

La rupture formelle du roman québécois vers 1960 : jalons d'études

Pierre Hébert

Volume 14, Number 1, avril 1981

Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500539ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500539ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, P. (1981). La rupture formelle du roman québécois vers 1960 : jalons d'études. *Études littéraires*, 14(1), 81–103. <https://doi.org/10.7202/500539ar>

LA RUPTURE FORMELLE DU ROMAN QUÉBÉCOIS VERS 1960 : JALONS D'ÉTUDE

pierre hébert

Une étude attentive du roman québécois depuis ses origines montre bien que les mutations que ce genre littéraire a connues résultent d'une liaison entre deux impératifs, le premier rattaché à la perception des valeurs de l'époque, et le second commandé par la technique jugée acceptable à ce moment. Sous cet éclairage, le premier courant romanesque quelque peu homogène, le roman de la terre (XIX^e siècle et début du XX^e siècle), a traduit un univers clos, figé, fortement hiérarchisé, et structuré par des ressources littéraires grossières si on les voit d'aujourd'hui : interventions massives du narrateur, contact direct entre le narrateur et le narrataire, conception de la diégèse comme étant la duplication du réel, jeux temporels presque absents. À ces œuvres et à ces structures monolithiques ont succédé des romans qui, pour témoigner des mutations structurelles de l'entre-deux-guerres, ont eu recours à de nouvelles ressources, puisées cependant dans le répertoire du récit traditionnel : le réalisme (*La Scouine*¹), une complexité temporelle quelque peu accrue (*Les Demi-Civilisés*) ou encore une symbolique plus riche (*Trente arpents*). Le roman social des années quarante a mis à contribution d'autres possibles du récit réaliste : vastes fresques, nombreux personnages, descriptions fouillées (*Bonheur d'occasion*), tableaux (*Le Survenant*). Apparaît ensuite le roman psychologique (que nous appellerons plus loin le roman « cas de conscience »), focalisé sur un personnage et sur son drame intérieur (*Au-delà des visages*). Ainsi, face au roman du terroir, au roman social ou au roman psychologique (ou enfin à quelque type de roman que ce soit), l'observateur ne manquera pas de relever une constante : les valeurs d'une époque, le sujet traité et les ressources littéraires utilisées sont presque inextricablement liés. L'interdépendance de ces trois aspects reste vraie après le roman psychologique, c'est-à-dire vers 1960, à cette différence près que ce n'est plus la cohérence ou l'incohérence du monde

qu'il faut lire ou faire lire : le monde est incohérent, l'unanimité de jadis, voire de naguère, est disparue et, à défaut de savoir de quoi parler, l'on se désengage vis-à-vis de la société pour mieux s'engager dans la littérature. Nous qui fûmes autrefois un peuple sans histoire et sans littérature, nous voici un peuple sans histoire (à se raconter), mais avec une littérature...

Que les années 60 inaugurent ce changement, cette rupture même dans le roman québécois, toutes les études le constatent. Gilles Marcotte parle du « roman à l'imparfait » : les romanciers de cette nouvelle génération ont abandonné la « vision totale, solidement articulée, abondante en causes et en effets, de la société et de son évolution [...] ² », et ils nous proposent maintenant une nouvelle lecture, lecture du doute, de l'inachèvement, de l'interrogation du langage. Avec vingt ans de recul, cette transition apparaît évidente, pour peu qu'on ait lu quelques romans québécois. Faut-il en conclure que l'étude de cette mutation soit terminée, qu'il faille fermer le dossier ? Nous ne le croyons pas. Mais si l'on veut faire apparaître de nouvelles voies dans cette direction, l'étude de la forme même des œuvres nous paraît tout indiquée. En effet,

[...] ce que raconte le roman, et la forme dans laquelle il le raconte [...] sont eux-mêmes justiciables d'une interrogation sociale [...]. Lire nos romanciers, [...] c'est lire avec eux, par ce qu'ils font, par les formes qu'ils mettent en jeu, le monde dans lequel nous vivons ³.

Car la forme informe : les éléments qui la composent, et qu'elle met en relief, deviennent, par cette mise en valeur et par cette configuration particulière, porteurs de sens ou mieux : unités de sens.

Dans cet article, nous tenterons de démontrer comment la mise en parallèle de deux romans, *Poussière sur la ville* (1953) et *Quelqu'un pour m'écouter* (1964), témoigne bien de cette rupture formelle apparue dans le roman québécois vers 1960. La première œuvre, d'André Langevin, s'insère dans ce que nous appellerons le roman « cas de conscience ⁴ », genre prédominant vers 1950. Ce type de récit pose un problème de vie intérieure, résultat d'une confrontation entre plusieurs normes. Ainsi *Poussière sur la ville* pose-t-il certaines questions troublantes face à l'adultère : jusqu'à quel point peut-on et doit-on respecter la liberté de l'autre ? La ville de Macklin n'a-t-elle pas raison de jeter des barrières ? Notre

intérêt, cependant, se portera du côté de la forme du récit « cas de conscience ». La seconde œuvre que nous examinerons, de Réal Benoit, fait partie d'un type d'œuvres que Réjean Robidoux et André Renaud ont appelé le roman-poème, où l'œuvre

[...] cherche à exprimer une vision personnelle, dans une forme qui contienne le sens secret du réel saisi par l'artiste et communiqué sans perdre la part considérable et essentielle du mystère. [...] Ce qui importe avant tout au créateur ce n'est pas ce que la réalité lui impose mais ce qu'il dicte lui-même à la réalité par les moyens qui lui sont propres⁵.

L'analyse de ces deux romans libérera deux formes que nous prendrons pour leur valeur exemplaire⁶ de cette transformation du roman québécois vers 1960. Nous sommes bien conscient qu'un corpus aussi réduit ne peut, au mieux, que servir de point de départ à une démonstration plus probante, fondée sur l'étude d'un plus grand nombre de récits.

Avant l'étude même des deux œuvres, il nous semble nécessaire de définir — même sommairement — ce que nous entendons par *forme*⁷. Le roman, système de communication, est composé de figures ; celles-ci ne sont pas données immédiatement par le langage, il appartient à un modèle d'analyse de les faire apparaître. Quant à nous, nous mettrons à contribution les modèles de Bremond, pour l'étude de l'histoire, et de Genette, pour l'étude du discours⁸. Seront donc nommés figures les éléments du récit que ces deux modèles permettront d'isoler (une séquence ou une analepse, par exemple). Mais là ne s'arrête pas le travail : ces figures se groupent en constellations, et ces arrangements plus ou moins complexes créent une nouvelle strate, une forme qui véhicule une information ; et, surtout, cette forme dit ce que la seule surface linguistique ne saurait dire, car la position même des figures est porteuse de sens.

Voilà donc l'approche qui va présider à nos deux études qui, encore ici, seront limitées par l'espace disponible : nous nous restreindrons à l'étude de l'histoire (séquences) et du temps (analepses et prolepses) et nous étudierons ensuite les formes (partielles, donc!) de *Poussière sur la ville* et de *Quelqu'un pour m'écouter*, formes dont l'opposition devrait être significative.

Poussière sur la ville

Alain et Madeleine Dubois sont mariés depuis trois mois, et installés à Macklin. Un jour, un restaurateur, Kouri, avertit Alain : sa femme le trompe. Après un temps d'incrédulité, Alain se rend à l'évidence et ne sait trop quelle attitude adopter : révolte ? indifférence ? désespoir ? respect inconditionnel de la liberté de Madeleine ? Quoi qu'il en soit, Madeleine se suicidera, et Alain décidera de rester à Macklin, malgré la ville qui persiste à le condamner. Voilà, pour mémoire, le nœud de ce cas de conscience...

Le découpage du récit de Langevin se fait sans trop de problèmes. En accueillant les définitions de *fonction* et de *séquence* qu'a données Bremond, nous avons établi 34 séquences, envisagées du point de vue d'Alain : ce découpage est donné au tableau 1, à la fin du texte, pour que le lecteur puisse observer les méandres de l'histoire.

Nous avons parlé, plus haut, de faire apparaître une forme à partir des figures mises à jour par l'analyse du récit. Cherchons donc, avec un objectif semblable à celui de Rousset mais avec une méthode différente de la sienne, « un accord ou un rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences⁹ », qui lient entre elles les figures. L'observation¹⁰ nous amène à établir trois groupes séquentiels respectant la division naturelle du roman :

Groupes	I	II	III
Séquences	1-17	18-27	28-34
Contenu	Alain s'interroge sur la vérité de l'avertissement et veut en savoir davantage ↓ Établissement du cas de conscience	Alain cherche l'identité de son épouse et le comportement opportun ↓ Focalisation sur le drame intérieur	Alain tente une dernière révolte et décide enfin de rester ↓ Résolution du cas de conscience

Aussi tenons-nous à attirer l'attention sur les onze premières séquences : l'avertissement de Kouri et ses suites. Cet avertissement, réitéré à dix reprises, vient sans cesse relancer le récit, frapper le clou afin de faire accéder le personnage d'Alain à un savoir essentiel à l'établissement du cas de conscience : son épouse le trompe. En vérité, ces onze séquences présentent un récit qui piétine et avorte même, car aucune séquence ne fait vraiment avancer l'action. Cette partie du roman doit être vue comme une spirale où constamment les fonctions reviennent sur elles-mêmes, ne posant qu'une seule question : « Qu'a voulu dire le Syrien ? » (PV, p. 13¹¹). Voilà le premier temps de la forme du récit du cas de conscience, suivi par l'évidence, qui donne au problème sa valeur de vérité : « Le mal apparu sans douleur pendant que Kouri me parlait hier soir a terminé son temps d'incubation. Il s'est implanté en dépit de mes dénégations, de mon refus de le voir » (PV, p. 67). Alain cherchera alors à savoir qui est son épouse, quels liens les unissent : « Grand dieux ! Pourquoi faut-il qu'un homme et une femme louvoient ainsi l'un en face de l'autre ? Pourquoi se rendre ainsi inaccessible ? » (PV, p. 103). Le drame intérieur de cette recherche d'identité fera l'objet de cette deuxième transformation formelle, et la troisième partie, après la mort de Madeleine, présentera une décision qui, du point de vue d'Alain, résout le problème : « Je resterai. [...] Je continue mon combat » (PV, p. 213).

L'histoire du récit se présente donc comme une phrase en trois temps où Alain passe d'un savoir qui pose le cas de conscience à un autre savoir orienté vers l'intériorité (identité de Madeleine et réaction face à son agir), puis à un faire¹² final, la solution au problème exposé. Examinons maintenant comment cette forme peut être liée à la structure temporelle du récit.

Nous limiterons notre analyse du temps aux problèmes d'ordre, en l'occurrence aux analepses et aux prolepses. Le récit présente, sur un plan macroscopique, huit analepses et autant de prolepses, que l'on trouvera reproduites au tableau II. Ce tableau prête à certains regroupements tout à fait propres au récit classique.

La portée des analepses sollicite d'abord notre attention. Elle présente le mouvement suivant¹³ :

E — E — E — I — E — I — I — I

Ce passage de l'externe à l'interne est dû au type d'amorce du récit, *in media res*. De plus, les quatre analepses externes permettent une grande extension du champ temporel du récit et elles viennent « modifier après coup la signification des événements passés, soit en rendant signifiant ce qui ne l'était pas, soit en réfutant une première interprétation et en la remplaçant par une nouvelle¹⁴ ». L'analepse la plus remarquable, la seule externe qui soit, quant à son amplitude, complète, est l'avertissement de Kouri. Nous avons déjà signalé l'importance de l'avertissement sur le plan diégétique, et à cette quête du savoir chez Alain s'ajoute maintenant une dimension temporelle : le récit vit entre l'innocence du présent et l'éveil rétrospectif, entre « J'avais oublié les paroles du Syrien » et « Qu'a voulu dire Kouri ? ». Les analepses appartiennent, par leur « fonction explicative et complémentaire¹⁵ », au récit traditionnel.

La fonction traditionnelle des analepses se vérifie également pour les prolepses : celles-ci jouent surtout le rôle d'annonces qui nous préparent à l'issue fatale de Madeleine (« Nous nous poursuivrons ainsi, sans nous atteindre, à moins qu'elle ne s'arrête et ne me quitte intacte, comme je l'ai prise » *PV*, p. 73), issue fondée sur une sorte de persistance du désir d'absolu de Madeleine, pris en charge par des prolepses lui aussi (« Elle ira au fond des choses, forcera la réalité à épouser son rêve aussi longtemps qu'elle le pourra. Elle ne craint rien, ni personne. Et une imprudence lui coûte peu » *PV*, p. 177). L'autre type de prolepses, le plus important d'ailleurs, nous livre la décision finale d'Alain, celle de rester et de lutter contre toute la ville : « Je continuerai quand même. Je suis sûr, moi, de ne pas me tromper » (*PV*, p. 174), ou encore la phrase finale que nous avons déjà citée : « Je resterai. [...] Je les forcerai à m'aimer » (*PV*, p. 213).

La fréquence des figures d'ordre dans le texte permet aussi de vérifier leur caractère traditionnel. L'examen de leur dissémination fait surgir des constatations révélatrices : eu égard à la division formelle triptyque du récit que nous avons préalablement établie, les figures de rétrospection et d'anticipation se distribuent ainsi :

Parties	I	II	III
Analepses	8	2	3
Prolepses	0	4	4

Les analepses, nombreuses en première partie¹⁶, décroissent sensiblement dans les deux parties suivantes, et les prolepses, pour leur part, décrivent le mouvement contraire. Cette forme, où les prolepses prennent en quelque sorte la relève des analepses, tient à la nature particulière de chacune de ses figures et à la forme même de l'histoire du récit. Ainsi, les analepses, en première partie, multiplient les antécédents à récupérer dans l'établissement de la problématique fondamentale: qu'a voulu dire Kouri par son avertissement? Elles n'ont ensuite qu'une fonction épisodique. Les prolepses proposent un filon tout autre: elles prennent la relève des figures d'ordre et font apparaître la décision finale d'Alain, surtout dans la troisième partie.

Nous pouvons, au terme de cette présentation de *Poussière sur la ville*, schématiser ainsi la forme du récit que nous avons obtenue¹⁷:

Parties	I	II	III
Niveaux			
<i>Découpage</i>	Exposition du cas: Kouri a-t-il raison? <i>Complexe</i> : séquences nombreuses.	Le cas: qui est cette femme; que faire? ± <i>Complexe</i> : un peu moins de séquences	La réponse: l'indifférence, puis le combat <i>Simple</i> : peu de séquences
<i>Analepses</i>	Prennent en charge l'exposition du cas <i>Complexe</i>	<i>Simple</i>	<i>Simple</i>
<i>Prolepses</i>	Aucune	Prennent en charge les annonces <i>Complexe</i>	Prennent en charge la réponse finale <i>Complexe</i>

Toute la structure du récit concourt à dire que la rupture initiale, créée par Kouri, entraînant le doute et la recherche d'un savoir, se convertit en réconciliation. La mémoire aura plus ou moins échoué dans sa tâche de souder les parties

d'un univers déséquilibré par un simple avertissement ; mais le bris de cette plénitude initiale sera réparé par une action finale qui rend possible la clôture du récit. La forme du récit nous montre des niveaux qui s'imbriquent à chacune des parties ; elle nous fait part d'un système mobile dont le donné révélé est aussi transformé ; et, enfin, elle nous montre la configuration-type d'un récit traditionnel produit vers les années 1950.

Quelqu'un pour m'écouter

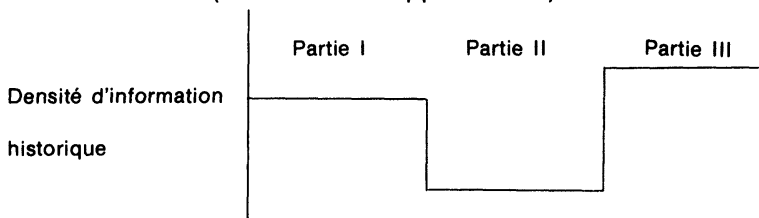
Le récit de Réal Benoit se divise en trois parties inégales. Dans la première, un homme, Rémy, sur le point de partir de chez lui, « doucement déplace du linge et des souvenirs » (Q, p. 15¹⁸). En cette soirée, « la clameur et les chœurs remontaient, comme s'accordant au rythme des fracas des cauchemars d'autrefois, chœurs à plusieurs voix, voix qu'on ne reconnaissait pas, qui parlaient de choses connues, mais sans ordre, dialogue de sourds [...] » (Q, p. 58). Dans la deuxième partie, le narrateur, interrompant le récit, interroge ouvertement son projet littéraire : « je ne peux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage » (Q, p. 85). Dans la troisième, l'histoire se poursuit : Rémy se réfugie chez les F. et, le lendemain, son mal est exorcisé. Le récit de Réal Benoit serpente entre le présent et le passé, entre le réel et l'onirique. Le narrateur, par jambages, écrit-il droit ? Nous allons démontrer comment ce récit témoigne bien de la rupture formelle dont nous avons déjà parlé, sur les mêmes plans que le récit de Langevin (découpage et temps), et comment tous les niveaux posent le problème de la communication littéraire, cherchant sans cesse à infirmer sa validité.

On trouvera au tableau III les séquences du récit, respectant les trois parties mêmes du texte. À prime abord, il est assez facile de constater que ces trois parties désignent aussi trois modalités de la communication : la première est faible en événements, la seconde nulle et la troisième plus riche : nous respecterons ces parties pour la poursuite de l'analyse.

Pour mieux saisir les mouvements des séquences, examinons la durée de celles-ci, c'est-à-dire leur extension dans le texte.

Partie I	
<i>Séquences</i>	
1.	71 pages
2.	4 p.
3.	6 p.
Partie II	
Aucune	
Partie III	
3.	2 p.
4.	3 p.
5.	3 p.
6.	2 p.
7.	2 p.
8.	4 p.
9.	15 p.

Le cas est très intéressant : dans la première partie, la teneur historique est faible, dans la seconde, nulle, et dans la troisième, beaucoup plus forte. Le récit tend d'abord à traîner en longueur, et un projet aussi simple que celui de partir ne se réalisera qu'au bout de 71 pages. Ainsi, dans la première partie, une séquence occupe en moyenne 23,5 pages, et dans la troisième, 4 pages. Cette distorsion évidente permet le schéma suivant (au caractère approximatif) :



Une structure de ce genre est assez étrange et se voit assez rarement : souvent, le début d'un récit offre une grande densité d'événements, comme ce fut le cas avec *Poussière sur la ville*. Ici, rien de tel : la complexité de l'histoire, déjà faible, disparaît en deuxième partie, et croît vers son sommet à la troisième. Allons-y grossièrement : un roman est un processus où quelqu'un veut communiquer quelque chose à quelqu'un. Ce *quelque chose*, et le récit littéraire ne saurait s'y soustraire qu'au prix de sa propre perte, c'est une histoire. *Quelqu'un pour m'écouter*, dans ses deux premières parties, compromet

sérieusement la possibilité de livrer une information historique; et — et devons-nous dire heureusement? — la troisième tire le récit du néant diégétique: pour peu, et nous n'avions pas droit à un discours narratif, mais à un discours seul... L'enjeu de la communication littéraire, dans ce récit, se fait dans le dosage du discursif et du narratif.

Passons maintenant au second niveau, celui où se joue, on le pressent, l'essentiel du roman: le temps.

Nous promettra-t-on une réduction? Une première lecture du roman nous révèle clairement l'importance des analepses (il n'y a aucune prolepse macroscopique), si bien que nous nous limiterons à ce type d'anachronies. Comment les analepses se groupent-elles et fonctionnent-elles dans le récit? La réponse à cette question est d'autant plus significative que, on le sait, le discours envahit le récit que nous étudions présentement.

Nous invitons tout d'abord le lecteur à consulter le tableau IV, tableau qui n'est guère rassurant: aux imprécisions chronologiques s'ajoute une apparence chaotique qui assombrit l'opportunité de chercher une forme temporelle dans le récit. Non pas que nous voulions augmenter arbitrairement le coefficient de difficulté: les pierres d'achoppement sont réelles... Quel éclairage projeter sur les analepses?

Après avoir examiné de près ces anachronies, nous nous sommes aperçus que l'apparition d'une analepse ne se fait jamais seule, qu'elle est toujours précédée d'un catalyseur. Le tableau V décrit ce type de structure. On y voit que, d'une manière parfaite, les analepses de la première partie du récit épousent une structure.

Silence ———→ Analepse.

Cette forme préside aux 12 cas: dans un rapport vide —→ plein, les retours en arrière se greffent à des temps morts dans un discours dont on sait déjà l'anémie de sa diégèse. Contrairement à *Poussière sur la ville*, les analepses sont ici déliées du récit par des moments nuls. Quant à la deuxième partie, elle va davantage dans le sens d'une rupture de communication: ou bien le projet narratif subit un procès dont il sort perdant, ou bien le contenu des analepses se voit nié. Dans la

troisième partie, rien de semblable cependant, les analepses sont mieux ajustées à la diégèse, elles l'enserrent davantage et, en conséquence, rejoignent davantage leur fonction traditionnelle. On pourrait résumer ainsi :

Partie I : Silence → analepses	Analepses sans lien de nécessité avec l'histoire
Partie II : Aucun lien	Négation de la communication ou de l'analepse
Partie III : Lien avec la diégèse	Retour à la fonction traditionnelle...

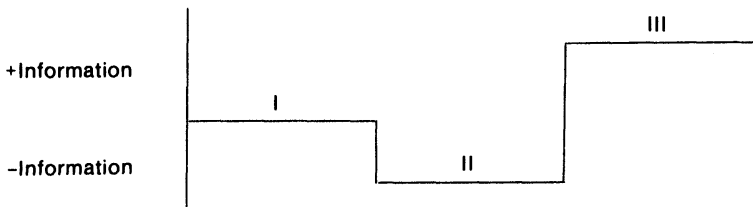
À ces remarques il nous semble opportun d'ajouter certaines constatations relatives à l'étendue même des analepses en texte. Leur longueur textuelle, par parties, se présente ainsi :

Partie I : 49/73 pages, soit 65%

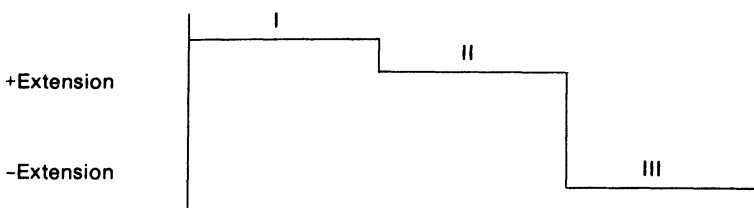
Partie II : 12/23 pages, soit 52%

Partie III : 6/28 pages, soit 22%

Comment interpréter ces résultats? De toute évidence, les analepses se retirent du récit de manière progressive : cette baisse de prolixité temporelle s'intégrera-t-elle à nos données antérieures? Pour bien saisir l'importance de ce phénomène, mettons-le en parallèle avec l'information historique du récit. On se rappellera d'abord la densité d'information historique :



Greffons à ce tableau celui de l'extension des analepses :



Dans la première partie, l'information diégétique est moyenne, et dans la deuxième, nulle : les analepses sont alors très présentes. Dans la troisième partie, l'information historique est très grande, et les analepses peu envahissantes. Dans le récit de Réal Benoit, histoire et analepses remplissent des fonctions presque opposées. Tout se passe comme si, chez le personnage central du roman, la première partie était une descente dans le passé, au prix même de la communication littéraire : ce n'est pas à un récit d'événements logique que nous avons droit, mais à un récit de souvenirs. Suit alors, en deuxième partie, le vide diégétique où les analepses sont à peine amarrées à un discours proliférant. La troisième partie réintègrera la sphère diégétique, et la livraison d'une histoire semble s'effectuer dans une mesure inversement proportionnelle à celle du souvenir.

Reprenons, au terme de cette analyse, la configuration du récit de Réal Benoit :

Parties	I	II	III
Niveaux			
<i>Découpage</i>	Séquences peu nombreuses et très longues	Aucune séquence	Séquences nombreuses et courtes
<i>Analepses</i>	Nombreuses, mais émancipées de l'histoire	Envahissantes, et niant la communication	Peu envahissantes, et ajustées à l'histoire
	↓	↓	↓
	Minimum d'information	Information nulle	Maximum d'information

Le titre *Quelqu'un pour m'écouter* prend maintenant tout son sens : le drame le plus passionnant du récit n'est pas le départ de Rémy, mais la possibilité même de la communication littéraire. La forme du roman nous renseigne à la fois sur le titre et sur l'historicité du genre littéraire auquel le roman appartient. Chacune des trois parties se situe à un niveau différent par rapport à l'information qu'il nous transmet, parcourant ainsi tous les degrés de la communication,

minimum, nul et maximum. Aussi croyons-nous avoir démontré comment un roman qui conteste le roman inscrit cette remise en question dans les replis mêmes de sa forme.

Il est assez embarrassant d'amorcer une conclusion quand le corpus de l'analyse s'est limité à deux récits et, surtout, quand l'objectif convoité était de fournir quelques jalons pour l'étude de la forme romanesque aux environs de 1960. Ainsi, nous avons vu comment se transformait la diégèse de *Poussière sur la ville*, et comment ce type de récit s'y prenait pour exposer « son cas » en mettant à contribution, en l'occurrence, les figures temporelles. Cette forme classique du roman et de ses figures a vu une réalisation tout autre dans *Quelqu'un pour m'écouter*, ce récit-réfléchi qui a placé l'histoire au centre même de ses délibérations, en posant non pas la question « que vais-je raconter ? » mais, plus brutalement : « vais-je raconter ? ». Nous avons fait apparaître, enfin, dans la dernière partie de ce roman, la résurgence du récit traditionnel.

Mais aussi, ce que nous avons tenté de démontrer, c'est que la forme elle-même est source d'information, qu'elle n'est pas un simple réseau architectonique vide et intemporel ; qu'elle est à la fois créée par les impératifs du genre, et qu'elle crée le genre à son tour ; qu'elle est une structure diachroniquement mobile, donc, encadrant l'activité perceptive. Une étude de l'acte ne saurait se priver de l'étude de la forme du texte littéraire.

Université de Victoria

Notes

- 1 Rappelons que ce récit d'Albert Laberge a été commencé vers 1903, mais qu'il ne sera publié qu'en 1918.
- 2 Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 16.
- 3 *Id.*, p. 17-18.
- 4 Voir à ce sujet, de Jacques Michon et autres, *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Université de Sherbrooke, 1979.
- 5 Réjean Robidoux et André Renaud, *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 165.
- 6 Rappelons que les deux récits ont mérité des prix : le Prix du Cercle du livre de France pour *Poussière* (1953), et le Grand Prix littéraire de Montréal, pour *Quelqu'un* (1965).
- 7 L'approche théorique de la forme du roman a fait l'objet de notre thèse de doctorat, *Figures, temporalité et forme du discours narratif*, Université Laval, 1977, 321p. : on ne présentera ici, bien sûr, que les principes.
- 8 Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs» dans *Communications*, n° 8, 1966, p. 60-76, et Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- 9 Jean Rousset, *Forme et Signification*, Paris, José Corti, 1970, p. XII.
- 10 L'observation résulte en vérité de l'application de notre thèse dont nous avons parlé précédemment.
- 11 C'est ainsi que, désormais, nous indiquerons les références au récit de Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, CLF, 5^e éd., s.d., 213p.
- 12 Prenons ce mot au sens large, plutôt loin des modalités que définit Greimas.
- 13 Rappelons que les termes employés ici (prolepse, etc.) obéissent aux définitions qu'a données Genette ; et, ici, E et I signifient externe et interne.
- 14 G. Genette, *op. cit.*, p. 96.
- 15 J. Michon, «Les avatars de l'histoire : les Grands-Pères de Victor-Lévy Beaulieu», dans *Voix et Images*, vol. V, n° 2 (hiver 1980), p. 310.
- 16 Rappelons que, pour établir 8 analepses, nous avons compté toutes les répétitions de l'avertissement de Kouri.
- 17 Il faut lire cette forme horizontalement (transformations du récit) et verticalement (intégration des niveaux). Notons de plus que simple et complexe renvoient à la fréquence des figures dans la partie considérée.
- 18 Nous indiquerons ainsi les références au récit de Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, CLF, Poche canadien, 1968, 139p.

Tableau I

Le découpage dans **POUSSIÈRE SUR LA VILLE**

Première partie

1. $\overline{D\bar{O}}$: Alain dehors¹ (11)
 DP : Avertissement (11)
 P : l'air hébété (12)
2. DP : avertissement (12)
 P : émoi intérieur (13)
 $\overline{D\bar{O}}$: « on... » (13)
3. DP : avertissement (13)
 P : « Macklin... » (13)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Cela ne concerne... » (13)
4. DP : avertissement (13)
 P : « Il sait... » (13)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Bah... » (14)
5. DP : avertissement (15)
 P : « Il sait, lui... » (15)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Je suis las... » (15)
6. DP : allusion à Kouri
 P : réflexion (16-19)
 $\overline{D\bar{O}}$: « je ne songe guère à cela... » (19)
7. DP : avertissement (19)
 P : réflexion (19-23)
 $\overline{D\bar{O}}$: « J'avais oublié les paroles... » (23)
8. DP : avertissement (23)
 P : Alain s'abandonne (23-25)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Je ne sais plus ce que je ressens... » (25)
9. P : images d'un passé neuf (25-38)
 DP : avertissement de Kouri (38)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Je m'endors... » (39)
10. DP : avertissement (43)
 P : Alain interroge Thérèse (43)
 $\overline{D\bar{O}}$: Alain veut échapper à ses pensées (44)
11. DP : avertissement de Jim (46)
 P : Alain se fige (46)
 $\overline{D\bar{O}}$: il cherche à l'empêcher de parler (46)

¹ AP signifie amélioration possible, P, processus, AO, amélioration obtenue ; DP, dégradation possible, et ainsi de suite. Le tiret au-dessus d'un sigle indique une fonction négative : amélioration obtenue, par exemple. Cette terminologie est empruntée de Bremond.

12. AP : Alain passe chez Kouri (59)
 P : enquête (60)
 AO : « le mal créé par Kouri s'est implanté... » (67)
13. AP : Alain guette (67)
 P : il aperçoit Madeleine (68)
 AO : « Je suis un peu perdu » (69)
14. AP : Alain achète un cadeau (69)
 P : achat (70)
 AO : échec... (71-75)
15. AP : Alain interroge Jim (80)
 P : conversation (80-81)
 AO : énervement (83)
16. AP : Alain parle de Hétu à Madeleine (84)
 P : conversation (84-85)
 AO : « Les mots de Jim, je n'y crois plus... » (85)
17. DP : Madeleine partie (86)
 P : colère (86-88)
 D̄O : colère calmée... (88-89)

Deuxième partie

18. PD : révolte (95-96)
 DP : Alain voit Madeleine (96)
 DO : « Je suis seul au monde... » (99)
19. DP : si Madeleine ne revenait pas ? (100)
 P : révolte (100)
 DO : abandon (101)
20. DP : Madeleine, mon mal... (101)
 P : Alain interroge (102)
 DO : « Je me décompose... » (105)
21. DP : À l'hôtel (106)
 P : Alain interroge Kouri (106)
 D̄O : colère dissipée (111-112)
22. DP : Alain pense à Madeleine (130)
 P : « Ma chair ne consent pas... » (130)
 D̄O : « ... nous serons heureux... » (131)
23. DP : Madeleine et Hétu sortent de chez Kouri (136)
 P : révolte (137)
 D̄O : « Je ne veux plus m'interroger... » (137)
24. DP : visages (137)
 P : énumération (137)
 D̄O : « Il fallait s'amollir... » (138)
25. DP : Alain pense à Madeleine (138)
 P : colère relative (138)
 D̄O : « Je me laisse couler... » (139)

26. DP: boire (145)
 P: souvenir (146-148)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Mon souvenir ne réussit pas à me faire rebeller » (248)
27. DP: arrivée de Madeleine (150)
 P: aveu de Madeleine (151)
 $\overline{D\bar{O}}$: indifférence (156)

Troisième partie

28. DP: Madeleine et Richard chez Alain (169)
 P: agissements... (169-173)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Je me vide de ma substance » (173)
29. DP: Alain pense aux paroles du curé (173)
 P: réflexion (174-176)
 $\overline{D\bar{O}}$: « À quoi bon » (177)
30. DP: Madeleine nerveuse (179)
 P: Alain l'observe (180)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Je ne peux rien lui dire » (181)
31. DP: Madeleine est blanche (186)
 P: elle pleure (187)
 $\overline{D\bar{O}}$: « Je ne veux plus voir » (187)
32. DP: annonce de la mort (189)
 P: récit (190-191)
 $\overline{D\bar{O}}$: poussière... (197)
33. AP: photo de Madeleine (204)
 P: réflexion (204-205)
 $\overline{D\bar{O}}$: « plus clairvoyant... » (205)
34. AP: Lâcheté... (212)
 P: réflexion (212)
 AO: « Je resterai » (213)
-

TABLEAU II

Les figures du temps dans **POUSSIÈRE SUR LA VILLE**

Analepses

	<i>Pages</i>
1. Avertissement de Kouri	12, 13, 15, 19, 23, 38
2. Arrivée de Macklin	20-23
3. Au restaurant et au cinéma	25-38
4. Au déjeuner	130-131
5. Première « possession »	146-148
6. Avec Hétu	169-173
7. Récit de la mort	192
8. Journée	205-211

Prolepses

1. Agirs de Madeleine	68
2. Sens de leur vie	73
3. Sens de leur vie	130
4. Décision d'Alain	152-153
5. Décision d'Alain	174
6. Agirs de Madeleine	176
7. Propositions d'Alain	187
8. Décision d'Alain	213

TABLEAU III

Le découpage de QUELQU'UN POUR M'ÉCOUTER

Partie I

1. AP: Rémy veut partir (9)
P: Rémy fait ses bagages (9-82)
AO: Rémy part (82)
 2. DP: Panne d'auto (82)
P: Rémy au bord de la route (82)
 3. AP: Une auto s'approche (82)
P: Rémy monte (82)
-

Partie II

Cette partie ne contient aucune histoire au sens que lui donne Bermond, c'est-à-dire « succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action ». Les événements, non coordonnés, s'organisent au gré du discours plutôt que de se soumettre à la logique de l'histoire.

Partie III

3. P: (suite) (111)
AO: Rémy se rend à destination (113)
 4. DP: Rémy se frappe la tête (113)
P: Il voudrait sourire (114)
DO: Il se sent faible (115)
 5. AP: Rémy veut faire quelque chose (115)
P: Il téléphone à Chou (116)
AO: Il regrette son geste (117)
 6. AP: Rémy veut trouver un souvenir de son fils (118)
 7. AP: Rémy pense aller chez les F. (118)
P: Les F. arrivent (119)
AO: Rémy est accueilli (119)
 6. P: Rémy cherche ce souvenir (119)
AO: Il le trouve (119)
 8. AO: Rémy s'invite chez les S. (121)
P: Il y est reçu (121)
AO: Il se couche (124)
 9. AP: Rémy songe (124-125)
P: Il regarde le cadre (125-136)
AO: Le lendemain, il se lève plus lucide (137)
-

TABLEAU IV

Inventaire des analepses dans QUELQU'UN POUR M'ÉCOUTER

Contenu	Pages	Portée	Amplitude
<i>Partie I</i>			
1. Vie de Rémy	10-12	?	Complète
2. Mort de son fils	13-14	3 ans	Quelques jours
3. Jeux Rémy-enfants	15-16	?	?
4. Au restaurant	17-40	?	?
4a. Rêves de jeunesse	19-20	Plusieurs années	?
4b. Conférences de Do	22	Quelques années	?
4c. Fuite du collège	28	Plusieurs années	?
5. Jeunes amours de Rémy	42	?	?
6. La musique	45-55	?	?
7. Lit et jeunesse	55-56	Plusieurs années	?
8. Cauchemars de jeunesse	57-58	Plusieurs années	?
9. En canot	59-69	15 ans	Quelques minutes
10. Avec Yvonne	63-76	Plusieurs années	?
11. Idée de film	80	?	?
12. Chez les prêtres	81	?	?
<i>Partie II</i>			
1. Histoire du crachoir	85	Plusieurs années	?
2. Paroles de quelqu'un	85-86	?	?
3. Bonhomme	88	?	?
4. Enfance de Rémy	89-91	Plusieurs années	?
5. Enfance au collège	96	?	?
6. La tante bien-aimée	99-100	?	?
7. Au restaurant	101-102	?	?
8. Yvonne	102-106	?	?

Partie III

1. Maladresse de Rémy	114-115	Enfance	?
2. Histoire de bonhomme	118	?	?
3. Idem	120-121	?	?
4. Après la mort de bonhomme	127	3 ans	un soir
5. Bêtises: aider bonhomme	134-135	?	?

TABLEAU V

Structure des analepses dans QUELQU'UN POUR M'ÉCOUTER

Catalyseur	Analepses
<i>Partie I</i>	
1. En bas, silence (10)	Vie de Rémy
2. Tout est mieux que ce silence (13)	Mort du fils
3. Grand silence dans la maison (15)	Jeux Rémy-enfants
4. Un silence accablant (16)	Au restaurant
5. Le silence est de plus en plus lourd (41)	Jeunes amours
6. Rémy [...] hurle en silence (43)	Musique
7. Le lit [...] ne dira rien (55)	Jeunesses et amours
8. Calme ouaté de la chambre (57)	Cauchemars de jeunesse
9. Dialogue de sourds (58)	En canot
10. Rémy continue en silence (60)	Yvonne
11. L'image du téléviseur se brouille (80)	Idée de film
12. Rémy ne trouve rien à dire (81)	Rémy chez les prêtres

Partie II

Cette partie est plus complexe que la première : les analepses sont catalysées par quatre types d'amorces : le projet narratif, les soupçons, les yeux et le désir de consoler ; de plus elles se terminent, dans chaque cas, par une négation de la communication.

1. Tourner autour du pot (85)	Projet	Crachoir	Je ne peux plus jouer (85)
2. Paroles de quelqu'un (85-86)	de	Quoi raconter	J'aime mieux ne pas écrire (87)
3. Que gagner à raconter? (88)	Raconter	Bonhomme	Il faut tourner en rond (92)
4. Tu m'ouvres la porte (95)		Enfance	[...] une autre fois (97)
5. Collège (96)	Soupçons	Goland	[...] ne cherchons pas plus loin (96)
6. Garder les yeux ouverts (99)	Les	La tante	Fait oublier (100)
7. Un œil trop clair (101)	yeux	Au restaurant	Trop beau pour durer (101)
8. Moment difficile (102)	Consolation	Yvonne	Rémy ne dit rien (101)

Partie III

La troisième partie ne répond à aucune structure de ce genre. Les analepses sont liées de très près à l'histoire en cours :

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. Rémy blessé (114) | la maladresse chez lui |
| 2. Rémy cherche (117) | souvenir de bonhomme |
| 3. Rémy trouve le souvenir (120) | se rappelle bonhomme |
| 4. Rémy ne dort pas (127) | il songe à sa première nuit après la mort du fils |
| 5. Voulant aider bonhomme (134) | Rémy songe à ses bêtises |
-