

Cahiers de la recherche en éducation

Éducation sentimentale et oeil du narrateur : le cas de Raymond Plante

Claire Le Brun

Volume 7, Number 1, 2000

Les figures de l'adolescence dans la littérature de jeunesse

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1016948ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1016948ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté d'éducation, Université de Sherbrooke

ISSN

1195-5732 (print)

2371-4999 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Brun, C. (2000). Éducation sentimentale et oeil du narrateur : le cas de Raymond Plante. *Cahiers de la recherche en éducation*, 7(1), 113–130.
<https://doi.org/10.7202/1016948ar>

Article abstract

In his novels for young adults published from 1986 to 1998, Raymond Plante experimented with different kinds of narrative. The Raisins series follows the adolescent-boy narrator from the last years of high school through cegep (junior college). In his novels published in the 1990s narrated in the third person, the action is more tightly developed and the main character is an adolescent girl. This article analyses the way Plante handles the theme of the sentimental education in his narratives, as well as the relation he sets up with his public through narrative.

CRÉ

Éducation sentimentale et œil du narrateur : le cas de Raymond Plante

Claire Le Brun
Université Concordia

Résumé – Dans des romans pour adolescents parus de 1986 à 1998, Raymond Plante expérimente différents types de narration. La série des *Raisins* (1986-1989) suit le parcours du narrateur adolescent durant les années qui vont de la fin du secondaire au cégep. Dans ses romans des années 1990 qui sont narrés à la troisième personne, l'action est plus serrée et le personnage principal une adolescente. Ce texte analyse le traitement que l'auteur fait de l'éducation sentimentale dans ses récits et la relation qu'il instaure avec son public sur le plan narratif.

Introduction

Dans les années 1980, Raymond Plante a imprimé une nouvelle marque au roman pour adolescents avec sa quadrilogie des *Raisins* (1986-1989) qui constitue un *Bildungsroman* à la première personne. *Le dernier des raisins*, couronné par le Conseil des arts du Canada en 1986, a été traduit en six langues. Au cours de la dernière décennie, l'auteur s'est tourné vers d'autres procédés narratifs : le dyptique *La fille en cuir* (1993), *L'étoile a pleuré rouge* (1994) est raconté

à la troisième personne; *Élisa de noir et de feu* (1998) est un récit à deux voix. Nous nous proposons d'observer comment Plante utilise les ressources propres à chaque type de narration pour aborder l'une des préoccupations majeures de son lectorat, l'éducation sentimentale, syntagme considéré ici dans l'acception large et flaubertienne de maturation affective et sociale.

1. Voix narratives, chronotopes et protagonistes

Avant d'analyser les procédés rhétoriques et stylistiques caractéristiques de chacun des récits, il peut être éclairant de mettre en parallèle les points de vue narratifs, les chronotopes (unités temps-lieu) et le personnel romanesque des sept romans à l'étude.

Dans la série des *Raisins*, narrée à la première personne, l'unité temps-lieu est déterminée par l'univers scolaire. Le narrateur progresse du secondaire IV au cegep. Les passages dans la classe supérieure sont des moments clés du récit. Le point de départ et cadre principal de l'aventure, Bon-Pasteur-des-Laurentides, est un lieu emblématique de la vie dans une petite ville; la famille du narrateur y figure parmi les notables, avec son étude de notaire et son salon funéraire. Dans les deux derniers récits, le narrateur a l'occasion de prendre du recul par rapport au lieu initial en faisant un voyage à Paris, puis en partant pour un cegep montréalais. Le processus de maturation s'étale ainsi sur trois ans. Le milieu présenté est celui d'adolescents «normaux», dans un cadre «normal». Dans *La fille en cuir* et *L'étoile a pleuré rouge*, narrés à la troisième personne, le contexte est extrascolaire, le temps bref, respectivement une fin de semaine et cinquante-cinq heures. Cette parenthèse temporelle permet à une adolescente subitement plongée dans un milieu marginal de mûrir précocement. Les récits s'insèrent dans un nouveau cadre générique, respectivement le polar et le roman «noir», selon la quatrième de couverture. Enfin, *Élisa de noir et de feu* fait alterner les voix d'un adulte et d'une adolescente. Les deux narrateurs ont un lourd passé psychologique qui se dévoile au fil du récit; il leur faut résoudre un conflit amorcé avant les premières lignes. Ces trois derniers romans de Plante ont plusieurs points communs: romans de crise, ils privilégient le point de vue d'adolescentes télescopées par une société adulte sans pitié; ils se situent à Montréal; ils accordent une attention soutenue à des personnages en détresse, en marge de la société; enfin, la quête intérieure des protagonistes a pour pendant un parcours dans la ville.

2. Les Raisins : un narrateur lucide

Le je, «support privilégié de l'identification» (Jouve 1992, p. 52), est massivement employé dans le récit de jeunesse contemporain. Le pacte que fait l'auteur en choisissant ce type de narration est de s'en tenir à un point de vue strictement juvénile et de ne pas trop distiller sa connaissance d'adulte. Nous allons voir comment Plante compose avec ces contraintes. Loin d'être exhaustives dans le cadre restreint de cet article, nos remarques s'axent sur cinq points : l'étiquette du narrateur, la visée temporelle, l'expression métaphorique des sentiments, les objets emblématiques, l'évolution des personnages d'adultes dans la série.

3. L'étiquette du personnage narrateur

Selon Vincent Jouve (1992, p. 103), la narration autodiégétique permet de faire l'économie de la description du personnage narrateur, donc d'un marquage idéologique. Cela ne paraît s'appliquer que partiellement au roman pour adolescents où la transformation du corps est fortement thématisée. Dans les *Raisins*, le narrateur François Gougeon porte des lunettes, véritable prolongement de son corps ; ce signal, qui le désigne ou le stigmatise d'emblée comme intellectuel et non sportif, est réitéré d'un récit à l'autre, particulièrement dans les moments cruciaux du parcours initiatique. Par exemple, quand, dans une rêverie érotique, le narrateur se voit sur une île déserte : «J'imagine le sable doux, le grand cocotier, Anik toute nue et moi, dernier fils du roi des singes, vêtu de mes seules lunettes qui me glissent sur le nez dans cette chaleur impossible.» (Plante 1986, p. 41), quand il se mesure à son rival, et que les lunettes se cassent (p. 149) ou quand, lors de son premier emploi d'été au Fou du hot-dog, elles menacent de tomber dans l'huile bouillante de la friteuse (Plante 1987, p. 27). L'adolescent est de surcroît affligé, à chaque sursaut émotif, d'une poussée de boutons, disgrâce qui ne peut que lui assurer l'empathie du lecteur cible. Un nez énorme complète la signalisation du héros. Les dimensions de l'appendice nasal, sans cesse rappelées, ont tout comme les lunettes une fonction narrative majeure : le nez est la marque d'appartenance au clan des Gougeon, le signe d'une connivence avec le grand-père, allié indéfectible du narrateur.

Les caractéristiques morales font de François le narrateur idéal. Au début du parcours, c'est un solitaire qui a passé ses vacances à lire, alors que son meilleur ami a gagné de l'argent pour s'acheter une moto. Nourri de ses lectures¹, poussé

1 Cf. Plante, 1986, p. 40 où le narrateur en donne un aperçu : É. Nelligan, G. de Maupassant, A. Fournier, Y. Beauchemin, M. Tremblay. Sur le personnage du lecteur, voir Le Brun 1993.

à l'introspection par sa situation d'enfant unique, il fait preuve dès les premières pages d'une maturité peu commune en analysant son hérédité familiale (Plante 1986, p. 25) et en déclarant d'entrée de jeu : « J'aime assez dresser des bilans » (p. 28). Par ailleurs, s'il excelle à trouver des surnoms pour les professeurs, il n'hésite jamais à retourner son humour contre lui-même. C'est sans doute cette autodérision qui rend acceptable sa précocité intellectuelle et fait du premier de classe, du « play-boy-à-lunettes » (p. 21) un personnage auquel les lecteurs ne résistent pas.

4. La visée temporelle

Bilan, écrit le narrateur François Gougeon, le « dernier des raisins ». Ce qui frappe, en effet, quand on observe cette série, c'est le choix d'une visée rétrospective. L'auteur a cependant su éviter les écueils de cette visée caractéristique du genre des « Souvenirs d'enfance et de jeunesse ». L'analyse des temps du récit montre que le temps de base est le passé – passé composé, passé simple, imparfait – et qu'une faible proportion de repères temporels se rapportent au moment de l'énonciation. Plante parvient pourtant à donner l'illusion que la narration est au présent. Par quels procédés rhétoriques ? Tout d'abord, par les phrases d'ouverture². Puis par le glissement constant d'une perspective à l'autre, qui fait que le lecteur a tour à tour l'impression que le narrateur vit la scène sous ses yeux et qu'il se situe déjà au-delà. Nous ne donnerons qu'un exemple de ce procédé : après un développement au présent sur la vie à la polyvalente : « Rien n'a d'allure. À la polyvalente, tout va tout croche [...], il poursuit « J'avais cru oublier Anik » (Plante 1986, p. 46-47)³.

On assiste par ailleurs à un brouillage ou à un chevauchement des instances narratives. Ainsi, au début du chapitre 4 du *Dernier des raisins* – le premier roman est à cet égard celui qui comporte le plus de subtilités –, le narrateur objective sa confession et freine en un certain sens les tendances à l'identification du lecteur, en annonçant qu'il est en train d'écrire une nouvelle, un travail scolaire. S'agit-il de l'histoire que le lecteur vient de lire dans les trois chapitres précédents ? Dans ce passage, que nous citons intégralement en note, la visée

2 Dans le premier roman – la phrase est devenue célèbre – : « J'ai avalé une mouche [...] j'en suis presque sûr » (Plante, 1986, p. 7). Dans le deuxième : « Je réponds mal au téléphone » (Plante, 1987, p. 11).

3 On trouvera un exemple semblable au chapitre 8 : attaque au présent sur le thème « le printemps est merveilleux », puis imparfait.

temporelle devient prospective: «Elle me servira [...] j'aimerais que [...]»⁴. L'ambiguïté du «ce» et la polysémie d'«histoire d'amour» introduisent une hésitation entre les plans narratifs. La confusion est ensuite soigneusement maintenue entre l'expérience du héros et le travail scolaire. À la fin du roman, la nouvelle est devenue une chronique. Le narrateur s'autoreprésente assis à sa table de travail, rédigeant le chapitre final. Pied de nez au lecteur captivé, il se demande s'il va en changer la fin, ou choisir un autre genre littéraire tel que le policier. L'objectivation et la distanciation amorcées au chapitre 4 se confirment en fin de parcours. Ainsi, la cohésion entre l'étiquette du personnage (introspection et autodérision) et les procédés narratifs renforce-t-elle l'illusion romanesque.

Dans *Le dernier des raisins*, la narration procède par courts bonds sur l'axe temporel qui permettent une rétrospection du passé proche. Cette technique est de nouveau utilisée dans *Des hot-dogs sous le soleil*. Par ailleurs, des mises en abîme modifient, de façon inattendue pour le lecteur, la distance que le narrateur entretient avec son récit. Ce dernier se dépeint de nouveau dans l'acte d'écriture. Cette fois, l'écran du devoir scolaire a disparu: «Je traversais de longs pans de nuit [...] à écrire cette histoire, la mienne»⁵. On remarquera que le déictique est immédiatement rectifié en un possessif qui rapproche. En revanche, le passé indique clairement au lecteur que le narrateur a déjà passé cette étape de l'éducation sentimentale. La visée prospective apparaît à la fin du roman: «Je commence mon secondaire 5» et plus loin «S'il faut toujours se battre comme cela, l'avenir ne s'annonce pas toujours rose» (Plante, 1987, p. 164-165).

Les tomes 3 et 4 suivent une formule narrative plus conventionnelle. D'emblée, le narrateur annonce qu'il va relater des événements passés: «Je vais vous raconter l'histoire de cette pièce» (Plante, 1988, p. 13). Le moment de narration d'*Y a-t-il un raisin dans cet avion?* se situe à l'issue d'un voyage à Paris, où

4 «Je ne dors plus. Enfin presque pas. Cela me permet d'écouter de la musique et d'écrire cette histoire. Elle me servira de travail de l'année. Moins-Cinq nous a dit que nous devrions écrire une nouvelle. Je prends de l'avance. J'aimerais que *ce soit une histoire d'amour qui se tienne debout et qui ne finisse pas mal*. Jusqu'à présent ça ressemble plutôt à une tentative d'histoire d'amour. Et l'amour, je commence à croire que c'est une machine à insomnies» (Plante, 1986, p. 59). Les italiques sont de nous.

5 «Je traversais de longs pans de nuits, les oreilles dans mes écouteurs branchés sur Mozart, Bach, Mahler et les autres, à relire du Prévert, les romans de Ludlum qui ne réussissaient pas à m'assommer et, surtout, à écrire cette histoire, la mienne. Une histoire sans grande importance, mais qui me donnait l'illusion d'être moins seul pendant que certains dormaient sur leurs deux oreilles et que d'autres, en vacances, se démenaient dans les discothèques» (Plante, 1987, p. 86). Les italiques sont de nous.

François Gougeon et ses condisciples ont participé à un festival de théâtre étudiant. La commande d'un reportage par le journal local justifie le compte rendu. S'entrecroisent des fragments d'articles, revus et corrigés par le journaliste laurentien, et les souvenirs non censurés de François. Au tome 4, la visée rétrospective est également explicite : «je viens de vivre un automne banane à Montréal [...] je vous raconte» (Plante, 1989, p. 10). Le narrateur s'adresse à un lecteur fidélisé, avec lequel il a établi une connivence dans les récits précédents⁶.

Par ces différents procédés, Plante arrive à produire la fiction d'un narrateur qui a assez de recul pour porter sur les événements un regard lucide, sans avoir trop d'avance et de supériorité psychologique sur le lecteur. Dans son essai sur les techniques narratives du roman pour la jeunesse, Ganna Ottevaere-van Praag (1996) rappelle qu'«un narrateur n'intéresse le lecteur jeune que s'il montre qu'il a encore tout son avenir devant lui» (p. 27). Le narrateur des *Raisins* respecte cette règle, en laissant toujours à deviner la prochaine étape.

5. L'expression des sentiments

La découverte de nouveaux sentiments à l'adolescence – au premier chef, l'irruption du sentiment amoureux – se traduit par des formules chocs et l'emprunt à divers registres métaphoriques. Le procédé le plus remarquable est la transposition du registre sexuel et affectif dans un registre gustatif. Les titres, déjà, sont un signal éloquent. Puis l'observation systématique montre que les réseaux d'images qui semblent venir spontanément à l'esprit du narrateur ressortissent à la nourriture. Le coup de foudre transforme son cerveau en bouillon de poulet (Plante, 1986, p. 26), ce qui lui donne le mal de mer. La douleur de voir l'objet de sa flamme avec un rival provoque également une nausée (p. 72). Dans le tome 2, son cerveau est débordant de soupe aux huîtres (Plante, 1987, p. 105). Sentiments et réactions négatives sont généralement perçus comme des problèmes digestifs. Il faut aussi signaler l'emploi de métaphores verbales qui, bien qu'elles soient usées, sont efficaces dans leur accumulation. François, par dépit amoureux, «dévore» des livres (Plante, 1986, p. 40), tandis qu'il regarde les couples «se lécher» (p. 107). L'application la plus percutante du registre de la nourriture au domaine des sentiments nous paraît être le rêve érotico-comique qu'il raconte dans le tome 2. Éconduit par sa belle, ce fabricant de hot-dogs d'un été rêve qu'il survole la maison d'Anik, chevauchant un hot-dog

6 De la même façon, dans le tome 3, il faisait appel à la compétence du lecteur : «Luc, vous le connaissez, il ne change pas» (Plante, 1988, p. 65).

géant qu'il conduit d'une main, l'autre étant occupée à retenir sur son nez ses lunettes géantes (Plante, 1987, p. 109-113).

Il se dessine dans les quatre romans une véritable axiologie du goût. Raisin, citron, limette, « pinotte », tomate sont négatifs. Tomate, c'est son visage en présence d'Anik (Plante, 1986, p. 110); c'est son nez, déjà volumineux au départ, après un coup de soleil (Plante, 1987, p. 187). La moutarde, ce sont les réactions hostiles (Plante, 1987, p. 30 et 112). L'embarras entre un garçon et une fille, on pourrait le « trancher au couteau à patates » (Plante, 1987, p. 104). Luc, l'ami plus déluré, mais moins avisé que le narrateur, est « génial comme une tranche de bacon ratatinée » (Plante, 1988, p. 86). Le pittoresque journaliste de *L'Écho des pays d'en haut* est un « croûton de pain imbibé de sauce tabasco » (Plante, 1988, p. 142). Les notations négatives – l'acide, l'aigre, le piquant, le sec – dont on pourrait multiplier les exemples, sont les plus nombreuses. Quant aux notations positives, elles concernent deux moments initiatiques : le début des amours avec Anik – que nous pourrions appeler, en pastichant l'auteur, des amours « tutti-frutti » : orange, prune, pomme (Plante, 1986, p. 151) et guimauve (p. 156) – et la découverte de Paris : « je suis aussi émerveillé qu'un bébé à qui on donne du miel pour la première fois » (Plante, 1988, p. 66). Enfin, la banane, parmi les fruits préférés du narrateur (Plante, 1987, p. 114) se situe à l'extrémité de l'axiologie positive. Le curieux titre du tome 4 : *Le raisin devient banane* est élucidé à la fin du récit. Comme le tragique est toujours empreint de comique chez l'auteur, un lapsus du grand-père mourant est à l'origine de la formule : « J'espère que tu vas être une banane [un bon homme] dans la vie » (Plante 1989, p. 66). Le narrateur en fait un point d'orgue dans sa conclusion : « vouloir devenir banane. Passionnément » (p. 150).

On peut enfin remarquer que l'évolution des références gustatives est parallèle à la maturation du narrateur. Dans le tome 3, où l'on s'éloigne des hot-dogs de l'été précédent et de la nourriture rituelle des adolescents, il est fait mention « d'avocat du diable farci aux petites crevettes » (Plante, 1988, p. 78). À Paris, le narrateur apprécie le vin, mais lui trouve un arrière-goût désastreux (p. 32), faisant implicitement allusion à ses déboires sentimentaux.

6. Objets emblématiques

Dans *Texte et idéologie*, Philippe Hamon (1984) identifie deux foyers narratifs aptes à rendre compte de l'effet idéologique : l'objet sémiotique symbolique et le vêtement (p. 34 ss). Nous confrontons les romans de Plante à cette grille.

Dans les *Raisins*, la description des états psychologiques s'accroche délibérément à un objet emblématique, pièce essentielle de l'uniforme adolescent : les *running shoes*. Ces derniers sont des indicateurs des sentiments, des manques et des atouts des personnages. Quand le coup de foudre frappe François le matin de la rentrée à la polyvalente, que voit-il d'abord ? Deux *running shoes* de couleur différente : « Une mauve avec des contours roses et l'autre carreautee » (Plante, 1986, p. 14). En fait, son cœur se retrouve alors « au fond de ses *runnings* » (p. 15). C'est à l'usage adéquat des *runnings* qu'on mesure la compétence. Alors qu'Anik s'envole sur les pistes de course, François « s'enfarge » dans ses *running shoes* après deux enjambées de jogging (p. 22). Dans les moments de grand embarras, il contemple leur extrémité (p. 58). Évoquant l'échec de sa première expérience sexuelle, le narrateur note : « mes *running shoes* s'imbibaient de toute l'eau du siècle » (Plante, 1987, p. 156). Les *runnings* du narrateur sont donc souvent en mauvaise posture. Mais il n'est pas seul dans ce cas. Luc, peu clairvoyant, marche souvent à côté des siens, et, à Paris, les enfonce dans les crottes de chien (Plante, 1988, p. 21). Le *running* – basket à Paris, apprend le narrateur – est un signe de connivence et de distinction, un moyen de montrer qu'on a de la classe : « Alice est une vraie fille. Je veux dire qu'elle porte des boucles d'oreille et des *runnings* spéciaux, rose et jaune » (Plante 1988, p. 96).

À l'extrémité supérieure de la silhouette, la coiffure constitue un autre objet signifiant. Les métamorphoses constantes des cheveux d'Anik sont un baromètre de sa relation avec François⁷. Au début du tome 2, une remarque sur les cheveux d'Anik semble préfigurer la fin de leurs amours. Le narrateur confesse : « Je suis aussi obsédé par les cheveux d'Anik, si courts qu'ils vous glissent entre les doigts comme s'ils étaient du sable fin et doré », en rapportant l'explication de l'intéressée : « C'est mes cheveux d'été ! » (Plante, 1987, p. 37-38). Une variation sur ce thème revient dans le tome 3, bien après la rupture, où il note : « j'avais l'envie folle de laisser ma main voyager dans ses cheveux » (Plante, 1988, p. 103).

Enfin, la gestuelle est utilisée comme indicateur des sentiments ; à la fin du tome 1, au printemps, la notation : « ma main dans la main d'Anik – ou ma main sur la taille d'Anik [...], j'ai l'impression de me métamorphoser à vue d'œil » (Plante, 1986, p. 151) signale le chemin parcouru depuis le party d'Halloween : « C'est le coup de grâce ! Anik Vincent a beau avoir le bras de Patrick Ferland autour du cou, elle vient de me secouer sérieusement ! » (p. 64).

7 « Elle avait maintenant les cheveux de trois nouvelles couleurs. Le rouge l'emportait sur toutes les autres. J'avais les yeux en feu » (Plante, 1986, p. 155).

7. Regard du narrateur sur les adultes

Les *Raisins* décrivant de façon approfondie le processus de maturation menant de l'état d'adolescence à l'âge adulte, il n'est pas indifférent d'observer l'évolution du regard du narrateur sur les adultes à mesure que les récits progressent. Rappelons brièvement le parcours effectué dans chacun des romans. *Le dernier des raisins* correspond à la classe de secondaire 4 du narrateur : coup de foudre, manœuvres de séduction, début d'idylle et un rite de passage, le permis de conduire. *Des hot-dogs sous le soleil* est consacré au premier emploi d'été. *Y a-t-il un raisin dans cet avion ?* fait une rétrospective de l'année de secondaire 5 et de l'expérience théâtrale parisienne qui la couronne. *Le raisin devient banane* dresse le bilan du premier semestre de cégep à Montréal. L'ensemble vise à suivre la construction complète de la personnalité : affirmation vis-à-vis des pairs par la conquête amoureuse et l'obtention du permis de conduire ; entrée dans le monde du travail ; expression artistique et affinement du sentiment amoureux ; entrée dans la vie adulte par le départ de la maison familiale, une meilleure compréhension des parents et la prise en charge d'autres personnes⁸.

Dans *Le dernier des raisins*, les adultes sont caricaturaux : le père ressemble à une brosse à dents ; la mère et la grand-mère, coulées dans le même moule, ont l'esprit étroit. Les paroles maternelles que rapporte le narrateur sont affligeantes de conformisme et de malveillance, alors que le père est muet dans le cadre familial. Les professeurs n'existent que par leurs surnoms. Le curé, que seule sa vocation a sauvé de la pègre (Plante, 1986, p. 115), est joueur et buveur. Le grand-père, complice du narrateur le long de la série, n'est encore qu'un aimable bouffon. L'évolution est sensible dès le second volume où le patron de François, tout fruste qu'il soit, l'aide à voir clair dans sa vie. Mais c'est dans les troisième et quatrième volumes qu'elle s'accélère. Le comportement de François vis-à-vis de sa professeure de français en est un des indices les plus évidents. N'existant d'abord que par un surnom, elle lui apparaît tout à coup une femme quand elle vient, en robe d'été, à son stand de hot-dogs. Dès ce moment commence son rôle de mentor littéraire – elle lui conseille de lire Jacques Godbout dont l'un des héros vend des hot-dogs comme lui (Plante, 1987, p. 50, 86, 108) – qui se poursuivra dans *Y a-t-il un raisin dans cet avion ?* « Moins-Cinq », deve nue Diane, est l'instigatrice de l'aventure théâtrale et celle qui fait découvrir Prévert et Apollinaire. Ce tome donne aussi un peu de consistance au personnage du père. Marcel Gougeon se confie à son fils et lui explique

8 François devient « père » en prenant soin du bébé d'une amie.

les raisons de son attachement à la langue française, la langue dans laquelle il rêve. À partir d'*Y a-t-il un raisin dans cet avion?* il faut noter que ce sont de véritables conversations avec les adultes, et non plus seulement des reproches et des critiques, qui sont rapportées. Enfin, le dernier tome donne à lire la découverte des parents et celle d'un grand-père plus profond que ne le laissait supposer son attitude bouffonne. La mort de celui-ci est le dernier rite de passage de la série. François avance d'un cran dans la succession des Gougeon.

8. *La fille en cuir et L'étoile a pleuré rouge* : focalisations multiples et narrateur bienveillant

Le changement dans le type de narration correspond à un changement de genre romanesque. Le paratexte des deux livres oriente déjà la lecture. Quelques lignes en majuscules sur la quatrième de couverture méritent qu'on s'y arrête. Pour *La fille en cuir*, elles annoncent un «polar», «ce qui veut dire que, dans un mélange d'actions et d'émotions, la vie, la mort, l'amour, l'humour, le mensonge et le suspense s'y croisent». Cette liste d'ingrédients dressée, la notice paratextuelle opère un classement axiologique du personnel romanesque : «une fille remarquable, des presque bons, des pas tout à fait méchants et des individus fort peu recommandables». Dans la grisaille de la distribution, le personnage d'adolescente se détache comme véritable héroïne; l'axiologique positif «remarquable» donne déjà un indice sur le ton de la narration. Pour *L'étoile a pleuré rouge*, ces lignes destinées à accrocher le regard signalent un lien entre les deux récits : «Il s'agit d'une nouvelle histoire d'Esther Martin, l'héroïne de *La fille en cuir*». Cette fois, le roman annoncé est à la fois un roman «noir» et un récit militant : «placé sous le signe de la tolérance».

9. *La fille en cuir*

Pour éclairer cette analyse du regard du narrateur dans les romans de Plante, il nous paraît utile d'introduire ici une distinction empruntée à Vincent Jouve. Dans son ouvrage de tendance psychanalytique, *L'effet-personnage*, Jouve (1992) fait une typologie des types de lecteurs : le lectant, le lisant, et le lu (p. 81-91). Les deux premières catégories nous paraissent utiles pour distinguer la lecture effectuée par l'universitaire analysant, le lectant, de celle du public adolescent, le lisant, qui s'investit affectivement dans le texte. Pour le lectant, l'analyse de *La fille en cuir* montre que la technique utilisée est celle des focalisations multiples, avec une nette prédominance des focalisations internes. L'univers du roman

est souvent vu, mais pas exclusivement, à travers les yeux de l'héroïne. À la différence de la série des *Raisins* où le point de vue des adultes ne peut être donné que par le discours rapporté, dans *La Fille en cuir*, le lecteur peut se brancher directement sur les pensées d'adultes. Il est significatif que les scènes d'ouverture et de fermeture focalisent sur les pensées d'une professeure de mathématiques : c'est par ses yeux que parvient le premier portrait de la fille⁹, par ses oreilles qu'on entend sa voix «grave et chaude» (Plante, 1993, p. 14). Cette séquence scolaire vise à montrer la singularité de la «fille remarquable» annoncée dans le paratexte. L'enseignante se mire dans le regard de l'élève et y voit une caricature : «Certaines filles de seize ans marchent devant vous», songe-t-elle (p. 15).

Vue par les yeux de la professeure, la scène pourrait l'être en même temps par ceux du narrateur. Cette impression de sautellement ou plus exactement de superposition des regards, perceptible dès les premières pages, se maintient tout au long du livre. L'œil du narrateur est imperceptiblement relayé par celui d'un personnage, ou vice versa. L'oscillation entre les focalisations internes et externes est constante. Le portrait des membres de la famille, dont celui d'Esther, entrelace les perceptions des parents, l'idée que la fille a d'elle-même et des notations qui ne peuvent être que celles d'une voix narrative extradiégétique : «son pantalon de moto collé à la peau de ces longues jambes qui font rêver tous les gars» (p. 23) ou encore : «Esther ne se trouvait pas belle, bien sûr elle se trompait. N'importe qui aurait pu le lui dire» (p. 149). Bien que les exemples exigent généralement un contexte étendu pour être probants, celui-ci nous paraît bien illustrer cette superposition des perceptions : «Elle était debout, raide, un ourson de cuir géant dans les bras de sa mère» (p. 19). Qui se représente cet ourson ? Est-ce l'héroïne, est-ce la voix narrative ? Mais ne serait-ce pas aussi la mère ? La description des pensées de la mère, dont on ne sait pas toujours s'il s'agit d'une plongée directe du narrateur ou s'il y a médiation de la fille dotée d'empathie, constitue un autre exemple intéressant de l'hésitation ainsi entretenue par l'auteur. Il faut noter que l'empathie est une qualité partagée par plusieurs personnages du récit, ce qui donne à la narration ce caractère de perméabilité.

Des fragments de discours rapporté effectuent souvent le relais d'une focalisation à l'autre.

9 «Esther, la grande fille aux cheveux presque trop noirs pour la blancheur de sa peau, aux lèvres trop rouges et charnues qui semblaient toujours faire la moue, aux yeux comme deux taches d'encre, aussi insondables qu'un lac qui vous attire et vous rejette presque du même coup» (Plante, 1993, p. 14).

La description de l'héroïne est faite à travers un kaléidoscope. Les coups de sonde dans les pensées des adultes juxtaposent diverses opinions sur ce personnage d'adolescente. Le journaliste «adorait les baveuses, et Esther était de la graine de grande baveuse» (p. 41); le policier «en toute autre occasion, [...] aurait souri à cette grande fille en noir qui avait beau faire la moue» (p. 131) car «cette fille-là avait trop de cran» (p. 134). Par ailleurs, la présence d'un narrateur à la troisième personne permet, de façon classique, d'introduire des informations dépassant la compétence des personnages, qui font progresser le récit plus rapidement: «Elle ne savait pas encore [...] Elle ne se doutait pas» (p. 16), «une ombre lui emboîta le pas» (p. 100). Certaines de ces interventions omniscientes permettent d'insuffler de l'optimisme au lecteur: «Esther ne savait pas non plus qu'elle serait capable de négocier avec le noir» (p. 19).

Notons qu'un faisceau de remarques, dont nous avons donné des exemples, convergent pour rendre perceptible une figure de narrateur amoureux de son héroïne. Mises dans la bouche de certains personnages, elles renforcent cette impression: «Tu es un parfum, tous les gars ont envie de te suivre» (p. 214).

Le narrateur utilise fréquemment un vous, qui n'est plus allocutaire comme dans les *Raisins* mais générique. Cela semble inclure l'héroïne, le narrateur et le lecteur dans une expérience partagée. En voici un exemple caractéristique:

Elle n'entendit rien. La voix de Sinead O'Connor qu'elle aimait, qui lui ressemblait souvent, prit la forme de ces flèches qui ont l'air de vous traverser la tête d'une oreille à l'autre. Un gag des magasins des farces et attrapes (Plante 1993, p. 31)

Se mêlant, la voix du narrateur et celle de l'héroïne prennent à témoin le lecteur. C'est sur de tels procédés que se fonde la connivence entre le narrateur et son personnage, puis entre ces derniers et le lecteur, qui s'identifie à l'héroïne par la médiation du narrateur. Il va sans dire qu'ici le mouvement est l'inverse de celui des *Raisins*: dans ces récits, le personnage qui s'offre directement dans la narration au je doit créer une distanciation par l'autodérision; dans *La fille en cuir* la narration à la troisième personne rapproche, car elle est totalement dénuée d'ironie. Aussi notre hypothèse est-elle que le lisant, c'est-à-dire l'adolescent ou l'adolescente, perçoit une figure de narrateur chaleureuse et bienveillante pour ses personnages, rassurante. Figure à laquelle il ou elle pourrait bien s'identifier. Sont possibles deux types d'identification, qui ne s'excluent pas l'un l'autre, mais dont l'un pourrait éventuellement dominer selon le sexe du lecteur: identification avec un narrateur amoureux de son héroïne ou avec l'héroïne elle-même.

L'intervention d'Esther auprès des adultes se fait souvent sur le mode du questionnement. Cette interrogation ne passe pas tant par des paroles que par des attitudes et des regards¹⁰. Le narrateur laisse au lecteur adolescent, réputé plus compétent que lui en cette matière, le soin d'élucider le mystère des yeux d'Esther et de donner substance aux questions qu'elle pose sur les adultes.

Qu'en est-il de l'éducation sentimentale, dans cette parenthèse d'une fin de semaine entre deux cours de mathématiques ? Pour cette quête/enquête dans Montréal, Esther quitte son monde protégé. Elle qui se cache dans la vie quotidienne sous son armure de cuir, se protégeant des mesquineries de son monde scolaire, se présente à peu près désarmée devant des individus vraiment dangereux. Dans ce parcours éclair est enchâssé un autre itinéraire d'adolescence, celui de Karen, la chanteuse assassinée, dont l'héroïne lit le journal. Ce parcours initiatique tragique débutant dans un milieu familial défavorisé ne ressemble en rien à la configuration familiale harmonieuse de l'héroïne.

L'aventure permet à l'héroïne de grandir en mettant fin à la symbiose avec son frère. Olivier, marqué par des événements dramatiques, n'est plus le « clown de son enfance »¹¹. Il cesse aussi d'être la référence absolue. Esther découvre également la détresse de marginaux – la « Comtesse », le travesti confident de Karen –, la trahison d'amis apparents, l'engrenage des compromissions menant de la malhonnêteté au crime. Enfin, elle s'ouvre à une amitié amoureuse avec un trompettiste d'une trentaine d'années qui a déjà beaucoup vécu et souffert ; ce confident et protecteur n'a rien d'un héros. Sans doute se rangerait-il dans les « presque bons » de la notice paratextuelle.

10. *L'étoile a pleuré rouge*

Bien que ce roman soit donné comme une suite du premier, puisque la « fille en cuir » réapparaît, le ton est ici nettement différent. Est citée en exergue¹² la célèbre strophe de Rimbaud : « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,

10 Voir la métaphore des yeux d'encre, citée à la note 9 ; elle est reprise à la fin du récit : « avec tes yeux d'encre qui voulaient déborder et tout tacher » (Plante, 1993, p. 214).

11 « Elle regarda son frère. Ses yeux avaient changé. Olivier n'était plus le clown prêt à faire un gag d'un jeu de mots ou d'un morceau de pain. Il lui faudrait un certain temps avant de reprendre sa place sur la piste du grand cirque. C'est sûrement ainsi quand le clown a brisé l'élastique qui maintenait son gros nez rouge » (Plante, 1993, p. 218).

12 Sur la présence et la signification de l'exergue dans le roman pour la jeunesse des décennies 1980 et 1990, voir Le Brun, 1994.

/L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ; /La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles /Et l'Homme a saigné noir à ton flanc souverain.» Plusieurs éléments de cette strophe sont repris dans le roman, qui renvoie aussi plus largement à la vie et à l'œuvre du jeune poète¹³. Raymond Plante révèle ici ses affinités profondes avec la poésie. Dans ce roman qui été couronné par deux prix¹⁴, le thème de la criminalité juvénile est traité sur un mode sidéral ou cosmique. Les isotopies du minéral (étoile, pierre, couteau) et du liquide (eau, sang) sont magistralement entretenues. Le narrateur y est plus explicitement présent. D'entrée de jeu, il se manifeste en identifiant les difficultés de la narration : «Comment raconter ces cinquante-cinq heures de juin ?» (p. 13). Il évoque la complexité d'ordonner les faits, de faire entendre tous les points de vue, de parvenir à la polyphonie. L'unité temps qui est indiquée dès la première phrase est équivalente à celle de *La fille en cuir*, car ce récit éclair livre le dénouement de crises antérieures¹⁵. La visée est explicitement rétrospective, alors que dans l'intrigue policière précédente, le lecteur avait l'impression, malgré l'emploi du passé, de suivre l'héroïne pas à pas. Très présente, la voix narrative commente : «Si ses piles ne s'étaient pas éteintes ainsi, l'histoire aurait été fort différente» (p. 27). La technique utilisée est souvent cinématographique : l'œil du narrateur balaie la bande des protagonistes (p. 47-48). Son regard est souvent surplombant¹⁶. Le portrait des jeunes délinquants au cœur de métal¹⁷ est fait par touches rapides, au moyen d'anecdotes emblématiques : «Guts jure qu'il a oublié son nom. Quand ? Peut-être depuis la première fois qu'il a tué un homme» (p. 29). Pour obtenir la polyphonie souhaitée, un personnage est souvent vu par l'œil d'un autre personnage.

Le récit, qui prend les personnages à un moment paroxystique, peut être lu comme une aventure initiatique de groupe. Les dernières pages donnent le point d'arrivée de chaque protagoniste. Les places sur l'échiquier des chances d'avenir sont très inégales. Si l'héroïne de *La fille en cuir*, Esther Martin, reçoit beau-

13 Ainsi la relation mère-fils : la relation du héros secondaire Yann avec sa mère est rapprochée de celle d'Arthur avec la «mère Rimbe», par la citation de la strophe : «Et la mère, fermant le livre du devoir [...]» (Plante, 1994, p. 100). D'autres ressemblances sont signalées plus bas.

14 Le prix 12/17 Brive/Montréal du livre pour adolescents en 1994 et le prix M. Christie en 1995.

15 «Cette histoire n'est en fait que l'aboutissement, l'éruption, l'éclatement au terme de quelques vies déjà minées.» (Plante, 1994, p. 14).

16 Cf. la première séquence : «[dans le parc] il n'y a plus que cette grande sauterelle comme on l'a souvent surnommée pour la faire fâcher, qui avale l'espace.» (Plante, 1994, p. 32).

17 Cf. «Et puis il reconnaît ceux qui ont le cœur en métal. Ça se voit dans leurs yeux. Ils ont du métal coulé dedans.» (Plante, 1994, p. 87).

coup d'attention de la part du narrateur, un personnage de la bande des *Knights of Midnight*, Yann, s'impose comme héros secondaire. La *Bildung* observée ici est surtout celle de ces deux personnages qui ont des points communs. Yann est explicitement désigné comme surdoué et Esther, « fille remarquable », était perçue de même façon par sa professeure. Tous deux sont des *drop-out* du piano, qui ont bien déçu leurs parents¹⁸. Durant les cinquante-cinq heures de l'action, Yann va quitter la bande et « régler son compte » au piano (p. 150). Figure rimbaldienne, ce surdoué en rupture de ban est l'instance narrative qui explicite le projet romanesque : « Ils ont peur d'entendre les pleurs parce que, comme nous tous, ils vivent le chagrin des étoiles. Alors ils préfèrent inventer un enfer tonitruant. » (p. 86-87). Le cheminement suivi par Esther l'amène à reconnaître et à apprivoiser l'angoisse qui l'habite toujours : « ce pincement intérieur qui ne meurt jamais » (p. 160). Son ami trompettiste laisse entendre que la musique, qui produit une « étoile qui chante en bleu » (p. 161), est l'un des moyens de la conjurer. Il s'agit donc avant tout dans ce récit d'une interrogation existentielle, dont la conclusion est optimiste, mais loin de l'euphorie.

11. *Élisa de noir et de feu* : vers le dialogue

Le dernier roman analysé, *Élisa de noir et de feu*, est un récit à deux voix : par ordre d'apparition, celle d'un adulte, notaire à la recherche d'une adolescente en fugue, et celle de cette dernière. La situation de communication est asymétrique ; l'adulte s'adresse en effet à l'adolescente alors que cette dernière soliloque. Dès les premières lignes, le personnage donne les traits essentiels de son étiquette, son âge et son handicap : « moi l'éclopé qui pourrais être ton père » (Plante, 1998, p. 17). Cette séquelle d'un accident est doublée, on le découvrira graduellement, d'une blessure morale.

Comme dans les deux romans précédents, le point de vue narratif reste le regard d'un adulte sur une adolescente. Mais la voix de celle-ci permet d'y opposer le jugement de l'adolescence sur le monde des adultes. Le notaire gagne peu à peu la confiance de la jeune Élisa, qui, à la dernière page, remplace en le désignant l'article défini par le possessif : « mon notaire sourit » (p. 148). Comme dans les deux romans précédents, le regard posé sur l'héroïne adolescente est admiratif : « Tu es douée d'un instinct peu commun » (p. 20) ; « ton alarme fonctionnait : tu devinais les malheurs » (p. 54) ; « tu es une antenne, Élisa » (p. 56).

18 Le père d'Esther est violoniste à l'Orchestre symphonique de Montréal.

Le notaire recherche Éliisa pour régler une succession. Les deux personnages sont liés par une morte, la grand-mère d'Éliisa, qui a été pour le notaire une amie fidèle. Cette Florence a recueilli sa petite-fille jusqu'alors tiraillée entre des parents divorcés. La voix du notaire a pour fonction d'élucider l'enfance d'Éliisa, d'aider cette dernière à comprendre son passé : « Brusquement le cœur de ton enfance s'est arrêté de battre » (p. 67) ; « tu aurais pu en être écrasée, tu as résisté » (p. 71). La grand-mère décédée est l'un des principaux personnages du récit. Le notaire explique Éliisa à la lumière de ce que Florence lui a révélé. Il rationalise ainsi certains gestes de son adolescence, comme l'oreille percée et les tatouages : « toutes des manières de rapiécer ce qui s'est passé dans sa vie » (p. 68). Le récit de l'adulte est presque entièrement tourné vers l'adolescente.

Quelques personnages se partagent l'intérêt d'Éliisa : la grand-mère, les parents puis, de plus en plus, le notaire. Quant aux personnages de son âge, il y en a un seul : Jack Night, un paumé, « mangeur de noir, rôdeur de nuit », « qui a choisi de tourner en rond » (p. 42). L'adolescent, qui a hébergé Éliisa pendant sa fugue, fume du crack et joue du saxophone. À la fin du récit, Éliisa le prend en charge. Ce personnage possède à la fois des traits des *Knights of Midnight* de *L'étoile a pleuré rouge* et du trompettiste des deux aventures d'Esther Martin.

Au cours de cette histoire, qui se déroule en quelques semaines, Éliisa passe de l'état d'adolescente révoltée et marginale à l'état d'adulte, marqué symboliquement par l'acceptation de l'héritage de sa grand-mère. Les deux figures parentales étant irrecevables, l'héroïne prend sa place dans la chaîne des générations en sautant un maillon. Une scène racontée par l'adolescente souligne le processus d'identification à la grand-mère. Éliisa fait la traversée du miroir et rejoint son aïeule : « Je me regarde dans le miroir, ce n'est plus moi, c'est Florence qui se tient là, à peine déformée par mes larmes [...] Elle marche vers moi, me donne la main, m'accompagne vers les quatre marches qui mènent au balcon » (p. 87). On retrouve dans ce roman, traitée au féminin, l'acceptation par l'adolescent, au terme de l'apprentissage, d'une chaîne des générations, thème qui avait été traité de manière convaincante dans la série des *Raisins*. Enfin, il faut relever une subtilité, qui donne de l'épaisseur à la fiction et évite l'écueil de l'angélisme : le père d'Éliisa est cruel parce qu'il ne s'est pas senti aimé par sa mère¹⁹ ; or cette mère n'est autre que Florence, créature aimante et bénéfique pour les deux voix narratives.

19 « Tu vois, Éliisa, ce n'est pas seulement depuis que tu es au monde que Florence me déteste. Ça vient de plus loin, de bien plus loin. » (p. 138). « Moi, elle m'en voulait. Parce que je lui ressemblais pas assez, que j'étais calculateur à ses yeux, profiteur. » (Plante, 1998, p. 139).

Malgré les différences de forme et de fond, *Élisa de noir et de feu* rejoint la série des *Raisins* par l'importance qui y est accordée aux rites de passage. Rite peu courant, il est vrai, que celui d'accéder à la propriété à seize ans, mais la littérature n'a pas à se fonder sur des statistiques sociologiques. Le roman se clôt sur une note optimiste : «la vie, c'est devant», titre du dernier chapitre. Citée par le notaire, cette phrase de la grand-mère est reprise en écho par l'adolescente, avec une formulation telle que Florence semble toujours vivante : «Pour elle, et pour moi, désormais, la vie, la vraie vie, c'est devant» (p. 148).

Conclusion

Qu'ils soient ou non les narrateurs de l'histoire, les personnages principaux de Raymond Plante marchent hors des sentiers battus. Tous sont dotés d'une intériorité et d'une lucidité qui rend leur parcours éclairant. Le héros narrateur François Gougeon évite soigneusement l'autocomplaisance. La série des *Raisins*, particulièrement le récit prototype, séduit par des détails désopilants, tels que les mésaventures des lunettes et les manœuvres de séduction dans le corbillard du grand-père. Cette dérision, qui conjure le nombrilisme et l'apitoiement, est absente des récits à la troisième personne et du récit à deux voix qui mettent en scène une adolescente, vue par un observateur bienveillant. Le narrateur jette un regard admiratif voire amoureux sur le personnage ; la distanciation, qui caractérisait les récits à la première personne, fait place au rapprochement.

S'agissant de la présence du héros, la narration de François Gougeon est inégalée. Après avoir mené cet adolescent au seuil de l'âge adulte, le romancier n'avait certes d'autre choix que d'expérimenter de nouvelles formules de récits pour adolescents. Dans les deux narrations à la troisième personne, Raymond Plante laisse libre cours à une propension lyrique déjà perceptible dans les productions artistiques du «dernier des raisins». Dans le récit à deux voix, celle de l'adulte fournit le recul nécessaire et une élucidation sur le mode poétique. Dans ces romans, l'exploration des sentiments suit de riches réseaux métaphoriques.

Références

HAMON, Ph. (1984).

Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations de l'œuvre littéraire. Paris : Presses universitaires de France.

JOUVE, V. (1992).

L'effet-personnage dans le roman. Paris : Presses universitaires de France.

LE BRUN, C. (1993).

Edgar Alain Campeau et les autres: le lecteur fictif dans la littérature québécoise pour la jeunesse. *Voix et images*, 55, 151-165.

LE BRUN, C. (1994).

L'exergue comme procédé de légitimation du roman québécois pour la jeunesse (1982-1994). *Canadian Children's Literature/ Littérature canadienne pour la jeunesse*, 75(20), 14-26.

OTTEVAERE-VAN PRAAG, G. (1996).

Le roman pour la jeunesse: approches, définitions, techniques narratives. Bern/Berlin/Frankfurt(M)/New York/Paris/Vienne: Peter Lang.

PLANTE, R. (1986).

Le dernier des raisins. Montréal: Québec/Amérique.

PLANTE, R. (1987).

Des hot-dogs sous le soleil. Montréal: Québec/Amérique.

PLANTE, R. (1988).

Y a-t-il un raisin dans cet avion? Montréal: Québec/Amérique.

PLANTE, R. (1989).

Le raisin devient banane. Montréal: Boréal.

PLANTE, R. (1993).

La fille en cuir. Montréal: Boréal.

PLANTE, R. (1994).

L'étoile a pleuré rouge. Montréal: Boréal.

PLANTE, R. (1998).

Élisa de noir et de feu. Montréal: La courte échelle.

Abstract – In his novels for young adults published from 1986 to 1998, Raymond Plante experimented with different kinds of narrative. The Raisins series follows the adolescent-boy narrator from the last years of high school through cegep (junior college). In his novels published in the 1990s narrated in the third person, the action is more tightly developed and the main character is an adolescent girl. This article analyses the way Plante handles the theme of the sentimental education in his narratives, as well as the relation he sets up with his public through narrative.

Resumen – En las novelas juveniles aparecidas entre los años 1986 y 1998, Raymond Plante experimenta diferentes tipos de narración. La serie de *Raisins* sigue el trayecto del narrador adolescente de los últimos años de la escuela secundaria al cegep. En las novelas de los años 1990 narradas en tercera persona, la acción es más estrecha y el personaje principal es una adolescente. Este texto analiza el tratamiento que el autor hace de la educación sentimental en las narraciones y la relación que instaura con su público sobre el plano narrativo.

Zusammenfassung – In seinen zwischen 1986 und 1998 veröffentlichten Jugendromanen experimentiert der Autor Raymond Plante mit verschiedenen Erzähltypen. Die Serie *Raisins* folgt der Entwicklung des heranwachsenden Erzählers von den letzten Sekundarschuljahren bis zur College-Zeit. In den Romanen der 90er Jahre, die in der dritten Person erzählt werden, ist die Handlung zeitlich stärker konzentriert, und die Hauptfigur ist eine Jugendliche. Im vorliegenden Artikel wird untersucht, wie der Autor die emotionale Entwicklung seiner Charaktere wiedergibt und welche Autor-Leser-Beziehung sich auf Grund der Erzählstruktur ergibt.