

Toposémie, topos et figure imaginaire : à propos de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy

Jean Valenti

Volume 25, Number 1-2, 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026087ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026087ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (print)

1916-7792 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Valenti, J. (2013). Toposémie, topos et figure imaginaire : à propos de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 25(1-2), 59–108. <https://doi.org/10.7202/1026087ar>

Article abstract

The present article discusses the conditions necessary for the emergence of an *imaginary figure* during the act of reading. It intends to demonstrate the modalities by which any *figure* invokes a unique aesthetic experience. The author first emphasises the role of cognitive, argumentative, affective and symbolic semiotic processes; he then demonstrates how, in the context of literary reading, this interaction implies a dialectic between topological and analogical modes of signification. The give and take between these modes calls forth a description of the notional context necessary for the emergence of a figure during literary reading: complexity, memory, imagination and scalar series. The analysis of a narrative sequence from Gabrielle Roy's *La route d'Altamont* serves, on the one hand, to advance understanding of the interaction between the semiotic processes implicated in signification at the topological level and, on the other, to identify the discursive foundations required for the emergence of an imaginary figure. With specific reference to alchemy and lead poisoning, the final section of the article outlines the crystallisation of such a figure in the context of relations between youth and old age.

Toposémie, topos et figure imaginaire: à propos de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy

Jean VALENTI
Université de Saint-Boniface

RÉSUMÉ

Cet article porte sur les conditions d'émergence d'une *figure imaginaire* dans le cadre de l'acte de lecture. Il vise à montrer selon quelles modalités toute *figure* s'ouvre sur une expérience esthétique singulière. L'auteur insiste d'abord sur le rôle des processus sémiotiques cognitif, argumentatif, affectif et symbolique en jeu dans tout acte de lecture; il montre ensuite que leur interaction implique une dialectique entre les modes topologique et analogique de la signification lorsqu'il est question de lecture littéraire. Le va-et-vient entre ces modes appelle une description du cadre notionnel nécessaire à l'émergence d'une *figure* en lecture littéraire: complexité, mémoire, imagination et série scalaire. Une analyse menée sur une séquence narrative de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy permet de comprendre, d'une part, l'interaction des processus sémiotiques impliqués au plan topologique de la signification et de mettre en relief, d'autre part, les fondements discursifs indispensables à l'émergence d'une figure imaginaire. La dernière partie de l'article propose, notamment sous le signe de l'alchimie et du saturnisme, la cristallisation d'une telle figure autour des rapports entre la jeunesse et la vieillesse.

ABSTRACT

The present article discusses the conditions necessary for the emergence of an *imaginary figure* during the act of reading. It intends to demonstrate the modalities by which any *figure* invokes a unique aesthetic experience. The author first emphasises the role of cognitive, argumentative, affective and symbolic

semiotic processes; he then demonstrates how, in the context of literary reading, this interaction implies a dialectic between topological and analogical modes of signification. The give and take between these modes calls forth a description of the notional context necessary for the emergence of a figure during literary reading: complexity, memory, imagination and scalar series. The analysis of a narrative sequence from Gabrielle Roy's *La route d'Altamont* serves, on the one hand, to advance understanding of the interaction between the semiotic processes implicated in signification at the topological level and, on the other, to identify the discursive foundations required for the emergence of an imaginary figure. With specific reference to alchemy and lead poisoning, the final section of the article outlines the crystallisation of such a figure in the context of relations between youth and old age.

«[...] J'en ressentais je ne sais quelle confusion à propos des âges, de l'enfance et de la vieillesse, dont il me semblait que jamais je ne m'en tirerais. C'était un peu comme si maman eût pris soin d'un bébé; mais demande-t-on à un bébé, lui dit-on: "Votre conscience est tranquille, n'est-ce pas? Tout votre devoir vous l'avez fait. Soyez sans crainte".»

(Roy, 1993, p. 33)

«Longtemps je fus malheureuse de la mort de grand-mère. Puis vint un été étrange. Comme pour être consolée, je fis la connaissance d'un doux et merveilleux vieillard.»

(Roy, 1993, p. 39)

«[...] Qu'a-t-il pu encore inventer, ce vieil enfant?»

(Roy, 1993, p. 59)

La route d'Altamont (Roy, 1993) convie son lecteur à une méditation sur la jeunesse et la vieillesse, l'œuvre imprévisible du temps, l'imbrication quasi inextricable de la vie et de la mort. Le heurt des générations, le cycle des âges de la vie, le bonheur fragile mais radieux... s'inscrivent aussi dans cette méditation aux confins de la confession fictionnelle. Ces quelques thématiques présentent un caractère hautement répétitif, marquant à plus

d'un titre les grandes orientations argumentatives et narratives du récit. On peut ainsi considérer que ce roman développe une véritable *économie discursive de la ressemblance*, qui consiste à privilégier, voire à reconduire, certains scénarios communs et intertextuels (Eco, 1985, p. 102-108). En outre, cette méditation à teneur répétitive entretient une relation de solidarité sémiotique avec une *économie discursive de la différence*, qui ménage à l'échelle du roman des effets de signification sensibles entre les thématiques évoquées plus haut. Une analyse minutieuse de la confrontation de ces deux économies en viendrait à dégager un éventail de motifs centraux à l'argumentaire de ce roman royen.

Moins ambitieux, notre objectif consistera à comparer ces deux économies discursives, et ce, à la lumière d'unités de sens micro-textuelles coextensives à la formation d'un réseau topique. Il s'agira notamment de polariser l'attention sur les notations et les images répétitives de ce réseau, ainsi que sur les nuances signifiantes qu'il ménage entre les signes. L'analyse mettra en relief une grande trame sémantique relative à une toposémie du *passage* qui, pour la commodité et la clarté de l'exposé, sera divisée en deux sous-parties complémentaires. L'une d'entre elles porte sur la représentation de l'«esprit» et du «corps» et l'autre, sur celle du «lieu». Une hypothèse de travail précise plus avant notre objectif: les airs de famille et les différences entre les signes et les images au sein de ce réseau topique permettent la reconnaissance d'une *figure imaginaire*. Encore faut-il s'empresse de signaler que celle-ci relève à part entière de l'acte de lecture, non de la textualité comme telle. Il nous incombera de montrer que cette figure est tributaire de la répétition et de la conjonction de marques topiques, mais qu'elle ne saurait entièrement s'y confondre. En effet, si cette figure imaginaire trouve une assise dans les marques topiques nécessaires à son émergence en cours de lecture, c'est que les ressemblances et les différences au sein de notre réseau topique lui assurent un fondement documentaire. Ce dernier, en retour, active l'environnement sémiotique indispensable au déploiement de notre figure. En d'autres termes, les traits topiques, une fois organisés en réseau, constituent les traces et les supports textuels de notre figure, non la figure en soi. Car, comme on le verra plus bas, celle-ci implique un apport de lecture non négligeable, qui surplombe les traits topiques qui lui

servent de supports et de traces documentaires. C'est pourquoi un examen détaillé des traits topiques s'avérera indispensable à notre présentation. Si une telle scène de lecture risque de paraître artificielle, elle n'illustre pas moins selon quelles modalités le lecteur rencontre à l'échelle de *La route d'Altamont* les marques topiques que l'analyse mettra en relief.

Cet article porte donc sur une dynamique singulière de la lecture littéraire. On verra au fil des pages qu'il trouve sa justification dans la reconnaissance d'une figure imaginaire tributaire de la conjonction de la mémoire et de l'imagination du lecteur. Tout d'abord, cette figure est singulière dans la mesure où elle sollicite une portion de notre mémoire littéraire suivant laquelle une appropriation personnelle complexifie notre rapport à *La route d'Altamont*. Cette appropriation est de l'ordre d'une intégration symbolique du roman royan sous ce qu'il convient de nommer le mode analogique de la signification. Cela revient à dire qu'il s'agira d'incorporer le roman de Gabrielle Roy à un système de signes plus vastes, à une série sémiotique déjà existante au plan de notre mémoire littéraire – une archive personnelle en quelque sorte, où les œuvres de fiction trouvent leur sens en vertu de leur caractérisation sérielle, s'il est vrai que l'une des fonctions de la mémoire littéraire, peut-être la plus importante, consiste à établir des liens entre les univers de discours sur la base de leurs airs de famille et de leurs différences.

Divisé en quatre parties, cet article jette d'abord un regard critique sur l'herméneutique littéraire, plus précisément sur certains aspects de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss et sur la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser. Deux raisons majeures motivent cette entrée en matière quelque peu polémique: d'une part, afin de montrer le cul-de-sac théorique où conduit la métaphore de la «communication» en littérature; d'autre part, afin de démarquer, dans ses très grandes lignes, notre approche de l'acte de lecture de celle de l'École de Constance. La seconde partie de notre article circonscrit le cadre notionnel relatif à l'élaboration d'une figure en lecture littéraire. Quelques concepts-clés feront l'objet de cette présentation: processus sémiotiques, *memoria*, série scalaire et imagination du point de vue de la lecture littéraire. En outre, ces précisions terminologiques et conceptuelles permettront de distinguer

deux modes sémiotiques à l'œuvre dans tout acte de lecture: les modes topologique (ou compréhension) et analogique (ou lecture littéraire). La troisième partie de notre étude portera sur les ressemblances et les différences en jeu au plan topique en regard d'une séquence narrative de *La route d'Altamont*: «la confection d'une poupée». L'esquisse d'une figure imaginaire fera l'objet de la dernière partie de cet article. Il y sera notamment question d'*Ceuvre au noir* au sens de *l'Opus alchimicum* et, plus largement, de *saturnisme*.

L'HERMÉNEUTIQUE LITTÉRAIRE OU LES ERREMENTS DE LA COMMUNICATION

Avant d'entrer dans le vif de notre sujet, il convient de signaler sous quel rapport notre étude ne doit rien au modèle de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss ni à la théorie de l'effet esthétique de Wolfgang Iser. Ayant déjà écrit sur ces modèles issus de l'herméneutique littéraire (Valenti, 2007, 2013), mon propos se limitera à quelques remarques critiques sur la dialectique de la question et de la réponse comme modèle de la communication littéraire, sur les trois concepts de l'expérience esthétique au sens de Jauss, sur le «lecteur implicite» isérien et sur quelques concepts complémentaires qui s'y rapportent.

Influencés par les travaux de Roman Ingarden (1983) sur la phénoménologie de l'œuvre d'art littéraire, Jauss et Iser insistent sur l'*effet* exercé par l'œuvre littéraire. Dans la tradition herméneutique, cet effet correspond à la *question* que toute grande œuvre littéraire ne manque jamais de poser à ses lecteurs. Une telle question implique par ailleurs une *réception* comme le recto implique le verso d'une feuille de papier. Elles sont consubstantielles l'une à l'autre, si bien qu'on ne saurait tenir compte de l'une sans considérer l'autre. De plus, question et réponse s'avèrent du point de vue herméneutique les «deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition: l'une – l'effet – est déterminée par le texte, et l'autre – la réception – par le destinataire» (Jauss, 1978, p. 246). Comme le remarque Jauss avec force détails:

[...] L'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent et un discours passé; celui-ci ne peut encore "dire quelque chose" à celui-là [...] qui si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme

réponse à une question qui lui appartient, à lui, de poser maintenant [...] (Jauss, 1978, p. 247)

Cette perspective ouverte sur la communication lui permet d'entrer en réaction contre le néo-classicisme et le formalisme en histoire littéraire et de reformuler celle-ci dans le cadre d'une esthétique de la réception en tenant compte de la façon dont les œuvres littéraires sont comprises d'une façon évolutive. Aussi Jauss critique-il le sociologisme vulgaire inhérent à la théorie marxiste du reflet tel que développé par Georg Lukács, incapable de saisir la spécificité de l'histoire de la littérature, car

[...] réduisant les phénomènes culturels à la simple correspondance avec des mécanismes économiques, sociologiques ou sociaux donnés pour seule réalité, générateurs d'un art et d'une littérature conçus comme leur simple reproduction [...] (Jauss, 1978, p. 33-34)

Jauss étend également cette critique aux travaux de Lucien Goldmann sur le classicisme littéraire français (Goldmann, 1971) et sur son projet d'une sociologie du roman (Goldmann, 1973), tout aussi inaptés à saisir la spécificité du rapport dialectique entre les œuvres littéraires et l'histoire au sens large. Dans les travaux respectifs de Lukács et Goldmann, «la production littéraire reste confinée dans une fonction secondaire de reproduction pure et simple, évoluant de façon harmonieusement parallèle au processus économique» (Jauss, 1978, p. 37). C'est en cela que ces auteurs incarnent bel et bien aux yeux de Jauss le néo-classicisme en histoire littéraire. L'homologie posée d'entrée de jeu chez l'un et l'autre entre une

[...] structure sociale préexistante et le phénomène artistique qui la représente, présuppose à l'évidence l'unité de la forme et du contenu, de l'essence et du phénomène – c'est-à-dire l'idéalisme classique, à ceci près que ce n'est plus l'idée mais la réalité matérielle, le facteur économique, qui est posé comme substance [...] (Jauss, 1978, p. 37-38)

D'autre part, les formalistes russes se sont intéressés à la littérature comme système autonome d'un point de vue synchronique. Ils ont proposé une distinction marquée et absolue entre *langage littéraire* et *langage pratique*. Dans un premier temps, ils ont écarté tous les problèmes relatifs au langage pratique, c'est-à-dire les questions relatives à l'histoire et à la sociologie littéraires, si bien que «l'œuvre littéraire est décrite et définie

en tant qu'œuvre d'art par sa différence spécifique (l'"écart poétique") et non plus [...] dans son rapport de dépendance fonctionnelle à l'égard de la "série non littéraire"» (Jauss, 1978, p. 41). Dans cette perspective méthodologique, l'art acquiert une fonction spécifique, celle «de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une "distance"» (Jauss, 1978, p. 41). C'est pourquoi les formalistes russes se sont intéressés à des questions de formes littéraires, à des procédés artistiques capables de renouveler nos schémas de perception et de compréhension de la littérature. Selon eux, «[c]e qui définit l'art dans sa spécificité, c'est la *perfectibilité de la forme*» (Jauss, 1978, p. 41). Dans ce cadre, il est évident que «l'acte même de la perception [...] devient une fin en soi, et *l'identification du procédé technique* le principe d'une théorie» (Jauss, 1978, p. 41). Bien que «[renonçant] délibérément à la connaissance historique», les formalistes russes ont fait «de la critique d'art une méthode rationnelle et [ont] donné naissance à des travaux scientifiques d'une valeur durable» (Jauss, 1978, p. 41).

Mais les formalistes russes se sont aussi penchés sur des questions d'histoire littéraire, car ils ont réalisé que la «littérarité» des œuvres littéraires

[...] ne se définit pas seulement en synchronie, par l'opposition du langage poétique et du langage pratique, mais aussi en diachronie, par l'opposition formelle toujours renouvelée des œuvres nouvelles à celles qui les ont précédées dans la "série littéraire" ainsi qu'au canon préétabli de leur genre [...] (Jauss, 1978, p. 41)

Une conséquence importante découle de cette approche des formes littéraires appréhendées du point de vue diachronique: le concept de *tradition* héritée de l'histoire littéraire fait place à celui d'*évolution littéraire*. Les formalistes russes abandonnent donc «l'idée fondamentale d'une démarche linéaire et continue et [ils opposent] au concept classique de *tradition* un principe dynamique d'*évolution littéraire*» (Jauss, 1978, p. 42). Une découverte non négligeable en découle qui trouve dans l'histoire littéraire «une *autocréation dialectique des formes nouvelles*» (Jauss, 1978, p. 42). Il importe de souligner que cela remet en question le cours censément homogène de la tradition et le décrit désormais comme «un processus rempli de mutations brusques, de révoltes déclenchées par des écoles nouvelles, de conflits entre genres concurrents» (Jauss, 1978, p. 42), de sorte que plusieurs

écoles littéraires peuvent coexister à chaque époque et que les formes prédominantes consacrées voient peu à peu leur prestige s'évanouir au profit de formes nouvelles dont la fonction est de «désautomatiser» la perception des lectorats (Jauss, 1978, p. 42). En citant Jakobson et Tynianov, «tout système se manifeste nécessairement comme évolution, et [...] d'autre part l'évolution présente avec nécessité les caractères d'un système», Jauss montre bien que les formalistes russes en arrivent à la conclusion que «la synchronie pure est une illusion» (Jauss, 1978, p. 42-43). Cette ouverture vers les «systèmes» de l'histoire littéraire n'apparaît pas moins insuffisante aux yeux du théoricien de l'École de Constance, car

[...] comprendre l'œuvre d'art dans son *histoire*, c'est-à-dire à l'intérieur d'une histoire littéraire définie comme "succession de systèmes", cela ne signifie pas encore la saisir dans *histoire*, selon l'horizon historique de sa naissance, dans sa fonction sociale et dans l'action qu'elle a exercée sur l'histoire [...] (Jauss, 1978, p. 43)

En d'autres termes, «[l']historicité de la littérature ne se réduit pas à la succession des systèmes de formes et des esthétiques» (Jauss, 1978, p. 43). L'ambition d'une esthétique de la réception consiste à tirer la conséquence que ni la méthode formaliste ni la théorie du reflet ont su ou ont pu comprendre, soit la possibilité

[...] d'établir entre la "série littéraire" et la "série non littéraire" une relation qui circonscrit les rapports entre l'histoire et la littérature sans dépouiller celle-ci de sa spécificité esthétique et la confiner dans une pure et simple fonction de reflet (Jauss, 1978, p. 43).

Jauss montre ensuite que la perspective marxiste orthodoxe incarnée par Lukács et Goldmann n'accorde que peu d'intérêt aux lecteurs, il en est ainsi également dans la méthode formaliste. Or, une histoire littéraire digne de ce nom ne saurait ni écarter les lectorats ni ignorer l'effet que les œuvres produisent sur eux.

L'herméneutique de la question et de la réponse opère un dépassement de la théorie du reflet et de la méthode formaliste en insistant sur la pertinence méthodologique d'un double horizon d'attente social et littéraire. Dans tout acte de concrétisation, l'horizon d'attente socio-littéraire du texte et celui du lecteur

se rencontrent. La dialectique de la question et de la réponse tire profit de cette fusion des horizons d'attente en ce que le texte apparaîtra alors comme une réponse à une problématique quelconque que le lecteur réinterprétera dans le cadre de ses propres intérêts et de ses propres cadres de référence.

[...] Mais un texte du passé n'a pas le pouvoir de nous poser par lui-même à travers le temps, ou de poser à d'autres qui viendront plus tard encore, d'autres questions que celle que l'interprète doit reconstituer et reformuler en partant de la réponse que le texte transmet ou semble transmettre. La tradition littéraire est une dialectique de la question et de la réponse, dont le mouvement se poursuit toujours à partir des positions du temps présent [...] Un texte du passé ne survit pas dans la tradition en vertu de questions anciennes que celle-ci aurait conservées et qu'elle poserait dans les mêmes termes au public de tous les temps et donc aussi au nôtre. C'est toujours en effet d'abord un intérêt issu de la situation présente, qu'il aille dans le sens de la critique ou de la conservation, qui décide qu'une question ancienne ou prétendument intemporelle nous concerne encore ou de nouveau, tandis que d'innombrables autres questions nous laissent indifférents (Jauss, 1978, p. 107).

Dans ce cadre, la tâche d'une herméneutique de la réception revient à reconstituer à travers le temps l'enchaînement des questions et des réponses suscitées par les œuvres littéraires:

La reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une œuvre a été créée et reçue permet [...] de poser des questions auxquelles l'œuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise [...] (Jauss, 1978, p. 58)

C'est ainsi que la dialectique herméneutique de la question et de la réponse inaugure un dialogue transhistorique *entre et sur* les œuvres littéraires.

D'autre part, cette dialectique de la question et de la réponse débouche sur une expérience esthétique «en tant que fonction de l'activité humaine, c'est-à-dire de l'attitude rendue possible par l'art et à laquelle nous ramènent aussi bien la jouissance du beau que le plaisir produit par les objets tragiques et comiques» (Jauss, 1978, p. 130-131). Pour expliquer cette expérience, Jauss développe «trois concepts clés de la tradition esthétique» (Jauss, 1978, p. 131). Tout d'abord, la *poiesis*,

«compris[e] comme “pouvoir (savoir-faire) poïétique”» (Jauss, 1978, p. 131). Ce concept désigne

[...] un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale: l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de “se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde”: l'homme “dépouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid” (Hegel cité dans Jauss, 1978, p. 131).

Par l'entremise de la *poiesis*, l'homme peut alors faire du monde «son œuvre propre et [atteindre] de la sorte à un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuelle, et de la praxis artisanale purement reproductrice, limitée par sa finalité» (Jauss, 1978, p. 131). Le second concept relatif à l'expérience esthétique, l'*aisthesis*, permet d'apprécier en quoi «l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude» (Jauss, 1978, p. 131). À ce titre, cette notion indispensable à l'esthétique de la réception «rend [...] à la connaissance intuitive [...] ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle» (Jauss, 1978, p. 131). Enfin, la *catharsis*, «comme troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale», renvoie au fait que,

[...] dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique (Jauss, 1978, p. 131).

Fort de ces concepts, Jauss précise son propos en d'autres thèses qui visent à donner à l'expérience esthétique une «fonction critique dans le société» (Jauss, p. 1978, p. 146) et à en faire l'un des véhicules privilégiés de l'«intersubjectivité» (Jauss, p. 1978, p. 147). Toutes des notions reposent sur le postulat que l'œuvre littéraire établit un rapport de communication avec ses destinataires ou ses récepteurs¹.

Si Jauss aborde la question de la lecture selon une perspective historique, en revanche Iser s'y intéresse en fonction d'un «lecteur implicite». À ce titre, Iser opère un déplacement méthodologique important qui délaisse l'histoire des interprétations et la nécessité de redéfinir l'histoire littéraire afin de comprendre la manière dont le lecteur «s'inscrit dans le

texte lui-même» (Iser, 1985, p. 70). En d'autres termes, si Jauss se tourne vers les contextes historiques de la réception des œuvres littéraires, vers les lectures réelles effectuées par des lecteurs en chair et en os, Iser essaie de montrer selon quels paramètres tout texte prévoit son lecteur, et ce, en développant sa notion maîtresse de «lecteur implicite». Aussi le lecteur auquel il fait référence ne recouvre-t-il «aucune existence réelle» (Iser, 1985, p. 70), il «n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique» (Iser, 1985, p. 70). Cela revient à dire que

[...] L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible [...] (Iser, 1985, p. 70)

Pour autant, Iser n'insistera pas moins sur l'interaction texte-lecteur comme s'il s'agissait d'un acte de communication (Iser, 1985) rendu possible par l'indétermination du texte – ce qui n'est pas sans rappeler «la réponse implicite contenue dans le discours passé» de Jauss (Jauss, 1978, p. 247). En effet, comme le «texte de fiction n'a pas les contours nets qu'ont les objets réels [...] il] détient aussi une composante d'indétermination» (Iser, 1985, p. 55). Aux yeux du théoricien de l'École de Constance, il ne s'agit pas là d'un «défaut», bien au contraire puisque ce serait la «condition fondamentale de la communication du texte: elle permet la participation du lecteur à la production de l'intention du texte» (Iser, 1985, p. 55).

De plus, l'indétermination du texte permet de comprendre pourquoi l'œuvre littéraire contient deux pôles dans le modèle isérien, l'un est dit «artistique» et l'autre, «esthétique». Cela revient à dire que «[l]e pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur» (Iser, 1985, p. 48). Iser insiste par la suite sur le «lieu de l'œuvre» comme fondement de l'interaction texte-lecteur, tout en soulignant son «caractère virtuel» étant donné que ce lieu «ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur» (Iser, 1985, p. 48). Or, c'est de cette «virtualité de l'œuvre [que] jaillit sa dynamique qui constitue la condition de l'effet produit par elle» (Iser, 1985, p. 49). On comprendra alors sans peine pourquoi «le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui

la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus» (Iser, 1985, p. 49). C'est le «lieu virtuel de l'œuvre» qui permet au lecteur de colmater les *blancs* sur l'axe syntagmatique du texte (le texte comme structure linéaire organisée par les «stratégies textuelles») et d'en remplir d'autres sur sa dimension paradigmatique (les normes et les conventions sociales et littéraires implicites). Ce lieu dit «virtuel» de l'œuvre relève d'un aspect plus fondamental de la théorie isérienne de la lecture, la *négativité*. Dans ce cadre, «les conditions fondamentales d'une telle interaction résident dans les structures du texte» (Iser, 1985, p. 49-50). C'est si vrai que le «texte littéraire formule des directives vérifiables sur le plan intersubjectif en vue de la constitution de son sens» (Iser, 1985, p. 57).

D'autre part, l'interaction texte-lecteur dans le modèle isérien suppose une connivence au niveau du *répertoire*. Celui-ci

[...] contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens plus large d'où le texte est issu [...] (Iser, 1985, p. 128)

Iser remarque aussi que ces conventions et ces normes extratextuelles, «en retournant dans le texte [...] subissent une modification qui constitue une condition essentielle de la communication» (Iser, 1985, p. 129). Dans tous les cas de figures, la réappropriation de normes, de conventions et de traditions par le texte fait en sorte que celles-ci «ne sont [...] identiques ni à ce [qu'elles] étaient à l'origine, ni à ce qu'en faisaient leur usage» (Iser, 1985, p. 129). Ce serait même dans la mesure où elles «perdent leur identité que le contour individuel du texte se profile» (Iser, 1985, p. 129). Voilà bien pourquoi «[c]ette individualité ne peut être séparée du répertoire puisqu'elle se montre en premier au travers de ce qu'il advient des éléments qu'il [le répertoire] a sélectionnés» (Iser, 1985, p. 129). Dans la mesure où

[...] L'incorporation de normes extratextuelles et la répétition d'éléments de la littérature antérieure marquent des degrés de détermination précis. Ce sont

eux qui font apparaître dans le texte l'horizon qui, à son tour, détermine le cadre situationnel du dialogue entre le texte et le lecteur (Iser, 1985, p. 146).

À cet égard, la participation du lecteur consiste à optimiser la structure du répertoire en fonction de son «état de connaissance» et de sa «disponibilité à se soumettre à une expérience qui lui est étrangère» (Iser, 1985, p. 155). Iser signale que cette «participation est relativement limitée lorsque le texte reproduit largement une communion préalable, tandis qu'elle est relativement intense lorsque ce recouvrement tend à être nul» (Iser, p. 154-155). Il n'en demeure pas moins que, «dans les deux cas, le répertoire organise les positions du lecteur par rapport au texte et dès lors par rapport aux contours problématiques des systèmes référentiels présentés par le répertoire» (Iser, 1985, p. 155). En somme, «[l]e répertoire du texte se compose de sélections» (Iser, 1985, p. 161) relatives à des procédés littéraires ou à des normes socio-historiques (comportements, valeurs, coutumes, traditions...). C'est en ce sens que le répertoire en vient à établir «un lien entre le texte et les cohérences systémiques de l'environnement qui sont constituées par le milieu social et le contexte des littératures antérieures» (Iser, 1985, p. 161). Aussi les «normes retenues» et les «références littéraires» constituent-elles «l'horizon du texte» (Iser, 1985, p. 161). Enfin, les «stratégies textuelles» organisent de façon linéaire les éléments du répertoire et constituent l'une des conditions de la communication (Iser, 1985, p. 161-162), en ce sens qu'elles «se chargent ainsi de l'inscription du sujet dans le texte» (Iser, 1985, p. 162).

Tout d'abord, contrairement à ce qu'avancent les travaux de ces auteurs, l'acte de lecture ne gagne rien à être envisagé dans la perspective d'un acte de communication. À strictement parler, un texte littéraire ne communique rien à un lecteur, car leur *rencontre* sous l'acte de lecture ne relève pas d'un processus dialogique en bonne et due forme. Aussi, le «dialogue» dont parlent Jauss et Iser ne saurait être compris que dans le cadre d'une métaphore et, qui plus est, d'une métaphore des plus hardies. Qu'elles soient de nature dyadique, ou bien de nature collective comme dans les relations de groupe, les interactions dialogiques possèdent toutes de puissants ressorts de redondance et d'autocorrection. Aussi les «bruits» issus de la communication, les calculs inférentiels erronés, ainsi que les possibilités de mésinterprétation et de malentendu, pourront-

ils faire l'objet d'une évaluation critique ou métalinguistique à la suite de la reconnaissance d'une difficulté de compréhension. «Que voulez-vous dire?», «Qu'entendez par ce mot, cette expression?» De telles questions métalinguistiques ne jalonnent aucunement le parcours d'un lecteur à travers une œuvre littéraire. Comment pourrait-il en être ainsi puisque l'acte de lecture suppose par définition une absence, celle de l'auteur à qui pourraient être adressées de telles questions. Cette absence est le contraire symétrique des situations de «face à face» propres aux situations dialogiques.

En outre, Jauss et Iser filent la métaphore de la communication en anthropomorphisant le texte, en le définissant comme une *réponse* apportée à une conjoncture sociale ou littéraire. C'est ainsi que «l'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un *dialogue* entre un sujet présent et un discours passé; celui-ci peut encore "dire quelque chose" à celui-là» (Jauss, 1978, p. 247; nous soulignons). On notera au passage que Jauss lui-même prend le soin de mettre entre guillemets l'expression «dire quelque chose». Ce geste nous apparaît hautement symptomatique, il n'est ni le fruit d'un hasard conceptuel ni la conséquence fortuite d'une perspective théorique neutre, car une vision intéressée de la littérature en découle, celle de «deux consciences» qui se rencontrent suivant la perspective phénoménologique développée par Ingarden (1983), liée au surplus à un vocabulaire essentialiste issu des divers modèles de la communication. Aussi les théoriciens de l'École de Constance parleront-ils tour à tour de «condition fondamentale de la communication du texte» (Iser, 1985, p. 55), de «réception», de «question» posée par un texte, de «réponse» formulée par un lecteur, de «cadre situationnel du dialogue entre le texte et le lecteur» (Iser, 1985, p. 146), voire de «production de l'intention du texte» (Iser, 1985, p. 55). Or, une telle perspective de recherche donne une extension si importante à la communication dialogique que celle-ci en vient à perdre tous ses repères et à apparaître pour ce qu'elle est dans l'usage que lui réservent Jauss et Iser: une métaphore sur laquelle reposent toutes les élaborations conceptuelles. Pis encore, car en situant l'acte de lecture dans la perspective d'un acte de parole, et plus largement dans celle d'une interaction dialogique, le modèle isérien opère une double confusion selon Gilles Thérien:

[...] La première est que la seule mesure du texte littéraire, sa seule base d'analyse et de compréhension demeure la linguistique. Cette confusion vient de ce que l'objet littéraire, fait de mots, pourrait être assimilé aux mots de la langue dans le cadre de l'usage de la parole. Or il n'en est rien [...] (Thérien, 2007, p. 17)

La seconde confusion renvoie au fait que l'acte de lecture est envisagé comme un acte de parole. Cette double confusion incite Thérien à rejeter la théorie de la communication au principe de l'effet esthétique isérien, car cette théorie

[...] fait des ravages intellectuels de plus en plus nombreux dans la mesure où l'on ne sait pas toujours très bien ce qu'elle dit ni même si elle est bien une théorie ou si elle n'est pas simplement un modèle humain métaphorique qui, lui, s'appuie sur la théorie de l'information, auquel cas nous pourrions faire, certes, l'économie d'une théorie assez simpliste qui met en relation un destinataire et un destinataire qui s'échangent un message. Évidemment, cette métaphore traduite en littérature par un auteur et un lecteur qui s'échangent un livre a donné l'impression d'avoir enfin replacé la littérature dans le monde normal et quotidien de la communication sociale. Or il ne s'agit bien que d'une image [...] (Thérien, 2007, p. 18)

Il n'y aurait aucune exagération à généraliser les remarques de Thérien à l'herméneutique de la réception de Jauss tant il est vrai qu'une communauté de pensée le rapproche de Wolfgang Iser.

Notre étude sur la figure et l'imaginaire relève d'une tout autre problématique de l'acte de lecture. Il ne s'agira guère d'aborder *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy dans son rapport à la tradition littéraire au sens large du mot. Nous n'envisagerons pas cette œuvre de fiction selon la dialectique communicationnelle de la question comme effet d'un texte et de la réponse comme position interprétative d'un destinataire. Certes, il serait intéressant et sans doute fort instructif d'étudier l'histoire des interprétations successives de ce roman et de montrer à la manière de Jauss que c'est à travers les différentes *réceptions* que se manifeste le sens d'une œuvre donnée, ce qui accrédiaterait l'énoncé selon lequel «[I]e sens d'une œuvre d'art ne se constitue [...] qu'au fil du développement de sa réception; ce sens n'est donc pas une totalité métaphysique qui serait entièrement révélée lors de sa première manifestation» (Jauss,

1978, p. 99). Mais rendre compte des interprétations de ce roman dans un cadre évolutif, au sein d'une synchronie ou d'une diachronie historique, n'est pas notre objectif. Notre étude ne vise donc pas à comprendre *in extenso* la teneur spécifique de la fusion des horizons d'attente entre une œuvre fictionnelle et un lecteur donné du double point de vue des normes sociales et des procédés littéraires. En d'autres termes, figure et imaginaire au sens où nous les entendons ne relèvent aucunement d'un dialogue transhistorique *entre* et *sur* les œuvres littéraires. Ils ne constituent pas la *réponse* qui découle de l'*effet* que ce roman royen aurait eu sur nous selon le schéma simpliste d'une communication littéraire réussie parce que programmée entièrement par les structures textuelles.

En outre, le lecteur dont il sera question dans la prochaine partie de cette étude n'a rien en commun avec la conceptualisation isérienne du «lecteur implicite». La figure et l'imaginaire telles que nous les développeront ne relèvent pas d'un processus de *négativité* suivant lequel il importe au lecteur de colmater les zones d'indétermination (des *blancs*, des *négations*...) sur les plans syntagmatique et paradigmatique d'une œuvre littéraire donnée. En d'autres mots, la figure ne partage rien avec le «lieu virtuel» de l'œuvre comme condition de l'effet produit sur le lecteur. Cela revient à dire que le texte royen ne prévoit en rien la figure que nous allons développer, elle n'est pas un effet structuré par les zones d'indétermination du texte sur le plan artistique, auxquelles le lecteur apporte une réponse sur le plan esthétique de sa réception. Du reste, nous remettons en question l'affirmation isérienne selon laquelle «les conditions fondamentales [de l'interaction texte-lecteur] résident dans les structures du texte» (Iser, 1985, p. 49-50). Nous montrerons que figure et imaginaire relèvent d'un acte d'appropriation personnel et singulier qui ne saurait être programmé par une œuvre littéraire, parce qu'ils trouvent leur fondement dans la mémoire d'un lecteur et dans sa capacité à se construire une culture littéraire.

DU SCALAIRE ET DE LA COMPLEXITÉ: LA FIGURE

À la suite des recherches de Thérien (1996), Vaillancourt (1992), Lefebvre (1997) et Valenti (1999, 2007), on nomme figure l'expérience imaginaire dont l'introduction à tracer les grandes lignes et sur lesquelles il importe à présent de revenir

et d'apporter des précisions méthodologiques. L'émergence d'une figure rend possible l'expérience imaginaire dans la mesure où elle permet l'intégration symbolique des résultats atteints sous la régie des processus cognitif et argumentatif de l'acte de lecture. Gilles Thérien (2007) définit l'acte de lecture comme une activité sémiotique reposant sur l'interaction concomitante entre cinq processus: les processus perceptif, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique. Le processus cognitif permet la connaissance et la saisie des signes au plan discursif et iconique. Il rend ainsi possible leur identification et leur regroupement en faisceaux de signification. Deux variables définissent cette activité de compréhension plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord: l'élaboration d'un contexte cognitif et les préconstruits (le personnage, l'espace, l'action et le temps). Quant au processus argumentatif, il permet de fixer l'élaboration cognitive à la faveur de schèmes et de repères argumentatifs divers. Si les processus cognitif et argumentatif interagissent en prévision d'un parachèvement plus complet des formes sémiotiques, la figure, elle, «concerne la façon dont un artefact s'intègre à la vie imaginaire d'un individu ou d'un groupe pour y déployer son réseau de sens» (Lefebvre, 1997, p. 112). À ce titre, elle relève du processus symbolique de l'acte de lecture, qui renvoie aux croyances, *Weltanschauungen*, valeurs culturelles, us et coutumes à l'origine de nos pratiques et de nos habitudes individuelles et sociales². Elle constitue de ce fait un apport lectural important qui ne saurait être «prévu» ni «programmé», au sens isérien des termes, par une œuvre littéraire.

Il importe également de remarquer que, «dans le jeu des rapports entre un artefact et l'imaginaire, la figure est ce qui impressionne parce qu'elle donne "corps" à un (ou plusieurs) imaginaire(s)» (Lefebvre, 1997, p. 112). En fait, la figure

[...] impressionne soit parce qu'elle incarne ce qui n'avait pas encore trouvé de "corps", soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau "corps", soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son "corps" des imaginaires disparates (Lefebvre, 1997, p. 112).

À ce titre, le jeu des ressemblances et des différences de sens mis à jour par le lecteur entre certaines topiques d'une œuvre littéraire constitue le régime de traces indispensables à

l'émergence d'une figure imaginaire. Cela revient à dire que les marques topiques constituent le substrat de sens nécessaire à l'émergence et à la matérialisation d'une figure dans l'acte de lecture, et non la figure comme telle.

D'autre part, Thérien assimile les arts de la mémoire à des systèmes sémiotiques ou à

[...] des réseaux signifiants capables d'engager la réflexion et le discours [...] En somme, tous les systèmes de signes mis à notre disposition sont des *loci memoriae* ordonnancés par ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler des savoirs, des théories (Thérien, 1996, p. 14-15).

Aussi les topiques, ou lieux de mémoire, engagent-elles toujours le lecteur dans une situation modalisatrice de la sémiotique, car

[l]a mémoire des choses par la méthode des lieux est mise en place pour fixer l'argumentation, donc le passage d'images mentales à des données abstraites qui permettent de dérouler analogiquement une chaîne de raisonnements. Ajoutons encore que cette chaîne n'a pas à être exhaustive mais seulement à contenir ce que l'*inventio* aura défini comme contenu argumentatif (Thérien, 1996, p. 14).

Cette modulation continue des lieux de mémoire répond à deux principes généraux de la lecture littéraire qui correspondent à l'activité scalaire et à sa complexification ultérieure. Le scalaire régit le mode d'organisation des connaissances à la lecture d'œuvres fictionnelles. S'il permet de juxtaposer des savoirs en réseaux de complexité variable selon les connaissances et les degrés d'investissement de chacun, c'est que tout lecteur s'engage dans l'élaboration de séries mémorielles personnelles qui deviennent «garante[s] de ses modes de compréhension de la littérature» (Thérien, 1996, p. 24). Si les connaissances préalables à toute lecture sont en partie assimilables aux *loci memoriae* de la rhétorique ancienne, elles s'intègrent à l'acte de lecture par le biais de l'interaction des processus cognitif, argumentatif et symbolique. Cette intégration nuancée des savoirs dans l'acte de lecture modifie leur statut et leur fonction, en ceci qu'ils deviennent dès lors des *savoirs pragmatiques* passibles de réutilisation dans d'autres lectures³. En revanche, les connaissances préalables relèvent d'une dimension figurative lorsqu'elles sont intégrées à la lecture par analogie en fonction des rapports établis entre certaines topiques textuelles

spécifiques et les motifs qu'elles développent. Le passage d'une économie de la compréhension (aspects cognitivo-argumentatifs du sens, ou mode topologique) à une économie de l'interprétation (aspects affectivo-symboliques du sens, ou mode analogique) au plan des processus de lecture implique donc une réorganisation importante des signes comme des savoirs. Lorsqu'elles sont actualisées de manière topologique, les connaissances préalables se fondent sur les divers aspects du contexte cognitivo-argumentatif et assurent ainsi le déroulement de la lecture sur le plan de la compréhension. Mais lorsque ces mêmes connaissances s'inscrivent dans une expérience imaginaire, les résultats partiels ou globaux auxquels en arrivent les projections cognitivo-argumentatives ne délimitent que le régime de marques topiques nécessaires à l'émergence d'une figure. C'est pourquoi cette dernière induit une forme de cohérence symbolique à forte teneur affective qui ne peut être suivie qu'en parallèle, c'est-à-dire sous l'activation du mode analogique de la compréhension.

Un exemple permettra peut-être de mieux comprendre notre propos. Dans la dernière partie de cet article, nous établirons un lien entre certaines marques topiques de *La route d'Altamont* et l'Œuvre au noir au sens alchimique du terme. Dans la mesure où le lecteur peut sans peine décrire, voire documenter les marques et les motifs de certaines topiques à l'échelle de ce roman royen, il demeure dans le cadre de l'organisation topologique des signes, dans la mouvance en effet des processus cognitif et argumentatif de leur saisie et de leur élaboration en formes plus complètes. En revanche, dès qu'il en vient à établir un lieu entre certains traits topiques et l'Œuvre au noir alchimique, il active un mode de compréhension qui relève de la lecture littéraire et qui ne saurait se limiter exclusivement à l'organisation cognitivo-argumentative des signes. En outre, l'établissement de liens entre certaines marques topiques du roman à l'étude et l'Œuvre au noir relève du ressort de l'analogie. Ce n'est pas le roman de Roy qui incite à tracer ce parallèle sémiotique, mais bien la culture littéraire du lecteur et les séries qu'il a su y élaborer au fil des années. C'est ce qui nous permet d'affirmer que la cohérence analogique et symbolique surplombe les aspects cognitivo-argumentatifs de la lecture et leur «substitue un ordre de contiguïté grâce au travail de la mémoire» (Lefebvre, 1997, p. 113) et de l'imagination, comme on

le verra plus bas. Aussi les marques topiques faisant l'objet d'une certaine répétition dans l'ordre des signes constituent-elles le support de la (ou des) figure(s) actualisée(s) en cours de lecture. Si nous nous permettons d'accoler l'épithète «imaginaire» et «symbolique» au substantif de «figure», c'est que cette dernière relève du processus symbolique de l'acte de lecture, là même où les imaginaires se matérialisent. Du reste, l'activité scalaire, contrairement aux concepts d'horizon textuel de Jauss et de répertoire du texte de Iser, ne consiste pas à susciter un *effet* qui appelle en retour une *réponse* du lecteur. Elle s'inscrit plutôt dans une problématique des séries de savoirs personnelles qui marquent jusqu'à l'infléchir sensiblement notre compréhension de la littérature.

D'autre part, l'interaction entre les modes topologique (de la compréhension) et analogique (de l'interprétation, ou lecture littéraire) permet au lecteur de se construire une *vie imaginaire* à l'aune de ses intérêts affectifs, de ses inclinations, voire de ses obsessions personnelles. À ce titre, les lieux de mémoire ne sauraient être considérés comme des entités passives puisque l'imagination les prend en charge et les soumet au travail dynamique de l'analogie. C'est bien sous ce rapport que les topiques mnésiques (les connaissances préalables) et les airs de famille actualisés en cours de lecture entre certaines marques topiques servent d'assise à l'expression de l'imagination. Il s'agit en fait d'une régulation scalaire de la signification qui permet

[...] de regarder les différents êtres et de noter ce qui les associe par ressemblance et ce qui les distingue par différence. Il est donc pensable de voir dans chaque être une portion, une partie, une présence, fût-ce comme simulacre, de n'importe quel être. Ce scalaire n'est pas cumulatif mais il permet de regrouper des objets selon un principe de ressemblance. Il crée des ensembles (Thérien, 1996, p. 22).

Si tel est le cas, l'expérience imaginaire semble d'autant plus chargée d'affectivité qu'elle conduit à une réorganisation importante des savoirs. En juxtaposant des traits textuels et des lieux de mémoire pour les intégrer dans un réseau analogique plus large, l'actualisation d'une figure imaginaire rend possible soit le regroupement de nouveaux savoirs, soit la conjonction de connaissances disparates à première vue. Il en découle que toute figure imaginaire se règle sur un principe de cohérence

transtextuelle lié au travail de l'analogie, de la mémoire et de l'imagination.

En outre, la matérialisation d'une figure en cours de lecture correspond à l'exploration d'une portion de la *memoria* du lecteur. Il serait toujours loisible de reconfigurer les marques topiques au principe de telle ou telle figure dans le cadre d'une autre perspective symbolique, si les ressources mémorielles et imaginatives du lecteur le lui permettaient. Cette possibilité trouve une explication dans le fait que nos imaginaires évoluent au gré de circonstances et d'expériences de vie diverses souvent imprévisibles. Cela explique aussi pourquoi la sériation personnelle des œuvres littéraires dans le cadre d'une *memoria* personnelle comporte une si forte dimension affective. Si cette mise en série peut osciller entre le plaisir de lire des œuvres d'un certain créneau et la quasi-obsession de revenir aux *livres-phares* de notre existence, c'est à l'évidence pour éprouver ou reconfigurer la cartographie de notre imaginaire. L'émergence d'une figure imaginaire peut alors complexifier l'acte de lecture dans son rapport à une œuvre littéraire et enrichir la relation du lecteur avec ses propres savoirs en les redistribuant au sein d'une nouvelle constellation symbolique. Du reste, comme l'élaboration d'une *memoria* littéraire suppose une certaine liberté qui ne saurait s'exercer pleinement qu'en marge des contraintes institutionnelles, les dimensions scalaires et sérielles de la lecture littéraire n'ont pas à respecter les *diktats* de l'institution littéraire. À ce titre, le dynamisme inhérent au caractère sériel de la mémoire symbolique est toujours susceptible d'une expansion ultérieure.

D'autre part, la *memoria* constitue le lieu privilégié de l'intertextualité en littérature. La mémoire littéraire ne relève pas de la simple reprise des textes sous l'angle variable de l'*hypertextualité* à la manière de Genette (1992), du *plurilinguisme* ou du *dialogisme* au sens de Bakhtine (1970, 1978), ou de la *compétence intertextuelle* selon Kristeva (1970). Il s'agit au contraire d'un continuum sémiotique qui instaure des relations de ressemblance, non du terme à terme avec variations selon les cas (parodie, pastiche, satire...), des relations du particulier au particulier, non de l'effet citationnel. L'intertextualité s'exprime au profit de rapports du simple au simple à la faveur de l'analogie et de l'exercice d'une liberté affective pleinement

consciente d'elle-même en regard de l'acte de lecture. Comme le signale avec justesse Thérien:

La lecture littéraire est l'exploration de mondes imaginaires plus ou moins complexes où le lecteur élargit son point de vue sur lui-même ou sur le monde non parce que le livre qu'il lit lui transmet un message mais parce que le livre qu'il lit fait partie d'une série et que cette série, qui est la sienne propre, contient différents sens qu'il peut tramer en une pensée personnelle, en un imaginaire qu'il apprend à reconnaître comme sien ou comme celui de la société qui l'entoure. Le véritable fondement de l'intertextualité n'est pas la reprise objective des textes, leur reconnaissance ou leur fonction mimétique, toutes choses qui ne sont possibles qu'à travers la reconnaissance et la soumission à l'institution littéraire. Non, le fondement de l'intertextualité réside dans cette vaste opération analogique que chaque lecteur déploie dans ses habitudes de lecture et cette expérience ne se limite pas à d'autres textes mais aux diverses perceptions de la vie que le lecteur a gardées en mémoire (Thérien, 1996, p. 24).

La *memoria* préside donc à l'élaboration de séries littéraires de nature analogique. Celles-ci regroupent les impressions ressenties avec plus ou moins d'acuité par le lecteur. Le choix avoué ou non de lire des œuvres littéraires d'un même horizon subjectif témoigne de l'intérêt renouvelé que le lecteur leur porte – il en est ainsi pour le maintien, le développement et l'enrichissement de son imaginaire. Qu'il se complaise dans une compulsion de répétition propre à la stabilité illusoire des stéréotypes, qu'il revienne incessamment aux mêmes œuvres ou qu'il en découvre d'autres pour mieux éprouver ou reconfigurer les figures de son imaginaire, le lecteur explore ses lieux de mémoire comme autant d'archives personnelles à l'aune desquelles l'évocation d'une *vie imaginaire* semble possible. Encore faut-il ajouter que ces lieux mémoriels seront sollicités avec d'autant plus d'affectivité que le lecteur les soumettra au travail analogique de l'imagination lors de la lecture des œuvres littéraires de son choix. Ainsi, ils acquièrent un statut à la fois *imaginaire* et *symbolique* dans le cadre d'un acte de lecture *in vivo*.

Mais Thérien signale que la mémoire ne parvient pas à elle seule «à rendre compte de toute la richesse de l'acte de lecture» (Thérien, 1996, p. 26). En effet, si la délimitation et la sériation

des savoirs comme des œuvres jouent un rôle important dans le profil affectif de tout lecteur, c'est qu'il revient à l'imagination de complexifier les marques et les supports textuels qui trouvent leurs assises topiques dans l'activation d'un contexte cognitivo-argumentatif. Aussi la complexité au sens où on l'entend ne partage-t-elle rien avec les aspects matériels des œuvres comme telles. En situant la complexité au cœur de l'interaction entre un texte et un lecteur, celle-là devient alors synonyme du

[...] degré d'enrichissement que subit un texte dans le cadre de sa lecture. En ce sens, la complexité est une notion complémentaire de celle de scalaire. L'acte de lecture est complexe quand la série personnelle du lecteur est riche de contenus diversifiés et que le lecteur sait où il se situe par rapport à cette série, comment il en juge les contours et les nuances. C'est l'amalgame de l'intelligence et de la sensibilité qui permet au lecteur d'enrichir sa propre vie de lecteur (Thérien, 1996, p. 29).

Au demeurant, l'expérience figurale ne relève ni du fantasme symbolique ni de l'exubérance idiosyncrasique de tout un chacun. L'acte de lecture ne saurait se soumettre aux fantaisies extravagantes de la «folle du logis» ou à toute autre forme de *délire* interprétatif⁴. L'interaction concomitante des processus de lecture régule la formation du sens et rend ainsi possible l'émergence d'une expérience figurale imaginaire. Ces processus sémiotiques constituent de puissants ressorts sur le plan de la lecture car, en permettant les diverses modulations des signes, ils délimitent aussi le cadre de compréhension grâce auquel on peut faire référence à des marques textuelles et à des topiques discursives au sein d'une même œuvre de fiction, comme entre les œuvres littéraires qui constituent un ensemble pour un lecteur donné. Plus encore, ils circonscrivent les traits topiques nécessaires à l'émergence et au développement possible d'une figure imaginaire. On dira donc que l'économie cognitivo-argumentative établit les supports et les marques de la figure, tandis que les processus affectif et symbolique (*topoi* mémoriels et imagination) assurent analogiquement leurs relances dans l'ordre symbolique. C'est ainsi que «la mémoire et l'imagination se conjuguent dans la mise en place d'un objet singulier qui prendra la place du livre-matière que le lecteur tient entre ses mains» (Thérien, 1996, p. 32).

S'il découle de ces considérations que toute figure imaginaire comporte un fondement cognitivo-argumentatif, on comprendra aussi pourquoi elle ne s'y confond jamais. On ne la retrouve ni dans tel passage discursif ni dans tel développement narratif, bien que l'on puisse discerner ici comme là les marques topiques indispensables à son amplification dans un registre analogico-symbolique. On comprendra également pourquoi la figure ne réside ni dans le texte ni dans la lecture, mais bien dans les diverses modalités de leur interaction mises en relief plus haut. Peut-être voit-on mieux maintenant pourquoi l'émergence d'une figure imaginaire et sa complexification ultérieure ne comportent rien d'immanentiste.

LES ÉCONOMIES DISCURSIVES DE LA RESSEMBLANCE ET DE LA DIFFÉRENCE: SUPPORTS ET MARQUES TOPIQUES

Il s'agira maintenant d'isoler une séquence narrative au sein de laquelle on rencontre ces économies discursives. Celles-ci feront l'objet d'une description en tant que marques topiques indispensables à l'émergence de la figure imaginaire dont il sera question par la suite. On a souligné plus haut les modalités selon lesquelles les répétitions et les variations de sens au sein de topiques circonscrivent le cadre cognitivo-argumentatif nécessaire à l'émergence de toute figure symbolique. Comme les traditions rhétoriques, poétiques et littéraires proposent des acceptions diverses du concept de *topos*, il convient tout d'abord de dire ce que nous entendons par ce terme.

La Société pour l'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR) propose non seulement un thésaurus de *topoi* littéraires, mais encore le cadre notionnel au principe de leur description⁵. Aussi la SATOR décrit-elle les concepts de *topos*, de *topicité* et d'*ensemble topique* auxquels nous nous référerons pour l'analyse d'une séquence narrative de *La route d'Altamont*. Un principe méthodologique oriente ses définitions, celui de convertir «le *topos* d'un terme lié à la production des discours (*inventio* et *elocutio*) en une notion liée à sa réception. En d'autres termes, le *topos* se veut (idéalement) un instrument herméneutique» (SATOR: Index)⁶. De plus, la SATOR montre que le *topos* fait l'objet d'une narrativisation dans le cadre du discours romanesque et poétique, bien qu'elle en restreigne son analyse au champ des textes narratifs. Elle propose une

définition synthétique du *topos*: «[u]n *topos* est une situation (1) narrative (2) récurrente (3) reconnue (ou reconnaissable) comme le (4) véhicule d'un argument» (SATOR, Index). Si le *topos* narratif s'avère une unité de sens hautement «récurrente» et «reconnaissable», c'est qu'il implique une culture partagée, une encyclopédie au sens d'Umberto Eco (1985), ou une *memoria* si l'on se réfère à la sémiotique de l'acte de lecture de Gilles Thérien (2007). Selon la terminologie de la SATOR, la *topicité* «est la reconnaissance d'une récurrence» (SATOR: Index). Plus précisément, elle «serait la force avec laquelle le lecteur est interpellé par une situation narrative qu'il reconnaît à cause de sa récurrence» (SATOR: Index). Elle est aussi «le signal d'un argument» (SATOR: Index), tant il est vrai qu'elle implique la représentation de schèmes argumentatifs implicites ou explicites. Une autre précision méthodologique à souligner porte sur la distinction établie entre *thème* et *topos*:

[...] Si le thème (l'enfant retrouvé, l'inceste...), en tant que matière première, demeure invariable au fil des temps, le *topos* (ou la *topicité* du thème en question) peut signaler un argument qui, lui, est sujet à variations (SATOR: Index)

selon les œuvres littéraires, les esthétiques, la courte ou la longue durée de l'histoire de la littérature. Insistons du reste sur une dernière notion, celle de l'*ensemble topique*:

[I]es *topoi* rassemblés par un même mot-clé (composante d'un *topos* dite *toposème*) peuvent constituer un ensemble topique: topique du secret, de la petite vérole, du dénouement heureux, etc. Un mot tel que "secret" peut donc avoir le double fonction de *toposème* ("deux amants se rencontrent en secret dans une chambre louée") et d'ensembles topiques (tous les *topoi* qui contiennent ce *toposème* "secret") (SATOR: Index).

À la lumière de ces principes méthodologiques, venons-en au roman de Gabrielle Roy.

La séquence retenue aux fins de l'analyse apparaît dans le chapitre inaugural de la première partie de *La route d'Altamont*: «Ma grand-mère toute-puissante». D'entrée de jeu, une citation:

– Ah! les pauvres innocents! dit grand-mère.
Les jeunes enfants affligés, elle les appelait ainsi, surtout lorsqu'ils étaient dans l'excès de leur incompréhensible

chagrin. Faisait-elle allusion au massacre des Saints-Innocents – je ne sais – mais chaque fois qu'elle vit pleurer profondément un enfant, chaque fois elle ne s'y trompa pas et s'écria, indignée: "Oh, les pauvres innocents!" Ne sachant plus que tenter pour me distraire, me consoler, m'ayant vainement offert à manger tout ce qu'elle pouvait avoir de si bon à la maison, elle finit par dire:
 – Si tu cesses de l'irer, je vais te faire une "catin".
 Du coup, mes pleurs cessèrent (Roy, 1993, p. 13).

Il s'agit du début de la séquence narrative où la grand-mère confectionne une poupée pour sa petite-fille Christine, alors âgée de six ans. Celle-ci séjourne pour la première fois chez sa grand-mère et elle y trouve parfois le temps d'un ennui mortel, et particulièrement long à l'heure où

[...] le soleil, sur le point de disparaître, jette sur la plaine une grande clarté rouge, lointaine et étrange, qui semble encore la prolonger, et aussi la vider comme de toute présence humaine, la rendre peut-être aux songes sauvages du temps où elle vivait dans sa solitude complète. On aurait dit alors que la plaine ne voulait pas sur elle de gens, de maisons, de villages, que, d'un coup, elle eût cherché à se défaire de tout cela, à se retrouver comme autrefois, fière et solitaire (Roy, 1993, p. 12).

C'est à ce moment que la grand-mère décide de «consoler» sa petite-fille et de lui confectionner une poupée. Ces deux citations comportent certaines marques du *topos* dont nous proposerons la description. Nommons-le *topos* de la «Grand-mère jouant avec sa petite-fille». Ce *topos* se retrouve en de très nombreuses œuvres romanesques, poétiques, théâtrales et artistiques. En effet, il a été traité d'innombrables fois aussi bien du point de vue des formes plastiques que des formes discursives, et ce, sous des esthétiques variées dans la longue durée de la littérature. On le rencontre également au cinéma. À ce titre, il est reconnaissable comme forme intertextuelle, et son degré de topicalité est très élevé. On peut le ranger sous la catégorie très générale du thème du «jeu entre un adulte et un enfant», mais sa manifestation *in vivo* au sein d'une œuvre littéraire, plastique ou cinématographique lui accorde des caractéristiques discursives et narratives à la fois communes et singulières.

En outre, on discerne dans ce *topos* la présence fortement marquée d'une toposémie spécifique. En effet, un sème itératif indexant un *passage* s'y manifeste selon différents ordres

signifiants. Il s'agit d'un contexte de compréhension cognitivo-argumentatif assez large à la faveur duquel les protagonistes de notre séquence narrative *passent* d'un état à un autre (jeu de sens sur le physique ou le physiologique), d'un moment précis à une autre détermination du temps (jeu de sens sur les données temporelles). Il peut aussi bien y être question du *passage* d'un lieu dans la maison de la grand-mère à un autre ou d'une étendue de terre à une autre (jeu de sens sur des espaces adjacents ou limitrophes) que du *passage* d'un état psychologique euphorique (bonheur, émerveillement) à un état psychique dysphorique (ennui, mélancolie). Il y est également question du *passage* d'une activité à une autre (jeu de sens sur les corvées ménagères, le travail dans les champs, la détente, la confection d'une poupée), comme du *passage* de la recherche d'un objet au moment où finalement on le trouve. La logique à la fois répétitive et cumulative de la toposémie régit ces différentes marques topiques. Elle établit des *positions*, des *repères* et des *frontières* de signification au sein d'un *topos* plus général d'une grand-mère jouant avec sa petite-fille.

Le toposème du *passage* se retrouve dans les deux citations proposées plus haut: tranquillité implicite des enfants/«excès de leur chagrin incompréhensible», tâches ménagères de la grand-mère/tentative de consolation de Christine, Christine heureuse/Christine triste, soleil visible/soleil «sur le point de disparaître», temps présent de la plaine/«l'autrefois fier et solitaire de la plaine». Le caractère itératif de ce toposème crée ainsi un ensemble topique fortement marqué, au sein duquel d'autres *topoi* sont reconnaissables. C'est par exemple la narrativisation du «coucher du soleil sur la plaine», qui renvoie à une thématique plus générale de la «nature», sémiotisée ici par le toposème du *passage* entre un «temps passé» et un «temps présent», ainsi que par le motif de la «solitude d'autrefois» *vs* celui de la «promiscuité d'aujourd'hui». La «solitude» y est caractérisée par la «fierté» en une sorte d'argument implicite: «tout ce qui est fier est solitaire». Tout cela n'est pas sans rappeler la «grande communion» avec la nature dans la poésie et la prose romantiques. Un autre *topos* digne de mention est celui des «enfants massacrés». La narratrice se demande en effet si sa grand-mère fait une allusion au «massacre des Saints Innocents», que relate *l'Évangile selon Matthieu* (chapitre 2, versets 16-18). Tout comme le *topos* d'une grand-mère jouant

avec sa petite-fille, celui des enfants massacrés se retrouvent en d'innombrables récits, poésies, films et discours de tout genre. Saint Augustin dépeint cette horrible boucherie dans un de ses sermons:

Les mères s'arrachaient les cheveux; elles voulaient cacher leurs petits enfants, mais ces tendres créatures se trahissaient elles-mêmes; elles ne savaient pas se faire, n'ayant pas appris à craindre. C'était un combat entre la mère et le bourreau; l'un saisissait violemment sa proie, l'autre la retenait avec effort. La mère disait au bourreau: "Moi, te livrer mon enfant! Mes entrailles lui ont donné la vie, et tu veux le briser contre la terre!" Une autre mère s'écriait: "Cruel, s'il y a une coupable, c'est moi! Ou bien épargne mon fils, ou bien tue-moi avec lui!" Une voix se faisait entendre: "Qui cherchez-vous? Vous tuez une multitude d'enfants pour vous débarrasser d'un seul, et Celui que vous cherchez vous échappe!" Et tandis que les cris des femmes formaient un mélange confus, le sacrifice des enfants était agréé du Ciel (saint Augustin, cité dans Burnet et Burnet, 2006, p. 119).

Faut-il aussi mentionner que de nombreux peintres se sont inspirés du récit biblique du massacre des Innocents. On n'a qu'à songer à la fresque de Giotto à la chapelle Scrovegni de Padoue (*Massacre des Innocents*, vers 1304-1306), aux tableaux du même titre de Guido Reni (1611), de Nicolas Poussin (1625-1629) et de Pier Paul Rubens (vers 1636-1638). Selon l'historien de l'art Anthony F. Blunt (1969), Picasso se serait inspiré de l'iconographie chrétienne pour la composition de *Guernica*, notamment des tableaux de Reni et de Poussin mettant en images et en couleurs ce massacre d'origine biblique.

D'autres occurrences de cette toposémie du *passage* se rencontrent dans la séquence narrative en question. Au tout début de celle-ci, Christine doute fort que sa grand-mère puisse lui fabriquer une «catin», mais vers la fin de la séquence elle est émerveillée par la très belle poupée que sa grand-mère lui offre: «Je ne pouvais plus cacher mon émerveillement» (Roy, 1993, p. 15). La jeune fille ira même jusqu'à comparer sa grand-mère au Tout-Puissant: «Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien» (Roy, 1993, p. 19): scepticisme du début/émerveillement de la fin. En outre, lorsque Christine signale à sa grand-mère qu'une «"catin" [...] ça se trouve dans les magasins, ça ne se fait pas» (Roy, 1993,

p. 13), la grand-mère lui rétorque sans attendre: «Ah, tu penses! dit-elle, puis elle s'en prit comme toujours aux magasins, à la dépense, à cette mode d'aujourd'hui d'acheter tout fait» (Roy, 1993, p. 13). Le commentaire de la grand-mère actualise non seulement le *passage* d'un état de savoir en opposition marquée à un état de non-connaissance, mais encore une signification au plan des présupposés discursifs entre la naïveté de Christine et l'expérience avérée de sa grand-mère. Cet exemple montre bien qu'un toposème ne saurait se limiter à de simples marques textuelles d'opposition. En élaborant un jeu sur des *positions*, des *repères* et des *frontières* de signification, la toposémie suppose un ancrage sémio-pragmatique où des portions d'encyclopédie entrent aussi en jeu sur le plan des connaissances du lecteur.

Il convient de systématiser les jeux toposémiques du *passage* mis en relief en les distribuant au sein d'unités de sens plus larges. L'analyse en dénombre deux: d'une part, les divers motifs relatifs au «corps» et à l'«esprit»; d'autre part, ceux propres au «lieu» comme tel. La toposémie du *passage* la plus importante en nombre d'occurrences dans le *topos* de la «Grand-mère jouant avec sa petite-fille» renvoie au double motif du corps et de l'esprit. Sans prétendre à l'exhaustivité, signalons les occurrences toposémiques les plus saillantes. Il vient tout juste d'être question de l'une d'entre elles, lorsque la grand-mère dit à Christine que les «catins» ne se trouvent pas exclusivement dans les magasins puisqu'elles peuvent également être fabriquées de main d'homme. Une opération cognitive entre en jeu dans le *passage* d'un non-savoir à un savoir. Sa grand-mère ayant «épanché sa bile» (Roy, 1993, p. 13) contre les magasins, il vient alors

[...] dans [s]es yeux une petite lueur que je [Christine] n'y avais jamais vue, tout à fait extraordinaire, comme une belle petite clarté s'allumant en un endroit qu'on avait pu croire désaffecté, désert et reculé [...] (Roy, 1993, p. 13)

Il s'agit ici du *passage* d'un état psychologique à un autre. On peut le décrire en signalant que la grand-mère cesse de consoler Christine et s'abandonne aux ressources ingénieuses de son expérience pour créer une poupée. Ce *passage* présente une transformation physiologique, la «petite lueur» qui apparaît dans les yeux de la grand-mère et qui marque le début d'un épisode de création. Une série d'ordres formulés par la

grand-mère s'ensuivent. On comprend alors que ses capacités mémorielles demeurent intactes. Cette marque topique apparaît seulement si l'on tient compte d'une précision à l'extérieur de notre séquence narrative, précision qui souligne «la défaillance de [la] mémoire» de la grand-mère (Roy, 1993, p. 11). Il s'agit ici du *passage* d'une perte momentanée de la mémoire à une acuité mémorielle retrouvée, la grand-mère sachant exactement où se trouve son «sac de retailles» (Roy, 1993, p. 13), soit au «grenier». Ce toposème se rencontre une seconde fois, à seulement une page d'intervalle, lorsque la grand-mère envoie Christine à la «grange» y chercher de «l'avoine» (Roy, 1993, p. 14). Signalons une autre occurrence de ce toposème du *passage*, mais cette fois sur le plan cognitif: Christine commence à «battre des mains, à trépigner d'une joie impossible à contenir» (Roy, 1993, p. 15), elle passe ainsi du scepticisme et de l'incrédulité à un état psychologique d'euphorie. Bientôt, Christine prend conscience que sa grand-mère commence «à [l']associer à son œuvre créatrice, et [Christine fut] encore plus fière de ses talents [des talents de sa grand-mère]» (Roy, 1993, p. 16).

À ce point de développement de la séquence narrative de la «confection d'une poupée», Christine comprend qu'elle n'y joue pas seulement un rôle passif, elle apporte aussi une contribution personnelle et essentielle à la fabrication de la «catin». Mais en dépit de l'importance de son rôle, elle n'en devient pas moins «humble, très humble devant elle [sa grand-mère], devant la majesté de son cerveau, l'ingéniosité de ses mains, cette espèce de solitude hautaine et indéchiffrable de qui est occupé à créer» (Roy, 1993, p. 17). Le toposème du *passage* à l'humilité s'associe aux toposèmes précédents de la mémoire retrouvée de la grand-mère et du *passage* du scepticisme et de l'incrédulité à l'euphorie. Tout cela précise l'évolution psychologique de Christine. À vrai dire, trois temps forts en marquent le procès: incrédulité, joie à peine contenue et humilité.

Il est ensuite question de la poupée dont la «bouche bleue» lui «donne un air malade» (Roy, 1993, p. 16). En y appliquant du rouge à lèvres, «de la vraie peinture pour les sauvages» (Roy, 1993, p. 16) aux yeux de la grand-mère, cette dernière arrive à dessiner «une belle petite bouche rouge, un peu pincée comme en un vague sourire» (Roy, 1993, p. 16). Cette transformation de la poupée réactualise le toposème du *passage*. On passe alors

d'une représentation de la tristesse à une image de gaieté. À noter que la progression psychologique de Christine est analogue aux «sentiments» qu'affiche tour à tour le visage de la poupée. La jeune fille croit que sa grand-mère est heureuse, «comme au temps où des tâches urgentes la réclamaient du matin au soir et ne lui laissaient pas de répit pour examiner les vastes profondeurs du destin» (Roy, 1993, p. 17). Cette explication permet aussi de comprendre la progression psychologique de la grand-mère, depuis l'épanchement de bile jusqu'au bonheur de se sentir encore utile.

La prochaine occurrence toposémique de notre réseau touche aux infirmités de la grand-mère qui ne cherche guère à les dissimuler à Christine (Roy, 1993, p. 11): «avec des doigts pareils, travailler dans du petit était bien plus difficile que de travailler dans du grand, me dit-elle [à Christine]» (Roy, 1993, p. 18). Il est question ici des «doigts [de la grand-mère] raidis par le rhumatisme» (Roy, 1993, p. 18). La toposémie se lit noir sur blanc dans la révélation des rhumatismes. Notons encore un autre toposème qui renvoie au *passage* du temps, mais qui a aussi trait à la progression psychologique de Christine: une fois la poupée confectionnée, celle-là est si heureuse qu'elle se met à pleurer. À vrai dire,

[...] je grimpai sur ses genoux [ceux de la grand-mère], je lui jetai mes bras autour du coup, je sanglotai d'un bonheur aigu, trop ample, presque incroyable. Il m'apparaissait qu'il n'y avait pas de limites à ce que savait faire et accomplir cette vieille femme au visage couvert de mille rides. Une impression de grandeur, de solitude infinie m'envahit. Je lui criai dans l'oreille: – Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien (Roy, 1993, p. 19).

Signalons donc une quatrième entrée relative à la progression psychologique de Christine sous la toposémie du *passage*. La série se lit désormais comme suit: incrédulité, joie, humilité et bonheur («aigu, trop ample, presque incroyable»). La grand-mère inspire à sa petite-fille un véritable rituel de *passage* sur le plan émotif.

Quelques mots à présent sur la seconde partie du toposème du *passage*: la représentation des lieux. S'il est vrai que les toposèmes relatifs aux lieux sont moins nombreux que ceux mis en relief quant aux double motif de l'esprit et du corps

dans la séquence narrative à l'étude, ils n'en sont pas moins importants en regard de la configuration imaginaire dont il sera question dans la dernière partie de cet article. Cette toposémie permet en quelque sorte de parcourir le lieu d'habitation de la grand-mère, bien qu'il soit impossible pour l'instant de savoir dans quelle pièce de la maison la grand-mère et sa petite-fille se trouvent lors de la fabrication de la «catin» (on l'apprendra plus tard, à la faveur d'une inférence de lecture).

Sous les ordres de sa grand-mère, Christine quitte *la* pièce pour aller chercher le matériel nécessaire à la confection de la poupée. En ce sens, il y a bel et bien *passage* d'une pièce à une autre de la maison et retour au lieu de création de la poupée. Christine va d'abord au grenier chercher un «grand sac de retailles» (Roy, 1993, p. 13); ensuite, elle se dirige vers la grange pour en rapporter «un petit plat plein» d'avoine (Roy, 1993, p. 15); puis, elle retourne au grenier, car la grand-mère désire un «écheveau de laine» (Roy, 1993, p. 15) pour les cheveux de la poupée. À son retour, Christine doit faire un crochet par la chambre de sa grand-mère pour en rapporter un «fer à friser». Une fois le tout dûment remis à sa grand-mère, elle retourne encore à la chambre y chercher cette fois une lampe à pétrole (Roy, 1993, p. 15). À une page d'intervalle, retour à la chambre pour la troisième fois, pour y quérir le rouge à lèvres qui se trouve sur la commode (cette précision est formulée par la grand-mère; Roy, 1993, p. 16). Bientôt, Christine prend la direction de la chambre d'ami, y chercher «la belle dentelle de rideau» ainsi qu'un «ruban bleu» (Roy, 1993, p. 16), mais avant cela, elle reçoit l'ordre de monter sur la table, d'essayer de «grimper et d'attraper sur la corniche [la] plume et [la] bouteille d'encre» (Roy, 1993, p. 15; cette notation permet de comprendre que les personnages de notre séquence narrative sont dans la salle à manger).

Par ailleurs, certains lieux sont évoqués soit de manière métonymique, par effet de contiguïté, soit simplement par allusion. C'est notamment le cas pour le syntagme «pèlerine de voyage» et pour le lexème «valise», l'un et l'autre servant d'accessoires à la poupée et renvoyant implicitement à l'idée de *départ*, de *séjour* ou de *déplacement dans l'espace*. Il en est de même pour le chapeau de la «catin», car la grand-mère signale qu'«[o]n ne part pas en voyage sans chapeau, même dans le

dévergondé d'aujourd'hui» (Roy, 1993, p. 18). Dans le segment suivant, le toposème du *passage* est aussi actualisé par le lexème «trotteur», le syntagme «d'un point à l'autre du vaste pays» et le «départ» du Québec pour le Manitoba (c'est la grand-mère qui prend la parole):

[...] J'ai deux fois construit le foyer [...] ayant suivi ton trotteur de grand-père d'un point à l'autre du vaste pays. J'ai recommencé, au Manitoba, tout ce que j'avais fait là-bas, dans le Québec, et que je pensais fait pour de bon: une maison (Roy, 1993, p. 19).

Vers la fin du chapitre et de notre séquence narrative, d'autres mentions du grand-père maternel de Christine apparaissent au fil des pages, mais cette fois en regard du *passage* de la vie à la mort: «Ton grand-père Élisée, qui m'a fait le coup de partir le premier, sans m'attendre, le bel aventurier, me laissant seule en exil sur ces terres de l'Ouest» (Roy, 1993, p. 20). Puis la grand-mère évoque «tous ceux de [la] race» d'Élisée, aussi bien Christine elle-même que les autres membres de leur famille, les «indépendants», «indifférents», «voyageurs», qui désirent tous «aller de [leur] côté», Dieu lui-même s'inscrivant dans cette série. (Roy, 1993, p. 20) Une dernière occurrence du toposème du *passage* reste à signaler, elle apparaît dans l'avant dernier paragraphe du chapitre. Christine somnole et elle voit sa «grand-mère arriver en colère au Paradis»:

[...] Dans mon rêve, Dieu le Père, à la grande barbe et à l'air courroucé, céda la place à grand-maman aux yeux fins, rusés et clairvoyants. C'était elle qui, assise dans les nuages, dès lors prenait soin du monde, édictait de sages et justes lois. Or le pauvre monde sur terre s'en trouvait bien (Roy, 1993, p. 21).

Lieu onirique, certes, mais aussi *passage* à un autre lieu.

La toposémie du *passage* relative au *topos* de la grand-mère jouant avec sa petite-fille propose un réseau d'occurrences qui multiplient les jeux de sens sur des caractéristiques psychologiques, physiologiques, des lieux, des espaces et des jalons temporels. Ces marques topiques répondent à une logique cumulative et répétitive qui se traduit en autant de *positions*, de *repères* ou de *frontières* de signification en fonction des motifs relatifs au corps, à l'esprit et aux divers lieux représentés. Certains occurrences de notre réseau topique ont également

permis de comprendre pourquoi une marque topique suppose un ancrage sémio-pragmatique fondé sur l'encyclopédie du lecteur. En outre, la fréquence des toposèmes est constitutive d'un contexte de compréhension au sein duquel le lecteur rencontre nombre de répétitions discursives. Deux caractéristiques les définissent: d'une part, elles sont au principe des économies de la ressemblance et de la différence évoquées plus haut; et de l'autre, elles peuvent être considérées comme autant de motifs inhérents au *topos* de la «Grand-mère jouant avec sa petite fille». Formulons deux remarques générales à ce propos: s'il a été question de ressemblances et de différences, c'était pour souligner le fait qu'une marque topique donnée n'entre jamais dans un rapport d'identité avec une autre marque topique. Quand bien même deux marques topiques renverraient au même signe, les données contextuelles empêcheraient d'établir entre elles un simple rapport d'identité ou d'équivalence: aller au «grenier» ou à la «grange» ne relève pas d'une seule et même équivalence sémantique, bien qu'un air de famille rapproche ces deux actions au sein d'une même toposémie. Seconde remarque: la logique cumulative et répétitive caractéristique de l'ensemble topique stabilise des orientations de sens provisoires qui s'inscrivent dans des actions ponctuelles; elle permet ainsi de dégager des motifs textuels spécifiques liées à la représentation d'un *topos* hautement reconnaissable. Ces deux remarques permettent du reste de comprendre pourquoi un toposème peut évoluer dans des contextes sémantiques et discursifs nombreux, voire dans des *topoi* différents aux motifs spécifiques. C'est à ce plan topique que les économies discursives de la ressemblance et de la différence en viennent à constituer l'environnement sémiotique indispensable à l'émergence d'une figure imaginaire. Dans le cadre de l'acte de lecture, le réseau et l'ensemble topiques mis en relief représenteront le support et les diverses traces de cette dernière.

FIGURE ET TRANSPOSITION IMAGINAIRE

Il convient à présent de proposer une lecture figurale de la séquence narrative de la «confection d'une poupée». Certaines marques topiques mises en relief plus haut feront l'objet d'une transposition analogique dans un système de signes plus vaste, l'Œuvre au noir de l'*Opus alchymicum*. La séquence de la fabrication d'une «catin» apparaîtra alors comme

la mise en images et en récit du sombre travail de la *nigredo*. Ce sera donc dans le cadre de la symbolique alchimique que nous reconfigurerons certaines marques topiques associées à la «confection de la poupée» et menant au bonheur de Christine et de sa grand-mère. Il importe de noter qu'il n'est jamais question d'alchimie dans *La route d'Altamont*. Aussi le parcours imaginaire que nous proposons relève-t-il à part entière de notre *memoria littéraire*. Il trouve toutefois ses assises topiques dans la séquence de la «confection d'une poupée».

La grand-mère est veuve; elle habite seule; elle prend conscience de la diminution de ses capacités physiques et psychiques et, par voie de conséquence, du *passage* terrible des années. On sait qu'elle est amère (elle en veut encore à son défunt mari Élisée; elle s'en prend aux magasins...), qu'elle «bougonne» de temps en temps et qu'elle se permet même d'énoncer des *vérités* crues qui laissent parfois Christine interdite. C'est aussi la grand-mère qui sollicite la venue de sa petite-fille chez elle; c'est donc la grand-mère qui rend possible le *passage* de Christine chez elle. *Passage douloureux du temps, venue d'une jeune fille*. Ce contexte cognitivo-argumentatif appelle une première transposition symbolique fondée sur les marques topiques (le toposème) du *passage*: la grand-mère est analogue, sur le plan imaginaire, à l'opérateur alchimique saturnien.

La toposémie du *passage* propose plusieurs marques relatives à la vieillesse de la grand-mère. Certaines d'entre elles renvoient implicitement au rapport temporel entre le passé et le présent, alors que d'autres mettent en relief le *passage* inexorable des années sur le double plan corporel et psychique. Il est mentionné au premier chapitre que la grand-mère perd ses facultés mémorielles («la défaillance de [la] mémoire de la grand-mère», Roy, 1993, p. 11); il y est aussi question de ses «infirmités»: «avec des doigts pareils, travailler dans du petit était bien plus difficile que travailler dans du grand» (Roy, 1993, p. 18). Ses doigts sont désormais «raidis par le rhumatisme» (Roy, 1993, p. 18) et son visage, parcheminé de rides. Qui plus est, elle se sent inutile et seule avant la venue de Christine. Du reste, elle ne manque jamais l'occasion «d'épancher sa bile» – notamment à propos de la dépense inutile, de son défunt mari (Roy, 1993, p. 13). La mise en récit de la grand-mère s'ouvre

donc sur une double désolation psychique et physique liée au *passage* inexorable du temps.

Saturne est toujours représenté sous les traits de la vieillesse, de la stérilité et du sombre travail du temps dans les divers systèmes symboliques qui en rendent compte. C'est notamment le cas de l'*Opus alchimicum* et, plus près de nous, de la psychologie analytique de Carl G. Jung (2004)⁷. On sait que Saturne y apparaît de part et d'autre sous les traits d'un *senex* (*vieillard* en latin) *négatif* et les images relatives au fardeau temporel, corporel et psychique de la vieillesse abondent dans l'iconographie saturnienne au fil des siècles⁸. Les marques topiques liées au *passage* du temps soutiennent cette analogie saturnienne. En revanche, si la grand-mère apparaît analogue à certains aspects de la vieillesse et de la stérilité saturniennes, elle ne s'inscrit pas moins dans une séquence narrative qui vise à consoler Christine par le biais de la confection d'une poupée. Cette activité permet à la fois d'élargir et de préciser plus avant le réseau ouvert par la première transposition imaginaire, car la vieillesse saturnienne est aussi associée à un *travail* dans le discours alchimique: l'Œuvre au noir (phase de la *nigredo*). Inauguré en effet sous la symbolique saturnienne, le «travail au noir» alchimique suppose une phase douloureuse de destruction et de putréfaction. À ce titre, le *senex* devient le creuset dans lequel la *materia* ancienne de l'existence devient *prima*, c'est-à-dire mesure effective au moyen de laquelle les formes anciennes se défont et se refont dans une temporalité autre que celle de l'eschatologie humaine. Suivant cette amplification figurale, le sentiment de solitude et d'inutilité de la grand-mère prend toute son importance, sentiment qui apparaît en effet analogue à la mélancolie inhérente à l'Œuvre au noir. Dans ses recherches sur le saturnisme, Antone Vitale signale que la *nigredo* entretient des liens serrés avec la mélancolie. Il décrit celle-ci en ces termes:

[...] ces états répondent à un abaissement du niveau énergétique dans la majorité des fonctions psychiques conscientes, à une diminution de l'intérêt pour la vie et toutes ses expressions ainsi qu'à un ralentissement des processus mentaux et des activités intellectuelles. La mélancolie va de l'inhibition la plus totale, comme dans la dépression psychotique, aux humeurs les plus légères, mais dans tous les cas on observe chez l'individu qui en est atteint une conscience subjective de la tristesse liée à un

sentiment d'impuissance ou d'incapacité psychologique
(Vitale, 1978, p. 11).

Françoise Bonardel, pour sa part, souligne que, «[r]égi par Saturne, l'Œuvre au Noir [...] occupe dans le processus de transmutation une place capitale, tous les alchimistes s'accordant à y reconnaître le *Mysterium magnum* de l'Œuvre pour n'en pas dire la clé» (Bonardel, 1993, p. 207). Elle insiste surtout sur le «sombre travail de mort en train de s'effectuer» (Bonardel, 1993, p. 207), ainsi que sur les rapports entre l'Œuvre au noir et la mélancolie. Le sentiment de solitude et d'inutilité, les conséquences néfastes et inexorables du temps sur les capacités psychiques et physiques de la grand-mère trouvent une correspondance dans le «sombre travail de mort en train de s'effectuer» et dans la «conscience subjective de la tristesse liée à un sentiment d'impuissance ou d'incapacité psychologique». C'est le toposème du *passage* du temps, reconverti en marques topiques, qui rend possible cette autre amplification figurale: la grand-mère nous semble écrasée par le passage des années. En termes alchimiques, la *matière* sur laquelle œuvre la grand-mère saturnienne n'est nulle autre que sa propre personne. Elle combat le sentiment de solitude et d'inutilité; elle s'oppose à la dévastation du temps sur le plan psychique et corporel. James Hillman rappelle que

[...] Saturn in some alchemical systems was the beginning and the end. A *senex* quality was required to give realization through time and dense corporality. The alchemist's accomplishment came through his own leadenness, his chronic patient labour and the accompanying depressed states of mind [...] the depressed states of mind survived to the end, reflecting a consciousness that survives through and by means of depression. It was not all done away with, all transmuted into shining gold (Hillman, 1970, p. 151-152).

Cela dit, on sait qu'une «lueur» apparaît dans les yeux de la grand-mère et qu'elle trouve le bonheur dans la séquence de la «confection d'une poupée». Bientôt, elle se sent de nouveau utile et moins seule grâce à la présence de Christine. Ces développements narratifs permettent d'étendre le réseau de nos analogies alchimiques à la *nigredo* envisagée également comme le «noyau symbolique de toute mort/régénération [et qui] peut prêter à un élargissement des perspectives anthropologiques et spirituelles» (Bonardel, 1993, p. 212). C'est dire que le vieillard

saturnien peut aussi se transformer en symbole d'abondance sous les traits d'un *senex positif*. Ce dernier gouverne alors les destinées de la jeunesse et le travail créateur inspiré par la mélancolie. Encore faut-il signaler que la transformation des formes anciennes dans la phase de la *nigredo* n'est possible que grâce à la présence d'un *germe* propre à la jeunesse. Cela revient à dire que les formes anciennes se *dissolvent* seulement au contact d'une autre *matière*, le *puer aeternus* (l'enfant divin), qui rend alors possible le travail créateur.

En effet, la mise à mort de la matière ancienne dans l'Œuvre au noir suppose un parcours de *rencontres*, de *passages* et de *transformations* dans lequel le *puer* constitue le «nouvel esprit né d'un esprit ancien» (Hillman, 1978, p. 74). C'est d'ailleurs pourquoi il «est appelé *renovatus in novam infantiam, puellus regius, filius philosophorum*» (Hillman, 1978, p. 74). Il a été question plus haut des marques topiques relatives aux *passages* et aux *transformations* qu'elles occasionnent sur le plan physiologique et psychologique, ces marques soutiennent également l'analogie d'un *senex positif*. De l'ennui au bonheur profond et du scepticisme à l'émerveillement, à la joie sans frontières et à la rêverie, Christine s'inscrit dans un parcours narratif analogue à celui de sa grand-mère sur le plan psychologique en ceci qu'une phase dysphorique précède une phase euphorique. À ce titre, Christine rappelle les jeunes adolescents divins de la tradition mytho-poétique gréco-latine qui ont notamment inspiré le discours alchimique occidental et la psychologie d'inspiration jungienne.

Ancien disciple de Carl G. Jung, James Hillman écrit ces quelques lignes sur la conscience-*puer*:

Le héros, le *puer* et le fils sont, dans leur aspect fondamental, tous la même entité, c'est-à-dire un *adolescent*, un être jeune et inexpérimenté devant la vie. L'adolescent porte en lui toute la signification du devenir, de la croissance autocorrective et de l'idéal puisque ses réalités sont à l'état naissant (*status nascendi*) [...] (Hillman, 1978, p. 105)

La «signification du devenir», la «croissance autocorrective» et l'«idéal» font en sorte que

[...] Instead of psychology, the *puer* attitude displays an aesthetic point of view: the world as beautiful images or

as a vast scenario. Life becomes literature, an adventure of intellect or science, or of religion and action, but always unreflected and unrelated and therefore unpsychological (Hillman, 1979, p. 26).

Dans un autre article, Hillman remarque que la «beauté [...] reflète [pour le *puer*] des idéaux platoniques et constitue une révélation de l'essence de la valeur» (Hillman, 1978, p. 83). À ce titre, «l'humeur pensive du *puer* devient rêve et fantaisie» (Hillman, 1978, p. 83). Ces fantaisies et rêveries sont liées au fait que «l'adolescent représente l'émergence de l'esprit au sein de la psyché» (Hillman, 1978, p. 105). Cette transposition analogique repose non seulement sur les marques topiques du va-et-vient *horizontal* de Christine (de la salle à manger au grenier, à la grange, à la chambre de la grand-mère), mais aussi sur les images associées à son mouvement *ascensionnel* (Christine «grimpe» sur les genoux de sa grand-mère, sur la table; en rêve, elle *voit* sa grand-mère prendre la place de Dieu au paradis...). Les marques de la topique du *passage* inaugure un *mouvement incessant*, tant sur le plan de l'espace horizontal et vertical que sur le plan psychique: de l'intérieur à l'extérieur de la maison, d'une pièce à une autre de celle-ci, de la plaine au paradis chrétien, de l'ennui à l'émerveillement, du non-savoir au savoir. Et l'on sait que le *puer* ne tient jamais en place.

Quel est le retentissement imaginaire de ces jeux topiques sur le rapprochement du *senex* et du *puer* dans le cadre de notre figure? Avant de répondre à cette question, rappelons que c'est sous les ordres de sa grand-mère que Christine s'empresse d'aller chercher le nécessaire pour la confection de la poupée. C'est aussi la grand-mère qui sollicite chez elle la venue de sa petite-fille. Aussi le séjour de Christine comme son va-et-vient *horizontal* et *vertical* apparaissent-ils comme l'appel saturnien aux qualités du *puer* via le dépassement du poids des années. En termes alchimiques, le *puer* impulse au *senex* un *germe de vie* dans la phase de *nigredo*.

On sait que la phase de *nigredo* contient en elle l'élément de jeunesse, en un mot le *germe* qui rend effective la médiation des contraires («*coïncidentia oppositorum*»). C'est par l'entremise de ses rapports à Christine que la grand-mère intègre de façon positive le poids des années. C'est ainsi sa petite-fille et les toposèmes du *passage* dans lesquelles elle s'inscrit qui

soutiennent l'analogie avec le *puer* comme *germe* alchimique. Christine apparaît donc comme le *ferment* ou le *germe* qui permet à la *matière* ou à la *nature* de se renouveler.

En outre, le mouvement perpétuel associé à Christine marque un contraste avec la vieillesse psychique et la vieillesse corporelle de la grand-mère. Mises en récit, toutes les images relatives à cette opposition évoquent également la rencontre des contraires associée à la phase de *nigredo*. On sait que cette rencontre «tend plutôt à être circulaire» en ce sens que «la nouvelle création est préfigurée depuis le début dans l'ancienne» (Bonardel, 1993, p. 154). D'où la parfaite coïncidence et contemporanéité des phénomènes relatifs au travail de l'Œuvre au noir. Ce mouvement *vers* et *dans* la rencontre des contraires est constitutif, selon Bonardel, de la temporalité comme du processus alchimique dans ses différentes phases. Encore faut-il remarquer que

[...] cette synchronicité n'est opérative que parce que ce double mouvement inversé [...] noue les opposés au lieu même de leur expropriation, de leur altération, qui ne les fait se rencontrer que s'ils sont capables de se *croiser*: de se crucifier mutuellement, pour mieux s'exalter, en vertu de la dialectique hermétique consistant à "faire du fixe le volatil, et du volatil le fixe" [...] (Bonardel, 1993, p. 154)

Quant à l'Œuvre au noir, Gaston Bachelard signale par ailleurs une «dialectique de la vie et de la mort», laquelle demeure irréductible aux catégories causales ou causalistes:

[...] c'est la *dialectique matérielle* de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort, non pas comme les contraires de la logique platonicienne, mais comme une inversion sans fin de la matière de mort et de la matière de vie (Bachelard, 2004, p. 289).

C'est que, dans la tradition alchimique, «l'idée de germe contient un cercle, vicieux pour la pensée, un cercle qu'elle ne peut comprendre, mais que la vie résout en se jouant» (Koyré, 1955, p. 115).

Œuvrer au sens alchimique signifie donc faire en sorte que «la *courbure* de la temporalité [prenne] peu à peu le pas sur la linéarité fugitive du temps» (Bonardel, 1993, p. 341). Or, «cette globalité Œuvrante pour avoir été Œuvrée, endurée, [constitue] le *creux* où viendra se rendre captive la puissance dont les rets

n'enserraient au fond que le vide et la mort» (Bonardel, 1993, p. 341-342). Lorsqu'il s'agit du temps et des phases successives de l'Œuvre, peut-être comprendra-t-on mieux pourquoi le travail obscur de l'alchimiste rend caducs tous les repères de la durée linéaire. Mais il ne participe pas moins à «une "augmentation" multiplicative [de la "matière"] là où le temps ordinaire [foment] seulement l'entropie» (Bonardel, 1993, p. 346-347). Aussi le Temps d'Œuvrer met-il en scène la duplicité foncière de toute *matière*, dont les contraires ou les polarités s'annulent et s'augmentent à la fois dans l'*Opus alchymicum*. À la rencontre du principe de jeunesse le *senex* en reçoit le crédit d'impulsion et *vice versa* pour le *puer*, qui peut désormais se *fixer* en une *matière* stable. Inscrit dans le double mouvement du temps synchronique, l'adepte amorce un processus moralement hygiénique et régénérateur. Autrement dit, ce ne saurait être qu'au «moment où la "matière" connaît sa plus grande détresse que deviennent le plus nettement perceptibles [...] les signes du retournement salvateur qui est en train de s'y opérer» (Bonardel, 1993, p. 208).

La répétition des marques topiques liées au *passage*, à la jeunesse et à la vieillesse, à l'ennui et à la joie, donne en effet à voir des images opposées et contradictoires dont triomphe la grand-mère dans la séquence de la «confection d'une poupée». À ce titre, cette séquence textuelle nous apparaît sous le signe de la coïncidence des opposés propre à la phase de *nigredo*. La vieillesse liée au *passage* des années et le principe de jeunesse entrent en symbiose et échangent leur *matière*, permettant ainsi une double fixation-volatilisation de la *matière* via ces *instants louangés* («*iter perfectionis*») dont parle Bachelard (2004) et qui nous apparaissent dans les rapports de *sympathie* entre la grand-mère et sa petite-fille⁹. De tels instants culminent dans le bonheur des deux personnages de notre séquence textuelle; ils s'inscrivent figuralemment dans l'espace initiatique et salutaire de la transmutation. À ce titre, la grand-mère prend l'aspect du *senex* et du *puer*; elle est la *vieillesse-plomb* et la *jeunesse-germe*; Christine apparaît comme le *puer* et le *senex*, le volatil et le fixe à la fois.

Ce moment privilégié entre tous a lieu à la suite du travail *dans* et *contre* l'inexorable passage des années. Certes, il s'agit là d'un terme tout provisoire, mais victorieux malgré tout; il s'agit

d'une auto-métamorphose dont il faut bien dire que, s'il est vrai que l'on sort à jamais noirci de la *nigredo*, cette initiation par la *coïncidentia oppositorum* se situe «très en deçà des visions du monde» (Bonardel, 1993, p. 134). Car le saturnisme est «[attaché] à l'exploration émerveillée des profondeurs, mais tout autant à l'expansion multiforme et paradoxale de sa "matière"» (Bonardel, 1993, p. 137). Voilà pourquoi Bonardel refuse toute forme de «subordination au discours théologique (clérical)», bien que l'Œuvre au noir puisse toutefois se comprendre comme la «racine lointaine de toute sotériologie» (Bonardel, 1993, p. 137). La *nigredo* met en scène une certaine forme de «dégagement» et de «décréation», les deux relevant de la «transmutation», c'est-à-dire «l'équivalent [...] d'une délivrance spirituelle» (Bonardel, 1993, p. 347). À vrai dire, Bonardel estime qu'il faut juger la *transmutation spirituelle* selon les contextes, car elle peut avoir tour à tour «valeur thérapeutique, initiatique, sotériologique [ou] illuminative» (Bonardel, 1993, p. 348). Mais dans tous les cas, elle délivre l'adepte «par une forme ou une autre de synchronicité [et] des frottements générateurs d'obsolescence» (Bonardel, 1993, p. 415). Invite à une sortie du Temps, elle se définit par opposition à toute pensée raisonnable et s'insère dans le volume intemporel d'un ordre salvateur.

Restons-en au dégagement et à la délivrance initiatique – c'est ainsi que nous interprétons l'effet et le passage des années sur Christine. Cette ouverture initiatique suppose «l'effondrement de la maîtrise d'un "sujet" se laissant submerger, pour ne pas dire "posséder", par une *hantise* dont il pressent qu'elle est capable d'opérer la métamorphose de "cet anonymat inné de Moi-même"» (Bonardel, 1993, p. 601). Remarquons enfin que le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, dans son dernier ouvrage, malheureusement inachevé, *Le visible et l'invisible*, propose une définition de l'initiation tout en résonance avec notre figure imaginaire: «Non pas position d'un contenu, écrit-il, mais ouverture d'une dimension qui ne pourra plus être refermée, établissement d'un niveau par rapport auquel désormais toute autre expérience sera repérée» (Merleau-Ponty, 1964, p. 198). Cette définition justifie pleinement à nos yeux l'utilisation de la formule «méditation aux confins de la confession» pour caractériser *La route d'Altamont* au début de notre introduction, car les rapports entre Christine et les vieillards la marqueront d'une manière indélébile.

CONCLUSION: ENTRE SOTÉRIOLOGIE ET SACRÉ

Notre figure imaginaire s'avère la traduction d'une expérience esthétique singulière, qui trouve son point d'envol dans les marques topiques présentes dans la séquence de la «confection d'une poupée», régie par le topos d'une grand-mère jouant avec sa petite-fille. Le régime des ressemblances et des différences au cœur de la toposémie du passage suscite, en résonance avec notre *memoria*, l'émergence d'une figure symbolique tributaire de notre imagination. Est-ce dire que l'amplitude de la figure du *senex* et du *puer* décrite dans le cadre de l'alchimie et du saturnisme se limite à la séquence narrative qui a fait l'objet de notre analyse? Ou, au contraire, le lecteur rencontre-t-il ailleurs au fil des pages de *La route d'Altamont* l'environnement toposémique et topique nécessaire à son redéploiement en cours de lecture? En d'autres mots, notre figure s'étend-elle au delà du premier chapitre de ce roman royen?

De manière générale, les rapports entre la vieillesse et la jeunesse circonscrivent une problématique de la généalogie en littérature. Ils mettent en scène les moments difficiles, parfois douloureux, voire insupportables relatifs aux conflits générationnels. Aussi proposent-ils une vaste sémiosis intertextuelle relative à la représentation du temps passé et présent, de soi et des autres, des corps jeunes et vieux, du monde intime de la conscience et des arcanes tourmentées de la mémoire, en opposition ouverte au monde extérieur – à l'incontournable *socius*. Les marques topiques du *passage* apparaissent indispensables à l'émergence de notre figure imaginaire. Sans elles, en effet, celle-ci n'aurait jamais pu se concrétiser sur le plan symbolique. Aussi est-il facile de proposer une réponse aux questions formulées plus haut. Si la toposémie du *passage* se rencontre ailleurs dans *La route d'Altamont*, notre figure pourra alors être réactivée. Toutefois, montrer à quel point les marques topiques du *passage* se répètent à l'échelle du roman de Gabrielle Roy serait trop long, sans doute aussi un peu fastidieux. En revanche, il serait intéressant de signaler quelques segments où l'on les retrouve, sans pour autant détailler toutes leurs nuances discursives et narratives.

Le *passage* du temps, des saisons, la perspective d'un «beau monde si pur de blancheur», la jeunesse, le rêve,

l'émerveillement de Christine, l'impossibilité de fixer ses goûts... apparaissent dans le segment suivant:

Les jours raccourcissent encore et ce fut de plus en plus à mon goût. Comme tous les enfants du pays, j'espérais la neige, je rêvais que pendant mon sommeil elle descendait à flocons rapides me préparer ce beau monde si pur de blancheur que je croyais aimer le plus, quoique, lorsqu'il se dissolvait, le printemps venu, en mille petits ruisseaux agités, cela aussi je croyais l'aimer plus que tout (Roy, 1993, p. 28).

À une seule page d'intervalle, la grand-mère s'installe définitivement chez sa fille, la mère de Christine. Ce *passage* d'un lieu à un autre appelle d'autres *passages*: la grand-mère trouve à peine le temps de se débarrasser de sa capeline que sa fille la conduit «à une grande vieille chaise» (Roy, 1993, p. 29). La vieille femme se met aussitôt à «bougonner»: «Pensez-vous, dit-elle, que j'ai envie de passer ma vie assise maintenant?» (Roy, 1993, p. 29). La réponse de sa fille est rien moins qu'extraordinaire si l'on tient compte de la toposémie du *passage* et de l'ensemble topique où elle s'inscrit: «Mais non, dit maman. Vous irez, vous viendrez, vous ferez comme chez vous» (Roy, 1993, p. 29) – comme si «être chez soi», c'était toujours déjà «aller et venir», comme si le mouvement était consubstantiel à la fixité, n'en déplaie à la logique platonicienne. Et la grand-mère de rétorquer: «Chez moi! [...] Ne t'imaginer pas que je vais m'éterniser ici» (Roy, 1993, p. 29).

Autre segment textuel, autre histoire de temps, de conflit générationnel et de vieillesse:

Mais elle [la mère de Christine] nous dit à nous que grand-mère en faisant sa valise, avec l'air de rien, y avait glissé, au fond, son "butin". Par son "butin", grand-mère entendait son linge le plus fin de lit et de corps auquel elle avait travaillé une partie de sa vie et qu'elle ménageait pour un temps qui "allait venir". De quel temps pouvait-il donc s'agir? Et pourquoi grand-mère remettait-elle à si tard de se servir enfin de son "beau butin"? Mais, il est vrai, les vieilles de ce temps-là ne faisaient rien comme on fait aujourd'hui (Roy, 1993, p. 29).

La prochaine citation comporte aussi plusieurs marques topiques du *passage* (Christine y prend la parole):

[...] Je ne savais pas ce que c'était la mort. Il ne s'agissait à mes yeux que d'une disparition, ou d'une absence. Un jour les gens étaient là... un autre jour ils n'y étaient plus... Du reste, parmi les morts de l'album, il y en avait que je n'avais même pas connus. Était-ce donc la peine de les mentionner? Pourtant, plus j'aurais de noms à offrir à mémère, et plus, me semblait-il, elle se sentirait entourée. Et voici qu'en tournant les pages, je la trouvai, elle, jeune encore, assise près de son mari et parmi ses enfants, les uns debout derrière elle, les plus jeunes par terre, à ses pieds. Cette vieille photo me fascina si complètement que j'en oubliai le reste. À travers elle enfin, je pense que je commençai à comprendre très vaguement un peu de la vie, tous ces êtres successifs qu'elle fait de nous au fur et à mesure que nous avançons en âge. Je levai les yeux et je comparai avec l'original. Il n'y avait pas beaucoup de ressemblance. Je vins, le livre ouvert à cette page, montrer à grand-mère son portrait auquel elle ne ressemblait plus. Je lui dis: – Vous étiez belle dans ce temps-là (Roy, 1993, p. 35).

Bientôt, la grand-mère meurt chez sa fille et, dans la prochaine partie du roman, Christine fera la «connaissance d'un doux et merveilleux vieillard» (Roy, 1993, p. 39) auquel elle insufflera un *germe de vie...* *Senex-puer*.

Plus largement, chacun des titres des quatre parties du roman active au moins une marque topique associée à notre figure imaginaire: «Ma grand-mère toute puissante», vieillesse et omnipotence du *senex*; «Le vieillard et l'enfant»: le complexe *senex-puer*; «Le déménagement», le mouvement, le départ et l'arrivée; et enfin, «La route d'Altamont», sa recherche par Christine et sa mère à travers les méandres et les collines du paysage; le travail effectué à deux...

Peut-être conviendrait-il de nommer notre figure imaginaire, ainsi que le parcours symbolique auquel elle se rattache. La *coincidentia oppositorum* constitue une forme d'initiation et, comme le remarque à juste titre Françoise Bonardel, elle accuse une valeur thérapeutique, sotériologique ou illuminative selon les contextes. Ce qui nous impressionne dans le rayonnement de notre configuration imaginaire, c'est le caractère à la fois thérapeutique et sotériologique qu'y prennent les marques topiques du *passage*: thérapeutique, parce que les deux protagonistes de notre séquence narrative évoluent vers le bonheur (et la grand-mère vers une délivrance spirituelle);

sotériologique, parce que la «lueur» qui apparaît dans les yeux de la grand-mère ne fait jamais l'objet d'une explication psychologique ou sociale. Un *mystère* plane sur ce que ressent et ce qu'éprouve alors la grand-mère de Christine. Cette dimension *mystérieuse* rapproche notre figure de la mystique et du sacré dans la mesure où il existe dans l'Ancien et le Nouveau Testament, comme d'ailleurs dans toutes les religions à mystère, un *passage* initiatique menant à la perfection, à la béatitude, à l'*iter perfectionis*. En un mot, à la *coincidentia oppositorum*. L'historien de la mystique Edwin Rousselle propose une description succincte de cet itinéraire:

[...] La *position* représente le point de départ du processus de développement et l'impulsion vers ce dernier. Le temps du *développement* porte en lui-même le mouvement des forces en jeu, opérant sur des champs de plus en plus vastes et modifiés, à leur tour, de mille manières au cours de leur progression. Enfin, la *transformation* ou condensation rend évident le résultat du mouvement des forces (cité dans Santarcangeli, 1974, p. 203).

Cet itinéraire en trois étapes rejoint notre amplification imaginaire au double plan du bonheur initiatique et du sacré. En coiffant notre figure imaginaire d'un intitulé, deux aspects de cette symbolique sont portés au premier plan: les rapports entre la vieillesse et la jeunesse mis en images et en récit au sein d'une toposémie du *passage* liée à un topos spécifique, ainsi que le mouvement continué associé à Christine. Nommons donc notre figure imaginaire: *figure des passages*.

NOTES

1. C'est si vrai que, comme le précise le traducteur français de Jauss, «[s]auf référence explicite à un contexte hégélien ou marxiste, *dialectique* correspond toujours dans la traduction de ces essais à l'allemand *dialogisch*, "dialogique" (en forme de dialogue, dans ou par le dialogue): il s'agit de la dialectique au sens premier, de la constitution du sens dans le dialogue» (note du traducteur, Jauss, 1978, p. 47, note 67). Nous y reviendrons.
2. Pour une description plus détaillée des processus de lecture, voir Thérien (2007) et Valenti (2007).
3. Sur la question des savoirs dans la perspective de l'acte de lecture, on lira notre article «Lecture, processus et situation cognitive» (Valenti, 2007), ainsi que «Littérature et savoir: une perspective cognitive» (Valenti, 2013).

4. Sur la question de l'interprétation, on lira avec profit *Les limites de l'interprétation* d'Umberto Eco (1992), notamment la distinction formulée par le sémiologue italien entre *interprétation* et *utilisation textuelles* (p. 39-40). Il va sans dire que la figure trouve sa pertinence dans le cadre de l'*interprétation textuelle*.
5. Voici la référence informatique de toutes les citations de la SATOR: <http://satorbase.org>. Nous indiquerons entre parenthèses l'onglet sous lequel se retrouve la citation; la mention de l'onglet sera précédée par celle de SATOR.
6. Les termes de «réception» et d'«herméneutique» sont ici d'une signification très générale; ils ne recouvrent aucunement le sens spécifique et technique qu'ils reçoivent dans les théories de la réception de Jauss et de l'effet esthétique de Iser.
7. Selon Carl G. Jung (2004), la fonction fondamentale des mythes et des contes populaires consiste à représenter les processus psychiques sous forme symbolique et imaginative. Nous ne le suivons pas dans cette voie; notre intérêt se limite aux modalités symboliques de la lecture littéraire et à l'expression subjective d'une *memoria* figurale, non au fonctionnement inconscient de la psyché.
8. On consultera avec profit la vaste iconographie répertoriée par Klibansky, Panofsky et Saxl (1989).
9. «[...] Lorsque Jung fit passer l'analogie principale du processus d'individuation (à savoir: le mythe héroïque) de son ouvrage *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [...] à son nouvel ouvrage *Psychologie et alchimie*» (Hillman, 1978, p. 74), le «processus d'individuation» reçut alors une formulation inédite en termes alchimiques. Il s'agit d'une évolution méthodologique fondamentale pour la psychologie jungienne. Selon celle-ci, le long et difficile chemin vers l'individuation passe par la rencontre entre des tensions psychiques opposées (par exemple l'âme et l'esprit, le conscient et l'inconscient, l'esprit et le corps, le psychosomatique et le monde). Cette tension ne doit subir aucune entrave ou ne doit faire l'objet d'aucun compromis, sinon au risque d'exacerber le complexe névrotique et de le plonger dans la déflagration psychotique. Ce qui définit cette rencontre, c'est le dynamisme constamment renouvelé des contraires via la guérison dans l'individuation, ou à la faveur d'une chute dans l'inconscient et la «maladie mentale». Mentionnons encore, dans ce trop bref survol d'une notion complexe, que la rencontre des contraires apparaît extrêmement difficile et même parfois bouleversante pour le sujet qui en fait l'expérience et que, si celui-ci évolue vers la guérison, c'est toujours dans la perspective de l'union des contraires (la *coincidentia oppositorum*), et ce, indépendamment de sa volonté et de ses facultés rationnelles. Le lent processus de guérison donne peu à peu naissance au «Soi» de l'individu, notion qui comprend

les sphères consciente et inconsciente de l'activité psychique. Au demeurant, l'archétype du «Soi» est souvent représenté dans les écrits de Jung par les symboles du cercle et du carré de la quadrature, mais aussi par la symbolique associée à l'enfant. Si ce court développement s'inscrit dans notre configuration imaginaire, il n'en demeure pas moins à la périphérie de ce que nous développons ici sur l'«importance de l'enfant» pour la naissance d'un «Soi». On consultera sur ces questions Carl G. Jung (2004).

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 347 p. [Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva]
- _____ (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 488 p. [Traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier]
- BACHELARD, Gaston (2004) *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 376 p.
- BLUNT, Anthony F. (1969) *Picasso's Guernica*, London, Oxford University Press, 60 p.
- BONARDEL, Françoise (1993) *Philosophie de l'alchimie: grand œuvre et modernité*, Paris, PUF, 706 p.
- BURNET, Éliane et BURNET, Régis (2006) *Pour décoder un tableau religieux*, Paris, Éditions Fidès, 158 p. [Préface de Régis Debray, illustrations de Brunor]
- ECO, Umberto (1985) *Lector in fabula ou la coopération narrative dans les textes de narratifs*, Paris, Grasset, 315 p. [Traduit de l'italien par Myriam Bouzaher]
- _____ (1992) *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelle, 406 p. [Traduit de l'italien par Myriam Bouzaher]
- GENETTE, Gérard (1992) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 558 p.
- GOLDMANN, Lucien (1971) *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 454 p.
- _____ (1973) *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 372 p.
- HILLMAN, James (1970) «On Senex Consciousness», *Spring*, p. 146-165.

- _____ (1978) «La grande mère, le fils, le héros et le *puer*», dans VITALE, Augusto *et al.* *Pères et mères*, Paris, Éditions Imago, p. 70-130.
- _____ (1979) «Senex and Puer: An Aspect of the Historical and Psychological Present», dans HILLMAN, James *et al.* (dir.) *Puer Papers*, Irving, Spring Publications, p. 3-53.
- INGARDEN, Roman (1983) *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, Slavica, 341 p. [Traduit de l'allemand par Philibert Secretan]
- ISER, Wolfgang (1985) *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 405 p. [Traduit de l'allemand par Évelyne Sznycer]
- JAUSS, Hans Robert (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p. [Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski]
- JUNG, Carl-Gustav (2004) *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 705 p. [Traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et Roland Cahen]
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz (1989) *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 738 p. [Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard]
- KOYRÉ, Alexandre (1955) *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Armand Colin, 116 p.
- KRISTEVA, Julia (1970) *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 209 p.
- LEFEBVRE, Martin (1997) *Psycho, de la figure au musée imaginaire: théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, 253 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 360 p. [Texte établi par Claude Lefort]
- ROY, Gabrielle (1993) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
- SANTARCANGELI, Paolo (1974) *Le livre des labyrinthes: histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 430 p. [Traduit de l'italien par Monique Lacau]
- THÉRIEN, Gilles (1996) *Les images et les mots*, Montréal, UQÀM, Cahiers du GREL n° 11, «Recherches et documents».
- _____ (2007) «L'exercice de la lecture littéraire», dans GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dir.) *Théories et pratiques de la*

lecture littéraire, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 11-42.

VAILLANCOURT, Daniel (1992) *Autour de la religieuse: série, figure et sémiotique du lecteur*, thèse (Ph.D.), Université du Québec à Montréal (UQÀM), 501 p.

VALENTI, Jean (1999) *De la ruine des savoirs à l'expérience imaginaire: lecture de la trilogie de Samuel Beckett*, thèse (Ph.D.), Université du Québec à Montréal (UQÀM), 435 p.

_____ (2007) «Lecture, processus et situation cognitive», dans GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dir.) *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 43-92.

_____ (2013) «Littérature et savoir: une perspective cognitive», dans VALENTI, Jean (dir.) *Littérature et savoir: une perspective cognitive*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 1-35.

VITALE, Augusto (1978) «L'archétype de Saturne ou la transformation du père», dans VITALE, Augusto et al. *Pères et mères*, Paris, Éditions Imago, p. 10-51.