spectacle pulsateur" (songeons au rapprochement Bellamy/Wes ou encore Wes/Pendle) tout aussi bien qu'une remise en question de divers aspects de la véracité à l'égard du réel présenté. En effet, ce spectacle ne mène pas à la connaissance puisqu'il y a manque de véritable familiarité. En conséquence, cette projection des clichés insaisissable à l'extérieur du narrateur, cette opération-réglage qu'il initie, ce conflit en inégalité de force est loin d'être innocent et c'est grâce à ces adéquations que nous pourrions étudier cet espace du texte qu'occupe le vécu référentiel. Toujours au premier niveau, c'est-à-dire au niveau pratique, la présentation "matérielle", stéréotypée des acteurs simplifie leur insertion sur un graphe. Nous nous permettons de superposer les schémas obtenus en réponse à celui de Greimas et nous obtenons aisément la modélisation suivante (25) :



Sur le plan pratique, puisque nous sommes étroitement soumis au discours, c'est l'organisation textuelle elle-même qui invite ce classement des acteurs et des fonctions en deux camps (26). Par contre, lors de l'articulation des rôles, un double effet de sens est produit. Cette contradiction, avons-nous suggéré, est la résultante de l'articulation, du jeu et des rapports qu'entretiennent les acteurs et les actants avec le narrateur (27). Le milieu médian, celui qui propose, assigne et dispose, c'est celui du narrateur et conséquemment les acteurs n'ont entre eux que de fugitives et banales communications. C'est à ce type de contact que Naïm Kattan se référait lorsqu'il écrivait :

"des hommes et des femmes font connaissance. Ils se parlent mais ne se disent rien. Les mots au lieu d'exprimer la pensée, la masquent. Ils ne servent plus d'instruments pour atteindre le réel, ni même pour en décrire des aspects, mais pour cacher

son absence..." (28).

Il nous faut considérer que ces acteurs ne sont jamais présentés comme "êtres de paroles" et que le seul recours laissé au lecteur est de reconnaître les procédés "feuilletonistes" entrelacés de clichés qu'il décèle à travers la rhétorique du narrateur. Nous soulignons cette association acteurs/fonctions dans le texte, association qui place les acteurs pour ainsi dire, dans un "étai" et investit le texte d'une surcharge formelle. Reconnaître les "déplacements", reconstituer la "réalité référentielle" nous permettra une analyse exhaustive des signifiés et un décodage de la chaîne sémantique.

Nous avons attribué à Madame Wakeham aussi bien qu'à Madame Bruner, à Ron Tuttle et à Harold Pendle la fonction actantielle d'opposants dans la fiction narrative. Leur intervention devrait être précurseur d'une rupture d'équilibre ou du moins devrait-elle suggérer cette rupture. Rien de tel ne se saisit du texte. Loin d'offrir une alternative viable cette "pulsion" exercée sur le texte se déplace, se dédouble et vient se joindre au camp des adjuvants. Nous sommes témoins des "avances" de Madame Bruner, du changement d'optique de Harold Pendle, de l'intrusion du réel qui vient faire dévier le message amorcé par les propos de Ron quant à la "cosmic justice", et de l'absence d'un développement narratif qu'aurait pu engendrer l'influence de la mère. Le corpus des "adjuvants", acteurs sur lesquels en définitive le narrateur aura à se prononcer présente à son tour des mutations contradictoires; les adjuvants selon le paraître, se doublent en opposants selon l'être.

Bert, celui qui "is very fond of me" s'éprendra en connaisseur, des vertus qui font un "honnête homme" (29). De concubine et amante Molly, dans un dialogue digne du "grand" Claude Bernard et des disciples de Zola, sera invertie des caractéristiques associées antérieurement à Mildred et à Madame Wakeham. Même le téléviseur "I turned the bishop off" (30), n'intervient plus. Dans cet ordre décroissant vers la solitude dans ce vide ontologique il nous semble que seul Andrew résiste à tout déplacement, et la réussite de cette communication père/fils est proportionnellement inverse au flot de paroles prononcées. En conséquence, cette communication nous apparaît établie sur la parole abolie.

L'impuissance du narrateur à bien satelliser les actants, ne provient pas des distances culturelles ni des contraintes sociales à l'oeuvre mais plutôt d'un désamorçage des tentatives à capter le réel, ce à quoi Sheila Campbell se réfère lorsqu'elle exhibe le parallèle Meurseault/Wakeham et associe le narrateur à d'illustres aliénés. Nous nous sommes écartés du plan pratique et un deuxième schéma actantiel, schéma situé sur le plan mythique cette fois, occupe l'espace textuel.

L'élaboration de ce deuxième schéma se voit restreinte par le manque de détails explicites dans le contenu narratif et par, sinon une méfiance, du moins des "réserves" à l'égard du narrateur générateur du sens. Les mots, les locutions, toutes les combinaisons phrastiques sont bientôt dépassés et une communication qui transcende le simple jumelage "d'outils chargés", de "mots", est établie. "La prose naît de l'intention de communiquer" (31) lisions-nous dans St Genet; ce que Wes paraît vouloir

nous communiquer c'est la substance d'une condition tragique, connaissance qu'il tente de nier par l'apport d'une gamme d'exorcismes. De ce fait, une étrange succession de tribulations livre le narrataire à la distraction de l'esprit. L'opposition essence/sens agit ici contraire aux préceptes moralisants et l'auteur implicite la puise dans un réservoir commun à lui, au narrateur et au lecteur implicite. Penchons-nous donc sur la problématique qui relève des "exorcismes", voire même sur l'intentionnalité dont ils découlent. Wes, fasciné par le spectacle, tente de nous inviter à cette absorption transformatrice de la réalité, qu'est le spectacle. A partir de plusieurs indices, nous essaierons de marquer, de façon probante, les rapports des exorcismes avec les mécanismes du discours dans le déroulement du récit, et les liens sémantiques qu'ils entretiennent avec le récit.

### LES EXORCISMES

Appelons "exorcismes" les détails de convergences des éléments qui par association, sont intercalés, font dévier l'essence du message et à maintes reprises investissent le discours d'un caractère tautologique.

Un premier "exorcisme" nous est rendu par l'analyse d'une technique, d'une stratégie du narrateur : sa manipulation du schéma temporel. Les prolepses et les analepses, les achronies narratives, l'ordre donc dans l'alternance des temporalités nous distrait, ce qui opère de fait,

une distanciation entre le narrateur et sa narration ainsi qu'entre le lecteur implicite et la narration. Nous tenons à préciser que ce qui est sur ce point à l'étude c'est surtout la perturbation de l'ordre chronologique et ses interférences vérifiables et non pas la portée de ces interférences. Nous traiterons au chapitre de la communication de la portée de ces interférences et nous essaierons de démontrer qu'exorcismes et communications ne sont que l'envers et l'endroit d'un même traumatisme. Ces achronies contribuent par la décélération du rythme narratif qu'elles engendrent, à concrétiser cette dualité d'expérience qu'est le "paraître" de Wes.

Ces retours en arrière, explicatifs ou tout simplement décoratifs, projettent momentanément des "lapses", des interférences narratives illusives, conflictuelles ou tautologiques. Rappelons la prose discursive qui vient alléger l'angoisse d'une condition que Wes ressent mais se refuse à nommer, la solitude ontologique de l'homme, lorsque, à la page huit le fil narratif se voit entrecoupé de détails catalytiques. De par cet épisode le champ des modalités de l'être et celui des éléments qui font pression, le code socio-culturel se croisent, sont associés et un jeu de masques est établi. Des indices tels que :

"I am A-OK", "I seldom have an opinion on anything" (et ses variantes) "a man has to stand up" et plus "if a man wants to amount to anything" "Clyde R. Wheeler... is lost on me"... but I wouldn't dream of saying this to Bert : "What of it you say ?" (32),

maintiennent-ils le contact narrateur/lecteur implicite, sommes-nous

"invités" ou condamnés au spectacle ?

L'intégration culturelle, nous apprend-on ainsi est réglée sur un conflit où "l'autre", "les autres", sont les éléments dominants et où le "je" n'est qu'un sous-produit aléatoire de la hiérarchie sociale, souvent même, la proie des autres. Le sens-reçu, "C.P. Wheeler" ne se dégage plus sans la distanciation "is lost on me", de même que le produit "Bert", (intégré à l'élément social puisque destinataire du message "Wheeler"), met en lumière le rôle renforcé de confident associé au lecteur. Cette dérive temporelle de l'imagination qu'est l'analepse à courte portée, suggère, nous l'avons vu, une déviation consciente, décélérente, suggère aussi the "thundering ironies" (33) et s'accompagne toujours de la fuite du réel. Ce qui provoque la fuite du réel, cette soupape de sûreté de plusieurs données conflictuelles c'est la "distance d'ironie".

"I'm not so sure, Ron, I replied, watching the girl colly  
tuck those legs beneath the dash of the tight little car" (34),  
ou encore,

"It's quite an absorbing film and I watched most of it leaning  
on the counter of my kitchenette wondering what Mary Lou was  
doing at that exact moment, and waiting for my shake'n bake..." (35),

et tant d'autres assurent le désamorçage des conflits perceptibles en entraînant dans une même classe "sémantique", la convergence de la problématique de l'être et l'artifice du paraître par une réinterprétation du signifié "après tout ce n'est pas si grave que cela". L'objet essence ne se définit plus par son contenu mais par son rapport avec

l'objet sens. A ce titre, nous pourrions citer d'innombrables exemples, des "contre-courant" qui viennent perturber la qualité de la communication et auxquels viendra s'ajouter l'arsenal stylistique d'un Wes publicitaire. Ceci justifie les pressions contradictoires qu'exercera à son tour la publicité, ce "langage des autres" et intensifie le processus de gradation matérielle, processus qui se double d'une fonction de blocage entièrement immergée dans la "socialité". Il nous faut cependant limiter l'inventaire des analepses "à courte portée", aborder plutôt la mécanique des analepses à "grande portée" et en examiner les principes moteurs.

Nous avons reconstitué ce que Barthes définit si bien :

"J'ai pilé, pressé ensemble des idées venues de ma culture, c'est-à-dire du discours des autres" (36).

et qui n'échappe jamais à la configuration conflictuelle. Au delà de cet "ensemble du sens" les analepses à grande portée, elles, fonctionnent :

"... non pour rendre intelligible, mais pour savoir ce qu'est l'intelligible" (37).

Le problème du repérage ne se pose pas puisque ces achronies se font forcément discernables et nous envisageons leur analyse à deux niveaux différents :

- l'espace psychologique
- l'espace sociologique.

LES ANALEPSES A GRANDE PORTEE

La qualité du "pouvoir d'actualisation donné au narrateur" porte le lecteur à fondre dans une même unité deux perspectives : "le personnage tel que raconté et le narrateur conteur" (39). Cette fusion de plusieurs plans chronologiques se double d'une fonction tributaire puisqu'elle participe à une désignation perpétuellement renouvelée du narrateur. Or, dans le présent fictif de la narration, C. Lévi-Strauss (38) nous signalait la valeur sémantique de la reduplication d'une unité, ce que P. Hamon notamment examine, et définit ainsi :

"La référence à certaines histoires connues (déjà écrites dans l'extra-texte global de la culture) fonctionne comme une restriction du champ de la liberté des personnages, comme une prédétermination de leur destin" (39)

Nous découvrons l'un des traits les plus marquants des achronies à l'étude, la récurrence de personnages qui se dégradent à l'intérieur de la mythologie du texte, dans l'instabilité du schéma actantiel que ces achronies produisent.

A partir d'observations dont nous n'avons qu'une connaissance médiante, nous voyons transparaître un nouveau champ sémantique. En regard du texte nous examinerons ces achronies dans l'ordre de la coulée narrative et nous tenterons de cerner l'organisation thématique sous-jacente en établissant des rapports avec les diverses modalités qu'elles empruntent. Le premier passage discursif où il y a grande disparité

entre le temps de l'histoire et le temps du récit, se trouve dans la première partie du quatrième chapitre, et présente un sens produit lourd de conséquences. Nous découvrons dans l'achat du télescope un indice étroitement lié au code de la gradation matérielle et de la pression qu'exercent les éléments socio-culturels. L'expression de cette pression nous est fournie aux pages 121 et 122, alors que Wes relate, dans une autre analepse à grande portée, les événements qui l'ont conduit à l'achat du télescope. Le débat être/paraître est introduit sur ce point et ainsi amorcé :

"It (the telescope) helped to confirm her (Molly) belief that I was destined for great things"

"I mostly use it... to watch the summer girls..." (40)

Ce message à valeur connotative, situé dans son milieu socio-culturel, ce "stéréotype" qu'est l'acteur mondain, stéréotype dont le sens révélé se verra bientôt muté, créant l'opposition stéréotype/marginal.

Wes nous en informe ainsi :

"He (Bert) considered the job bizarre and was just pleased that I was no longer a night watchman" (41)

Wes, marginal puisqu'il perturbe l'ordre de la gradation socio-culturelle, alors même qu'il chevauche la trentaine,

"You're thirty... should be squaring yourself away" (42)

se voit dès lors relayé pour une première fois dans la production du sens. L'unité sémantique,

"he addressed a question to the clock... So what's next, Wes ?" (43)

manifeste que la question est réglée par le milieu socio-culturel puisque l'espace "temps n'est autre que convention sociale. Nous voyons sur ce point la reduplication des rapports force/faiblesse, I/they, rapports qui vont se répercuter dans le deuxième segment de l'analepse. Nous repérons, de plus, la transformation du narrateur/acteur en narrateur/spectateur, mutation que notre narrateur soulignera à plusieurs reprises, ce qui le maintient dans une zone de suspens et produit un effet quasi pascalien :

"Quand tout se remue également, rien ne se remue en apparence, comme un vaisseau, quand tous vont vers le débordement, nul n'y semble aller. Celui qui s'arrête fait remarquer l'emportement des autres" (44)

Le télescope, ce bref passage présenté de façon anodine, coincé entre la promesse d'une scène érotique et la contingence d'un coup de téléphone, suivant l'articulation d'un "déjà vu", est associé par le réglage même du texte à l'analepse qui le contient. Représentation discursive du travail des conflits à l'oeuvre, cet entrelac modifiera par sa contiguïté le sens même de l'analepse. Bref, un deuxième segment de l'analepse vient bientôt s'intégrer, déterminé lui aussi par l'effet d'une association fortuite, effet qui contribuera à l'élargissement du concept de temporalité tel que nous l'envisageons et initie la chaîne des "déjà vu", que nous repérons aisément au sein du texte. Il y a ici matière à réflexion pour le critique puisque cette technique défie les normes

d'une recherche ontologique consciente, et revêt plutôt l'aspect de ce que Daniel appelle si bien :

"S'abrutir jusqu'à n'être plus que ça" (45)

Regarder les autres avec un amusement froid mais toujours aux prises avec le monde dont il ne peut se libérer, voilà le *modus vivendi* de Wes. Pour lui des contacts établis par la fusion de deux plans temporels naît le réel...; la connaissance qui résulte de ces contacts, tout comme les contacts, est fluide. Sur ce terrain, il n'y a pas d'oeuvres durables... il n'y a que des rencontres fortuites. De là, l'impression d'un manque d'harmonie dans la composition du roman, la déviance par rapport aux existentialistes.

L'alternance des temps avons-nous suggéré occupe un espace privilégié dans cette analepse à grande portée ; voilà comment Wes lui-même se fait l'écho de nos observations :

"I experienced the most fantastic déjà vu of my life" (46)

"... conversation we were having, the sort of conversation we always have" (47)

Le discours, dans cette achronie, manie plusieurs codes et tous semblent se référer à une soumission du personnage aux événements, à son manque de "liberté d'alternative". Puisque cette "liberté d'alternative" est la racine première des caractères de l'individualité, nous comprenons que ce "manque" à son tour exige de nouvelles dispositions accidentelles. De son poste de "gardien", Wes nous rappelle :

"I grew tired of the heavy dank smell of the waterfront  
and the breezy disc jockeys and the pigeon shit" (48).

et ses projets d'avenir, eux, reposent sur le bon vouloir d'un certain  
Kito :

"the fall is always a busy time for him" (49)

Il n'est sans doute déjà plus étonnant d'entendre Wes accepter, sans  
équivoque, la proposition de Bert. Considérons d'abord l'hésitation  
première de Wes :

"I haven't sold anything since--"

ensuite, la rétorque de Bert :

"Well now... a chap I know... I told him about you... he  
sounded interested..."

et la réponse de Wes

"sure thing Bert" (50)

La scène qui suivra, celle de l'acte sexuel, se joue aux prises d'un  
même effet :

"Molly always returned after these dark journeys to ask  
for love and fall exhausted into sleep..."  
..."come and lie down beside me" (51)

Cette orientation de notre analyse nous amène à souligner l'ef-  
facement, la dégradation même de Wes-individu,

"in a kind of mental and physical paralysis" (52)

alors même que sa gradation matérielle paraît assurée.

Cette interprétation peut être réaffirmée sans modification lorsque nous nous prêtons à l'étude d'une deuxième achronie. Nous observons de nouveau la fonction passive du narrateur :

"This evening there was a science fiction movie... It set off a little tinge of nostalgia".

"the movie frightened her and she sat very close... she squeezed my hand" (53)

Nous voulons ici considérer la fonction symbolique de la production sémantique associée à ce passage. Il y a plus que la simple constatation d'un mécanisme à l'oeuvre, il y a reduplication d'unités dont nous avons déjà constaté la valeur transformatrice. Ainsi à l'articulation,

"I once paid several hundred dollars for a german telescope to study the stars" (54)

vient s'ajouter :

"I used to read books..."

"and another time I sent for a brochure on a short story writing course" (55)

Cette fois-ci la production du sens jette un éclairage discret sur l'existence référentielle d'un schéma récurrent :

"I even sought out people who were interested... in the role of the individual in a technological society" (56)

Signalons la valeur informative de l'embrayeur "I" et la fonction active

du narrateur dans le passage cité. Quelque chose est ici conjuré et appelle le rapprochement des séquences. "None of this is as good as television" suggère la réplique au principe philosophique : "il n'y a pas d'effet sans cause" et bien sûr à son corollaire : "la cause supprimée, l'effet disparaît". Pour justifier cette perspective qu'il nous suffise de rappeler l'indifférence, le manque d'enthousiasme qui bloque Wes dans un caractère figé et d'insister sur les raisons impliquées dans le déplacement actif → passif par l'étude des informations qu'il nous donne en rétrospective.

Une cause omise (puisque le narrateur perturbe l'ordre chronologique du récit) a forcément bouleversé la vie affective de Wes. Dans cette optique, le rapprochement des deux segments du texte mentionné, n'est pas dépourvu de pertinence puisque la vision que préconise "them" fait comprendre par l'illustration d'un conflit en inégalité de force. Sans trop nous écarter du texte nous pouvons établir un parallèle entre les fourmies géantes qui deviennent l'élément de la dégradation de l'individu et la technologie moderne. La brusque transition temporelle et la présence du praxème "wait for" (my Shake and Bake) viennent soutenir l'ambiguïté dans la position de Wes (ambiguïté qui est répercutée dans la dernière ligne du texte), mais alors qu'un brave Anglais saura libérer le monde de sa menace, Wes par contre, est appauvri par l'étrange subversion dont il est la visée, dépouillé peu à peu de ses attributs. Nous insisterons sous le chapitre de la communication sur l'unité sémantique "hibernal stars" puisque nous nous restreignons pour le moment au repérage et à la fonction des analepses.

Dans une analepse amorcée elle aussi par un coup de téléphone, celui de Frank, Wes implique constamment les relations d'une part entre l'équilibre de la campagne et d'autre part, le tumulte de la ville, dans une sorte de précision dépourvue d'émotion. Ce sens produit nous semble être un microcosme de l'ensemble de la situation fictive du roman. L'imagerie projetée consiste ici à attribuer froidement à la ville le spectacle anonyme, obsessionnel d'une agglomération d'êtres dénaturés, d'êtres en cage. Ce maillon vient s'ajouter aux autres pour former une chaîne latente, une sous-structure d'où se dégagent monotonie, indifférence et ironie. Un regroupement des codes renforce la production du sens dans des conditions bien déterminées. Les lieux sont définis ; alors que la dominance socio-culturelle est associée à la campagne, le matérialisme et l'univers technologique établissent des distances infranchissables entre humains. Au Noël blanc,

"I feel a sharp pang for those white streets of my childhood" (57)  
s'intègre,

"the young people you see in automobile  
advertisement" (58)

et aux paroles de Frank et de Kitty s'ajoute l'élément contextuel

"the sound of my neighbour's television" (59)

Le fonctionnement du texte nous engage ainsi à isoler sous la menace du corbeau :

"Once we stopped the car near a church to watch a crow flap

his heavy wings across the treetops and listen to the voices singing : Jesus calls us ! O'er the tumult" (60)

deux sous-produits emmêlés, la distance culturelle (médiatisée par le téléphone) et l'isolement (médiatisé par le MG et par le mur). Wes nous apparaît ainsi se livrer au travail de rattrapage d'un univers écroulé. Cette première séquence favorise une interprétation psychologisante du texte et Wes lui-même avoue :

"somewhere in the middle of that gulf lies something" (61)

Pour souligner cette quête et pour la première fois dans le texte, Wes s'applique à nous entraîner dans le décodage des motifs de la distance impliquée. Il pose les structures : la mort subite de leurs parents ; puis tout s'effrite. La description de l'importance de cet événement dans la vie affective des frères, lui échappe. La veillée des corps n'est plus qu'une comédie de sons (62). Wes n'affecte même pas le regret, tant la souffrance est effacée par l'incompréhensible ; le sens produit est réduit jusqu'à la caricature. Il nous est suggéré que la communication ainsi désamorcée a été compliquée actantiellement par le divertissement "the diversion". Cette complication naît non de l'absurdité de la mort mais face à l'ingérence des autres, face au "paraître". La communication a-t-elle été frustrée ou nous est-il suggéré qu'elle est impossible ? Il y a ici refus, de la part de Wes, d'explicitier ; quoiqu'il en soit, l'irréversibilité du procédé nous est signalée par l'emploi du passé : "I loved these journeys" (62), et en conséquence, nous restons distancés du sens par la rupture du dialogue

Wes/lecteur, et par le jeu que le narrateur se permet au niveau du temps.

Initiée par un rêve, l'analepse suivante nous fournit une perception modifiée du réel, de ce que le narrateur s' imagine avoir été le vécu désespérément monotone de son père. Nous justifions en effet l'utilisation de la caractéristique "modifié" lorsque nous lui attribuons le commentaire de R. Kroetsch :

"In recent canadian fiction the major writers resolve the paradox -the painful tension between appearance and authenticity- by the radical process of demythologizing the systems that threaten to define them" (64)

ce qui est nettement signifié dans cette analepse qui a surgi d'un rêve, c'est l'écrasante ironie, l'illusion dont nous sommes tous l'objet :

"Tout se passe comme si le mythe, après avoir représenté la nécessité de l'épreuve et le succès partiel de l'homme, montrait désormais l'inéluctabilité de l'échec" (65)

La portée dramatique, la virulence de l'intervention de ce retour en arrière, est désamorcée par la rétorque de Wes, par l'interprétation d'un narrateur qui se veut omniscient :

"My father was no constant sufferer. He turned out to be a quiet, calm soul". (66)

Ce qui en somme se fait l'écho d'une citation antérieure :

"s'aplatir jusqu'à n'être plus que cela".

Par opposition aux récurrences "mécaniques", telles les achronies, les séries associatives etc, ce qui est esquissé c'est l'aspect dérisoire de la métaphysique dans un monde où les "étoiles ne répondent plus". La récurrence de traits fondamentaux nous invite à croire que Wes choisit en son père un double, qu'il se projette. Les allusions répétées, les homologues apportent à ce segment de texte une extension conceptuelle et désignent à la fois le sujet et l'objet du discours : deux êtres subvertis, castrés. Le code historique auquel Wes se réfère (la deuxième guerre mondiale) devient un argument dérisoire face à la terreur de la force toute puissante illustrée par l'analepse qui enchaîne : la crise cubaine. L'imagerie dans ce segment suffit à établir le sens du texte; de fait, tout le texte en naît. L'unité sémantique "Holocaust bottle" suscite un foisonnement d'analogies et contamine tout le discours. Le Larousse nous apprend que par extension, "Holocaust" signifie "sacrifice, immolation de soi-même. Puisque dans tout le récit Wes ne traite que de lui-même, se raconte, nous nous permettons de substituer au praxème "Holocaust", mort de soi, l'interprétation symbolique que l'auteur implicite donne de la mort:

"He knows death to the bone -Man has created death" (67)

Les plans du réel et de l'imaginaire : mort physique/mort intellectuelle (la technologie) ne se dissocient plus. Sur le plan de la réaction à la chose, aux phénomènes perçus, l'être, ce septembre 62, s'est transformé en paraître, en automate. Cette transformation est illustrée par la mention d'un cadre harmonisé au texte :

"bits and pieces of the dialogue are still floating  
around (...) like wreckage from a stricken vessel" (67)

Nous insistons sur cette imagerie puisque le narrateur à diverses reprises recrée la vision d'un naufrage. Dans le passage,

"Like shipwreck survivors on a raft" (69)

le spectacle de la désagrégation, l'écrasement de l'homme apparaît nettement signifié, alors que "the lonely grandeur of the sea" n'est autre que la description d'un tableau d'où l'homme est éliminé. Ce qui fait jour dans cette toile de fond, ce n'est pas la condition pitoyable de l'homme, mais plutôt le scepticisme à l'égard des :

"the thundering ironies"

"and I was forced to reflect that even if I were  
interested I could really never bring myself to  
believe that such things would ever come to pass" (70)

Il n'est certes plus étonnant que de l'union de Molly et de Wes (établie ce 24 septembre) naisse un héros minable, un enfant mongolien constat de l'échec d'une civilisation, aboutissement du processus de dégradation que constitue la vie de Wes. Au problème exposé Wes n'offre aucune réponse, ne propose aucune solution. Le rapport "Holocaust Bottle"/Wes est le rapport d'un échec qui renvoie à l'impuissance humaine d'un narrateur tout-puissant dans la manipulation "fictive" des schémas actantiels. Cette combinatoire résulte en un sens produit de type : l'homme est une bête traquée ; la menace pèse et la noyade est

suggérée : "Run for your life", alors que survivre devient "keep the big show off the air" (71). C'est un discours rempli de clichés qui symbolisent l'incommunicabilité ; c'est une parodie de la communication et une attaque sévère du milieu socio-culturel ambiant. Avec la complicité du discours le réel est supprimé par la multiplication des interférences, des truismes, d'où l'impression de "spectacle". Nous proposons l'analyse de deux aspects particuliers de ce spectacle, celui de la communication faussée et celui de l'incommunicabilité, ce qui à la limite de la portée symbolique désigne une tendance vers un archétype : le sous-homme par opposition à l'archétype célèbre du sur-homme (72).

#### LA COMMUNICATION

Le discours nous offre ici et là des espaces privilégiés où se constituent les tentatives d'évasion à la léthargie, à la solitude et multiplie les instances d'échec où les difficultés encourues sont insurmontables. Nous choisissons d'utiliser cette observation et d'opérer, au niveau du texte, un décodage des différentes strates de la communication. Par souci de clarté, et pour mieux mettre en évidence le drame qui se joue, nous segmenterons l'analyse de ce schéma. Nous saisissons en un premier temps la distorsion du sens dans la communication, soit l'in/communicabilité. A ce niveau, nous trouvons le cadre du narrateur, son regard porté tantôt sur lui-même, tantôt sur les autres ou sur les objets, en peu de mots : sur son monde. Nous voudrions sur ce

point insister davantage sur un indice que nous avons mentionné au chapitre des achronies et qui dans cette nouvelle perspective nous apparaît essentiel : le processus de dégradation. La gradation sociale, matérielle du narrateur est perturbée par une force en "sens inverse", celle d'un nouveau regard. Ironiquement, Wes s'ajoute de ce fait au nombre croissant des narrateurs qu'une réinterprétation du réel a ébranlés. Lisons à ce sujet ce qu'un porte-parole du "nouveau roman" remarque :

"le monde autour de nous redevient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sur laquelle nous n'avons plus aucune prise. Comme l'ouvrier qui a déposé le marteau dont il n'a plus besoin, nous nous retrouvons une fois de plus, en face des choses".

(...)

"il y a donc d'abord refus du vocabulaire analogique et de l'humanisme traditionnel, refus en même temps de l'idée de tragédie, et de toute autre idée conduisant à la croyance en une nature profonde, et supérieure, de l'homme ou des choses..." (73)

Notre ambition n'est pas d'inclure Richard Wright dans le cercle des nouveaux romanciers ni même d'isoler les contradictions qui lui en interdiraient le titre, mais plutôt de faire mieux apprécier l'intérêt qu'entraîne son illustration d'une "évolution prise sur le fait", d'un narrateur qui n'est en somme ni l'un ni l'autre :

"Wes no longer believes in "making it" and has no other values to replace the purely materialistic ones. (...) its protagonist no longer believes that life "can go anywhere" (74).

Nous allons porter notre attention sur l'examen du "cadre" de la communication, celui des objets, des espaces obstacles. Le recours constant au téléphone, aux vitres, aux lumières, aux immeubles, à la voiture, au téléviseur etc, met en valeur la présence d'un monde extérieur étranger. Sans analyser à fond chacune des communications altérées par la présence d'objets, étudions à la faveur de quelques séquences ces données qui nous font remettre en question le caractère purement ornemental des objets. Nous verrons comment constamment l'objet obstacle renvoie à la vie consciente du narrateur. L'appareil téléphonique, mentionné plus de cinquante fois, est considéré avec méfiance :

"Where I suspect : Mrs Bruner of listening in" (75)

Il envahit le texte par sa présence et opère une certaine distanciation de la réalité par "ce" qu'il dissimule. L'aspect verbal des communications ainsi engagées est reproduit fidèlement, "objectivement" mais tout en favorisant la coïncidence de deux espaces, l'appareil se fait l'illusion, le reflet souvent trompeur de l'autre. C'est donc l'échec de la communication que suggère ainsi cet outil. Tout au long du texte nous retrouvons une multitude d'illusions qui viennent souligner cet aspect du téléphone (par opposition

à sa fonction première) comme dans la conversation de Wes avec Helen (76), de Wes et de Franck (77) pour n'en mentionner que quelques unes. Cette manifestation textuelle répétée souligne le jeu déceptif des contradictions et annule la communication. Pour renforcer cette information l'auteur implicite va utiliser une image tirée aussi de notre "ère de la communication", le téléviseur. Cette variation n'est en fait que la réduplication du motif précédent. Tout comme le téléphone sonne, relaie des messages, le téléviseur parle, initie des analepses. Cette présence, telle une formule incantatoire, illustre le manque d'autonomie du narrateur et reproduit le conflit je/les autres, où le "moi" est situé, une fois de plus, en inégalité de force, en déséquilibre. De surcroît, le téléviseur règle et assure la diffusion de son propre langage, du langage des autres. Ce robot reflète des contraintes socio-culturelles, des manifestations de la publicité qui, absorbées par le destinataire (Wes) résultent en des situations référentielles stéréotypées. En conséquence, le discours de Wes oblige le lecteur non seulement à reconnaître la pulsion ainsi exercée sur le texte, mais le langage univoque de Wes incite le lecteur à se fier, à donner foi en la compétence des observations ainsi calquées, ce qui confirme la supériorité de la représentation sur l'être tout en créant l'illusion du réalisme ; de là, une perte de pouvoir, une dégradation du narrateur.

Les scènes descriptives fourmillent d'allusions qui relaient

l'idéologie à propager et le lecteur est à son tour convié à entrer dans le jeu. Le processus obsessif domine : Miss Philips n'est autre que la personnification d'Audrey Hepburn (78), la rencontre fortuite de Molly et de Wes, leur conversation prend l'aspect de "another sorry scene in the lives of Mr and Mrs Wes Wakeham" (79) Bert "looks like a comic from some Hollywood musical of the early forties" (80), Molly "like Joanne Woodward" (81). Ceux-ci et une profusion d'autres exemples, manipulent le sens reçu : la communication Wes/lecteur est faussée, puisqu'elle naît et est provoquée par la fiction : c'est une contre-communication. Ce qui est ici placé hors du texte, c'est-à-dire sans substance, c'est la fonction agressive du discours de l'autre opposé brutalement par sa contiguïté aux prémisses de la réalité. C'est la résultante, un leurre, qui fige le lecteur dans un rôle actantiel, qui scelle l'aplatissement irrémédiable de Wes, l'accule à l'accomodement, à la perte de tout pouvoir (rendue explicite par le rôle du hasard) et le mène directement à la dégradation finale. Dans la description des lieux, l'espace est d'emblée piégé. La restriction imposée par l'immeuble oblige Wes à se servir d'un télescope non seulement pour scruter l'horizon, mais pour se rapprocher des autres. Le fonctionnement du texte favorise implicitement l'adéquation des distances de l'homme aux étoiles et de l'homme aux autres hommes. Dans cette "towering box" tout comme dans l'espace clos de Winchester house, ou dans la chambre de Molly, ce qui transpire, c'est le "bruit des autres", le téléviseur des autres, "the comedy of noise", et

non plus leur proximité, leur palpabilité. Retenons la prolifération des distorsions d'optiques : l'hiver, les chutes de neige, la pluie et le vent ; l'auteur implicite multiplie les références à ces distorsions, aux reflets déformants et assure par euphémismes l'altération du réel. Ainsi, le cadre reste, nous l'avons démontré, le symbole d'un univers structuré, clos par suggestion.

Toujours sur le plan du signifié, nous allons relever quelques éléments contradictoires, quelques instances où la communication est peut-être rendue possible.

L'observation du texte nous fournit d'amples exemples de conversations sans communication et c'est hors des normes habituelles, dans des combinatoires du regard de l'ouïe et du touché, que nous croyons arriver à saisir le processus de la communication à l'oeuvre. C'est par le biais d'une contestation fondamentale de l'asservissement au langage que l'auteur implicite situe la production "en abîme", d'une réalité transposée : le langage aboli. Cette mutation emprunte la forme d'un réseau de tentatives. Nous avons montré comment l'écriture, la conversation avec le lecteur, atteste de l'échec de ce mode traditionnel et comment le déplacement du sens et les masques permettent certes, de questionner l'intentionnalité qui sous-tend cette communication avec le lecteur, son signifié. Ne nous condamne-t-il pas tous au jeu des masques qu'entraîne la distanciation linguistique, au rôle d'actants ? Veut-il communiquer ou veut-il plaire ?

Interrogeons-nous sur certains aspects de la communication, son aboutissement et sa valeur, et tentons d'apporter réponse à la question soulevée.

L'arrière-plan sur lequel l'auteur implicite greffe ce que nous choisissons d'appeler une première communication n'est autre que l'inéluctabilité de l'échec de la communication au sein du mariage (celui de Rosemary), échec qui connote la vanité de toute entreprise. Or, c'est précisément l'espoir d'une "communication pure" éveillée par le discours poétique d'un Keats (82) qui semble provoquer l'échec et forcer le narrateur à imposer son défaitisme. Cette esquisse est significative puisqu'elle dénonce derrière le nom du poète, la désillusion fondée sur un humanisme dépassé, et confirme l'aspect dérisoire du lyrisme. Elle s'oppose aussi à la vision d'un monde "satisfait" et sera réintroduite plus directement sarcastique lors de la liaison de Wes et de Helen Corbett :

"Every one in the land wants to be happy.

It's a national goal..." (83)

Une véritable "quête du plaisir" meut les personnages, et le ton de cette obsession saisit aussi le narrateur, comme en témoigne le passage suivant :

"Dear Sky Pals : Yes I want to cut loose. Please send me more information on Caribbean fun spots...

..."

"I am pretty certain that is not the answer" (84).

Bref, dans ces quelques réflexions, nous retrouvons le dérisoire du discours poétique qui ne peut coïncider avec l'expérience vécue et dont la résultante, la désillusion, nous est révélée par plusieurs tentatives d'illustration par l'absurde.

De même, dans un autre passage, un message qui ne correspond peut-être à rien de précis, fige les attitudes des personnages dans un climat inquiétant. Le regard du narrateur se pose alors sur deux êtres et à cet égard voici ce qu'il nous souligne :

"this look shoots out a message to me... this is not a permanent job... I will be a management consultant..." (85)

Ce témoignage en faveur de la gradation matérielle s'oppose au message de la vieille dame pour créer l'effet d'une menace latente :

"...there is no question about it now. It is hatred I see" (86).

L'impression dominante est celle d'un héros impuissant au centre de la narration et de l'échec des contacts puisqu'il n'y a pas ici contact, mais plutôt interprétation de la part de Wes. Le degré de véracité dans ces allusions ne nous est jamais dévoilé, mais nous y entrevoyons une mise en garde, une intrusion de l'auteur implicite. Déjà Wes ne se saisit plus en tant qu'individu, son moi, lui échappe, il se situe mal dans le temps :

"...He stands in a market place no ancient emperor or Renaissance prince could have imagined..." (87)

L'échec de Wes, sa déchéance irréversible se traduit par l'échec de la connaissance, connaissance de soi dans un monde où les étoiles, ces explosions en suspens, se taisent non par hostilité, mais par indifférence. La vision finale prend pour exemple l'insuffisance de la mémoire (déchéance physique), manifestation de lacunes qui feront place à l'impasse :

"to bear witness to this remarkable light and wait for sleep and try to remember what it is I was supposed to do ?" (88)

Au terme de notre analyse, alors que la condamnation de l'homme dans un univers technologique paraît définitive, il nous faut achever sur la mention de "Andrew", celui qui se fait la matérialisation de la désillusion, et qui porte malgré tout :

"a singular message of love" (89)

Wes en fait l'incarnation de

"... stillness and dignity... to confer all the patience and wisdom of the ages upon the person assuming it... I used often to see my father sitting in this manner" (90)

Pour Andrew un glissement actantiel passif → actif est accompli :

"a game which I invented... I intone the single word.." (91)

Citons le passage suivant tiré d'un texte de J. Doyle :

"The cultural implications surrounding this encounter are inevitable and obvious : one thinks... of Benjy... whose coming heralds the meaninglessness of life". (92)

A ce niveau s'inscrit la déchéance physique irrémédiable : le mongolisme ; l'association/l'opposition Wes/Andrew, c'est le sens qui circule dans le texte. Le hasard seul a-t-il voulu qu'Andrew naisse un chromosome en moins ? Nous ne croyons pas. Il est probable que nous assistons plutôt au processus symbolique de la propagation, de l'hérédité, à l'aboutissement d'un malaise, d'une fissure irrémédiable de l'être. L'échec implicite de la connaissance à travers un discours provocateur et dans la recherche de l'adéquation du langage au réel laisse l'homme démuni face à l'univers objectif. Nous sommes dès lors condamnés au spectacle. L'échec est total.

DEUXIEME CHAPITRE

---

Le Libraire

Dans ce deuxième temps de notre étude, nous entreprenons l'analyse d'un roman de Gérard Bessette, Le Libraire, analyse dans laquelle il conviendra de situer les particularités (situation, fonction, personnage) de ce roman dans l'optique de la méthode proposée au premier chapitre.

L'objet de la première étape de notre analyse c'est la saisie du narrateur dans son rôle narratif, rôle qui détermine notre vision des événements et oriente la configuration sémique des personnages ainsi que la mise en lumière de certains "codes", de certains "mécanismes" dans le corpus d'un discours faible en teneur événementielle.

Dans cette narration homodiégétique, nous sommes en présence d'un narrateur qui, sur l'axe du désir, semble vouloir accéder à la maîtrise de soi par le biais de la facilité et tuer le temps à force d'habitudes. Nos informations nous les tirons non des propos de Jodoin qui se prise de n'être pas loquace, mais de sa focalisation, de la manière dont il perçoit la réalité ambiante, la configuration actantielle, c'est-à-dire l'ensemble de la situation fictive. La première page du discours regroupe un faisceau de codes qu'il est nécessaire de cerner afin d'en mieux saisir les ramifications et le rendement. Dès la première ligne, la dimension temporelle est soulignée : le 10 mars (1) initie une multitude de rapports entre deux temporalités : celle du narrateur et celle du temps raconté. Cette combinatoire évoque des notions de réécriture, c'est-à-dire une vision subjective du narrateur due à ce

que

"l'univers représenté et le discours, le représentant sont nettement distincts sur le plan temporel" (2)

La qualité médiatrice du narrateur, sa compétence, sont signifiés dans une optique indissociable du cadre et du discours : journal intime où le narrateur raconte les autres en se racontant. Le flux de conscience introduit sur ce point plusieurs unités de codes. L'hôtel, l'autobus, la chambre, le restaurant-terminus sont autant d'indices qui viennent en force immerger notre narrateur dans la sociabilité, dans la présence des autres et forment les maillons du code socio-culturel. Le courrier de St Joachin marque l'énonciation et ouvre la voie à "la voix des autres", au code de la communication, code dont la fonction sera cardinale et qui entraîne avec lui le code du comportement du libraire. En effet, deux unités sémantiques sont liées dans la configuration du texte.

"J'ai aperçu sur une étagère, l'hebdomadaire local, le courrier de St Joachin. Je l'ai pris. Il datait de trois jours. Ça n'avait pas d'importance". (3)

Une investigation systématique du discours nous incite à souligner l'autonomie du leitmotiv à fonction connotative "ça n'a pas d'importance" par rapport au texte. Cette formule quasi incantatoire recouvre tout le discours et autogénère le rythme inclusion/exclusion, "je", "les autres" par rapport à l'ordre auquel "je" doit se soumettre. Jodoin écrit surtout le dimanche et cette routine à laquelle il adhère

ce journal,

"L'acte de raconter une chose, qui est une "réaction" peut avoir plus d'importance narrative que celui de la vivre" (4).

et ses confins chronologiques c'est pour Jacques Allard ce qui ordonne le récit, c'est la "mesure du texte" (5).

Dans l'agencement du sens, l'accent est mis sur le narrateur générateur du sens, Hervé Jodoin, narrateur que le discours nous permet de situer dans un champ chronologique assez bien délimité et dans un espace donné par l'articulation de l'embrayeur "10 mars" et du temps du discours. Il écrit surtout le dimanche du 10 mars au 10 mai 195 ?, soit sur une période de trois mois, (période qui représente son séjour à St Joachin alors qu'il est commis à la librairie de Chicoin, période qui suit son départ de Montréal et précède son retour à Montréal) parce que les tavernes sont fermées, pour tuer le temps dans un cadre d'aspect plutôt rébarbatif. Cette période de transition séquence à une rupture, met en évidence la présence d'agents articulateurs d'ordre métaphysique qui maintiennent le narrateur dans une impasse, impasse que la distance d'ironie s'applique à banaliser. L'évidence même d'une rupture exige notre attention puisqu'elle met en rapport l'équilibre initial, sa transgression et la force d'un nouvel état :

"Jadis, durant mes années de collège, j'ai naturellement ergoté, comme tout le monde, sur les rapports de la morale et de la littérature... mais aujourd'hui, pareilles discussions m'assomment" (6).

puis,

"Nous n'étions pas au collège Saint-Etienne. Chicoine était maître chez lui" (7).

Quoique par des phrases telles que :

"On se contentait de me payer un salaire de famine et de me laisser croupir dans les basses classes" (8).

Jodoin "se livre à nous, alors qu'il échappe aux autres" (9), les motifs qui ont modifié l'équilibre initial nous sont certes cachés. Leur pulsion conflictuelle, leur dynamisme semblent être associés à un état d'asservitude irrémédiable et un dégoût marqué pour la condition humaine ainsi révélée, précipite l'aplatissement stratégique du narrateur dans le schéma narratif. L'adjectif "stratégique" est ici associé à "aplatissement", précisément pour souligner le caractère conscient de l'expérience existentielle en cours. A partir de ce moment, deux possibilités s'affrontent ; d'une part, le recul, l'objectivité, soit l'état de virtuelle indifférence, d'autre part, le dégoût, soit la nausée existentielle. Ces états sont désignés dans le roman et leur repérage permettra d'isoler des critères, d'établir une voie d'accès pour l'interprétation du texte.

Nous allons tenter de reconstituer, par l'accumulation des motifs

médiateurs insérés dans le discours, les articulations qui s'enchaînent, qui se heurtent et qui mènent par un processus de chaînes associatives, à l'interprétation finale.

### L'ETAT D'INDIFFERENCE

Nous avons déjà suggéré que pour une raison ou pour une autre, Jodoin est séparé "des autres", n'est pas assimilé au milieu et se situe plutôt en marge de la société qu'il focalise. L'imagerie qu'il projette est celle d'un "atypique" comme nous en témoigne la subjectivité de certains personnages, et nous disposons d'un vaste corpus de praxèmes récurrents qui ont pour objet de faire apparaître la hiérarchie des personnages révélateurs. Ainsi dès la page 10, Jodoin nous offre une description vaguement "clownesque" de l'impression qu'il crée. D'abord les logeuses :

"... Car il n'est pas impossible qu'on m'ait refusé à cause de mon apparence, de mes vêtements surtout. Mon feutre, que je soulevais pourtant dès qu'on ouvrait la porte, présente des bosselures insolites et une raie graisseuse qui ne sauraient échapper à un oeil perspicace. Les manches de mon paletot s'éliment et mon foulard n'est pas de la première propreté" (10).

Puis ses confrères pédagogues le prennent "pour un excentrique, un cynique", Chicoine, lui "escomptait plus de curiosité" était anxieux à cause du "ton ennuyé de mes paroles" (13), "me regarda d'un air étrange" (14).

Monsieur le curé se demande "si j'étais aussi stupide que j'en avais l'air" (15) et me prend pour "un anormal" (16). Le chef de gare, lui, le considère avec "un oeil amusé, rigoleur, comme si j'eusse été un farceur de première force" (17), et l'étudiant à son tour le prend pour un crétin, alors qu'en ville il passe pour un débaucheur de collégiens (18)

De façon générale la manipulation consciente de ces effets produit la matière ironique et fait ressortir

"la contradiction foncière et comique entre les prétentions et les intentions de ses personnages" (19)

et forcément, les prétentions et les intentions de l'auteur implicite. Le discours ainsi amorcé produit sur le narrateur un sens "en sens inverse". La complicité du lecteur implicite assure le désamorçage du sens produit "Jodoin marginal", dégage un sens reçu modifié et engage un travail de "restauration" qui inclinera le narrataire à dénoncer la tricherie qui règne dans le vécu référentiel du narrateur. Alors que la distance d'ironie favorise une réinterprétation du sens produit, l'élément du sens contextuel qui sert de cadre à la transmission du sens, c'est l'infiltration de la formule incantatoire "ça m'est égal". Le narrateur affirme ainsi son recul, son isolement, par rapport aux autres, par rapport à la norme : il veut "ne pas se compromettre" mais ne tarde pas à révéler l'aspect conjectural de sa position. Il reconnaît son incapacité à "tenir le coup" en tout temps :

"me répéter qu'il fallait tuer cette illusion dans l'oeuf, rien n'y faisait" (20)

Et le pénible apprentissage que sa rééducation exige :

"je me tenais sur mes gardes. Je m'étais une fois déjà  
couvert de ridicule par ma harangue sur la liberté :  
il ne m'y prendrait plus" (21).

C'est dans cette faille, dans l'ambiguïté, dans le croisement de  
ces deux contraintes différentes qu'André Brochu fonde son interpré-  
tation de Jodoin :

"Ce qui donne au Libraire sa véritable profondeur et ce  
qui en fait une oeuvre remarquable, c'est qu'elle transcen-  
de la simple satire du milieu. Le véritable problème posé  
dans ce livre, ce n'est pas tant celui d'un monde sans âme  
que celui d'un individu éminemment lucide qui en est venu  
peu à peu à un état de résignation totale au monde qui l'en-  
toure" (22).

Ce point de vue rencontre tout de même des difficultés et véhicule  
ses propres contradictions. Nous suggérons plutôt que la résigna-  
tion totale (que signale Brochu et qui n'est que le signe de la néga-  
tion) n'est pas un effet médio-passif mais une dénonciation de cet  
effet. Jodoin ne se résigne pas, Jodoin se choisit constamment à un  
niveau conscient, se crée en diverses étapes (il y a évolution de  
l'actant) dans les actes qu'il pose. C'est d'ailleurs dans le dynamis-  
me du conflit négation/nausée existentielle que naît une double produc-  
tion du sens. Le travail castrateur des conflits dont souffrent les  
existentialistes est à l'oeuvre au sein du texte et nous allons en analyser  
les diverses modalités.

LA NAUSEE EXISTENTIELLE

Cette charnière au sein de laquelle des éléments se heurtent contient l'énonciation discursive de la perception d'un monde qui pèse lourd, de la hantise de ce monde. Afin de clarifier le sens produit de cette nouvelle chaîne sémantique, nous noterons l'intervention de divers indices textuels et l'imagerie qu'ils projettent. Nous proposons d'abord le repérage de la nausée, de la répugnance refoulée, de ce que Glen Shortliffe suggère et connote si bien dans Gérard Bessette, l'homme et l'écrivain, la réalisation brutale de la laideur et le réglage du sens qui en découle.

Il est significatif, malgré les dons d'observation à peu près nuls de Jodoin, donc en "contre-communication", qu'un réseau de lexies met en scène un spectacle où l'aspect vulgaire des actants est destiné à prolonger sinon l'ambiguïté du sens du moins le tourment métaphysique. Le cadre sous-jacent teinte la narration, l'enduit d'un aspect lugubre et crée une impression de pesanteur. Le réel n'est pas différé mais plutôt touché, assumé. La poussière, la vase (nous sommes en mars), les espaces clos et sombres, l'imagerie animale renvoient à l'échec ontologique prévisible. Le bureau de placement (23) occupe un espace d'où se dégage un malaise latent qui renvoie aux difficultés intérieures de l'actant : Les murs sont gris crasseux salis d'une couche de suif. La Librairie (24) n'est autre que "murs couverts de rayonnage et arrière boutique poussiéreuse", le capharnaüm, un espace clos, lugubre, rébarbatif

et la chambre de Jodoin (25) qui donne sur une cour sordide allie monotonie et usure de l'ameublement dans un village où les pères "allient l'industrie laitière à l'élevage des jeunes gens" (26). L'intervention du praxème "élevage" se révèle lourd de sens et est doublement articulée. L'élevage c'est après tout l'action d'élever des animaux destinés aux usages de l'homme. Par cette transgression consciente des règles élémentaires de la terminologie le substantif "jeune gens" est pris en charge par le signifié "élevage". L'imagerie animale associée à l'humanité est rendue évidente par les allusions que subseqüemment Jodoin profère. Nous sommes ainsi amenés à lire que Mademoiselle Galarneau a des "lèvres en cul de poule", que Mademoiselle Placide "glapie" (28) que l'on ne peut pas les museler" (29) alors que Manseau grogne (30) et que Chicoine épie et affiche un facies chevalin (31). Le chef de gare, aux dires de Jodoin, se mérite le titre de "porcin" (32), Nault est décrit comme étant un homme au sourire vorace (33), Manseau a des doigts calleux, le conducteur du camion ce "prognathe" (34) nous suggère plutôt les origines de l'homme et le curé (35), au nez épaté et à la chevelure en panache donne plutôt l'impression d'un sorcier. Ces évocations traduisent une vision avilissante de l'humanité. Ainsi diffusée la laideur devient la caractéristique de ce qui règle les rapports humains par opposition aux récurrences de "sourires" de "socialités" qu'invoquent le nom d'une petite ville. L'illustration se poursuit au sein du texte et nous pouvons aisément saisir plusieurs variantes qui irradient ce même thème.

En effet la perception physique des personnages se trouve affectée par le sens "laideur". Les logeuses sont des "matrones" (36) les clients "des chalands dégoutants" (37), Chicoine révèle des mains osseuses (38), un teint cireux et une barbe pisseuse (39), Nault présente une "trogne de boxeur repoussant" (40) aux mains velues (41), le curé se signale par son obésité et son teint vermeil (42) et alors que Jodoin au facies long et flasque se voit affublé d'oreilles décollées et de sourcils en broussaille, (43) Madame Bouthiller, elle, rondelette et rougeaude, cache un bourrelet de graisse (44). Différents strates de la production du sens, nous l'avons vu, viennent décrire la médiocrité et la laideur d'une race qui "manque singulièrement d'attraits physiques" (45), ce qui devrait concourir à produire le sens directement accessible "répugnance" sinon cette race humaine devrait compenser par une abondance d'attraits moraux. De ce point de vue le texte entraîne sur le marché du sens, le caractère tout aussi "cliché" des positions humaines, des concepts prêtés aux personnages secondaires. Le discours narratif livre au narrateur les repères d'hypocrisie, de petitesse, de masque qui entrelacent toute entreprise humaine. Un élément : le narrateur par un système de connivence vient pourtant faire dévier la portée du signifié. Ce narrateur, Réjean Robidoux nous en signale ainsi la présence,

"Présence déroutante du narrateur qui crée tout à son image dans une espèce de transfert massif du narrat vers le narré" (46).

En conséquence, nous allons tenter de construire ce que Philippe Hamon nomme "l'étiquette sémantique du personnage à la fois semblable et différent des autres".

"Cependant (...) l'étiquette sémantique du personnage n'est pas une "donnée" à priorie, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive" (47).

Plusieurs messages connotatifs dans la production narrative nous fournissent les coordonnées nécessaires à l'élaboration de la réalité "référentielle" du narrateur et nous permettent d'établir un schéma des déplacements et de leur fonction. De plus la forme adoptée, le Journal, c'est raconter une histoire après coup, procédé qui favorise, sous le masque de la lucidité, la projection d'un temps psychologique. Ce qui importe c'est de relater non les événements tels qu'ils se sont produits, "dans l'ordre", dans leur "réalité/vérité", mais plutôt de condenser certaines étapes (7 heures par jour à la taverne) tout en remplissant l'espace textuel d'incidents particulièrement favorisés (la visite du curé, les chalands, etc). Cette approche subjective nous fait constater le caractère ambigu (à la fois représentation réaliste et symbolique) des "fixations" du narrateur, et noter l'importance de la fonction agressive de son écriture, (48)

A l'égard des caractéristiques physiques de Jodoin, nous sommes

assez bien renseignés. En tout il est conforme à son milieu. Son âge (plus ou moins 45 ans) correspond à la fois à celui de l'auteur implicite et à celui des personnages racontés, alors que son physique, nous l'avons vu, fait corps avec le milieu qu'il dépeint. Néanmoins, il s'associe à une vérité autre, différente de celle de son milieu. Cette vérité permet l'articulation et le désamorçage des conflits "de l'être indifférent" et de "la nausée existentielle", produisant à la fois un détachement et une perception des réalités collectives de l'époque. Cette fonction est stratégique, puisque c'est à partir de cette dynamique que la "pulsion communicative" est modifiée. Jodoin, entre deux expériences vécues à Montréal, celle de répétiteur aliéné et celle de chômeur idiot s'est "achevé" à St Joachin. A son arrivée, il oscillait toujours entre l'innocence et la lucidité :

"Que le but du capharnaüm ne fut pas purement mercantile, je n'en demandais pas davantage. Autrement n'est-ce pas à quoi bon ?" (49)

puis

"J'éprouvais la naïve impression que je pouvais encore servir à quelque chose, remplir un rôle utile. Ce n'était pas raisonné évidemment. Mais j'avais beau me dire que c'était le scotch, un reflux de mon exaltation de tout à l'heure ; me répéter qu'il fallait tuer cette illusion dans l'oeuf, rien n'y faisait" (50)

Mais à son départ, sa position est irrémédiablement choisie, assumée. Certes, il s'en remet au hasard, mais il décide lui-même dans quelle mesure il le fait :

"Le seul danger c'est qu'on me trouve du travail. Mais il y a toujours moyen de se faire refuser en jouant les butords" (51).

L'embrayeur "je" initie toutes les démarches au sein du texte. D'intuition, il satellise les actants sans rendre suspect l'authenticité de sa polarisation. Il introduit du même coup des déséquilibres au niveau du schéma actantiel sur le plan pratique tout comme sur le plan mythique et laisse transparaître un conflit force/faiblesse. Manseau alcoolique, qui seul se situe sur l'axe des adjuvants fait piètre figure avec sa "démarche de pantin". Il a perdu depuis longtemps son droit à l'autonomie et la puissance de la fonction symbolique associée à l'image "pantin", monstruosité informe en face des déroulements monotones de l'existence, nous révèle par substitution le spectre de l'asservissement, de la liberté brutalement abolie. A cette image, vient s'ajouter le sarcasme diffusé par la réplique de Chicoine :

"Je suis maître chez moi" (52).

Ainsi Todorov souligne que :

"le simple fait de transformer une action de son état objectif dans la subjectivité d'un personnage équivaut à l'existence d'une vision" (53).

Cette vision n'est ni plus ni moins que l'expression de la force qui

perturbe l'équilibre et qui constitue un phénomène, un dynamisme qui tranche, par contraste, sur l'écoulement monotone, paralysant du temps. A l'instar de Foucault, Jodoin se surprendrait-il à voir que l'homme n'existe pas ? Quoiqu'il en soit, quelle exactitude de détails pour un narrateur qui "n'a pas le don de l'observation". Ce jeu des images symboles, le spectacle pulsateur Manseau/Chicoine, leur juxtaposition entraînent pour le narrataire la banalisation des phénomènes sociologiques sous-jacents. Survivre passe au premier plan et le fonctionnement du texte introduit un deuxième effet narrateur ; les exorcismes, par le biais d'un procédé qu'Albarès décrit très bien :

"Par la définition même de la conscience qui est perpétuelle lucidité et choix continuels la valeur de la vie est un effort continu. Cet effort, les hommes essaient de l'éluider. Ils cherchent un refuge dans des modes d'activités plus paresseux, dans le refus de la création et dans l'obéissance à un modèle tout fait" (54)

et dont Jodoin se fait l'écho :

"Quant à moi, il va falloir que je me crée de nouvelles habitudes. On pense trop quand on ne suit pas une petite routine bien tracée d'avance, et c'est désagréable" (55).

### LES EXORCISMES

Nous avons mentionné le processus de banalisation sociologique.

Comment le fonctionnement textuel des situations antithétiques, ne favorise-t-il pas l'exploitation doctrinale, l'écriture, telle que nous la retrouvons dans la Bagarre et dans les Pédagogues ? C'est en somme que certains éléments entrent efficacement en combinaison avec les données conflictuelles et les font dévier. Ce mécanisme nous avons choisi de le nommer "exorcisme", puisqu'il tend à effacer ou du moins à désamorcer ou désenvenimer les contradictions que révèle le texte. Nous voulons évoquer sur ce point de l'analyse, l'aspect ambigu des mots dans le schéma narratif et la présence de l'élément "ironie contrôlée" d'où, malgré les apparences, surgit la notion de cynisme, notion que Réjean Robidoux souligne et associe au désarroi dans un article intitulé "G.B. et la technique romanesque". Cette notion impose inéluctablement une connaissance plus approfondie de ce processus à significations multiples d'où ressort une vision différée des choses et des hommes et dont la portée sociale est évidente.

#### LES MOTS

Robert M. Henkels, dans un article qui porte sur Piaget écrivait que les mots :

"situés au niveau de la psychologie moyenne déclenchent toute sorte d'association de réflexes. Mais cet arrangement des mots ne s'accorde jamais avec une autorité définitive. Par un jeu très savant de répétitions, de contradictions

de lapsus et de retours en arrière, ces mots deviennent non pas des points de repère fixes mais des générateurs de sèves de variantes..." (56)

Ces mots, dans Le Libraire mettent souvent en cause l'existence même des conflits, se font la rhétorique de l'ironie et suggèrent le jeu de par leur rôle dans l'évacuation des conflits. L'ambiguïté du référent, des mots, amène le narrateur à abolir leur contrainte. Ainsi lisons-nous que

"je lui déclarai que, en un sens, on pouvait dire que je venais pour affaires, pourvu que l'on prit affaires au sens large" (57)

que

"les livres brûlent moins longtemps que le charbon, mais que, faute d'autres combustibles, il m'arrivait de m'en servir" (58)

que

"tout est d'ailleurs relatif" (59)

et que

"je me permis de faire remarquer à Monsieur Chicoine que je ne trouvais pas son expression heureuse. Si, par innocence, il voulait dire imbécile, je la récusais. Que si, d'autre part, il l'employait comme antonyme de coupable, je ne l'estimais pas non plus appropriée" (60)

pour n'en citer que quelques-uns. Ce glissement, ou plutôt cet élargissement du sens de certains mots comporte en somme une destruction du sens commun, ce que Jacques Alard situe ainsi :

"il refuse de se laisser enfermer dans le sens entendu, immédiat des mots, et préfère s'il descend à parler, se réfugier dans ce qu'il prétend vouloir éviter : l'ambiguïté, jouant sur l'extension plus ou moins grande d'un mot" (61).

L'efficacité de ce procédé se heurte aux failles qu'entretient ce même procédé. Il va sans dire que le narrateur pousse quelques fois jusqu'au fantastique et le texte souffre en certains moments de surcharge formelle. Cette surcharge est précisément ce qui contraint la production du sens et reflète la notion de "jeu" de "divertissement". Par contre, les contradictions que recèle la juxtaposition monotonie/imagerie font apparaître la dualité du narrateur, et suggèrent le rôle complémentaire du jeu, de la caricature, qui convergent pour produire un sens tragi-comique et s'interposent entre le narrateur et la réalité. Le champ sémantique donc est étroitement associé à cette force de protestation qu'est l'ironie véhiculée par le texte et elle-même liée à l'abolition de "l'autorité définitive" des mots avec toutes les connotations que ce terme sous-tend et d'où surgit la désinvolture du narrateur, désinvolture à laquelle nous avons attribué un rôle d'exorcisme face au néant. Du même coup, les mots établissent un rapport narrateur narrataire par ce qu'ils possèdent de clichés. La "domesticité" de ce langage des autres,

s'oppose au caractère insoumis, fluide des divagations du narrateur. Alors que le caractère fluide des mots vient souligner l'aspect ambigu, relatif des signifiants les clichés eux, participent du code socio-culturel et mettent en relief la confrontation de la personne et de son milieu, dans laquelle Jodoin refuse de plus en plus de s'engager, de se compromettre.

Cette dénonciation est tout aussi symptomatique que l'engagement d'un Leboeuf dans "La Bagarre". Des lexies telles que "comme on dit" "c'est la coutume" jalonnent le texte et l'évocation des "régionalismes" "sur le long et sur le large" "faire de la misère" ainsi que la reproduction de certaines phrases figées : "faire le bouc émissaire", "faire d'une pierre deux coups" entrent en combinaison avec un leitmotiv, en somme un motif qui s'incorpore au texte et se traduit par la récurrence d'expressions telles : "je m'en fous", "ça m'est égal", "ça ne fait rien", "pas d'opinions", "ça passe le temps" et vient soutenir la théorie d'un narrateur en voie de devenir marginal en prenant sur le fait l'évolution et la rupture. En quelques lignes Jodoin nous l'affirme lui-même :

"Ceux que ça touche régulièrement ont de la chance. Du moins, je suppose. Mais la laideur doit les faire souffrir aussi. Si bien que le tout s'équilibre peut-être. Peu importe". (62)

Cette évolution ou plutôt dé/volution, puisqu'en termes psychologiques nous assistons à la dégradation, à l'échec ontologique d'un

narrateur qui avoue ne pas avoir trouvé de "salut", de pierre philosophale :

"je me considérais moi même comme plutôt fini, en ce sens que je n'espérais plus atteindre à quelconque réussite intellectuelle sociale, pécuniaire, ou simplement matrimoniale" (63)

il est impérieux de la cerner. Nous ne tenterons cependant ce décodage qu'au chapitre de la communication où nous soutiendrons que rapports humains et échec ontologique sont intimement liés.

Nous en arrivons néanmoins au chapitre des lacunes, là où les rouages d'un mécanisme pourtant bien étudié, échoppent. Jacques Allard, dans une analyse que nous avons déjà citée, repère une première faille que pour emprunter une expression à Alexandre Amprimoz, nous allons situer au niveau de l'Arthromanie (64). Voici, in extenso, ce qu'il nous rapporte :

"Nous sommes au 8 mai. Il prétend s'être réconcilié avec Rose, le surlendemain de l'avertissement du père Manseau qui se place le 29 avril. Or le 5 mai, il commence sa chronique en affirmant que Rose est frôlée pour la raison que l'on savait déjà...

Ainsi la réconciliation survenant le surlendemain du 29 avril, cela donne le 1<sup>er</sup> mai : elle a donc eu lieu avant la brouille qui durait toujours le 5 mai" (65).

S'il nous faut louer la perspicacité de Monsieur Allard qu'il nous soit

aussi permis de corriger certaines lacunes qui précèdent sont argument. Il situe Jodoin dans une ville inconnue, "probablement Montréal" et soutient qu'il (Jodoin) a quitté son poste au collège Saint-Etienne après le premier semestre, soit en février. Qu'il nous suffise de rappeler que Jodoin est bel et bien situé à Montréal (page 24-80), et qu'il a quitté son poste au premier semestre, plus précisément en décembre (p. 17). "Au début de février, comme je me trouvais sans emploi depuis près de deux mois...". Dans un deuxième temps, nous jugeons "discordante" la représentation psychologisante que l'auteur implicite fait de Jodoin et qu'il nous révèle par le discours, dans ces termes :

"j'ajoutai toutefois, que j'étais fort mauvais juge en cette matière, attendu que j'écoutais toujours le moins possible ce que les gens me disaient" (66).

Par contre Jodoin se fait fort de rapporter souvent verbatim (discours direct) des conversations qui sont survenues pour le moins quelques jours et souvent même une semaine ou deux au préalable. A cela viennent s'ajouter quelques remarques pertinentes au "don d'observation", remarques que nous avons déjà soulignées et qui en retour, et en combinaison avec les deux premières failles nous forcent à dégager de nouveaux produits de la praxix discursive, soit la mise en cause d'une part de la véracité des faits, c'est-à-dire de la réalité référentielle, et d'autre part de la compétence du narrateur, de sa crédibilité. De cette façon, l'auteur implicite nous

semble s'introduire dans la situation discursive et compléter le texte de sa propre réalité référentielle. Alors que cette initiative de l'auteur implicite nuit à l'analyse du schéma actantiel et comporte forcément un effet de fabrication elle ne nous écarte pas référentiellement du fonctionnement du texte. En conséquence, les contradictions camouflées mais soulevées n'interviennent pas pour faire dévier le sens du texte, elles en sanctionnent plutôt l'ambivalence.

Ce témoignage nous incite dès lors à percer le code de l'ambivalence, celui de la communication, à en évaluer le fonctionnement et la valeur. A cet égard nous reconnaissons dans le corpus textuel plusieurs occurrences qu'il nous reste à interpréter.

#### LA COMMUNICATION

La médiation praxémique qui ressort du schéma actantiel nous livre les coordonnées d'un narrateur "célibataire endurci", solitaire et non plus solidaire, dans un monde quasi infra-humain. Dans la dernière scène, nous ne sommes déjà plus en présence d'un personnage essentiellement aliéné qui trouve sa voie dans l'écriture. Sans toutefois verser dans la rénovation littéraire amorcée par les nouveaux romanciers, Bessette en revendiquant la nécessité d'un renouveau dans l'art romanesque, annonce déjà la venue de l'Incubation, et l'influence qu'exerce sur lui l'émergence des nouveaux romanciers (67). Tout

en explorant le réquisitoire des dénonciations dont fourmille le texte il nous faut visionner l'effort conscient de "démystification", de réduction dont l'homme est l'objet, effort qui se traduit au sein du texte par la vision d'un humanisme périmé, une révision des valeurs sur plusieurs plans, par une rhétorique complexe

"qui évoque pour nous et par nous le sens global que peut prendre à tout moment de l'histoire, ce mystère absolu que reste, pour l'homme, sa propre existence" (68).

La configuration actantielle, les rapports qu'entretiennent entre eux les divers actants ou plutôt le manque de rapport, nous livrent l'ébauche d'un monde dans lequel l'auteur implicite ne confère déjà plus l'attribut "difficile" au concept de la communication, mais se réfère plutôt au "non-être", à une parodie du signifiant. L'élaboration conceptuelle de cette parodie sous-tend le discours et oriente l'activité textuelle. Des "signifiés" sans "signifiante" introduisent le quasi burlesque dans la communication humaine. Plusieurs aspects sont confrontés. Le narrateur n'entretient plus que des contacts en surface avec son milieu. Un besoin de communiquer inhérent à la condition humaine selon les Humanistes surgit de temps à autres et prend l'aspect d'une explosion en suspens. A cet égard nous ferons deux remarques. La première touche le caractère locutoire de ce dynamisme, et la deuxième qui en découle nous met plutôt en garde contre la folie humaniste et ceci dans l'aspect illocutoire de la communication.

## LES ASPECTS DE LA COMMUNICATION

Il nous paraît, à quelques reprises, que le contact humain se révèle comme une urgence :

"Une manie de sociabilité s'empare de moi... une couple de fois par année" (69).

Cette altérité, ce besoin des autres, dissimule des occurrences narratives que nous pouvons facilement reconnaître et que nous qualifierons du vocable stratégique puisqu'elles produisent des effets particuliers du sens et précisent l'aspect contradictoire des éléments en présence. Par contre nous notons à maintes reprises l'aspect "utilitaire" des mots étroitement associés à une parodie de la communication et du silence à la Ionesco.

## L'ASPECT LOCUTOIRE DE LA COMMUNICATION

Le discours direct dont le narrateur fait usage mérite notre attention et témoigne du caractère illusoire du concept de la communication et de l'aspect utilitaire de la parole. Nous écrivons "illusoire du concept de la communication", pour souligner le contraste qui naît du rapprochement d'un style direct qui s'associe le concept de la sincérité au niveau de l'écriture et d'un signifié soumis au mécanisme engendré par le manque de sincérité et la mauvaise foi au niveau des communicants.

De nombreux passages établissent ce mouvement et laissent entrevoir le vide ontologique sous-jacent. Les dialogues ne riment à rien. Pensons aux "grognements" (qu'émet Jodoin) en réponse aux interpellations, à la mauvaise foi que ses entretiens avec Nault mettent en évidence, à ses entretiens avec Chicoine, aux "signes de tête et froncements de sourcils" de Chicoine et aux paroles "utilitaires" que Rose et Jodoin échangent :

"questions règlementaires sur mes besoins éventuels  
-à quoi je réponds que rien ne me manque. Ensuite,  
remarques sur la température... Je corrobore ses  
constats" (70).

En sorte, "Parler pour passer le temps", parler de n'importe quoi puisque tout est "pareil au même" équivaut à ne rien dire, de même qu'à écrire pour se distraire comme nous l'affirme cette remarque de la page 54 :

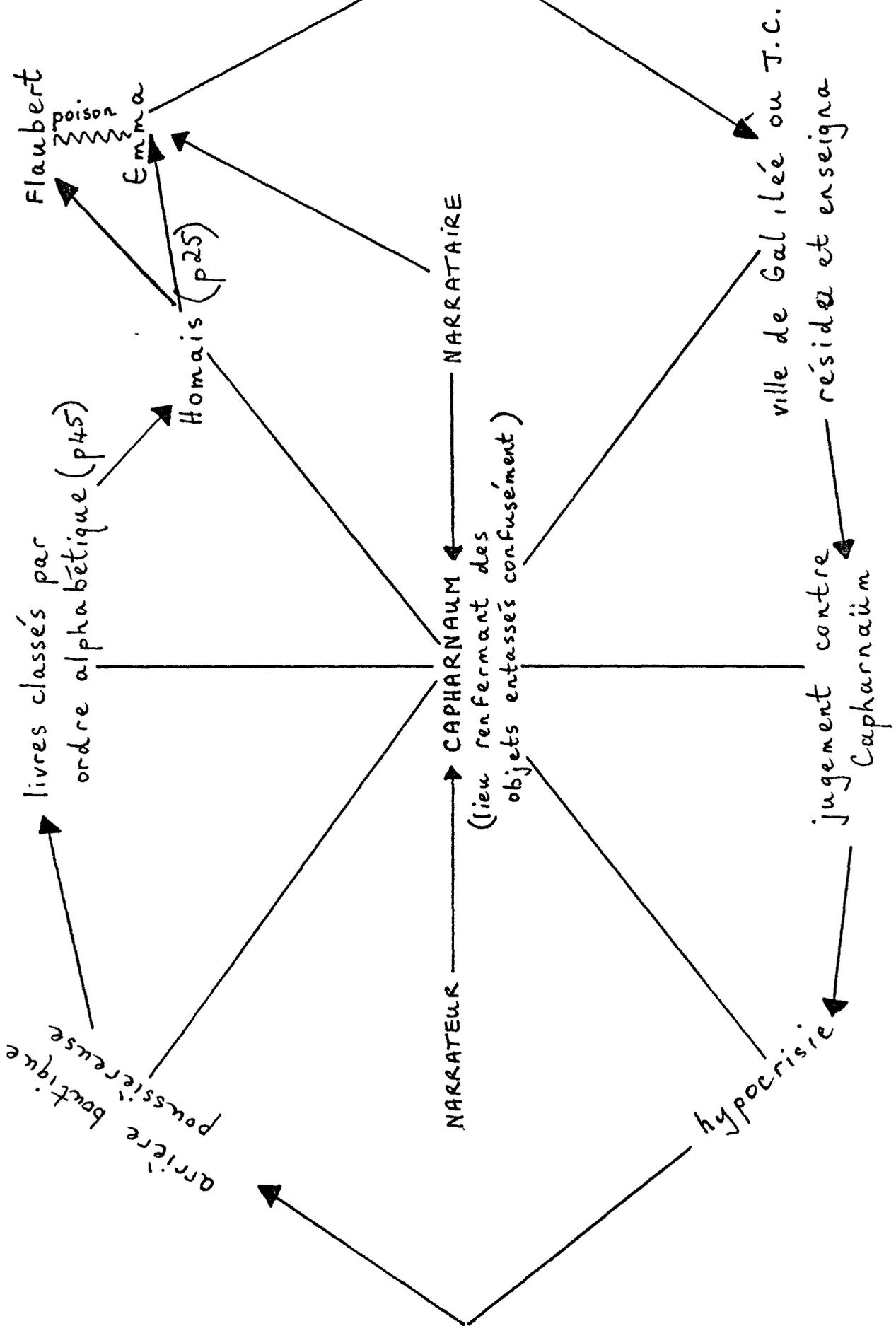
"jusqu'à présent ce journal a été efficace. Pourvu  
que ça continue ; que je trouve quelque chose à dire" (71).

Par contre, le caractère existentiel du débat nous est par ailleurs confirmé sur le plan de l'illocutoire.

#### L'ASPECT ILLOCUTOIRE DU LA COMMUNICATION

Plusieurs articulations dans le schéma narratif entraînent à leur suite un symptôme d'aliénation et une contestation des institutions ou des rouages en cause. Nombre d'incidences viennent perturber l'ordre des

choses et de par ce fait leur valeur connotative doit être mieux comprise afin de favoriser l'appréhension de l'être du narrateur et du message qu'il véhicule. La première de ces transgressions à la norme nous est annoncée dès la page 24, mais n'apparaît qu'à la page 36 : c'est le capharnaüm. Dès l'intrusion de cet articulateur dans le travail du texte, un rapport symbolique est établi et renvoie à l'idéologie religieuse. En effet, la séquence biblique "a jugé que le temps était venu" amorce la description du capharnaüm et laisse entrevoir par association l'isolement, la condamnation finale. Cette parodie de la révélation, nous engage à esquisser l'ébauche du dynamisme à l'oeuvre dans cet espace textuel. Saussure nous a rappelé que le langage n'est pas la fonction du sujet parlant, mais le produit que l'individu enregistre passivement, et aussi, qu'un signifiant renvoie à une multitude de signifiés (72). D'emblée, le substantif Capharnaüm, dans la communication auteur implicite/narrateur, narrataire/lecteur implicite, peut alors s'illustrer comme suit :



Dès lors, l'auteur implicite semble vouloir afficher un pari fatal. Alors qu'après avoir bu sa coupe et connu la portée de ses responsabilités, Jésus Christ avait proféré un jugement sévère contre la ville de Capharnaüm (73), et en avait chassé les démons, Jodoin lui, après qu'il aura bu son scotch, jugé la ville et exclus les "chalands, les zygotos" atteindra "la connaissance", mais une connaissance mitigée, une connaissance Kafkaesque, où l'absurde est situé en réponse, dans une transgression des lois internes sur lesquelles était établie la société québécoise du temps.

Le substantif capharnaüm, donc, rassemble plusieurs signifiés et témoigne des conflits à l'oeuvre. Tout comme Emma Bovary (74), Jodoin y a pris son poison :

"l'illusion de remplir un rôle utile" (75)

ce qui l'amène à transcender les contraintes de passivité qu'il s'était imposées et à projeter un message de solidarité humaine dans un regard vers Manseau (76). A l'instar d'Emma, c'est l'étouffement qui le possède et la lutte entre le narrateur et la ville, quoique décrite en termes plutôt innocents et dépourvue d'agressivité au sens physique du terme, devrait prendre une dimension humaine imposante par l'angoisse et le rôle inquiétant du vide qu'elle autogénère. Le capharnaüm c'est aussi le jugement contre l'hypocrisie, jugement qui dénonce tous les stéréotypes contemporains et démontre combien tous nous sommes les victimes crédules de nos sociétés oppressives, nous révèle aussi, par la dialectique, que l'hypocrisie masquant l'être nous n'en rencontrons plus que les diverses modalités : l'illusion. Lorsque Jodoin sciemment offre un

Carco à sa cliente, (Jésus la Caille), il déjoue par l'absurde puisque :

"en surface il tient le discours même du pouvoir que représente l'instance censurante" (77).

et tourne l'opération en ridicule.

Une certaine malignité prospère ainsi dans l'extradiégétique, donc par le biais de l'illocutoire, et concourt à détruire le cadre même de l'illusion. Mentionnons aussi l'épisode Arouet qui vient s'ajouter aux expressions d'agressivité détournée. L'auteur implicite est relayé dans sa communication avec le lecteur implicite, par le narrateur qui semble tirer partie du malaise sémantique qui l'empoisonne et de l'absurdité des contradictions. La vente du "somnifère" Essai sur les moeurs (satirique par association) forcera un déplacement narratif réglé sur le conflit "je"/"les autres", déplacement dans lequel le narrateur se devra de renoncer à son objet "agir" et se retrancher derrière la proposition "survivre pour vivre".

Cette surimposition de signifiants que doit opérer le destinataire contribue à dépouiller le texte de son hermétisme et à repérer le principe structural de l'oeuvre par le biais d'un destinataire initié aux diverses conventions culturelles. Cette manipulation que l'auteur implicite de concert avec le lecteur implicite opère s'établit à l'insu des personnages et se situe ainsi dans l'extradiégétique. Ce mécanisme de communication capté hors texte est issu de la subjectivité de l'auteur implicite, de son "intentionnalité" et des signaux de cette coprésence qui jalonnent le texte, ressort la notion essentielle de la "multidimensionalité du sens".

Plusieurs "indices" se croisent ainsi de signifiés et accompagnent l'expression discursive jusqu'au moment où l'impératif voulu est atteint. Par intuition donc, l'autonomie des mots est remise en question et "l'opération destruction du mythe", ce que Jacques Allard connote dans "Comment la parole vient au pays du silence" fait ressortir ouvertement cette distance d'ironie dont nous avons analysé le poids. En somme, le refus final, le retour à Montréal et les promesses qui en découlent,

"Montréal n'est pas Saint-Joachim. Il y a moyen de s'y distraire d'une autre façon, même le dimanche" (78).

Est-ce la parole mordante d'un narrateur qui se ferait l'écho du lecteur dupe, là où le focalisateur et l'objet focalisé convergent, ou serait-ce l'aboutissement de l'être qui sait que

"C'est par le travail que l'homme ordonne le monde des choses et qu'il se réduit dans ce monde à une chose entre les autres, c'est le travail qui fait du travailleur un moyen" (79).

Est-ce le manque de respect humain, l'échec qui débouche sur le vide, l'engagement qui entraîne un renouveau ou tout simplement le jeu qui remplace le vide initial ?

Il nous faudra développer ces réflexions avant de poursuivre l'analyse et toucher le but de notre étude, c'est-à-dire la réduction des deux romans à leurs contrastes.

Le dernier épisode, donne au lecteur l'impression d'un phénomène gratuit, ludique. Sous l'angle de la discontinuité, puisque la transition est inexplicable dans la configuration thématique du texte et inattendue lorsque nous nous arrêtons aux articulations de la chaîne sémantique, cette nouvelle rupture dans la production du sens, nous émettons l'hypothèse qu'elle est facilement circonscrite lorsque nous tenons compte des modalités de la matrice à l'oeuvre : l'ironie. Il nous faut donc nous efforcer de suivre la trace de cet élément, d'en découvrir les cibles et d'en décrire le pouvoir transformateur.

#### LA MATIERE IRONIQUE

Alleman décrit ainsi pour nous l'ironie, qu'elle situe d'ailleurs dans le "cadre d'une analyse systématique des attitudes fondamentales de l'être humain :

"L'ironie tire sa qualité spécifique de ce que la différence (entre ce qui est littéralement dit et ce qui est vraiment dit), est transparente pour l'initié... L'attrait séduisant du mode de paroles (sprechweise) ironiques réside justement dans le fait qu'il laisse percer autre chose et plus qu'il n'en dit littéralement (...) contient toute la dialectique et toute la capacité réflexive qu'on a le droit d'attribuer à l'ironie" (80).

Le dynamisme de cet élément, nous dit-on, suppose de la part du lecteur et au risque d'échouer, une connaissance de la réalité référentielle proposée et une confiance dans l'émetteur d'un tel programme de rhétorique. La suspicion, par exemple, enfreindrait ce travail à l'oeuvre et en ferait dévier la portée. Nous avons par ailleurs déjà dégagé les quelques manipulations du texte dont résulte une certaine confusion mais qui malgré tout n'abolissent pas l'autorité du narrateur. Nous avons plutôt supposé que ces "brèches", et l'ambiguïté par ce fait véhiculée, favorisent l'articulation soutenue des structures en cause, leur cohésion interne.

#### L'IRONIE : SES SOURCES, SES CIBLES

Le choix du récit à la première personne propose souvent un champ limité de tension sémantique. Toutefois, dans Le Libraire, le narrateur se fait souvent l'écho ou du lecteur implicite, ou de l'auteur implicite et cette complicité seule assure la circulation du sens.

Alleman, dans un article déjà cité, nous informait de "la parenté entre style ironique et démasquage satirique", alors que Frye dans "Anatomy of criticism" nous rappelait que toute satire "est sociale dans son intentionalité" (81). Métonymies et métaphores, expriment ce qui a été suscité antérieurement chez le lecteur implicite et concourent à faire coïncider deux temporalités en présence : celle du narrateur et celle du lecteur. Pour mieux intégrer ces indices, dans le travail

du texte, nous allons tenter d'isoler les règles de ce mécanisme et d'en signaler les cibles.

Sperber et Wilson dans "Les ironies comme mentions"(82), se préoccupent des divers types d'ironies, de la tension qui les soutient, ainsi leur étude nous livre les composantes de l'ironie et nous en communique les modalités. Jodoin, nous en avons établi la preuve, s'élève en maître dans l'art des "constructions syntaxiques et des compositions lexicales très semblables" à la proposition donnée, c'est-à-dire, qu'il joue sur l'extension plus ou moins grande des mots.

Ce type d'ironie élimine certaines résistances mais alors que Jodoin "emberlificote" le narrataire, en reflétant la contrainte opérée par le milieu, il réduit en un tour de main ces données à l'aspect de jeu. Dans tout le texte l'ordre qui contraint, est tourné en ridicule. Les pointes qui visent la censure, les bons pères, la religion, le patronat, les attitudes et le comportement des hommes donc, du général au particulier accusent il va sans dire tout le spectre de l'ordre social d'un peuple donné à une époque donnée, mais accusent tout aussi amèrement ces lecteurs qu'un fond d'humanisme provoque.

L'ironie est ainsi affirmée par des procédés qui reflètent une fixation ambiguë du réel par ce qu'elle propose ce qui s'oppose aux propositions initiales. Des remarques telles "Chicoine maître chez lui" nous donnent accès à ce deuxième niveau de l'ironie qui est toujours signifiée par la production du récit lui-même. Il nous semble alors que la communication (le roman) nous est elle-même définie comme un jeu,

un passe-temps dont le narrateur nous défend bien de nous formaliser,

"D'ailleurs, ayant bu tout mon saoul, j'étais protégé des  
cinglures du monde extérieur. Je me laissais douce-  
ment flotter, considérant plus ou moins mon aventure  
comme une comédie" (83).

suivant la conscience narratrice elle-même, qui ne s'associe aucun  
contact avec le milieu et est visiblement soumise à la ruse connotati-  
ve "ça m'est égal, peu importe". Nous soulignons l'effet "ruse" car  
alors que le narrateur paraît adhérer au sens produit "démasquage", il  
soumet ce sens produit aux mécanismes de l'ironie. Nous retenons ainsi  
l'impression que l'auteur implicite avait déjà dépassé les concepts  
d'existentialisme, de déchirement métaphysique, de vide ontologique et  
de l'absurde, pour se situer quelque part entre Camus, Ionesco et  
Robbe-Grillet. Le narrateur satisfait de fait les normes de ce que  
Schlegel nomme "l'ironie involontaire", celle "dont on ne peut plus  
se sortir", ce qui devient un facteur dominant, un facteur structurant.  
Nous ne recusons pas l'aspect social des problèmes traités ni même la  
véracité des référents, nous soulignons plutôt, que l'oeuvre ne produit  
pas exactement le sens que certains critiques lui ont imputé, et que

"Au delà du naturalisme et de l'onirisme métaphysique  
se dessinent les premiers éléments d'une écriture  
réaliste d'un genre méconnu qui est en train maintenant  
de voir le jour" (84)

TROISIEME CHAPITRE

---

Conclusion

Nous avons voulu, dans les deux premiers chapitres de notre étude définir le rapport qu'entretiennent entre eux les narrateurs choisis et le milieu culturel et démontrer les rouages du processus de la communication, c'est-à-dire les particularités qu'une analyse actantielle met en évidence.

Nous nous retrouvons en présence de deux auteurs, Bessette et Wright, et d'une distribution d'actants. Il s'agit maintenant de comparer les articulations isolées, de faire apparaître tant au moyen des assertions que nous y avons discernées qu'au moyen des sous-entendus que nous y repérons, les ressemblances que ces textes affichent et les échos sociaux dont ils se font l'expression. Il est nécessaire sur ce point de l'analyse de reprendre parallèlement nos éléments de contacts et les éléments discontinus, ce qui constituera en somme, le cadre du rapprochement des séquences, ce qui nous permettra de rendre compte des relations de parenté qu'entretiennent entre eux ces deux textes.

#### LA PROGRAMMATION DES NARRATEURS

Nous avons à maintes reprises, fourni les preuves des procédés de filtrage que chacun des narrateurs emprunte, ce qui pose pour les destinataires, des problèmes de réception. Par souci de clarté, nous tenons à agencer la somme des informations explicitées par le discours et connotées par les narrateurs pour porter notre attention à la fois sur

les différences et sur les affinités que ces voix soulignent. Les confins chronologiques et spatiaux dans lesquels ils se meuvent sont assez bien déterminés. Au sein de ce cadre, nous observons deux personnages qu'une rupture sur le plan psychologique a transformés. Jodoin, âgé de plus ou moins 45 ans, et Wes âgé de 30 ans, renvoient à une relative fixité de leur personnage, fixité qui se caractérisait par une nécessité d'assumer la réalité référentielle qui leur était proposée et d'accepter un réseau de ressemblances où l'effet fictif l'emportait sur l'effet réel.

Plusieurs instances narratives, viennent accentuer cet aspect. Songeons au poste de copywriter qu'occupait Wes, à la vie de son père, à la mort de ses parents et à ce 24 octobre 1962 :

"it occurs to me as I listen to the omelette man  
that I am living through the greatest diversion  
of them all" (1).

Jodoin insiste aussi sur la confusion de ces deux "vérités", différentes ; d'une part, l'effet fictif : la liberté de l'homme, d'autre part l'effet réel, la machination que Jodoin s'acharne à dévoiler : l'esclavage des hommes et l'ironie qui en découle. L'ambiguïté dans les deux romans vient de ce que toute une gamme d'actants induisent le lecteur dans l'erreur en se prévalant de l'effet fictif au dépend de l'effet réel, dans une confusion qui empêche le destinataire de décider de l'un ou de l'autre.

Pour transformer cette situation les protagonistes (Wes et Jodoin) intégrés à une société dégradée, ont une fonction de déchiffrement et par leur contestation ils initient une nouvelle ambivalence du discours sous les aspects de la quête, d'une recherche quasi dérisoire puisque constamment étouffée.

### LE CADRE DES NARRATEURS

L'environnement extérieur des narrateurs, leur milieu apparaît bien déterminé, mais faussement rassurant. Wes qu'un premier déplacement a poussé de son village natal (Middlesburgh) à Toronto vit dans une "towering box, close to my place of work". Aux espaces clos qui l'entourent (l'appartement, le bureau, la voiture) se rattachent des objets sécurisants : le téléphone, la fenêtre, le téléviseur, l'alcool etc. Cet artifice structural auquel viennent s'associer l'hiver, la neige, la pluie et l'éclairage artificiel, envahit la narration et en déforme la perception. L'existence d'un leurre est toujours présente et la gradation matérielle du narrateur de collégien à copywriter à gardener à nightwatchman à salesman est inversement proportionnelle à sa gradation morale que viennent vérifier le code du comportement du narrateur, son échec métaphysique et la dégradation de son personnage. Le rôle des événements est indissociable de l'échec du processus de gradation et renvoie directement à l'aspect inconscient, au regard voilé du narrateur.

Nous voyons ainsi renforcée la perception d'une quête futile, dont la fonction serait de nous offrir la réflexion d'un monde où les images dominent, où les efforts du narrateur pour conserver son autonomie apparaissent vains et ses tentatives de récupération échouent.

A son tour, le texte de Bessette prend un aspect particulier et crée une impression de pesanteur. Alors que Wes dans des moments de lyrisme entrevoyait les effets de l'évasion que lui procurerait un retour à Middlesburgh, Jodoin après avoir quitté son poste de répétiteur dans une institution de charité à Montréal accepte un placement (libraire) à Saint Joachin, petite ville isolée où ce qui est appelé à triompher, c'est sa liberté d'individu. La carte de la ville, jaunie, que lui tend dès son arrivée la serveuse convoque une valeur symbolique en deçà de sa réalité référentielle, celle de porte-parole des normes établies. Il est suggéré que Jodoin devrait compléter le plan, s'insérer dans la ville, ce qui aboutirait à une fonction diégétique soumise à la dissémination des normes : l'assimilation du narrateur. Mais plutôt, c'est la discontinuité que le message prend en charge. Jodoin oubliera le plan dont il n'a pas besoin :

"leur nombre (les rues) a presque doublé depuis la publication de ce plan en 1936. Ça n'a d'ailleurs aucune importance pour moi" (2).

Il semble peut être qu'à ce sujet, nous poussions trop loin le travail connotatif dans le décodage des unités sémantiques au sein du texte. Qu'il nous suffise pourtant de rappeler qu'en 1936, Maurice Duplessis était pour la première fois élu Premier Ministre de la Province du Québec. Cet embrayeur, "1936", renvoie ainsi au pouvoir dictatorial, qu'en conjonction avec l'Eglise, Duplessis s'était arrogé, à la stagnation sociale qui en est résultée jusqu'en 1959 (mort de Duplessis), à l'émergence de la révolution tranquille de 1960 et à la parution du Libraire (1960), soit disant libéré des contraintes opérantes :

"Ça n'a pas d'importance pour moi".

D'autre part, le printemps du texte affirme le cadre chronologique choisi par l'auteur implicite, désigne l'espace médiateur entre l'hiver et l'été, affirme donc le renouvellement de la vie. Mais par rapport à cette définition, une déviance s'insère : "ça ne me touche pas" introduit dans la production du sens l'aspect dérisoire des tentatives de recommencement. En conséquence, Jodoin se détache de l'univers extérieur dans lequel il se meut, quoique partout ses descriptions assument la laideur et fourmillent d'espaces clos. Notons pour exemplifier la chambre de Jodoin, le cinéma, la buvette et à la Librairie le rôle essentiel de la casquette "paravent". Par contre, dans l'espace privilégié qu'entretient la réalité intérieure

celle-ci s'associe une connaissance subjective des choses et des êtres, dans la mise en programme du sens. Partout, dans l'univers du narrateur, il y a prise de conscience subjective. Le processus de dégradation matérielle, répétiteur → Libraire → chômeur fait coïncider le débat de la conscience avec elle-même et ne favorise pas la notion de gradation mythique. Le détachement des hommes envers les choses ne favorise pas la régression du processus de dégradation dont l'homme est la visée. S'il y a transgression dans le roman de Bessette, elle se situe à ce niveau : là où l'homme s'efface, là où l'ironie reste.

#### LE ROLE DYNAMIQUE DE CERTAINS MOTIFS

Il est vrai que dans chacune de ces deux oeuvres certains éléments occupent un espace privilégié. Dans le roman de Wright, la description d'une civilisation de consommation se fait l'écho de la présence envahissante des choses. Notons par exemple, "The chain of progress" (3); le téléviseur, les téléphones, les voitures, les "TV diners", la présence obsédante du centre commercial et son pendant : l'interprétation d'un temps, au niveau de la production du sens, sous-jacent à tout le roman :

" X more shopping days until Christmas"

Nous sommes dès lors loin des hommes près des choses, ce qui

explique la présence de deux concepts irréconciliables dans "The Week-end Man" et la fonction dynamique de leur force contradictoire : gradation matérielle, gradation morale. Dans l'univers de Bessette, cette dynamique est aussi à l'oeuvre mais à un niveau moindre et par l'entremise de modalités différentes. Il n'y fait pas le procès des choses, mais plutôt celui de l'être.

Il nous incombe, sur ce point, d'illustrer à un niveau supérieur de nouvelles positions des indices caractérisés par ce qu'ils ont en commun sans toutefois s'être influencés les uns les autres. Nous nous efforcerons de trouver des régularités dans la configuration des textes. Dans cette optique nous faisons apparaître la notion de motif, et nous constatons la présence de ces motifs en vertu de leur association avec les fonctions cardinales des textes à l'étude.

#### LES ETRES OBJETS

Les relations entre les différentes situations textuelles et les motifs que nous avons isolés sont d'ordre dynamique, c'est-à-dire qu'ils en changent la valeur et en sont souvent même la causalité. Nous reconnaissons dans ces deux romans donc un glissement dans la perception humaniste de l'être, glissement imprimé d'un espoir : celui d'un détachement volontaire de la société qui suscite

l'expression de l'esclavage et le spectacle des êtres. Naïm Kattan se réfère à cette situation lorsqu'il décrit dans "L'exil recommence", la voix des êtres qui cherchent l'évasion :

"l'évasion ne sert pas à une découverte de soi (...). C'est une négation et du vécu et de l'intériorité, une invitation au vide, à l'absence. On n'exige de cette théâtralité que l'efficacité(...)" (4)

La dénonciation et la contestation de ces êtres dénaturés (5) prennent des proportions d'autant plus alarmantes chez Bessette, qu'elles sont le produit conscient d'une subjectivité libre alors qu'elles sont plutôt intuitives chez Wright dévoilant les rebondissements d'un ordre social ébranlé. Wes s'acharne à concrétiser cette dualité d'expérience dont il souffre en rendant plus accessible le monde de l'illusion que le monde du réel et l'ambiguïté de son expérience, sur le point de contact de ces deux plans, crée le vertige, comme l'illustre la réflexion suivante :

"But he (Wheeler) kept his faith throughout this ordeal and according to his wife Daisy even managed to remain cheerful, though how a man burnt to a cinder and without arms or legs can remain cheerful is lost on me. But it was interesting and I wish Clyde R. Wheeler well though the story didn't leave me feeling as exalted as Bert probably would have liked. In fact it left me quite hollow in the stomach" (6)

et l'avertissement qui suit :

"... it never happens the way you imagine it will :  
in fact it's just as likely to turn into a  
disappointment. And that can plunge a person into the  
worst kind of despair" (7)

Dans ces deux romans la société est conjurée, le fonctionnement du sens dépend de la nature sociale de l'expérience en cours et symbolise l'écrasement de l'être. Le rapprochement Wes/Jodoin situe bien la distance qui les sépare. La réalité douteuse du "personnage Jodoin" ne pose pas moins la réalité mythique, le référent discursif de son rôle actantiel. C'est à l'intérieur de sa personne que nous percevons l'expression d'une rigoureuse maîtrise de soi et les particularités qui permettront, malgré la déchéance physique de l'outil qu'est le corps humain, un dédoublement du sens et de l'essence dans le triomphe de l'être qui s'associe à l'essence, sous la forme de l'ironie pure.

Par contre Wes fait figure d'actant infirmé qui laisse passivement se construire sa déchéance. Ses efforts pour briser cette stagnation débouchent sur l'absurde par le canal des deux pôles de son échec, l'échec de la communication et l'échec de la culture. C'est dans le déclenchement des connotations qu'entraîne son échec, que le "personnage/Wes" se teint de tragique et s'achève sur une dernière

défaillance, défaillance que sa gradation matérielle ne peut plus empêcher : celle de la mémoire. Wright dépasse la caricature de l'attachement de l'homme aux choses : il anticipe un univers vide où dominent des marionnettes et ce qui nous est présenté, c'est le processus douloureux de la métamorphose et son débouché : la sclérose intellectuelle. Alors que Wes victime, montre toujours un certain fatalisme, legs d'un obscurantisme janséniste/calviniste, Jodoin se révèle muri, hors d'atteinte dans sa contestation et s'érige en "influenceur" suivant l'effet explosif de son ironie.

Ce "condensé" du rôle des narrateurs, sans vouloir les affubler d'un prolongement de leur situation fictive et verser dans l'extradiégétique, mais à l'intérieur de la sphère qui nous est réservée, nous livre en dernière page Wes confronté à un choix accablant. Le contact Wes/Jodoin que nous avons établi suggère un message linéaire en termes d'évolution. En somme, Wes achève son récit aux prises avec des mythes hérités. Jodoin, en destituant l'humanisme et la condition humaine, affirme l'aspect ludique de la connaissance, et réagit contre "une accumulation de fausse philosophie qui avait fini par tout envahir, de la poésie au roman" (8).

NOTES ET REFERENCES

Premier chapitre

1. P. Valéry, Tel quel : Pléiade 11 p. 206
2. J.P. Sartre, "Qu'est-ce que la littérature ?" : Situations 11, Gallimard, Paris
3. R. Barthes, "S/Z" : Ed. du Seuil (1970) p. 12
4. voir W. Booth, Essays in criticism : XI (1961), traduit et publié dans "Poétique du récit", Ed. du Seuil (1974), p. 85 a 113
5. R. Barthes, "S/Z" : p. 74
6. R. Wright, "The Week End Man" : MacMillan, Toronto (1970) p. 3
7. Jacobson, repris par R. Barthes dans un article intitulé "Introduction à l'analyse structurale du récit" dans "Poétique du récit" Ed. du Seuil (1977) p. 23
8. R. Barthes, "S/Z" " p. 3
9. R. Wright, p. 3
10. S. Campbell, "The two Wes Wakehams" : "Point in view in the Week End Man" : Studies in Can. Lit. (1977) p. 292
11. R. Wright, p. 3
12. idem, p. 116
13. idem, p. 5
14. idem, p. 5
15. Frye Northop, "The bush Garden" : Anansi Press (1971), Preface
16. S. Campbell, p. 290
17. Les coordonnées que le narrateur nous communique constamment suffisent à établir la pertinence de ce schéma actantiel (p. 8, 30.)

18. A.J. Greimas, "Sémantique Structurale" : Paris, Larousse (1966)  
p. 173 et 180.
19. C. Chabrol, "Sémiotique narrative et textuelle" : Paris, Larousse (1971)  
p. 166
20. Barthes, "Analyse structurale des récits" : Poétique du récit,  
p. 22 et 23  
" Les catalyses disposent des zones de sécurité, des repos, des luxes ; ces "luxes ne sont cependant pas inutiles : du point de vue de l'histoire la catalyse peut avoir une fonctionnalité faible (...) une notation en apparence explétive (...) elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire".
21. R. Wright, p. 260
22. R. Barthes, "S/Z " : p. 35
23. A. Kazin, "Fiction as a Social Gathering" Saturday Review,  
3 july (1971)
24. R. Wright, : Pp. 10-11-121-153-183, etc...
25. Nous avons omis les personnages à fonction essentiellement décorative
26. R. Wright, pp. 6-24-30-86-199, etc ...
27. idem, pp. 18-30-42-43-64-72-167- etc...
28. Naïm Kattan, "Le réel et le théâtral" : Mtr1, H.M.H. (1970) p. 72
29. R. Wright, pp 8-32
30. idem, p. 261
31. J.P. Sartre, "Saint Genet, Comédien et martyrs" : Gallimard 1952,  
p. 395
32. R. Wright, pp. 8-9
33. Idem, p. 70

34. R. Wright, p. 26
35. idem, p. 54
36. R. Barthes, "S/Z" : couverture
37. idem
38. C. Levi-Strauss, "Mythologiques 11, Du miel aux cendres" : Paris, (1968) pp. 138-139-150
39. P. Hamon, "Statut sémiologique du personnage" : Poétique du récit, Ed. du Seuil (1977) p. 164
40. R. Wright, p. 28
41. idem, p. 34
42. idem, p. 36
43. idem, p. 34
44. Pascal, "les Pensées" : 699 (382) Ed. du Seuil (1962) p. 301
45. J.P. Sartre, "L'âge de raison" : Paris, Gallimard (1945) p. 146
46. R. Wright, p. 32
47. idem, p. 34
48. idem, p. 34
49. idem, p. 34
50. idem, pp. 37-38
51. idem, p. 40
52. J. Doyle, "Practical Vision" : WLU Press (1978) p. 156
53. R. Wright, p. 53
54. idem, p. 53
55. idem, p. 53
56. idem, p. 53

57. R. Wright, p. 58
58. idem, p. 56
59. idem, p. 60
60. idem, p. 56
61. idem, p. 60
62. idem, p. 61
63. idem, p. 58
64. R. Kroetsch, "Unhiding the hidden" : Journal of Can Fict.  
111 : iii (1973) p. 43
65. N. Bothorel, F. Dugast, J. Thoraval, "Les nouveaux romanciers" :  
Bordas, Paris (1976) p. 221
66. R. Wright, P. 75
67. Yeats, cité par R. Wright
67. idem, pp. 124
69. idem, p. 42
70. idem, p. 125
71. idem, p. 124
72. voir Bothorel, Dugast, Thoraval : "Les nouveaux romanciers"
73. A. Robbe Grillet, "Pour un nouveau roman" : Ed. Minuit (1963)
74. H. James, "Romance and realism in c.f. of the 1960's" : Journal of  
Can. fict. nov. 20 (1977) p. 127
75. R. Wright, p. 5
76. idem, pp. 230-231
77. idem, p. 57
78. idem, p. 163

79. R. Wright, p. 42
80. idem, p. 31
81. idem, p. 20
82. idem, p. 24
83. idem, p. 154
84. idem, p. 112
85. idem, p. 246
86. idem, p. 248
87. idem, p. 246
88. idem, p. 246
89. idem, p. 179
90. idem, p. 178
91. idem, p. 179
92. J. Doyle, p. 157

Deuxième chapitre

1. G. Bessette, "Le libraire" : CLF p. 7
2. T. Todorov, "Ou'est-ce que le structuralisme ?"  
Poétique, Ed. du Seuil, 1968, p. 52
3. G. Bessette, "Le libraire", p. 7
4. T. Todorov, p. 89
5. J. Allard, "Le libraire de G. Bessette ou Comment la parole vient  
au pays du silence" VIP N<sup>o</sup>1, avril 1967, CSM N<sup>o</sup>4, p. 51
6. G. Bessette, p. 42
7. idem, p. 45
8. idem, p. 23
9. J. Allard, p.56
10. G. Bessette, p. 10
11. idem, p. 20
12. idem, p. 43
13. idem, p. 45
14. idem, p. 102
15. idem, p. 70
16. idem, p. 106
17. idem, p. 94
18. idem, pp. 68-120
19. G. Shortliffe, "G. Bessette, l'homme et l'écrivain", Mtrl. U.de M.  
1965, Conf. J.A. de Sève, 3, p. 13

20. G. Bessette, "Le libraire", p. 49
21. idem, p. 61
22. G. Shortliffe, p. 18
23. G. Bessette, "Le libraire", p. 20
24. idem, p. 25
25. idem, p. 53
26. idem, p. 66
27. idem, p. 26
28. idem, p. 65
29. idem, p. 27
30. idem, p. 50
31. idem, pp. 61-70
32. idem, pp. 93-94
33. idem, p. 22
34. idem, p. 147
35. idem, p. 69
36. idem, p. 10
37. idem, pp. 31-32
38. idem, pp. 43-40
39. idem, p. 127
40. idem, p. 19
41. idem, p. 22
42. idem, p. 69
43. idem, p. 90
44. idem, pp. 52-89

45. G. Shortliffe, pp. 22-23-24
46. R. Bobidoux, "G.B et la technique romanesque" LAC(1965) p. 37
47. P. Hamon, "Poétique du récit" Ed. du Seuil (1977), p. 126
48. R. Barthes, "Le degré Zéro de l'écriture", Coll.Points, (1972)
49. G. Bessette, "Le libraire", p. 49
50. idem, p. 49
51. idem, p. 152
52. idem, p. 100
53. T. Todorov, p. 90
54. R.M. Albares, "Sartre", Paris, Ed. Univ., (1964), p. 54
55. G. Bessette, "Le libraire", p. 153
56. R.M. Henkels, "Robert Pinget : la dialectique créatrice", Présence francophone, 13 (1976), pp. 157-158
57. G. Bessette pp. 9-10
58. idem, p. 23
59. idem, pp. 39-57
60. idem, p. 107
61. J. Allard, p. 56
62. G. Bessette, "Le libraire" , p. 125
63. idem, p. 136
64. A. Amprimoz, "Quelques notes sur le roman québécois contemporain", Présence francophone, 13, (1976), p. 80
65. J. Allard, p. 61
66. G. Bessette, "Le libraire", p. 57
67. G. Bessette, "Mes romans et moi", Cahiers du Québec, HMH (1979), p. 96

68. Starobinski
69. G. Bessette, p. 80
70. G. Bessette, p. 55
71. idem, pp. 34-54
72. J. Garelli, "La Gravitation poétique", Mercure de France, (1966),  
p. 197
73. Nouveau testament, St Marc
74. Thibaudet Dumesnil, "Oeuvres de Flaubert", Bb de la Pleiade,  
Paris, Gallimard, (1951), tome I, pp. 550-551-612
75. G. Bessette, p. 45
76. G. Bessette, p. 58
77. Groupe U., "Ironique et ironique", U. de Liège, Poétique N° 1978,  
N° 36, p. 442
78. G. Bessette, p. 153
79. G. Bataille, "L'Erotisme", Paris, Ed. Minuit, (1957), pp. 173-174
80. B. Allemann, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique  
nov. 1978, N° 36, p. 388
81. N. Frye, "Anatomy of criticism", N.Y., 1970, pp. 233-4
82. Sperber and Wilson, "Les ironies comme mentions", Poétique, nov. 1978,  
N° 36, p. 402
83. G. Bessette, p. 112
84. Robbe-Grillet, "Pour un nouveau roman", p. 15

Troisième chapitre

1. R. Wright, p. 129
2. G. Bessette, "Le libraire", p. 9
3. R. Wright, p. 251
4. N. Kattan, "L'exil recommence", Etudes littéraires, 8 (1975), p. 30
5. Chez Bessette, tout comme chez Wright, il y a toute une gamme d'êtres dénaturés, d'êtres qui se dégradent. Songeons à Molly, à Bert, à Andrew, à Bellamy puis aux vieilles filles, au curé, à Manseau et à tant d'autres !
6. R. Wright, P. 9
7. R. Wright,
8. A. Robbe-Grillet, p. 43

BIBLIOGRAPHIE

- Albares R.M., "Sartre" Ed. Univ. Paris, 1964
- Allard J., "Le libraire de G. Bessette ou comment la parole vient  
au pays du silence", VIP n° 1, avril 1967
- Amprimoz A., "Quelques notes sur le roman québécois contemporain"  
Présence francophone, 13 (1976)
- Barthes R., Kayser W., Booth W.C., et Hamon P.,  
"Poétique du récit", Point, Ed. du Seuil (1977)
- Barthes R., "S/Z", Ed. du seuil (1970)
- Barthes R., "Le degré zéro de l'écriture", Point (1972)
- Bataille G. "L'Érotisme", Ed. de Minuit, Paris, (1957)
- Bessette G. "Le libraire" C.L.F Ottawa (1968)
- Bessette G. "Mes romans et moi", Cahiers du Qué. HMH, (1979)
- Bothorel N., Dugast F., et Thoraval J., "Les nouveaux romanciers"  
Bordas, Paris (1976)
- Campbell S., "The Two Wes Wakehams, Point in view in the Week End Man"  
Studies, in Can.Lit., nov. 2, n° 2 S(1977)
- Chabrol C., "Sémiotique narrative et textuelle", Paris, Larousse (1974)
- Doyle J., "Practical vision", Coll. essays, WLU. Press, (1978)
- Frye N., "The bush Garden" Anansi Press (1971)
- Frye N., "Anatomy of criticism" N.Y. Atheneum (1970)
- Garelli J., "La gravitation poétique", Mercure de France (1966)

- Greimas A.J., "Sémantique structurale", Paris, Larousse (1966)
- Groupe U., "Iconique et ironique", Poétique, 36 (1978)
- Henkels R.M., "Robert Pinget : la dialectique créatrice",  
Présence francophone, 13 (1976)
- James H., "Romance and realism in C.F. of the 1960's" Journal of Can.  
fict., 20 (1977)
- Kattan N., "Le réel et le théâtral", Mtrl, HMH (1970)
- Kattan N., "L'exil recommence", Etudes littéraires, 8, (1976)
- Kazin A., "Fiction as a social gathering", Saturday Review, 3 (1971)
- Kroetsch R., "Unhiding the hidden", Journal of Can. Fict. 11 (1973)
- Levi-Strauss C., "Mythologiques 11, du miel aux cendres", Paris (1968)
- Pascal, "Les Pensées", 699 (38) Ed. du Seuil  
(1962) p. 301
- Robidoux R., "G.G. et la technique romanesque" L.A.C (1965)
- Robbe-Grillet A., "Pour un nouveau roman", Ed. de Minuit, (1963)
- Sartre J.P., "L'âge de raison", Paris, Gallimard (1945)
- Sartre J.P., "Saint Genet, comédien et martyr", Gallimard (1952)
- Shortliffe G., "G. Bessette, l'homme et l'écrivain", Conf. J.A. de Sève  
3, Mtrl, (1965)
- Todorov T. "Qu'est-ce que le structuralisme ?" Poétique, Ed. du Seuil  
(1968)
- Valéry P., Oeuvres complètes, Pléiade tome 11
- Thibaudet et Dumesnil, "Oeuvres de Flaubert" Pléiade, Paris (1951)
- Wright R.B., "The Week End Man", McMillan, Toronto (1977)