

# Le statut de l'énonciation dans le discours pamphlétaire le cas Gauvreau

Jean Fisette

Volume 11, Number 2, août 1978

Le pamphlet

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500469ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500469ar>

[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

Fisette, J. (1978). Le statut de l'énonciation dans le discours pamphlétaire le cas Gauvreau. *Études littéraires*, 11(2), 373–390. <https://doi.org/10.7202/500469ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1978

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# LE STATUT DE L'ÉNONCIATEUR DANS LE DISCOURS PAMPHLÉTAIRE LE CAS GAUVREAU

---

*jean fisette*

---

Au pamphlet, nous poserons les questions suivantes: Qui parle? Sous la voix de l'énonciateur, qu'est-ce qui parle? Cette parole, proposera-t-on, produit un code fort, au sens d'un code qui est, à la fois, linguistique, symbolique et culturel. Quel rapport établir alors entre ce code fort qui s'affiche avec ostentation dans le pamphlet et les timides incursions du sujet énonciateur?

Nous fonderons notre propos sur une analyse antérieure<sup>1</sup> du manifeste du *Refus Global*. Je résumerai ici les quelques propositions centrales de cette étude.

Superposant au *Refus Global* le modèle actanciel (de Greimas), j'avais proposé les figures actorielles suivantes: sur l'axe du savoir, le destinataire: Histoire; le destinataire: Humanité; sur l'axe du vouloir, le sujet: nous (l'auteur et les signataires); l'objet: une société d'hommes libérés; sur l'axe du pouvoir, l'adjuvant: passion et l'opposant: raison.

La focalisation sur l'axe du pouvoir est tellement forte que les quatre autres actants ne paraissent efficaces qu'au niveau d'une logique de structures profondes (d'ordre sémantique); c'est-à-dire qu'au niveau de la manifestation textuelle, les actants de l'axe du savoir ne deviennent que des cautions.

Ainsi, l'Histoire, dans *R.G.*, qui ouvre le manifeste, devient strictement utilitaire puisque la rhétorique l'utilise comme thème-pion pour emplir une case vide qui se déplace, au cours du déroulement textuel, de l'un à l'autre des pôles oppositionnels fondant le pouvoir. Il en est d'ailleurs de même pour le destinataire: Humanité qui vient clore le recueil.

Au niveau beaucoup plus concret de l'axe du désir, le sujet nous (l'auteur et les signataires) autant que l'objet (société d'hommes libérés) ne parviennent à se démarquer, à se

définir sous le pôle Passion qu'en contradiction avec la figuration, induite logiquement, de la société à laquelle les signataires s'opposaient (et dont les figures actorielles seraient: d-eur/d-aire: Dieu/Humanité: sujet/objet: des « je » individualisés/« société canadienne-française catholique » et, au pôle du pouvoir, l'inversion simple des acteurs).

Si ce modèle est satisfaisant pour l'esprit (« de géométrie »), il a cette fâcheuse caractéristique de plaquer le texte du manifeste, de figer dans un moule logique pré-établi. En fait, l'application de cette structure rigide rend compte du contenu du manifeste, de ses implications logiques, tout en plaçant sur une même base d'égalité les traits textuels les plus manifestes (v.g. l'axe du pouvoir) et ceux qui ne font que sous-tendre le texte (v.g. l'axe du savoir).

Or pour rendre compte de l'écriture spécifique du manifeste, notre examen doit passer des structures profondes au niveau de la discursivité manifeste.

On découvrira alors que la polarisation Passion/Raison agit comme un *code*; que ce code, c'est la relation de désir qui fonde le rapport du sujet à l'objet: rappelons la délimitation de ces acteurs relevés dans le manifeste: nous (l'auteur et les signataires) en relation de désir tendu vers une société d'hommes libérés. Or dans la mesure où le petit groupe de Automatistes se percevait comme un « modèle » de la société future, fantasmée et désirée, la tension du désir était rétrospective, narcissique en somme (ce qui nous conduit au schéma lacanien du stade du miroir!). Il est assez significatif que cet effet narcissique soit articulé par le couple passion/raison, c'est-à-dire, en d'autres termes, par un « jeu » un lieu difficilement décidable entre l'*acceptation* (passion) et le *refus* (raison) de soi-même. Tout le déroulement du texte du manifeste correspondra à cet effort de colmater la brèche, à ce besoin de justifier historiquement une acceptation du désir, articulé fort justement d'ailleurs par le terme (thème-pôle): passion. Ainsi la dernière phrase du manifeste vient sceller définitivement ce parcours, cette acceptation du désir: « ... nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération »<sup>2</sup>.

Ainsi pourra-t-on dire que tant l'actant sujet que l'actant objet ne se fondent (ne trouvent leur raison d'être, leur

existence) que par rapport à ce mode. Il en est d'ailleurs ainsi en ce qui concerne l'axe du savoir.

On schématisera donc le rapport du sujet au code et à lui-même par la figure suivante:  $JE \rightarrow CODE \rightarrow JE$ : c'est-à-dire, un sujet énonciateur corrélé au code suivant une double relation d'assujettissement ( $CODE \rightarrow JE$ ) et d'opération ( $JE \rightarrow CODE$ ). Ce code agit donc à la fois comme implication logique (axe du savoir) comme désir (axe du vouloir: la pro-fusion et l'in-fusion du sujet) et comme réalisation de lui-même (axe du pouvoir: vu l'effet homéostatique du système).

Si bien qu'en fin de compte, tout le texte est réductible à une polarisation: une polémique. Soulignons que dans ce nouvel aménagement du modèle actanciel que nous proposons, le couple passion/raison, d'un simple statut utilitaire qu'il tenait, (adjuvant/opposant) est passé à une fonction centrale: celle de figurer et, à la fois, de réaliser le désir. Ce déplacement porte un nom: c'est le passage du texte comme manifeste au texte comme *discours pamphlétaire*.

Le *Refus Global*, toujours dénommé « manifeste » a effectivement agi, dans le Québec de 1948 comme un pamphlet. Son impact illocutoire a été suffisamment démontré.

L'hypothèse que je voudrais soutenir ici, c'est que Claude Gauvreau qui, toute sa vie durant est resté fidèle (je suggérerais « fixé ») au *Refus Global*, n'a eu de cesse de reproduire ce même schéma discursif. On comprendra que l'absence d'un projet délimité, ait eu comme conséquence cette écriture sans fin; soit une reproduction à l'infini du code lié à un glissement des objets visés qui, en fin de compte, se répètent inlassablement. On sait l'importance du souvenir chez Gauvreau: la presque totalité des pièces de théâtre, ainsi que le roman *Beauté baroque*<sup>3</sup> peuvent être tenus pour des reconstitutions de l'autobiographie. Dans la mesure où l'épisode de *Refus Global* (donc le code discursif caractérisant le discours pamphlétaire) avait agi d'une façon déterminante sur Gauvreau jusqu'à en constituer une obsession (voire un « écran paranoïque »), on comprendra que la re-conduction, la reproduction à l'infini de ce même schéma discursif du code ait entraîné nécessairement, comme thème-objet, le souvenir.

(Pourrait-on suggérer que l'écriture des poèmes en exploréon extrême — par exemple *Jappements à la lune*<sup>4</sup> — ait répondu à un besoin de sortir de ce cercle infernal « Je → code → Je », un besoin d'autant plus impérieux que c'est l'énonciation, l'écriture, le langage voire l'imagination qui étaient tenus captifs dans le cercle?)



Je reprendrai ici ma proposition théorique: le discours pamphlétaire se caractérise par un schéma discursif circulaire simple formalisé par la figure: Je → code → Je où l'énonciateur, lié dans une double relation d'assujettissement et d'opération au code, ne parvient pas, malgré les tentatives les plus excentriques, à se dégager de cette attraction centrale irrésistible.

On a souvent relevé ces caractéristiques du pamphlet: vision apocalyptique du monde, prophétisme pessimisme, mélange d'argumentation et de pathos. Ce sont là justement les traits fondamentaux de ces tentatives d'échappement à l'attraction centrale: l'énonciateur projette dans une extériorité — un au-delà — la contradiction qui le lie au code. Plus la catastrophe annoncée sera extrême, plus le sujet énonciateur sera violemment ramené à lui-même, dans un face à face d'autant plus angoissant qu'il est intolérable.

D'autre part, le sujet énonciateur est entraîné, comme malgré lui, dans ce jeu de va-et-vient, suivant un premier mouvement de pro-fusion et, un retour, suivant un mouvement d'in-fusion. Ces glissements se font en deux temps que l'on pourrait assez facilement repérer à la surface textuelle: d'abord une élaboration théorique (sorte d'effet de figuration fantasmatique) fondée sur les arguments les plus ambigus, suivie d'une opération qui consiste à sceller cette vision fantasmatique par l'introjection de la marque personnelle, la plupart du temps émotive, voire pathétique.

Ainsi, ces fragments du *Refus Global* qui font suite à une prise en considération de l'échec des grandes révolutions:

\* Argumentation théorique:

«Là encore la fatalité fut plus forte que la générosité.

\* Effet de déplacement du  
cataclysme vers l'agir  
de l'homme :

« **Ne pas avoir la nausée devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs, aux faussaires, aux fabricants d'objets mort-nés, aux affineurs, aux intéressés à plat, aux calculateurs, aux faux guides de l'humanité, aux empoisonneurs des sources vives.**

\* Introjection de la  
marque personnelle :

« Ne pas avoir la nausée devant notre propre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, notre incompréhension.

\* Argumentation théorique :

« **Où est le secret de cette efficacité de malheur imposée à l'homme par l'homme, sinon dans notre acharnement à défendre la civilisation qui préside aux destinées des nations dominantes<sup>5</sup>.** »

Les fragments cités comme exemple de ce cheminement commandent une autre observation : la formule NE PAS, manifestée deux fois, produit le système oppositionnel Passion/Raison qu'on avait posé plus haut comme la base du code. NE PAS, ici c'est : « ... nous ne devons pas céder à la raison qui nous porterait logiquement au pessimisme » ; au contraire, « ... nous devons croire en nous, en la passion qui nous habite ». C'est là la seule transcription sémantique possible : examinons-la de plus près :

\* nous ne devons pas céder à la raison... *logiquement*

\* nous devons croire... *la passion.*

Il s'avère évident que la simple particule NE PAS inscrit le code originel (soit le couple oppositionnel : Raison/Passion). Or il se produit que ce code s'inscrit en l'absence de la marque personnelle, ce qui permet de reporter, de déléguer cette dernière dans le contenu, l'effet de sens : c'est le terme « nous » assujetti au code coercitif (« nous *devons* ») mais un nous » qui, en tant qu'auteur et signataire, opère le code.

On assiste donc à un clivage du sujet qui se manifeste d'abord explicitement dans les marques lexicales (« *notre* impuissance », etc.) et dans le désir du sujet (retourné sur lui-même) qui prend la figure de toutes ces formules de proclamation, ici : NE PAS, et ailleurs : PLACE A, REFUS DE, etc., auxquelles formules on pourrait ajouter la structure syntaxi-

que oppositionnelle (tel le premier fragment : fatalité vs générosité) qui informe une grande partie des énoncés du manifeste ainsi que la figure de l'accumulation de qualités négatives projetées sur l'adversaire (v.g. le second fragment cité : « menteurs, faussaires, affineurs » etc.), effet de rhétorique qui s'apparente à la pratique des injures blasphématoires que l'on retrouve dans le parler populaire.

Cette proposition théorique me permet de fonder ma deuxième hypothèse, à savoir que l'écriture de Gauvreau (dans le roman et certaines pièces) reproduit ce schéma et, qu'en ce sens, l'écriture de Gauvreau, à l'exclusion des poèmes en exploréen<sup>6</sup>, appartient fondamentalement au discours pamphlétaire.

Je choisirai, comme pièce d'analyse, le « prologue » à *Beau baroque*.

1. La banalité est la loi. L'unique est tabou.
2. Les hommes justes souhaiteraient qu'il fût possible d'expier d'être unique. Hélas, l'unicité est inexpiable.
3. Malheur à l'ange diaphane qui s'égarera dans l'auge de boue!
4. Je l'imagine, toute petite, avec sa chevelure rouquine. Elle était déjà une beauté baroque.
5. Bien entendu, elle ne pouvait pas plaire.
6. Elle n'était pas jolie, comme un calendrier est joli.
7. Ses attraits à elle n'avaient rien de vulgaire, donc de plaisant. L'expressive intensité de sa face, sa faim d'ogresse tendre, voilà qui ne pouvait pas rassurer.
8. Elle avait l'art de radier.
9. Elle n'était pas semblable aux autres. Hélas, on n'est jamais trop petit pour acquitter la taxe de transcendance.
10. Les faux qui nivellent n'ont point été dotés d'organes sommeillants. Sus à la grandeur irrégulière!
11. Les écoles de souffrance n'ont pas affiché de programmes uniformisés. On apprend à souffrir, comme on peut. Souvent on apprend mal.
12. Un petiot qui souffre, comment peut-il savoir que sa souffrance est objective ou point? « On me disait que j'étais laide. Sincèrement ou insincèrement, on me faisait sentir que je ne plaisais pas. Devant mes cheveux rouges, les bouches ricaneuses riaient ».
13. Son énergie, pourtant, n'a pas connu de frontières : sans défense contre l'implacable unanimité des condamnateurs écerclés.
14. Elle vivait à la campagne, loin de la grande cité.
15. Son père ne l'aimait pas. Ou bien, il fait semblant de la haïr.
16. Elle était pleine d'amour. Elle était encombrée d'amour. Son amour était en elle comme ces chiens énormes qui font éclater le ventre des petites chiennes enceintes : son amour a crevé dans ses flancs, il a pourri, il l'a empoisonnée.

**17. Accouché dans l'air pur de la vie, son amour eut été une flèche vibrante, une flèche capable de voyager de la terre au soleil. Les prisons, on le sait, sont des fabriques de monstres : contraint au silence de ses entrailles, son amour devenait une salamandre venimeuse<sup>7</sup>.**

D'entrée de jeu, la formalisation du code nous est donnée, imposée, à savoir le couple oppositionnel : banalité vs unicité (dont on ne saurait ignorer la ressemblance au code Raison/Passion du *Refus Global*) ; mais il y a plus : le premier alinéa porte ces valeurs à l'absolu de sorte qu'il pourrait se transcrire de la façon suivante : la loi, c'est l'excès<sup>8</sup> de la banalité tandis que le tabou, c'est l'excès de l'unicité.

Et l'on pourrait ainsi démontrer la permanence de ce système oppositionnel tout au long du texte du prologue ; ce schéma est tellement contraignant qu'il agit à tous les niveaux du signe linguistique soit, par exemple, au niveau lexical : « expier » vs « inexpiable » (alinéa-2) et « sincèrement » vs « insincèrement » (12) ; aux niveaux sémique et phonique : « ange » vs « auge » (3) ; au niveau du référent : « elle » vs « calendrier » (6) et « campagne » vs « cité » (14) ; au niveau sémique : libération (« flèche vibrante ») vs « prison » (17) et « ogresse tendre » (7) ; au niveau grammatical : « Son père ne l'aimait pas. Ou bien, il fit semblant de la haïr » (15) ; et, finalement dans la polysémie du lexème « radier » (8) qui peut se lire au sens d'« irradier » et au sens de « rayer ».

Revenons au premier alinéa. La formulation du code oppositionnel n'est pas que la représentation d'un schéma logique ; l'emploi du présent de l'indicatif et, qui plus est, réalisé par la copule « est », constitue le temps non-marqué : celui de la valeur universelle, intemporelle, des proverbes, des postulats logiques, bref, pour prendre un terme technique, le présent gnomique<sup>9</sup> qui a valeur de signe, soit d'égalité, soit d'inclusion, soit d'attribution. On retrouve donc ici, non pas une fonction narrative, mais une fonction de jugement.

Soulignons, au passage, la bizarrerie d'un « roman » qui prend son départ dans ce type d'énoncé. À l'appui de ces formules, remarquons l'importance du sujet neutre « on » et des particules de disjonction « ou » qui maintiennent, tout au long du texte, la permanence de cet effet gnomique, surcodé : on verra là une fonction métalinguistique, celle du texte qui affiche son propre code.



Pourtant la narrativité<sup>10</sup> prend racine dans ce système (c'est d'ailleurs là la fonction du prologue) : on en repérera les traces dans l'apparition progressive des marques personnelles et temporelles. Les marques personnelles « Elle » et « ils » ne parviennent cependant pas à embrayer une narrativité en ce sens qu'elles reproduisent d'une façon trop placquée, trop évidente le code, matrice originelle, pour qu'on ne le remarque pas : en fait, c'est très clair et l'équivalence suivante l'illustre parfaitement :

ELLE vs ILS (eux, la société) — Unicité vs Banalité.

D'autre part, le temps est celui de l'imparfait et non du passé simple (ou : aoriste) caractéristique du récit. En ce sens, l'imparfait figure une étape, un arrêt à mi-chemin dans le déplacement attendu (logiquement) du temps non-marqué au temps marqué. Si l'on trouve une pointe vers le passé-simple, il s'agit tout simplement d'une transition qui permet un retour à l'imparfait : « Son père ne l'*aimait* pas. Ou bien il *fit* semblant de la haïr. Elle *était* pleine d'amour. Elle *était*... »

On parlera donc d'un échec à embrayer la narrativité, ce qui vient renforcer la permanence du code de base qui, en raison de sa fixité, ne peut engendrer une véritable narrativité.

On avait proposé plus haut le modèle d'une énonciation qui s'inscrit en deux temps soit : l'affichage du code (élaboration théorique) suivie d'un report des marques personnelles : on précisera ce schéma en utilisant les notions jakobsoniennes de la fonction méta-linguistique (affichage du code) et de la fonction émotive qui véhicule la présence de l'énonciateur, tout en le voilant : ainsi, les formules de proclamation qui produisent des articulations tant logiques (« donc » : 7 ; « pourtant » : 13) que purement émotives (« Hélas » : 2 ; « sus » : 10). Ces dernières traces introduisent dans le texte les sèmes de la tristesse, du regret ou, plus précisément, du « désespoir » face à l'écartèlement entre les deux pôles du code.

Ces sèmes du regret et du « désespoir » figurent, on ne peut mieux, la position, proposée plus haut, du sujet énonciateur dans son rapport d'assujettissement au code (transcrire ainsi : « je ne puis rien faire d'autre devant cette

opposition Unicité/Banalité que de la regretter) alors qu'inversement et simultanément, la prise en charge du code, sa réalisation par le sujet énonciateur — ici: opérateur — se manifeste tant par les caractéristiques d'écritures relevées plus haut que par les particules « donc, ou bien, pourtant... » (transcrire ainsi: « j'inscris que la banalité (ils) s'oppose à l'unicité (elle); ce faisant, je le démontre. ). On ne pourrait trouver illustration plus frappante, je crois, de cette proposition alléguée plus haut, du clivage du sujet.

D'ailleurs ce schéma est tellement contraignant qu'on le retrouve à la toute fin du roman (« épilogue ») manifesté d'une façon tout aussi illustre qu'en son début. Pour exemple, je me contente de citer ces quelques passages: « ... La pureté est ineffable. (...) L'unique est tabou. (...) Le cosmos amoral dilue les hontes individuelles. (...) Je pleure...<sup>11</sup> » Le lexique même reste en partie inchangé. L'effort des quelques cent pages du roman n'aura abouti, en fin de compte, qu'à réaliser intégralement ce qui, au départ, restait sous-jacent: le code (fonction métalinguistique) prend les propositions du monde (cosmos vs individu) et atteint un état extrême de dépersonnalisation (pureté *ineffable*; le cosmos *amoral dilue* les *hontes*...) alors qu'inversement, les sèmes de la tristesse et du « désespoir » (fonction émotive) se manifestent d'une façon on ne peut plus évidente: « je pleure ».

D'autre part, si l'on s'éloigne quelque peu du détail du texte, on examinera les titre et sous-titre: *Beauté baroque. Roman moniste*. Encore ici, on retrouve un autre couple oppositionnel:

Baroque vs Monisme soit: la spontanéité, l'absence d'ordre, la fantaisie, la liberté d'expression qui s'opposent à une perspective épistémologique faite de rigueur, d'ordre et, qui plus est, suivant un principe unitaire. Ne retrouve-t-on pas encore ici ce même schéma de l'assujettissement au code (f. métalinguistique: monisme) et de la position d'opérateur du code (f. émotive: baroque)?

□ □ □

Ce schéma du double rapport au code n'est-il le fait que d'une donnée abstraite, un apriori? On devrait pourtant

trouver dans le texte des traces qui indiquent l'origine de ce fonctionnement.

Parmi les résidus non touchés du prologue, on retiendra les quelques métaphores que suggère le texte :

- la métaphore de la moisson (10) ;
- la métaphore de la chienne engrossée (16) ;
- la métaphore de la flèche (17) et du soleil (17 et 8).

Fait remarquable, toutes ces figurations métaphoriques renvoient à la sexualité. L'alinéa (10) figure une castration, l'alinéa (16) un éclatement de l'utérus, soit une destruction de la fonction maternelle et l'alinéa (17) une ré-restauration mythique de la virilité. Comme si la figure d'une double opération d'asexuation était soudainement métamorphosée en un « super-mâle ». Mais il faudrait poursuivre au pied de la lettre, ces métaphores/métamorphoses.

Le soleil inscrit à l'alinéa (17), marque de la transcendance, de la paternité, mais aussi du monothéisme (ce qui ici renvoie directement au monisme) recouvre directement la figure d'ELLE, telle qu'inscrite à l'alinéa (8) : « Elle avait l'art de radier ». Phrase que l'on pourrait maintenant réinscrire de la façon suivante : « Elle était le soleil » puis, inversement : « Le soleil était elle ». On se retrouve encore ici, au niveau de l'énoncé de type gnomique.

L'amour est associé successivement à la *flèche montante* et au *monstre emprisonné dans la prison-utérus*. Serait-ce là une résurgence du mythe d'Icare :

**Icare, emprisonné dans le Dédale et poursuivi par un monstre, se fabrique des ailes de cire et monte jusqu'au soleil ; la chaleur fait fondre ses ailes et Icare retombe dans la mer.**

mais une ré-inscription qui se ferait à l'inverse ; l'ordre de manifestation dans le texte est le suivant : Soleil (« radier » : 8), Montée de la flèche (16) et Prison (17). Une lecture à l'inverse : c'est-à-dire que la montée n'est qu'illusoire (« eut été ») ; c'est l'errance dans la prison, la co-existence avec les monstres (« contraint », « devenait ») qui est accomplie. Symboliquement ici — et les marques semblent suffisantes — la montée renverrait à une sexualité masculine et l'errance, l'emprisonnement à une sexualité féminine. On comprend alors la fonction de l'ambivalence du mot : « radier » : c'est

précisément ce qui permet les deux parcours métaphoriques, suivant que le Soleil-Elle figure soit l'objet du désir, soit un principe d'émascultation ; corrélativement, la figure de la flèche devient bi-valente : atteindre et/ou tuer !

Le second parcours métaphorique vient, en quelque sorte, défaire le premier ou, plus proprement, poser un parallèle contradictoire au premier. Il semble ici que la force d'évocation des métaphores dispensait l'énonciateur d'inscrire un autre « Hélas ! », soit la fonction émotive, qui est pourtant manifestée sous la forme d'un système axiologique primaire, opposant la « flèche vibrante, montante » (euphorique) à l'errance dans la prison et la co-existence avec le monstre (dysphorique).

La question sera de savoir par quel bout de la chaîne commencer la lecture : de la métaphore sexuelle vers les marques de la fonction émotive ou à l'inverse. Ou, d'une autre façon : pourquoi cette métaphore sexuelle est-elle ainsi cachée, reléguée sous des images contradictoires ? Plutôt que de raisons, on s'interrogera sur la fonction de cette obnubilation.

La réponse se trouvera effectivement en reprenant le schéma de la double relation du je au code. La métaphore sexuelle semble constituer ici un lieu fondamental puisqu'elle rassemble et condense les deux aspects de la transcendance du code (Soleil, elle) et du rapport d'opération (les fonctions émotive et métalinguistique inscrites dans le système axiologique, soit le jugement de valeur).

Pour étaler d'une façon explicite cette métaphore/métamorphose sexuelle, il aurait fallu, à l'énonciateur, inscrire d'une façon tout aussi explicite son rapport émotif au code-soleil-elle. On touche là l'indice d'un refoulement sexuel qui est d'autant plus vérifiable que l'inscription naïve du « ... je pleure... » n'apparaîtra qu'à la dernière page du roman, soit après la mort d'ELLE, c'est-à-dire au moment où le code, le soleil, la transcendance est dégagée des contingences humaines, morales ; au moment où est rendue possible l'opposition absolue : « le cosmos amoral dilue les hontes individuelles. (...) je pleure... »

Bien que l'analyse de *Beauté baroque* ne repose que sur de courts fragments, on pourrait proposer, vu la très forte cohésion des éléments examinés, la conclusion suivante : l'écriture (de ce roman), au sens d'une double instance énonciatrice, reproduit ce schéma logique proposé plus haut comme une caractéristique du discours pamphlétaire, à savoir le rapport contradictoire d'assujettissement et d'opération du sujet énonciateur au code ; les tentatives les plus extrêmes du sujet d'échapper à l'attraction du code (ici : elle-soleil) se soldent par un retour violent à soi-même en tant que sujet brisé, défait (le sème du « désemparement »).

De plus, par une trop brève incursion dans le champ de la psychanalyse (qui demanderait évidemment à être vérifiée, raffinée) nous avons entrevu une perspective explicative qui tournerait autour du pôle d'un refoulement sexuel caractérisé par une incapacité d'arriver à une véritable altérité. De fait, la propension vers l'autre s'avère impossible puisqu'elle n'aboutit, en fin de compte qu'à accentuer encore plus le clivage du sujet.

À ce propos, il serait révélateur d'examiner brièvement le texte des *Oranges sont vertes*<sup>12</sup>. Comme spécimen de ce texte, je retiens un court extrait de la tirade sur la censure :

... La censure, c'est l'acéphale aux mille bras aveugles qui abat comme un sacrifice sans défense chaque érection de sensibilité délicate au moyen de ses moulinets vandales! (...) La censure, c'est le rasoir gigantesque rasant au niveau du médiocre toute tête qui dépasse! (...) La censure, c'est le crime à l'état pur! La censure, c'est la castration de tout ce qu'il y a de viril! (...) La censure, c'est la ceinture de chasteté appliquée à tout con florissant! (...) La censure, c'est l'abdication du rare et du fin! La censure, c'est la maculation et le hachage en persil de l'unique toujours gaillard! La censure, c'est l'abdication de la liberté!...<sup>13</sup>

Point n'est besoin d'un long commentaire pour démontrer que ce texte reproduit les mêmes effets du code («... le crime à l'état pur», «... le rare» et le «fin»...) par le sème de l'excès, la constance du présent gnomique réalisé, encore ici, par le copule «est» ainsi que les nombreuses allusions, très crues ici, à l'émasculatation. La trace de la marque émotive, peu manifeste, serait à percevoir dans les points d'exclamation (!) et, vraisemblablement, dans cette étrange figure du personnage de Mougnan qui, isolé au coin gauche avant de la scène, lors de la représentation, mimera ses réactions

au drame. Il vaut, je crois, de citer la description et la fonction qu'en donne Gauvreau dans les indications scéniques préliminaires :

... Il est continuellement en scène mais il n'appartient à la pièce que magiquement et ne participe à l'action que très accidentellement et d'une manière mystérieuse qui ne sera pas expliquée. Sa mimique et ses gestes soulignent tout ce qui se passe et se dit, avec une crudité inépuisable et un sardonisme plein de désinvolture. (...) Contentons-nous de dire que Mougnan, quoique évidemment lucide, est au caricatural ce que Cegestelle est au sublime.<sup>14</sup>

Il semble clair que Mougnan reproduit cet effort de distanciation du sujet énonciateur face au code, une fonction émotive qui ici ne sera plus pathétique, mais cynique ; une fonction émotive tout de même (au sens jakobsonnien du terme).

Rappelons d'autre part l'épilogue de la pièce : après la mort de Cegestelle, le personnage-hérault, tant attendu, Batlam, revient tel un Dieu accompagné de ses guerriers, assassiner la foule des spectateurs. Ce retour apocalyptique de Batlam (Batman)<sup>15</sup>, c'est effectivement celui de la transcendance, du « soleil », du « cosmos » (de *Beauté baroque*), bref la victoire du code.

Cette brève allusion aux *Oranges sont vertes* n'avait pour but que de confirmer cette hypothèse, suggérée plus haut, à savoir que le lien du sujet je au code (suivant la schématisation : je → code → je) est fait d'une attraction irrésistible. En ce sens, les diverses productions (roman, drames) ne résolvent rien, ne peuvent rien résoudre, ne peuvent rien assurer d'autre que de reproduire toujours, sans cesse, le même cercle infernal<sup>16</sup>.

Depuis la parution des *Œuvres créatrices* de Claude Gauvreau, les réactions à la lecture de ce texte se sont révélées fort significatives : le sentiment qui s'est généralement exprimé a été un sentiment d'agression (d'où les attitudes extrêmes de rejet méprisant et d'acceptation euphorique). C'est-à-dire que l'on n'a pu rester indifférent à l'écriture gouvresque.

Serait-ce que le lecteur, devant ce texte, ne réussit pas à établir une distance par rapport au fonctionnement discursif, qu'il se voit insensiblement fasciné, happé par le code fort dont, en tant que lecteur, il deviendrait le je assujetti et opé-

rateur. Il serait alors devant l'alternative de jouer ou de ne pas jouer le jeu, d'endosser ou de refuser ce je.

Je présume qu'une étude des réactions de lecteurs de pamphlets apporterait une confirmation de ces mécanismes d'adhésion fascinée et de rejet violent.



Mon point de départ était de traiter du discours pamphlétaire. C'était postuler d'entrée de jeu que le pamphlet, comme genre, n'a pas d'existence autonome à proprement parler.

Revoyons la question sous un autre angle: le manifeste apparaît toujours dans une conjoncture sociale (historique, culturelle) caractérisée par un certain déséquilibre ou un effritement des valeurs.

Or si ce déséquilibre est reconnu par une large couche de la collectivité en cause, le manifeste qui sera produit dans ces conditions énoncera des propositions de simples réformes sociales, semblable en ceci à un programme électoral, à un projet de loi ou au dossier d'un groupe intermédiaire. Si, par contre, seul un groupe très restreint — et non reconnu — de la société reconnaît cette situation de déséquilibre, il sera entraîné, en énonçant son manifeste, par le code social fort qu'il cherche à combattre, en produisant un autre code fort qui soit, en quelque sorte, la copie inversée du premier<sup>17</sup>.

En d'autres termes, plus la société sur laquelle le pamphlétaire cherche à agir, sera, en apparence, homogène, stable, plus le code qu'il réalise/qui le réalise sera extrême, plus ses figurations de l'évolution du monde seront apocalyptiques, plus son attitude affective sera pessimiste. Et alors, la roue se met à tourner: plus l'image que le pamphlétaire donnera de lui-même sera déchirée (clivage du sujet), plus le code sera fort<sup>18</sup>, plus la manifestation des marques émotives sera nécessaire pour souder dans un effet de cohésion très précaire les effets de sens contradictoires partagés entre un pessimisme et un optimisme tout aussi singuliers et artificiels l'un que l'autre.

En somme, il s'agit toujours, du moins en apparence, d'une lutte pour le pouvoir ; dans la mesure où le pamphlet met en contact ces deux codes symétriquement opposés (se réalisant, l'un dans la réalité, l'autre dans l'imagination, la construction fantasmatique), c'est, plus précisément, une lutte entre deux pouvoirs équivalents qui hésitent à s'échanger mutuellement leur propre terrain.

En ce sens, on pourrait avancer que la société n'est qu'une scène de combat (une arène de lutte) et que le lieu d'enracinement, au sens des motivations profondes, est d'un autre ordre : nous avons proposé plus haut le rapport contradictoire du sujet au code, c'est-à-dire, en d'autres termes, une non-intégration (ou un manque de liquidation) du rapport unissant le je à l'Autre et, en dernière analyse, au Père. Quant à l'indice du refoulement sexuel relevé dans le texte de Gauvreau, il ne serait pas plus qu'un signifiant, plutôt un symptôme, renvoyant à cette problématique originelle du rapport au Père.

On terminera par cette simple question : qui est pamphlétaire ? Certains auteurs de manifestes certes, mais non pas tous ! Pourrait-on suggérer que le pamphlétaire essentiel soit le poète maudit ?

*Université du Québec à Montréal.*

#### Notes

<sup>1</sup> « *Refus Global* : combinaisons et production de texte » dans Jean Fiset, *Le texte automatiste*, Montréal, 1977, P.U.Q., pp. 77-102.

<sup>2</sup> *Refus Global*, reproduit dans *Le texte automatiste*, op. cit., pp. 163-172 : p. 172.

<sup>3</sup> *Beauté baroque*, dans Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, 1977, Parti Pris, (« Coll. du Chien d'Or ») pp. 379-500.

<sup>4</sup> Dans *Œuvres créatrices complètes*, op. cit., pp. 1489-1498.

<sup>5</sup> *Refus Global*, op. cit., p. 166.

<sup>6</sup> Et vraisemblablement à l'exclusion des 26 objets des *Entrailles* dont l'écriture est, effectivement antérieure au *R.G.*

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 381-382.

<sup>8</sup> J'emprunte ce terme à Réal Ouellet et Hélène Vachon, « La célébration de l'excès : Beauté baroque. Roman moniste » dans *Les lettres québécoises*, n° 7, août-sept. 1977, pp. 19-21.



<sup>9</sup> Voir à ce propos, « La phrase nominale » dans E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1971, Gallimard, pp. 151-167.

<sup>10</sup> Voir à ce propos: « Les relations de temps dans le verbe français » dans E. Benveniste, *Problèmes...*, *op. cit.*, pp. 225-236.

<sup>11</sup> *Beauté baroque*, *op. cit.*, pp. 499-500.

<sup>12</sup> *Les Oranges sont vertes*, dans *Œuvres créatrices complètes*, *op. cit.*, pp. 1363-1487.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1380.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1366.

<sup>15</sup> Il y a ici un évident jeu paragrammatique: Batman est un personnage-héros appartenant à un feuilleton épique (d'origine américaine), soit un grand justicier, Robin-des-bois moderne. BATMAN, c'est l'homme (MAN) qui frappe avec un bâton (BAT). La transformation opérée sur le premier nom conserve le sème de violence (BAT) accentué en français par la parenté phonique au verbe « battre »; d'autre part, LAM reprend cet effet d'émasculature figurée dans le fragment cité (LAME); c'est-à-dire que la violence se voit adjoindre une composante sadique, liée, par les rapports inter-textuels, à la sexualité.

<sup>16</sup> À l'occasion de la parution des *Œuvres créatrices complètes*, Denis Saint-Jacques (dans *Les Lettres québécoises*, *op. cit.*, pp. 22-23) reprochait à Gauvreau d'avoir voulu jouer au prophète, de «... s'être mis dans la tête de devenir un de ses héros». Cette attitude de méfiance envers les faux-prophètes se conçoit et se défend très bien. Par contre, ne devrait-on pas, considérer, à la suite de ce qui vient d'être proposé ici, que le sujet énonciateur, Gauvreau en l'occurrence, n'avait plus d'autre choix que de capituler ou d'être transformé en farce simiesque telle qu'illustrée par le personnage de Mougna.

On peut faire du théâtre pour la galerie mais on peut aussi être happé par son propre théâtre. La ligne de démarcation entre ces deux théâtres est malheureusement très difficile à tracer.

Et si, comme je le suggère, le texte de Gauvreau, avant d'être du théâtre était du « discours pamphlétaire » ?

<sup>17</sup> On pourrait, par exemple, se demander quelle signification pouvait prendre, dans le Québec des années -50, l'affirmation du « monisme athée » comme base de pensée et d'action tandis que le mouvement culturel d'alors était au « pluralisme laïc », tel que défendu par la revue *Cité libre*. Ce « monisme » ne serait-il pas la projection et l'amplification démesurée d'un fond d'idéalisme voire de mysticisme qui caractérisait le manifeste de 1948. Ce qui nous permettrait de comprendre que *Refus Global* soit aujourd'hui intégré dans notre institution culturelle; mais que Gauvreau, ayant poussé à bout, les virtualités du code de *Refus Global*, son écriture continue d'appartenir au discours pamphlétaire.

En d'autres termes, l'écriture de Gauvreau appartiendrait fondamentalement au code fort des années 1948. Mais sa force (jusqu'au fanatisme) est telle, que le discours parvient à se dégager des contingences socio-historiques qui l'ont fait naître (un projet manifesté en filigrane dans le texte) et qu'il peut, encore aujourd'hui, nous agresser/fasciner.

<sup>18</sup> En d'autres termes: plus le lexique sera stéréotypé, constituant, par là même, une sorte de prison dans laquelle le pamphlétaire risque constamment de s'enfermer.

## M. ANGENOT

## BIBLIOGRAPHIE DU PAMPHLET

Travaux choisis sur le pamphlet comme tel, comprenant aussi quelques écrits sur l'essai en général et les genres connexes.

ADORNO, Theodor W., «Der Essay als Form», *Noten zur Literatur*. Francfort, 1958, 9-49.

ANDRÉS, Bernard, «Essai de typologie du discours pamphlétaire québécois», *Voix et images*. I, 3: 1976, 417-431.

*Anthologie du pamphlet, de la Libération à nos jours*. Paris, 1973.

ARISTOTE, *Topiques*. Paris, 1967-, 2 volumes.

BARBEY d'AUREVILLY, Jules, *Journalistes et polémistes, chroniqueurs et pamphlétaires*. Paris, 1895.

BENDA, Julien, *Du style d'idées, réflexions sur la pensée*. Paris, 1948.

BERGER, Bruno, *Der Essay. Form und Geschichte*. Berne/Munich, 1964.

BILLY, André, *Les Écrivains de combat*. Paris, 1931.

BLANCHÉ, Robert, *Raison et discours. Défense de la logique réflexive*. Paris, 1967.

BLESSING, Marielouise, *Der Philosophische Dialog als literarische Kunstform von Renan bis Valéry*. Tübingue, 1965.

CHAMPIGNY, Robert, *Pour une esthétique de l'essai*. Paris, 1967.

DAUDET, Léon, *Flammes. Polémique et polémistes*. Paris, 1930.

*Le DIALOGUE, genre littéraire*. Paris, 1972.

DOMINIQUE, Pierre, *Les Polémistes français depuis 1789*. Paris, 1964.

«L'Essai», *Études littéraires*. 1: 1972.

FAY, Bernard, *L'École de l'imprécation ou le prophète catholique du dernier siècle, 1850-1950*. Lyon, 1961.

FIEDLER, Leslie, *The Art of the Essay*. New York, 1969.

FOTI, Francesco, *Storia del saggio*. Rome, 1965.

GALAY, Jean-Louis, *La Rhétorique du discours de philosophie systématique*. Neuchâtel, 1971.

GUESTIN, L., «Problématique des travaux sur le discours politique», *Langages*. 23: 1971, 3-24.

HAAS, Gehrard, *Essay*. Stuttgart, 1969.

HAECKER, Th., *Essays*. Munich, 1958.

LAINIER de VERTON, A., *Des satires personnelles, traité historique et critique*. Paris, 1689.

LUKÀS, Georg, «Ueber Wesen und Form des Essays», *Die Seele und die Formen*. Berlin, 1911.

ORWELL, G. et REYNOLD, R., *British Pamphleteers*. Londres, 1948-51, 2 volumes.

PANNENBORG, Willelm, *Écrivains satiriques, caractère et tempérament*. Paris, 1955.

PERELMAN, C. et OLBRECHTS-TYTECA, L., *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*. Paris/Bruxelles, 1958, 2 volumes.

REVEL, J.-F., « Qu'est-ce que la polémique ? » *Contrecensures*. Paris, 1966, 102-138.

ROHNER, Ludwig, *Der Deutsche Essay, Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Berlin, 1966.

*La SATIRE politique avec une anthologie des pamphlétaires (...)* Paris, 1959.

SCHOLES, R. et KLAUS, C., *Elements of the Essay*. New York, 1969.

TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*. Montréal, 1977.

VIGNAUX, Georges, « Le Discours argumenté écrit ». *Communications*. 20 : 1973, 101 et suivantes.

• Il faudrait ajouter à cette liste les monographies consacrées à des pamphlétaires modernes particuliers comme Julien Benda, Henri Béraud, E. Berl, G. Bernanos, Léon Bloy, Arthur Buies, L.-F. Céline, Léon Daudet, Édouard Drumont, Charles Maurras, Charles Péguy, Henri Rochefort, Laurent Tailhade, — pour ne citer que ceux auxquels au moins un ouvrage a été consacré.