

Autour de *Je m'en vais à Régina* : forme, prégnance symbolique et figure

Jean Valenti

Volume 32, numéro 1, 2020

Croisement et intégration des savoirs : deux enjeux dans la recherche francophone en milieu minoritaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1071934ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1071934ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Valenti, J. (2020). Autour de *Je m'en vais à Régina* : forme, prégnance symbolique et figure. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 32(1), 101–132. <https://doi.org/10.7202/1071934ar>

Autour de *Je m'en vais à Régina* : forme, prégnance symbolique et figure

Jean VALENTI
Université de Saint-Boniface

*L'imagination invente plus que des choses et des
dramas, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de
l'esprit nouveau; elle ouvre des yeux qui ont des types
nouveaux de vision.*

Bachelard, 2007, p. 25.

*[...] l'essentiel de la création n'est pas «découverte»,
mais constitution du nouveau : l'art ne découvre pas,
il constitue; et le rapport de ce qu'il constitue avec le
«réel», rapport assurément très complexe, n'est pas un
rapport de vérification.*

Castoriadis, 1999, p. 200.

Cet article porte sur *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (2007) et aborde cette œuvre théâtrale dans le cadre d'une réflexion sur l'imaginaire du sauveur. Si cet imaginaire s'ouvre sur une constellation symbolique transculturelle, voire transhistorique, c'est qu'il multiplie les correspondances entre la sphère politique et le domaine du sacré. Les recoupements entre ces deux grandes distributions symboliques seront mis en évidence au moment opportun. Avant toutefois d'en arriver à ces éléments comparatifs, quelques mises au point de nature conceptuelle paraissent nécessaires, d'abord par souci terminologique, ensuite pour expliquer la distinction entre effet-signe et symbole selon la perspective de recherche privilégiée ici : une sémiotique de la lecture. Ces réflexions liminaires expliquent la division de cet article en deux parties centrales, chacune d'entre elles comportant quelques sous-parties complémentaires.

Dans un premier temps, il s'agira d'essayer de comprendre pourquoi l'imaginaire (thème, notion, concept?...) demeure dans un tel état de porosité en études littéraires, ainsi que

dans certaines sciences humaines et sociales. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette tentative d'explication débouchera sur une modeste herméneutique philosophique dont l'objectif consistera à présenter deux traditions qui, dans la longue durée de la culture occidentale, s'opposent quant à l'importance à accorder à l'image, à l'imagination et, a fortiori, à l'imaginaire. D'une part, cette présentation permettra de distinguer entre ce que l'anthropologue Gilbert Durand nomme des «herméneutiques réductives» par contraste aux «herméneutiques instauratives» (Durand, 2015, p. 42-85); d'autre part, elle incitera à formuler les conclusions qui s'imposent afin d'éviter le flou si souvent caractéristique de la réflexion sur l'imaginaire.

La deuxième partie de cet article abordera de front l'imaginaire et l'associera à une problématique de la *figure* et de la *forme*, elles-mêmes inscrites au cœur d'un modèle sémiotique de la lecture (Thérien, 2007; Valenti, 2007). Je montrerai sous quels rapports l'imaginaire s'incarne dans une pratique lecturale des formes tributaire de l'interaction entre deux modes de sémiotisation complémentaires : le mode digital de la compréhension et le mode analogique de l'interprétation. Je soutiendrai que c'est le passage du premier mode au second qui donne accès à l'imaginaire, aux figures multiformes et complexes mises en circulation aussi bien sur le plan social que dans le cadre d'une lecture idiosyncratique donnée. C'est à ce point que j'aborderai *Je m'en vais à Régina* et en proposerai une analyse fondée sur les modes de sémiotisation dont il vient d'être question. Quant au plan digital, l'analyse mettra en évidence un réseau de représentations axiologiques et mesurera leur incidence sur le déploiement d'un argumentaire du déclin et de la survivance communautaires. Elle montrera également que les conflits entre les personnages relèvent des schémas culturels représentatifs non seulement du caractère dysfonctionnel de la famille Ducharme, mais aussi et surtout de la profonde division de la communauté franco-manitobaine, plus particulièrement par rapport à l'usage du français. On sera alors plus à même de constater à quel point cet argumentaire du déclin et de la survivance repose sur la représentation de sentiments conflictuels, à tous égards révélateurs d'aspirations fortes, de valeurs et de croyances à dominante identitaire. Enfin, les données de l'analyse digitale seront intégrées dans un ensemble de signes plus larges, c'est-à-dire un cadre symbolico-

imaginaire dont la fonction prépondérante consiste, à l'instar de tout symbole, à donner à «penser plus». En faisant référence aux traits les plus saillants du personnage de Bernard Ducharme, je procéderai alors à une amplification de la figure imaginaire du sauveur.

I.1. L'imaginaire ou les errements de la recherche

La récurrence du mot «imaginaire» dans le cadre des études littéraires, tout comme en sémiotique et en sciences humaines et sociales, n'a d'égal que sa profonde labilité théorique. Comment expliquer qu'une notion si souvent mise à l'ordre du jour de la recherche, par nombre d'auteurs d'ordinaire soucieux de définitions précises, demeure dans un tel état de porosité?

Répondre à cette question exigerait de longs prolégomènes qui déborderaient de toutes parts le cadre restreint de cet article. Nonobstant, je voudrais proposer une modeste herméneutique historique afin de mettre en relief deux grandes traditions, l'une iconoclaste et l'autre iconophile, où l'image, l'imagination et leur corrélat, l'imaginaire, trouvent ou non droit de cité. À la fin de cette digression historique, quelques réponses seront proposées à la question énoncée au paragraphe précédent. Celles-ci permettront d'envisager l'imaginaire avec plus de sûreté lorsqu'il sera question de *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger.

Deux ordres d'interrogations complémentaires orienteront la présentation de ces traditions iconoclaste et iconophile. Ils constituent l'arrière-plan à la faveur duquel ma question liminaire trouve sa raison d'être. Aucune réflexion sur l'imaginaire ne saurait faire l'économie de ces interrogations sans courir le risque de glisser dans une indécision conceptuelle contreproductive au double plan de la recherche et de l'analyse.

D'abord, il faudrait montrer que l'imagination, dont sont dérivés par implication l'adjectif et le substantif «imaginaire», fait l'objet de conceptions philosophiques implicites et antagonistes en études littéraires, en sémiotique et en sciences humaines et sociales. Vaste programme de recherche en soi, qui pourrait peut-être expliquer, fût-ce seulement en partie, la labilité théorique et l'état de porosité signalés ci-dessus quant aux nombreuses conceptualisations de l'imaginaire. On peut croire

que ces difficultés découlent d'un refus de soumettre la notion d'imaginaire à un examen serré. Qu'est-ce qui expliquerait cette posture à la fois commode et trompeuse à maints égards? Y aurait-il une *plus-value* à se garder d'imposer des contours trop précis à cette notion? L'utilité de l'imaginaire proviendrait-il de son indécision conceptuelle, de sa capacité à rendre compte d'un nombre éparpillé de phénomènes symboliques sous le regard intéressé de nombreuses disciplines? Serait-ce en fin de compte la raison pour laquelle de si nombreux auteurs optent pour une *notion* naïve de l'imaginaire au détriment d'une *théorie* de l'imaginaire? Si par «théorie» on entend un ensemble de propositions reliées entre elles par des relations d'induction et de déduction au pouvoir explicatif maximum, et par «thème» ou «notion» un raccourci langagier abstrait sans statut indépendant et n'offrant pas d'explication systématique, il ne serait alors pas erroné de dire que, s'agissant d'études littéraires, de sémiotique et de sciences humaines et sociales, la grande majorité des auteurs ont développé un thème ou une notion, mais pas une véritable théorie de l'imaginaire.

Ensuite, une deuxième série d'interrogations découlent de ces considérations. En celles-ci s'énonce la véritable difficulté de développer une théorie de l'imaginaire et les redoutables problèmes qu'il conviendrait d'affronter. Quel est le statut de l'image que présuppose toute réflexion sur l'imaginaire? Quels sont les liens entre l'image et le réel, le symbole et la mémoire, l'imagination, l'invention et l'interprétation? Souvent laissées sans réponses, ces questions expliquent en grande partie pourquoi il est plus facile de se référer à une notion floue de l'imaginaire que de procéder à l'élaboration d'une théorie qui en viendrait à bout.

I.2. Traditions iconoclastes et iconophiles

Imaginons que nous ayons démontré selon quelles modalités les conceptualisations de l'imaginaire renvoient à des conceptions philosophiques antagonistes dans le champ des études littéraires, de la sémiotique et des sciences humaines et sociales. De précision en explication, cette démonstration aurait eu à rapprocher ces conceptualisations des auteurs qui leur donnent créance depuis les Anciens jusqu'à Kant, Husserl, Freud, Jung, Bergson, Bachelard, Sartre, Lacan, Durand, et bien d'autres encore¹. Dans le même ordre d'idées,

ces rapprochements auraient alors esquissé à leur manière les rudiments d'une histoire de l'imagination et de l'imaginaire. Ce serait à ce point que pourrait débiter l'herméneutique historique annoncée en introduction; elle aurait aussi à rendre compte de la tendance inverse, celle qui consiste à se méfier de l'imagination, de l'image et de l'imaginaire.

Il existe en effet une très vieille tradition iconoclaste dans notre civilisation. Pour des motifs à la fois précis et nuancés (impureté conceptuelle, aversion politique ou religieuse, volonté de savoir...), elle assimile l'imagination et l'imaginaire à un non-être, un néant, une irréalité angoissante au cœur de l'être. L'anthropologue Gilbert Durand dénombre trois variations de cette tradition iconoclaste dans la culture occidentale qui, bien que relatives à des sphères de savoir différentes, se sont mutuellement renforcées au cours des siècles. En ordre inverse de leur apparition, ce sont le cartésianisme, le conceptualisme aristotélicien diffusé dans sa version averroïste au moyen-âge (puis prolongé par le nominalisme ockhamiste) et le développement de la théologie latine. On trouvera même une survivance de ces grands moments de l'iconoclasme dans la théorie positiviste des trois états de l'humanité d'Auguste Comte (Durand, 2015, p. 25). La mathématisation cartésienne du monde, le conceptualisme métaphysique et le dogmatisme théologique auront pour conséquence «[...] une extinction progressive du pouvoir humain de la relation à la transcendance, du pouvoir de médiation naturelle du symbole» (Durand, 2015, p. 41), de l'imagination et de l'imaginaire.

D'autre part, une place de choix devrait aussi être ménagée dans cette herméneutique historique à la tradition qui accorde à l'image et à l'imagination une amplitude maximale, proche de l'*apeiron* exemplifié de manière si étonnante par la gnose, la kabbale, l'alchimie de la transmutation et de la transfiguration symbolique, le romantisme et, plus près de nous, le surréalisme dans tous ses excès scripturaux, plastiques et cinématographiques². Si les variations de la tradition iconophile dégagent un espace à géométrie variable où les productions de l'imagination symbolique ne connaissent aucune limite, au contraire les grandes phases de la tradition iconoclaste marquent, chacune à leur manière, un seuil que la philosophie et la théologie hésitent à franchir par crainte que la pensée y

découvre un facteur de multiplicité et de dispersion sans commune mesure.

Lorsque l'imagination effraie et répulse à la fois, elle induit une suspicion qui en fait le plus vulgaire mode de connaissance, faisant obstacle à toute tentative de comprendre la stabilité, la permanence et l'indivisibilité de l'être au sein de la matière. Aussi nuit-elle à l'observation, à l'accumulation des faits et des preuves, à la pensée directe dans ses rapports au monde sensible et à la compréhension des principes sous-jacents à l'origine des phénomènes, de leurs causes et de leurs effets, peu importe que ceux-ci soient perçus, postulés ou inventés. En somme, elle cache, obnubile ou dissimule l'ordre et l'harmonie au sein de notre monde. En revanche, lorsque l'imagination fascine ou enthousiasme, elle suscite les dispositions favorables à l'écriture en pages illimitées du grand livre de *l'analogia*, de la ressemblance universelle et cosmique, qui n'a de cesse de découvrir dans le réel ou dans le moi des articulations inédites. Elle préside à ce titre à toutes les traditions hermétiques, à la prise en considération des *idiotes* (événements dont la singularité touche au divin), des *mirabilia* (événements issus du merveilleux) et des *signatures* (les rapports infinis de ressemblances entre les choses). En somme, elle donne droit de cité à toute pensée procédant par «relations sympathiques» ou par «homologies symboliques» (Durand, 2015, p. 31).

Qu'est-ce que cette petite herméneutique philosophique nous apprend sur l'imagination et, plus largement, sur l'imaginaire? Elle montre bien que l'une et l'autre ont été élevés au rang d'une véritable obsession dans notre civilisation. On peut en inférer par anachronisme deux postures psychosociales sans trop se mettre en frais et auxquelles il a été fait allusion ci-dessus : la peur, voire la répulsion d'une part, l'enthousiasme effréné et la fascination d'autre part. Diamétralement opposées, ces postures témoignent de deux rapports mutuellement exclusifs à l'«être», disons plutôt par modestie à la «signification». Qu'on l'oppose à la Raison comme dans la grande fracture du rationalisme cartésien, ou qu'on en fasse l'origine d'une science quasi divine capable de tous les débordements par analogie, ressemblance ou indice, l'imagination porte en elle la marque d'un double inachèvement du monde. Lorsque ce manque à être est lié à la rationalité, il exige d'être dépassé par le biais de principes

ontologiques premiers (par exemple, le Bien platonicien, le Moteur immobile aristotélicien, les catégories kantienne, etc.). En revanche, lorsque cet inachèvement est pris en charge par l'analogie, l'imagination propose des versions nouvelles et inédites du monde, de la matière, du mouvement, etc. De part et d'autre, un dénominateur commun : l'imagination est critique par rapport à ce qui existe, c'est pourquoi elle doit être ou écartée afin d'en arriver à une structure plus fondamentale du monde, de l'être ou du sens, ou bien exploitée afin de révéler ce que celle-ci comporte en puissance, mais qui ne se donne pas à voir d'entrée de jeu.

Cette opposition entre une imagination décriée et tributaire de toutes les hérésies et une imagination féconde et quasi divine circonscrit la réflexion à une problématique de la raison. Il serait plus juste et à coup sûr plus fructueux de considérer l'imagination dans une relation de complémentarité avec la raison – de ne pas l'appréhender comme le contraire de la raison, mais comme son envers indépassable³. Tentons une hypothèse : en ce qu'elle nous projette hors du temps présent, l'imagination intègre bel et bien le domaine de l'action humaine; elle met ainsi en œuvre un comportement dont la spécificité consiste à définir un objectif que l'on a imaginé à partir des données d'une situation particulière ou de l'expérience au sens large; on vise alors à prolonger cette situation jusqu'à l'aboutissement possible de cet objectif. Dans ce cadre, l'action menée sur le monde a pour fonction d'établir une correspondance entre le réel et ce qui a d'abord été imaginé. Si l'imaginaire nous incite, dans un premier temps, à prendre vacance de la situation vécue ou à se projeter dans l'avenir sur le mode optatif, il nous permet, dans un deuxième temps, de mieux revenir à cette situation pour y mesurer la viabilité de la solution imaginée.

Revenons à la question posée au début de ce petit excursus dans l'histoire des idées sur l'imagination. Comment expliquer, en effet, que la notion d'imaginaire soit encore aujourd'hui dans un tel état de porosité en études littéraires, en sémiotique et en sciences humaines et sociales? Au moins deux réponses peuvent être apportées à cette question. La première d'entre elles est quelque peu triviale; elle consiste à dire que les conceptions de l'imaginaire qui prévalent dans ces champs disciplinaires renvoient à des fondements théoriques incompatibles. Qu'est-

ce à dire au juste? Je me limiterai à un seul exemple que je considère paradigmatique et auquel je reviendrai ci-dessous à partir de la distinction entre signe et symbole dans la perspective de l'interprétation.

Si Sigmund Freud et Carl Gustav Jung se partagent le champ de la psychologie des profondeurs dans les premières décennies du XX^e siècle, s'ils accordent chacun une importance aux rêves, aux actes manqués, à la *libido* heureuse et malheureuse, aux régressions infantiles, aux névroses et aux psychoses, ils ne partagent pas pour autant la même conception de l'image, de l'imagination, de l'imaginaire et, par conséquent, de la libido comme on le verra dans un instant. La deuxième réponse à ma question semble plus intéressante, peut-être aussi plus stimulante du point de vue sémiotique qui est le mien. Elle revient à dire que certaines théories de l'imaginaire opèrent une réduction induite de l'image au sémiologique (*i.e.* au signe), alors que d'autres refusent cette réduction au profit d'une réflexion sur la transcendance signifiante inhérente au symbole ou à l'image symbolique. C'est à partir de cette ligne de partage entre signe et symbole que l'anthropologue Gilbert Durand (2015, p. 42-85) propose une distinction entre deux postures interprétatives antagonistes : les herméneutiques «réductives» et «instauratives».

I.3. Entre libido, énergie psychique, signe et symbole

Durand range sous le label d'«herméneutique réductive» la démarche psychanalytique freudienne, l'ethnologie et le structuralisme anthropologique lévi-straussien (Durand, 2015, p. 43-49). Je m'en tiendrai aux travaux du père de la psychanalyse pour donner une idée de ce que Durand nomme «herméneutique réductive».

Bien que le freudisme ait redécouvert l'importance des images dans et pour la vie mentale, il n'en procède pas moins à une réduction du vaste domaine de la symbolisation à un «symbolisé sans mystère» (Durand, 2015, p. 43). Cela revient à dire que la psychanalyse opère une réduction du symbolisé à un double cadre scientifique et thérapeutique qui repose sur le déterminisme de la *libido*. Toujours malheureuse dans les cas de névroses, voire de psychoses, la libido s'avère en effet pour Freud un déterminisme actif, à vrai dire la seule grille

interprétative à travers laquelle il importe d'interpréter toutes les images (celles produites par le rêve, les fantasmes, les actes manqués...). Freud considère celles-ci comme autant d'effets psychiques qui trouvent leur explication causale sur le plan de la *libido*. À ce titre, l'image (comme d'ailleurs le symbole pour Freud), «[...] reconduira toujours en dernier ressort à la sexualité, à une sexualité insatisfaite» (Durand, 2015, p. 45).

Selon Durand, «[c']est ce penchant fatal que l'on a appelé chez Freud du nom de pansexualisme» (Durand, 2015, p. 45). Celui-ci est responsable du fait que «[t]outes les images, tous les fantasmes, tous les symboles se *réduisent* à des allusions imagées des organes sexuels mâle ou femelle» (Durand, 2015, p. 5; Durand souligne). On comprendra alors pourquoi l'image est chez Freud «le honteux miroir de l'organe sexuel», toujours «entachée d'anomalie», puisqu'elle est «coincée [...] entre deux traumatismes : le traumatisme de l'adulte qui provoque la régression névrotique et le traumatisme de l'enfance qui fixe l'image à un niveau biographique de perversité» (Durand, 2015, p. 46). Dès lors, l'apparition anodine ou fantaisiste d'une image est réduite «[...] à n'être que l'effet nécessaire de la cause première et de ses avatars : la libido et ses incidents biographiques» (Durand, 2015, p. 46).

La méthode psychanalytique freudienne est ainsi fondée sur la recherche d'une cause unique, ce qui, on le concèdera à Durand, réduit singulièrement le polymorphisme de toute image symbolique (Durand, 2015, p. 46). En se référant aux recherches de Roland Dalbiez (1949, tome II, p. 124), le premier à présenter les travaux de Freud en France, Durand souligne que ce dernier utilise le concept de symbole comme s'il mettait en œuvre un *effet-signe* (Durand, 2015, p. 47). En dernière analyse, c'est ce qui expliquerait la réduction du «champ infiniment ouvert du symbolisme» (Durand, 1960, p. 47) à une seule et même causalité psychique : la toute-puissante libido.

Selon l'anthropologue français, il n'en irait pas ainsi dans la psychologie des profondeurs jungienne. L'image symbolique y trouve pleinement droit de cité, et ce, dans ses déterminations ambiguës, ambivalentes et plurivoques (Durand, 2015, p. 65-72). La critique jungienne du freudisme s'articule à partir de la distinction entre un signe-symbole et un signe-archétype. En revenant à la définition du symbole, Jung note d'entrée de

jeu son caractère plurivoque (sinon équivoque). Le symbole ne saurait être par conséquent réductible à un effet-signe à cause unique (de nature psychique consciente ou inconsciente). En d'autres termes, si le symbole renvoie bel et bien à quelque chose, il ne se réduit guère à cette chose, il s'inscrit plutôt dans une prégnance symbolique, dans un *sens spirituel* plus large et par définition transcendant, qu'on ne saurait confondre ni à la spiritualité, ni à la foi, encore moins à quelque exercice de développement personnel. Jung nommera «archétype» cette prégnance symbolique, ce fonds ancestral d'images et de représentations. Ce qui caractérise ce sens spirituel, c'est sa dimension plurivoque. Voilà pourquoi Durand y fera référence comme à une «infrastructure ambiguë de l'ambigüité elle-même» (Durand, 2015, p. 66). L'archétype renverrait donc au «système de virtualités», au «centre de force invisible» ou au «noyau dynamique» de la psyché qui, sous le rapport de l'inconscient, constitue la «structure organisatrice des images» (Durand, 2015, p. 66). Comme forme dynamique, l'archétype en vient toujours à déborder les images individuelles et concrètes dont on prend conscience, ainsi que les dimensions biographiques, régionales, sociales... relatives à la formation des images comme telles chez tout individu (Durand, 2015, p. 66). Dans cette optique, l'effet-signe freudien est «[...] à la fois intégré et dépassé par l'archétype psychique dans lequel il baigne» (Durand, 2015, p. 66).

L'anthropologue français mesure les conséquences de ce renversement du signe au symbole sur la conception de la libido dans la psychologie jungienne : «[...] au lieu de n'être qu'une pulsion biologique plus ou moins impérialiste, [la libido] devient l'*Énergie psychique* en général, sorte de "moteur immobile" de l'archétype, d'archétype des archétypes [...]» (Durand, 2015, p. 67; Durand souligne). À ce titre, le symbole-archétype joue toujours un rôle médiateur : «[...] par la faculté symbolique l'homme n'appartient pas au monde superficiel de la linéarité des signes, au monde de la causalité physique, mais au monde de l'émergence symbolique, de la création symbolique continue par l'incessante métamorphose de la libido» (Durand, 2015, p. 67-68). La fonction symbolique serait donc «un lieu de passage, de réunion des contraires» (Durand, 2015, p. 68). Selon Durand, Jung retrouverait l'essence du symbole et même toute la force de son étymologie : *sinnbild* en allemand est «unificateur de paires d'opposés»; *sinn* (sens), *bild* (image) – rencontre d'un

signe et d'une image qui le précise et le déborde par l'énergie psychique ainsi dégagée (Durand, 2015, p. 68). La fonction symbolique serait donc le principe unificateur des opposés en ceci qu'il fait «[...] tenir ensemble le sens [...] conscient qui perçoit et découpe précisément des objets, et la matière première [...] qui, elle, émane du fond de l'inconscient» (Durand, 2015, p. 68). Ce caractère unificateur de la faculté symbolique permet au processus d'individuation de se déployer à partir des deux termes du *sinnbild* : la conscience de soi et du monde (*sinn*) et l'inconscient collectif (*bild*) où le libre déploiement plurivoque des archétypes et de leurs images entrent en ligne de compte. Durand en vient ainsi à la conclusion que Jung, contrairement à la méthode psychanalytique du freudisme et à sa détermination d'une cause libidinale unique, ouvre la voix à une réflexion sur la faculté symbolique unificatrice et, ce faisant, propose «[...] un surconscient personnel et œcuménique qui est le domaine propre du symbole» (Durand, 2015, p. 70).

Quelles conclusions peut-on tirer de cette confrontation entre ces deux psychologies des profondeurs et ces deux herméneutiques de l'inconscient, l'une «réductive» et l'autre «instaurative» si l'on s'en remet à la terminologie de Durand? Plus précisément, qu'est-ce cette confrontation permet de comprendre sur la nature de l'image, du symbole et de l'imaginaire?

Tout d'abord, la critique jungienne du freudisme montre bien que toute herméneutique du symbole ne saurait être limitée à un effet-signe. À ce titre, toute image et a fortiori toute production symbolique renvoient à un sens spirituel plus large, irréductible à une cause libidinale unique comme c'est le cas chez Freud. C'est ce sens spirituel qui inscrit l'image produite dans une prégnance symbolique plurivoque.

Ensuite, l'herméneutique de l'effet-signe à laquelle Durand associe le freudisme peut être rapprochée de la tradition iconoclaste. On entend déjà les objections! Quelle hérésie, quelle insuffisance de la réflexion permettent-elles d'associer Freud à l'inventeur du fameux *cogito ergo sum* et au philosophe triomphateur parmi tous du doute méthodique? Freud ne révèle-t-il pas, sous la pensée consciente, une zone à proprement parler impensable dans la mouvance du cartésianisme et de ses avatars : l'inconscient et toutes les ruses et les énigmes qu'il

pose à une philosophie et une métaphysique rationaliste de l'âme une et indivisible? Les objections qui pointent sous ces questions porteraient sans doute à conséquence, mais ce serait du même coup faire abstraction du fait que Freud, à l'instar de Descartes, mise également sur une explication ontologique profonde : la *libido*. Dans les deux cas, une recherche des causes premières est bel et bien à l'œuvre, mais sur deux plans différents : *cogito* vs *libido*. On peut même considérer qu'en abordant les rapports entre le désir et la pensée, Freud quitte le domaine de la science, de la médecine, de la thérapie et de la psychopathologie, afin de se situer provisoirement sur un terrain proprement philosophique. Car réfléchir aux rapports entre désir et pensée ne relève-t-il pas d'une problématique impérieusement philosophique?

Enfin, on peut considérer que les herméneutiques instauratives héritent de l'immense fond culturel qui accompagne la sensibilité aux images, au symbolisme de tous ordres, aux excès débordants de l'imaginaire par relations de sympathie ou d'homologies symboliques pour reprendre les expressions de Gilbert Durand. Non seulement la structure archétypale de l'inconscient collectif jungien en est-elle tributaire, mais aussi les concepts de prégnance symbolique et de symbole-archétype comme capacités médiatrices entre deux ordres de réalité. Chez les deux grands psychopathologues, la prise en considération de l'inconscient, la mise en œuvre des rapports entre l'image, le réel et l'interprétation, se jouent dans la perspective soit d'un effet-signe indexant une cause libidinale unique, soit d'un symbolisme archétypal immergé dans un sens spirituel.

Comment concilier l'effet-signe et le symbole-archétype dans le cadre d'une réflexion conséquente sur l'imaginaire? En d'autres termes, comment rapprocher une mémoire de soi et du monde, en somme un effet-signe et une imagination créatrice et transcendante afin de proposer un modèle de l'imaginaire dans le cadre des études littéraires? Selon le point de vue sémiotique privilégié ici, il faut passer du champ de la psychologie des profondeurs à une sémiotique de l'acte de lecture et de la culture. Le concept de *figure* sera mon point de départ.

I.4. Entre figure et forme

Dans les arts de vivre et les disciplines du savoir, peu de concepts comportent autant d'acceptions susceptibles de s'appliquer à une si grande diversité d'objets et de domaines de référence que la figure. Martin Lefebvre le souligne à juste titre :

Dans le langage courant, la figure désigne les traits du visage ou l'aspect extérieur du corps; dans le domaine des arts, elle désigne les représentations visuelles d'objets, de personnages, les statues; en psychologie gestaltiste, elle renvoie à ce qui s'oppose perceptuellement à un fond; en géométrie, elle désigne un tracé dans l'espace; en logique, elle désigne les différents aspects du syllogisme; en danse, elle désigne une chorégraphie; en rhétorique, elle désigne tantôt certains procédés de style et de construction du discours, tantôt les tropes; tandis qu'en littérature elle s'oppose habituellement à l'usage littéral du langage (Lefebvre, 1997, p. 113).

Lefebvre signale également des usages plus personnels de ce concept. Par exemple, pour Jean-François Lyotard (1971), la figure marque une nette opposition au langage et ne saurait faire l'objet de quelque représentation dans le discours. Pour le linguiste danois Louis Hjelmslev (1968), elle fait référence à des unités sémantiques et phonologiques qui renvoient respectivement aux plans du contenu et de l'expression d'une langue donnée. Pour Erich Auerbach (1984), elle permet de renouveler l'interprétation figurale du Moyen-Âge. Lefebvre se demande ce que toutes ces acceptions du concept de figure ont en commun : «En effet, que peuvent bien partager la statue, le sème et la périphrase?» (Lefebvre, 1997, p. 113) Réponse : le concept abstrait de *forme* : «[...] forme plastique pour la statue, forme de contenu pour le sème, et forme verbale pour la périphrase, par laquelle on parle autour d'un sujet, le désignant de manière détournée» (Lefebvre, 1997, p. 114).

Je revendique ce concept de *forme* pour aborder la problématique de l'imaginaire. Mon propos consistera à montrer que l'imaginaire s'incarne dans une pratique lectorale des formes suivant laquelle deux modes de sémiotisation entrent en étroite corrélation : les modes digital et analogique de tout acte de lecture. Le premier mode permet l'élaboration d'un double contexte cognitif et argumentatif de compréhension

relatif à la lisibilité des œuvres littéraires. Il concerne la saisie, la connaissance et l'organisation des signes en faisceaux de signification toujours provisoires avant les dernières synthèses effectuées au terme de la lecture d'une œuvre littéraire donnée. Le lecteur opère diverses manipulations signifiantes qui ont trait à l'organisation contextuelle des signes, à leur réajustement et à leur élargissement continuel dans sa progression à travers un texte, à la mise en relation de portions textuelles rapprochées ou éloignées, aux inférences nécessaires pour accomplir ce travail plus complexe qu'il n'y paraît à première vue⁴.

En outre, cette élaboration cognitive intègre une dimension argumentative fondée sur l'ordre inter-phrastique du discours, de même que sur le contraste, la contrariété ou l'opposition entre les personnages dans le cadre des enchaînements phrastiques et de la mise en récit des situations narratives. L'interaction des contextes cognitif et argumentatif au sein du mode digital de la compréhension contribue au parachèvement des formes sémiotiques relatives aux grandes unités du discours littéraire : le personnage (y compris le narrateur s'il s'agit d'un texte narratif), l'action et le cadre spatiotemporel des œuvres littéraires. Cela permet au lecteur de se situer dans un texte littéraire et d'y progresser, sauf si celui-ci soulève des problèmes de cohérence qui mettent à mal ses tentatives d'organisation de la signification en une unité cognitivo-argumentative fonctionnelle et pertinente. Le mode digital renvoie donc à une mise en contexte cognitivo-argumentative des signes : il est créateur de formes irréductibles à l'organisation des signes. Il consiste à organiser ces derniers de manière linéaire et toutes les opérations de compréhension énumérées ci-dessus exigent aussi de tenir compte de portions textuelles inter-phrastiques.

Le second mode de sémiotisation, le mode analogique, ne relève pas de la compréhension mais de l'interprétation. Il opère une conjonction entre la mémoire et l'imagination du lecteur lorsque celui-ci s'emploie à donner un sens plus global à sa lecture. Le mode analogique renvoie donc à un cadre symbolique plus large qui touche aux croyances, *Weltanschauungen*, valeurs culturelles à l'origine de nos pratiques de lecture et de nos habitudes de vie sociales. Il engage à la fois la raison, la sensibilité, la mémoire et l'imagination de chaque lecteur et il répercute ses expériences de lecture littéraire antérieures

afin de les organiser en autant de séries personnelles. À ce titre, le mode analogique reconduit une activité symbolique complexe qui permet au lecteur d'organiser les résultats atteints sous la régie cognitivo-argumentative (le mode digital de sémiotisation) en archives personnelles représentatives de son double rapport à la littérature et au monde. C'est sous ce second mode de sémiotisation qu'il convient de décrire l'imaginaire et les figures de facture sociale ou de caractère idiosyncrasique qui émergent au cours d'une lecture *in situ*. Cette expérience contribue à élargir le point de vue du lecteur sur lui-même et sur le monde.

Le passage du mode digital de la compréhension au mode analogique de l'interprétation dans le contexte de la lecture littéraire marque un rapport de complémentarité entre un effet-signe et un symbole-archétype plus large. Ce rapport est spécifique en ceci qu'il suppose que les différents aspects de la compréhension cognitivo-argumentative signalés ci-dessus soient intégrés dans un cadre symbolique plus englobant ou, en d'autres termes, dans un ensemble de signes plus vastes. Cela revient à dire que le parachèvement des formes opéré sur le plan cognitif et argumentatif fait l'objet d'une resémiotisation par prégnance symbolique. C'est cette condition qui permet à une figure ou à des figures imaginaires d'émerger et de se stabiliser dans le cadre d'une lecture donnée – souvent comme une fulgurance qui subjugue le lecteur puisqu'il entrevoit dans cette sémiotisation seconde certaines des virtualités signifiantes gardées sous nécrose dans sa mémoire littéraire ou sociale.

Mon hypothèse est donc que l'imaginaire s'exprime par le biais de figures relatives à la conjonction de la mémoire et de l'imagination du lecteur et que cette conjonction s'opère par le passage du mode de sémiotisation digital au mode de sémiotisation analogique. En l'absence de cette possibilité de sémiotisation seconde des données cognitivo-argumentatives par prégnance symbolique, parler d'imaginaire revient inmanquablement à le réduire indument à des formes cognitives ou argumentatives – en somme, à un effet-signe. Du reste, c'est le libre jeu interprétatif de cette resémiotisation qui fait en sorte que l'émergence d'une figure imaginaire, à l'instar d'ailleurs de tout symbole, donne toujours à «penser plus». «Penser-plus» signifie ici aller au-delà de l'appréhension d'un sens premier

(d'un simple effet-signe). Mais ce «penser plus» n'est pas libre de se développer dans toutes les directions; il doit être encadré par les résultats atteints sur le plan cognitivo-argumentatif.

Dans la seconde partie de cet article, je mettrai en œuvre et en relief les principes énoncés ci-dessus quant aux modes de sémiotisation digitale et analogique. À cette fin, j'aborderai *Je m'en vais à Régina* dans le cadre des conditions cognitivo-argumentatives de sa compréhension; dans un deuxième temps, j'interpréterai les résultats atteints à partir d'une figure à teneur hautement politique, celle du sauveur.

II.1. Sémiotisation digitale de la forme : les conflits dramatiques

La notion de conflit dramatique me semble incontournable pour rendre compte des antagonismes dans la mise en récit de *Je m'en vais à Régina*. Outre qu'elle permet d'en mesurer les grands enjeux argumentatifs, elle met en évidence aussi leur caractère politico-idéologique. Les conflits dramatiques apparaissent alors analogues à certains schémas culturels étant donné qu'ils incarnent une «[...] vision de soi et des autres, du passé et de l'avenir, [des] valeurs, croyances, idéaux et normes» (Bouchard, 2014, p. 25) des personnages. Au surplus, les antagonismes sont représentatifs d'une perturbation au sein de la famille Ducharme et à l'échelle de la communauté francophone du Manitoba. Cela revient à dire que les conflits dramatiques seront considérés dans mes analyses comme analogues de schémas culturels impliquant la présence de thèmes capables de s'élever au rang de «[...] configurations récurrentes prenant la forme de répertoire» (Bouchard, 2014, p. 25). En les abordant dans la pièce de Roger Auger, un réseau des relations et des représentations reconnaissables sur le plan cognitivo-argumentatif fera l'objet d'une présentation détaillée.

Tout conflit dramatique consiste à donner un ancrage cognitif et argumentatif à la mise en discours et en récit. Cela entraîne une succession d'épisodes à caractère situationnel et narratif où personnage, action, espace et temps s'auto-définissent dans la représentation théâtrale. Les personnages peuvent ainsi se rapprocher les uns des autres au point de former une unité complémentaire ou, au contraire, se distinguer entre eux par un jeu de nuances, tels les contrastes, les contrariétés

ou les oppositions de facture rhétorique. Plus la relation entre les personnages fait l'objet d'une complexification, plus leurs croyances, valeurs, idéaux et désirs entrent en ligne de compte, soit ils se recoupent et s'accordent, soit ils font les frais d'un conflit qui donne à la mise en récit son caractère agonistique.

Il convient de signaler d'entrée de jeu que les grands conflits dramatiques de *Je m'en vais à Regina* révèlent des schémas culturels qui s'incarnent dans le thème d'une double assimilation linguistique et culturelle. Ces conflits éclatent au sein de la famille Ducharme et, s'ils sont reconduits de scène en scène, puis de tableau en tableau, c'est qu'ils présentent à chaque reprise un nouvel enjeu communautaire qui suscite des désaccords au sein de cette famille. À ce titre, les conflits familiaux régissent toutes les interactions entre les personnages; ils définissent leurs positions respectives au sein de la famille comme dans le cadre élargi de la communauté franco-manitobaine. Aussi chaque personnage contribue-t-il à sa manière à l'élaboration des agencements conflictuels indispensables à la mise en récit. Cette véritable saga familiale et communautaire se développe sur un arrière-plan familial à son premier public : Saint-Boniface. Quant aux autres personnages de la pièce : Claude Toulemont (un Français récemment immigré au Canada), Walter Letinsky (un anglophone d'origine polonaise) et le mari de Martha Thiessen née Ducharme (un anglophone d'origine allemande), ils prennent tout leur sens à la lumière de ces conflits familiaux et communautaires, soit ils y participent à part entière, soit ils permettent de mieux en comprendre les nombreux épisodes antagonistes.

En outre, si le réalisme social d'Auger résonne haut et fort sur la place publique, c'est que *Je m'en vais à Regina* s'avère un drame communautaire en ceci qu'il plonge ses racines au cœur d'un argumentaire de la survivance et du déclin. Pour ce faire, il propose des dialogues bilingues et des expressions typiquement franco-manitobaines. Aussi banale que puisse paraître cette affirmation, elle n'implique pas moins l'intégration d'un univers esthétique dans le champ social de la culture franco-manitobaine. Les conflits familiaux transcendent dès lors l'enceinte théâtrale et touchent à des enjeux politiques fondamentaux qui s'expriment sous la forme de schémas culturels bien connus : l'avenir du Manitoba francophone, le sort réservé aux institutions locales

(le Centre culturel, la Société franco-manitobaine, le collège universitaire de Saint-Boniface), le rôle du Québec et du Canada à cet égard, la perception de l'Autre comme catégorie ethnique au sein de schémas culturels spécifiques.

Dans ce cadre, le personnage de Bernard Ducharme présente une double structure psycho-sociale digne de mention. D'une part, on peut considérer que son action est hautement rationnelle dans la mesure où tout ce qu'il entreprend, tout ce qu'il énonce, tout ce qu'il présente comme arguments à ses sœurs et à ses parents est en accord avec ses croyances et ses valeurs profondes. D'autre part, ce personnage agit aussi de manière impulsive, ne maîtrisant pas toujours ses émotions, ses passions et sa tendance marquée à la provocation⁵. En effet, il confronte souvent les membres de sa famille au moyen de paroles blessantes, empreintes à la fois d'ironie et de sarcasme. Il ne répugne pas à utiliser des arguments de type *ad hominem* pour insulter ses sœurs (Julie et Martha), ainsi que Walter Letinsky (le petit ami de Julie). Par exemple, lors d'un souper en famille auquel est convié Walter Letinsky, Julie mentionne que ce dernier est d'origine polonaise et qu'un Polonais «c'est mieux qu'un maudit Français comme ça [Claude Toulemont, le copain de Bernard]», notamment parce que Walter est Canadien. La colère de Bernard se manifeste aussitôt : «[s]o what Canadien. C'est quoi des moses [maudits] de Canadiens anglais – des Américains manqués» (Auger, 2007, p. 31). Selon Julie, son frère se croit plus intelligent que les autres membres de leur famille depuis qu'il fréquente le Centre culturel et la Société franco-manitobaine (Auger, 2007, p. 45). Fidèle à lui-même, Bernard tourne alors sa sœur en dérision : il remarque avec sarcasme qu'elle mariera son «Polonais» et qu'elle donnera naissance à «des petits Anglais» (Auger, 2007, p. 45). Tout à fait impuissants, leurs parents (Raoul et Thérèse) assistent indignés à cette confrontation. Julie signale enfin à quel point son frère est «bête» et qu'il devrait aller au Québec vivre avec les séparatistes (Auger, 2007, p. 45).

D'autres altercations opposent Bernard aux membres de sa famille au fil des scènes et des tableaux de *Je m'en vais à Régina*. Lorsque Martha Thiessen (ainée de la famille Ducharme, mariée de son état civil et mère de deux jeunes enfants) arrive chez ses parents en prévision d'une sortie au bingo avec sa

mère et Ti-Jean (frère de Thérèse Ducharme), Bernard s'en donne à cœur joie en s'adressant à sa mère : «Monsieur votre frère n'a pas encore ses jetons qui le conduiront dans les hautes sphères de la gloire» (Auger, 2007, p. 53). Madame Ducharme ne tarde pas à imputer le comportement moqueur de Bernard à ses mauvaises fréquentations. Elle en vient aussitôt à signaler l'influence néfaste de Claude Toulemont sur le comportement de son fils. C'est qu'on ne comprend plus celui-ci depuis que ce Français est devenu son ami (Auger, 2007, p. 53). Les enfants de Martha entrent à leur tour et ils s'adressent à leur grand-mère en anglais. Ils souhaitent se faire garder par «uncle Bernie» (Bernard), mais leur mère s'empresse de refuser leur requête. En outre, elle leur dit de cesser de manger des friandises. Comme toujours, la réaction de Bernard ne se fait pas attendre. Il conseille à sa sœur de ne pas trop «chicaner» ses enfants, car cela risque de leur donner des complexes (Auger, 2007, p. 55). Martha lui intime fermement de ne pas se mêler de ce qui ne le regarde pas (Auger, 2007, p. 55). À quelques échanges dialogués d'intervalle, elle revient à la charge, car elle n'apprécie guère la manière dont son frère la regarde. C'est alors qu'elle s'en prend aux Canadiens français qui, selon elle, sont tellement imbus d'eux-mêmes qu'ils se croient plus intelligents que tout un chacun (Auger, 2007, p. 55). Bernard réplique en disant que les Canadiens français de ce côté-ci de la rivière Rouge ne sont pas tous des «traîtres» et des «assimilés» (Auger, 2007, p. 55). Julie se joint à eux et remarque que son frère cherche toujours la «chicane». Martha s'en prend alors à l'une des institutions phares de Saint-Boniface : le Centre culturel franco-manitobain. Elle considère que ce ne sont que des «séparatistes» qui y «vivent dans leur petit Québec» (Auger, 2007, p. 56). Cette affirmation met Bernard hors de lui, il dit à sa sœur Martha qu'elle aurait dû être plus «séparatiste» elle aussi et il ajoute encore une fois avec sarcasme qu'en raison de son mariage à un anglophone, ses enfants ne parlent ni ne comprennent le français (Auger, 2007, p. 56). Julie remarque aussitôt que cela n'a aucune importance (Auger, 2007, p. 56).

De scène en tableau, Julie n'en peut plus de la «chicane» qui éclate à tout bout de champ en raison du comportement de son frère. Lorsqu'elle apprend que son petit ami sera transféré soit à Regina soit à Edmonton pour des raisons professionnelles, elle donne libre cours à sa frustration et sa colère se manifeste

contre les membres de sa famille. Elle exige qu'on lui fiche la paix; elle déplore l'habitude de toujours vouloir jouer au bingo, de chercher inutilement querelle à autrui et de s'obstiner sans cesse sur des vétilles. Tout cela l'exaspère au plus haut point (Auger, 2007, p. 68-69). Elle formule bientôt le vœu d'aller rejoindre Walter Letinsky en Saskatchewan (c'est finalement à Régina qu'il sera transféré). Madame Ducharme se demande ce que sa fille pourra bien faire à Régina puisqu'ils n'y connaissent personne, que ce ne sont que des Anglais et des Ukrainiens qui y demeurent (Auger, 2007, p. 83). Mais Julie ne change pas d'idée pour autant, elle déclare sans ambages préférer les Anglais et les Ukrainiens aux Canadiens français, et surtout à ce «moses» de Saint-Boniface (Auger, 2007, p. 84). Lorsque Bernard apprend le départ imminent de sa sœur par l'entremise de Ti-Jean, il est convaincu qu'elle s'exile «au milieu de rien» et qu'elle va retrouver son «Polonais» Walter Letinsky (Auger, 2007, p. 88-89). De fil en aiguille, monsieur Ducharme exige un comportement plus mature de son fils. Il lui ordonne même à un moment donné de descendre au sous-sol parce qu'il veut la paix dans sa maison et que lui et sa femme désirent s'entretenir avec Julie. Quant à madame Ducharme, elle regrette d'avoir envoyé Bernard au Collège de Saint-Boniface. Elle croyait à tort que cette institution ferait de lui «un homme» (Auger, 2007, p. 89). Elle appuie sans réserve son mari lorsque celui-ci dit à leur fils qu'il devra quitter le domicile familial. Elle suggère même à Bernard de déménager au Québec, à Montréal, car elle veut également la paix en sa demeure (Auger, 2007, p. 90). Estomaqué, Bernard croit que ses parents plaisantent, mais ils sont bel et bien sérieux. En allant au sous-sol, il ne peut s'empêcher de leur dire qu'ils le font «chier» (Auger, 2007, p. 90).

On l'aura peut-être compris, le personnage de Bernard Ducharme est convaincu qu'un grand malheur afflige la communauté franco-manitobaine, en l'occurrence celui de l'assimilation linguistique et culturelle. Il précise sa pensée : «On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat pas pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans» (Auger, 2007, p. 47). Si Bernard ne cesse de s'en prendre aux siens, de les haranguer et de semer le désordre (la «chicane») au sein de l'unité familiale, c'est que ces derniers lui semblent inconscients des problèmes encourus par leur communauté, ou qu'ils n'y accordent qu'une importance

secondaire, voire dérisoire. Selon Bernard, leur inconscience contribue dans une large mesure à cette double assimilation. Aussi les agissements de Bernard trouvent-ils leur raison d'être dans cette confrontation continuelle. En revanche, les membres de sa famille font front commun contre lui. Comme je l'ai signalé ci-dessus, ses sœurs voient en lui un «séparatiste» comparable à ceux du Québec; ses parents envisagent même la possibilité de l'expulser du domicile familial dans l'avant-dernier tableau de la pièce. Au vu de ses agissements, Bernard apparaît comme un personnage pétri de contradictions, tendu entre raison et émotion, épris de transcendance et d'absolu et capable des commentaires les plus mesquins. Il apparaît comme un doctrinaire représentatif d'un certain état d'esprit, d'une certaine conception de la communauté franco-manitobaine, de la vie sociale et de la morale collective.

Tous les personnages impliqués dans ce conflit familial explicitent leur position par le biais d'échanges dialogués où fusent des paroles malveillantes, des insultes, des mises en garde et des rappels autoritaires. En un mot comme en cent, toutes les ressources argumentatives mises en œuvre par Bernard pour convaincre les membres de sa famille du danger qui guette leur communauté ne mènent à rien, sinon à s'aliéner à la fois ses parents et ses sœurs. À leurs yeux, Bernard défend une vision idéaliste de la culture en ce sens qu'il tient pour humiliant et dégradant le bilinguisme qui régit le comportement sociolinguistique des membres de sa famille et d'une fraction importante de la communauté franco-manitobaine.

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'une asymétrie marque ce conflit familial et social. Bernard, ses sœurs et ses parents s'opposent en argumentant sur les mêmes objets : langues française et anglaise, comportements légitimes à adopter vis-à-vis de celles-ci au sein de la famille et de la communauté, opposition des élites et des petites gens, alors que les réactions de madame Ducharme sont plutôt motivées par des considérations de bienséance et une vision du rôle de son mari comme figure d'autorité familiale. Cette asymétrie est représentative des forces d'opposition en jeu et d'un certain laxisme vis-à-vis d'une implication et d'un redressement sociaux considérés comme absolument nécessaires par Bernard. Si les agissements de ce dernier reflètent ses valeurs profondes et s'il ne maîtrise guère

ses émotions, il en va de même pour ses sœurs (Julie et Martha), et pour leur mère qui demeure convaincue de la supériorité morale de ses croyances et de ses valeurs. Elle les situe à hauteur de la bienséance et du rôle de son mari au sein de la famille, comme si elle essayait désespérément de maintenir la cohésion familiale. Voilà pourquoi elle dénigre les considérations sociopolitiques de son fils et fustige son arrogance, son mépris et son ironie. On peut considérer que l'action de madame Ducharme est imposée par la société, de sorte que l'asymétrie entre les personnages se double d'une opposition de type masculin-féminin, elle aussi porteuse de dissensions. Les femmes apparaissent ainsi comme les gardiennes de l'ordre social dans la pièce de Roger Auger – du statu quo socio-familial.

II.2. De la figure : l'imaginaire du sauveur

Les conflits dramatiques familiaux et sociaux de *Je m'en vais à Régina* mis en relief ci-dessus relèvent d'une contextualisation cognitivo-argumentative. Celle-ci permet à tout lecteur, comme d'ailleurs à tout spectateur, d'organiser les différents relais de l'action en une structure événementielle et de distinguer les personnages entre eux par contraste, contrariété ou opposition sur le plan rhétorique. Cette analyse des antagonismes familial et social demeure dans le cadre des données relatives à la pièce de Roger Auger, c'est-à-dire sur le plan de la compréhension induite dans la perspective d'une sémiotisation digitale au sens où celle-ci a été définie dans la première partie de cet article. Ces données cognitivo-argumentatives peuvent être intégrées à un ensemble de signes plus vastes, à un «sens spirituel» plus large pour reprendre le vocabulaire de Jung. Une telle sémiotisation seconde inaugure le passage du mode digital de la compréhension des signes à leur interprétation figurale dans le cadre du mode analogique. On passe alors d'une compréhension fonctionnelle de *Je m'en vais à Régina* à son interprétation symbolique. C'est ainsi qu'on en vient à construire un objet imaginaire dont les contours renvoient à la fois aux données cognitivo-argumentatives et, au-delà de celles-ci, à des configurations symboliques. Il faut se rendre à l'évidence que les données cognitivo-argumentatives acquièrent alors une fonction sémiotique différente : elles ne se limitent plus à jouer un rôle dans la compréhension discursive et narrative, elles deviennent également les traits par lesquels

l'imagination du lecteur peut discerner des ressemblances, des analogies, des homologies de forme entre elles et des configurations symboliques plus importantes.

Les conflits entre les personnages de *Je m'en vais à Régina* trouvent leur légitimité argumentative en ceci que chacun d'entre eux apparaît historiquement chargé et illustratif d'un rapport à l'Autre (anglophone, Polonais, Allemand, Québécois...). En ce qu'il milite sans relâche pour restituer à la communauté franco-manitobaine sa culture et sa langue libérées de toute influence anglophone, le personnage de Bernard Ducharme m'apparaît sur le plan figural comme la manifestation d'une constellation imaginaire : celle du sauveur dans son rapport à l'unité communautaire. Ce qu'il importe de comprendre ici, c'est que rien dans la pièce de théâtre de Roger Auger ne rapproche le personnage de Bernard Ducharme d'un sauveur quelconque. C'est seulement par le biais d'une resémiotisation analogique qu'apparaît une ressemblance de forme entre ce personnage et la figure symbolique du sauveur. Dès lors qu'un lecteur ou un spectateur en vient à établir cette homologie de forme, il opère une jonction figurale entre deux ordres de signification à la fois pareils et différents. Quelles sont les homologies de forme qui permettent de voir en Bernard la figure symbolique d'un sauveur?

D'abord, son discours sur l'état de déchéance de la langue française, qui présente un répertoire d'images et d'arguments dont se dégage par analogie cette constellation imaginaire. Les inquiétudes, sarcasmes, déceptions et vexations de Bernard se cristallisent autour des références à la trahison, à l'américanisme des membres de sa famille et d'une partie non négligeable de la communauté franco-manitobaine, sans oublier le départ de sa sœur Julie pour la Saskatchewan. Il convient à ce propos de souligner le caractère accusateur du discours de Bernard. Désobligeantes par définition, les références à la trahison et à l'américanisme constituent en effet autant d'accusations. Aussi comportent-elles une homologie de forme avec la constellation imaginaire du sauveur et son appel désespéré à l'unité communautaire car, de part et d'autre, inquiétudes et accusations permettent de cibler un ennemi et de dénoncer son comportement indésirable.

Isoler un ennemi et le discréditer publiquement remplissent une fonction importante dans l'imaginaire social du sauveur. Ces deux gestes complémentaires présupposent un discours idéologique sous-jacent qui est de l'ordre de l'explication. Or, comme tout sauveur digne de ce nom, Bernard Ducharme n'a de cesse d'expliquer et de s'expliquer. Son discours comporte une dimension politico-idéologique indéniable, car ce personnage demeure convaincu qu'au rythme où vont les choses, la communauté franco-manitobaine court fatalement à sa perte. Comme il le remarque lui-même : «[o]n est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat pas pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans» (Auger, 2007, p. 47). Cette explication lui semble d'autant plus importante qu'elle se veut la seule qui tienne dans le contexte familial et communautaire. Dès lors, les comportements de ses sœurs et de ses parents relèvent pour lui d'une seule et unique causalité, à la fois élémentaire et toute puissante : l'assimilation linguistique et culturelle. En d'autres termes, Bernard développe au fil des scènes et des tableaux de *Je m'en vais à Régina* une grille interprétative où s'inscrivent en termes négatifs, comme je l'ai déjà souligné, les gestes et les paroles des «traîtres» (Auger, 2007, 55), des «assimilés» (Auger, 2007, p. 55) et des «Américains manqués» (Auger, 2007, p. 31) si l'on se réfère à son vocabulaire. Ce sont là autant d'ennemis à la cause d'un Manitoba français et, par extension, à une reconquête des origines, passant toujours par la préservation de la langue française et de la culture francophone du Manitoba. La conclusion inéluctable vers laquelle tend son interprétation, c'est bien entendu celle de la décadence de la société franco-manitobaine, de son futur incertain, si ce n'est de son manque d'avenir. Pour remédier à la déchéance du temps présent, pour éviter l'extinction future, Bernard se propose de combattre l'inertie sociale qui caractérise les membres de sa famille et une partie importante de la communauté franco-manitobaine. Ce combat consiste à «se battre pour nos droits» (Auger, 2007, p. 6), à éviter l'exogamie (Auger, 2007, p. 45, 56), à appuyer les institutions franco-manitobaines (Auger, 2007, p. 55), notamment son système scolaire, et à s'y impliquer par tous les moyens pertinents. Par l'entremise de ce combat, le destin et l'avenir de la communauté redeviendraient envisageables, une certaine forme d'intelligibilité, de cohérence et de cohésion sociales aiguillerait la communauté francophone dans la bonne

direction. N'y a-t-il pas, encore une fois, homologie de forme avec la figure symbolique du sauveur? Celle-ci ne surgit-elle pas aussi dans des contextes historiques de crise, de décadence présumée et de tâche quasi surhumaine à accomplir pour redresser une situation considérée comme une impasse sociale? Répondre par l'affirmative à ces questions revient à mettre en relief une autre homologie de forme entre Bernard et la figure symbolique du sauveur.

Un autre aspect de cette figure mérite d'être souligné : son rôle de premier plan dans la chronique des affrontements vécus depuis au moins deux siècles par les sociétés occidentales modernes. De même que Bernard mène un double combat sur les plans familial et social, de même la figure du sauveur se retrouve toujours dans des contextes politiques d'affrontement. Il n'est que de songer aux luttes, combats et heurts sanglants qui ont opposé la droite extrémiste et la gauche tout aussi sectaire dans la montée des totalitarismes européens. En appelant de leurs vœux l'avènement d'un Homme nouveau, par l'entremise d'une communauté nationale purgée de ses ennemis internes, ou par le regroupement international des travailleurs, droite et gauche extrémistes ont du même coup proclamé haut et fort leur saveur, qu'il s'agisse d'un *führer* ou d'un petit Père des peuples. Plus près de nous – et pour faire référence au contexte historique de *Je m'en vais à Régina* –, pensons aux chocs entre le fédéralisme canadien et la volonté indépendantiste du Québec. Deux sauveurs à la fois différents et semblables, au charisme indiscutable, s'agitaient alors sous les feux de la rampe : Pierre-Elliott Trudeau et René Lévesque.

Toutes ces homologies de forme entre la figure du sauveur et Bernard Ducharme permettent plus largement de discerner dans le discours de ce dernier un mythe mobilisateur. Véritable cri de ralliement, ce mythe intègre les institutions franco-manitobaines (notamment le Centre culturel et le Collège universitaire de Saint-Boniface) auxquelles Bernard est associé par les membres de sa famille. La fonction principale d'un tel mythe consiste en la reconquête de l'unité communautaire ou nationale perdue. Messianisme et utopisme s'allient souvent dans cette reconquête politique et collective. Ils inspirent un thématisme de la quête des origines, souvent même de la soi-disant pureté du sang, du peuple et des traditions. C'est dans

ce cadre qu'apparaissent toujours en filigrane les grands mots d'ordre relatifs au nouvel Homme si cher aux avant-gardes politiques du XX^e siècle qui annoncent la libération prochaine de l'humanité et les lendemains lyriques dont elle jouira. Comme les membres de la famille de Bernard rejettent ses arguments, ils rejettent aussi ce mythe mobilisateur.

Toutes les homologies de forme signalées à ce point entre Bernard et la figure du sauveur relèvent d'un même militantisme en faveur d'une communauté puissamment intégrée et intégratrice. Celui-ci s'avère souvent un appel désespéré qui tend à s'opposer aux conséquences d'un grand malheur, en l'occurrence ici l'assimilation linguistique et culturelle. De même que tout sauveur politique s'oppose au morcellement et à la désarticulation des repères communautaires ou nationaux, à la décadence qui tend à diluer l'individu et à le livrer à lui-même dans un isolement complet, de même Bernard combat l'attitude des membres de sa famille comme le symptôme d'un comportement social caractéristique de la communauté franco-manitobaine. Dans cette amplification imaginaire, Bernard Ducharme oppose à cette anomie sociale envahissante le grand mythe salvateur d'un sauveur, combattant sans relâche à la création d'une communauté homogène parce qu'intégratrice et capable de rétablir les vieilles solidarités disparues.

Une dernière homologie de forme doit être soulignée entre la figure du sauveur et le personnage de Bernard Ducharme. Si le politique et le sacré ne manquent pas de se rejoindre et même de se confondre en la figure du sauveur et en le mythe salvateur dont il est le héraut, c'est qu'on retrouve toujours en eux l'expression d'un *modus*, au sens d'évaluation d'une grandeur sociale et/ou divine. Celle-ci ne souffre aucune ambivalence, ni aucune ambiguïté, elle s'avère toujours une et indivisible; elle ne répugne jamais à se faire conquérante et à être l'instrument indispensable à la réussite d'une entreprise collective qui séduit, engage et transcende le destin de chacun. En ce que Bernard Ducharme réfléchit à sa communauté non seulement à partir des antinomies de la survivance et du déclin, mais aussi de la vie et de la mort, l'homologie de forme avec le caractère politico-religieux de la figure du sauveur et de son mythe salvateur me semble évidente : ou bien on réforme nos

habitudes de vie, ou bien on meurt. Une logique guerrière du tout ou rien s'y exprime en toutes lettres.

Les divers aspects de ce parcours imaginaire, de cette sémiotisation seconde, reposent tous sur l'amplification du discours accusateur de Bernard dans le cadre imaginaire de la figure du sauveur. De même que celle-ci apparaît dans des contextes d'affrontement à teneur idéologique, de même Bernard combat l'inertie sociale de sa famille et d'une partie de sa communauté. Si l'apparition de cette figure dans un cadre historique donné est toujours l'indice d'un symptôme de peur et d'angoisse, voire d'une crise et d'une décadence collectives, le personnage de Bernard Ducharme n'est guère étranger à l'ensemble de ces symptômes. Il se donne même pour tâche de les combattre. La configuration symbolique de la figure imaginaire du sauveur renvoie à un sentiment de menace diffus mais bien réel, à un témoignage angoissé et panique, mais en même temps elle comporte des aspirations inassouvies et l'appel sans cesse reconduit au mythe de l'unité communautaire.

III.1. Conclusions

La confrontation des traditions iconoclaste et iconophile montre que l'imagination est non seulement l'une des grandes obsessions philosophiques occidentales, mais aussi à l'origine de deux postures diamétralement opposées quant à l'être et à la signification. L'une refuse de lui donner droit de cité au nom de la rationalité; l'autre y consent selon les termes de l'analogie, de la ressemblance et du caractère hautement indiciel des phénomènes naturels et discursifs. Il découle de la tradition iconoclaste un argumentaire de la peur, voire de la pathologie des sens et de la présence d'un malin génie en arrière-scène. On comprend alors pourquoi on n'a de cesse d'y vilipender la «folle du logis» comme une «maîtresse d'illusions». À l'opposé, la tradition iconophile appelle une ouverture sur le monde, l'être et la pensée par l'entremise de l'*apeiron* qui ne connaît aucune limite dans l'attribution et l'inscription des ressemblances universelles. Transposée sur le plan de la philosophie du langage (d'une sémiotique de la culture ou de la lecture) et considérée dans ses relations de complémentarité entre un effet-signe et une prégnance symbolique plus large, l'opposition raison-imagination perd sa pertinence pluriséculaire. On peut alors envisager les rapports entre la

mémoire et l'imagination selon d'autres modalités. Si l'effet-signe participe de la compréhension de toute œuvre littéraire, son renvoi par prégnance symbolique à une figure ou à une constellation symbolico-imaginaire relève d'une interprétation, elle-même tributaire d'une mémoire individuelle ou sociale. C'est à partir de cet arrière-plan conceptuel qu'il convient de considérer les modes de sémiotisation digital et analogique. Le passage du premier mode au second permet d'accéder à la sphère hautement plurivoque de l'imaginaire, aux figures de factures sociale ou personnelle qui s'y déploient. À l'instar du symbole, mais sans pour autant se confondre entièrement à lui, ce passage d'un mode de sémiotisation à l'autre donne toujours à «penser plus». En d'autres termes, le passage d'une forme cognitivo-argumentative à une figure imaginaire dans le cadre d'une lecture donnée (par extension : d'une enquête sociologique, d'une entreprise historique ou historiographique, d'une réflexion philosophique, par exemple le mythe de Sisyphe remis au goût du jour par Camus) nous situe dans le domaine privilégié de l'imagination humaine où des homologues de forme peuvent être perçues entre des configurations de signes et des constellations symboliques qui à la fois les incarnent et les transcendent. D'où cette dernière difficulté que je signalerai quant à la saisie des manifestations de l'imaginaire : la mise en relief des homologues et des ressemblances de forme entre des signes dans un contexte donné et des constellations imaginaires plus larges. Il arrive parfois que de telles homologues et ressemblances soient explicitées dans les textes littéraires eux-mêmes. C'est par exemple le cas dans *Le Tambour* de Günter Grass, lorsque son personnage principal et narrateur Oscar Bronski revient au domicile familial et prend la parole en ces termes :

S'il faut une comparaison – et je vois bien qu'en rentrant au foyer il faut subir des comparaisons – alors je serai pour vous le Fils prodigue de la Bible; car Matzerath [son père] ouvrit la porte, m'accueillit comme un père et non seulement comme un père présumé. Oui, il sut se réjouir qu'Oscar fût revenu, trouva de vraies larmes muettes, si bien que dorénavant je ne m'appelai plus exclusivement Oscar Bronski, mais aussi Oscar Matzerath (Grass, 1997, p. 367).

Mais plus souvent, la mise en relief et l'amplification subséquente des figures imaginaires relèvent de l'initiative personnelle d'un lecteur, d'un sociologue, historien, philosophe...

Au terme de ce parcours dans la mémoire et l'imagination, l'argumentaire du déclin et de la survivance si caractéristique de *Je m'en vais à Regina* a fait l'objet d'une sémiotisation seconde ou, si l'on préfère, d'une amplification imaginaire. Ce sont les points de vue de Bernard Ducharme sur sa famille et sur sa communauté qui ont servi de cadres cognitivo-argumentatifs au déploiement de la figure symbolique du sauveur en quête d'unité communautaire. Les traits saillants de ce personnage dramatique ont été inscrits dans un système de signes plus vastes. À y regarder de plus près cependant, ce système de signes élargi au centre duquel on retrouve le mythe salvateur dont il a été question relève peut-être d'une constellation encore plus étendue, celle de *l'homme providentiel* et de ses variantes profanes et sacrées : Christ, Chef, Guide... Une vision forte, cohérente et utopique du destin collectif se fait jour à travers cette grande figure symbolique qui est par définition transculturelle et transhistorique. En celle-ci se concentre toujours une réserve quasi intarissable d'émotions, d'attentes et d'espairs qui incitent une adhésion sans compromis et sans compromission à une vision du monde singulière. De là, bien entendu, tous les ennemis de l'homme providentiel, toujours à l'affût de ses moindres faux pas.

Si la figure du sauveur contient à son tour la possibilité d'être intégrée dans un ensemble symbolique plus large, c'est qu'elle implique une force d'attraction affective et imaginaire dont on ne saurait sous-estimer l'importance. En prenant en considération les recoupements politiques et sacrés de cette figure, ainsi que ses dimensions transculturelles et transhistoriques, peut-être faudrait-il en venir à la conclusion suivante : lorsqu'une figure du sauveur prend une certaine ampleur collective dans le domaine des arts (littérature, peinture, sculpture...), de la politique (Chef, Guide...), du droit national ou international (ONU, Cour internationale de justice...), du patrimoine historique (tel ou tel héros d'une nation, d'un continent...), etc., elle tend à combiner sur le plan sémiotique plusieurs systèmes de références, d'images et de représentations en relations homologues à certains niveaux, si

bien qu'elle finit par constituer une constellation imaginaire où se retrouvent les aspirations et les exigences les plus diverses, parfois les plus contradictoires, comme le montre l'analyse des conflits familiaux et communautaires dans *Je m'en vais à Régina*. Dans cette pièce de Roger Auger, la figure imaginaire du sauveur s'avère à mes yeux la plus significative de ces références, car c'est autour d'elle et contre elle que les représentations tendent à se cristalliser à partir d'un contexte de crise et de décadence où la menace aux référents identitaires est perçue comme un danger à combattre.

NOTES

1. On lira avec profit l'ouvrage de Védrine (1990), *Les grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre*. Plus qu'un simple catalogue des conceptions philosophiques de l'imagination, l'auteure souligne les moments marquants de cette histoire pluriséculaire, les points nodaux où les théories se forment, se développent, puis en viennent à bouleverser notre univers de pensée, tout en révélant des perspectives inédites sur la connaissance, le Moi et le monde. Cette fresque de nature historique et philosophique montre bien que «[...] l'imagination ne saurait être "l'impensé" de la tradition ou de ce qu'on appelle l'onto-théologie. Au contraire, elle travaille, de l'intérieur, tous les systèmes et les oblige à affiner leurs concepts, qu'il s'agisse du symbolique, de l'esthétique, de la connaissance et de ses prolongements vers l'éthique et la politique. Elle est donc au centre de tous les dispositifs du savoir» (Védrine, 1990, p. 5-6).
2. *L'apeiron* (l'infini) s'oppose «[...] au mode de raisonnement typique du rationalisme occidental, le *modus ponens* : si *p* alors *q*; mais *p* : alors *q*» (Eco, 1992, p. 51). En ce sens, *l'apeiron* transgresse les principes d'identité, de non-contradiction et du tiers exclu. Il est par définition «[...] ce qui échappe à toute norme» (Eco, 1992, p. 55).
3. Cf. Védrine, 1990, p. 87-113. L'auteure souligne l'importante contribution d'Emmanuel Kant à la problématique de l'imagination comme synthèse a priori et comme faculté médiatrice entre la sensibilité et l'entendement. Ni «folle du logis», ni «maîtresse d'illusions», l'imagination reçoit dans le criticisme kantien un rôle fondamental en ce qu'elle «[...] charpente de l'intérieur tout l'édifice de la connaissance et en constitue l'ossature» (Védrine, 1990, p. 100-101).
4. Pour une analyse des conditions digitales de la compréhension, je me permets de faire référence à un de mes articles (Valenti, 2012).
5. Je me réfère à la typologie de l'action proposée naguère par le sociologue Max Weber (1971, p. 22-23). Outre que ce modèle

permet de préciser plus avant l'analyse de l'action humaine, il permet également d'en comprendre, comme l'ont souligné Molino et Lafhail-Molino (2003, p. 26), l'implication pour tout récit. Quatre possibilités sont mis en relief : 1) «le sujet agit de façon rationnelle en finalité» lorsqu'il en vient à organiser «rationnellement des moyens en vue d'une fin elle-même rationnellement élaborée»; 2) l'action du sujet est «rationnelle en valeur» lorsque tout ce qu'il entreprend est en accord avec ses croyances; 3) le sujet agit de manière «affectuelle» lorsqu'il ne maîtrise ni ses émotions ni ses passions; 4) l'action du sujet est dite «traditionnelle» «lorsqu'il ne fait que répéter des actions qui lui sont devenues habituelles parce qu'elles sont imposées par la société» (Molino et Lafhail-Molino, p. 26).

BIBLIOGRAPHIE

- AUERBACH, Erich (1984) *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 280 p. [Avant-propos par Paolo Valesio]
- AUGER, Roger (2007 [1976]) *La Suite manitobaine. Je m'en vais à Régina, John's Lunch et V'là Vermette!*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 356 p.
- BACHELARD, Gaston (2007 [1941]) *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Édition générale française, coll. «Le Livre de Poche», 221 p.
- BOUCHARD, Gérard (2014) *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal, Les Éditions Boréal, 230 p.
- CASTORIADIS, Cornelius (1999 [1975]) *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. «Points/essais», 541 p.
- DALBIEZ, Roland (1949) *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, vol. 2, Paris, Desclée de Brouwer et C^o, 396 p.
- DURAND, Gilbert (2015 [1964]) *L'Imagination symbolique*, 6^e édition, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 132 p.
- ECO, Umberto (1992) *Les limites de l'interprétation*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 406 p. [Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher]
- (1988 [1984]) *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, coll. «Formes sémiotiques», 285 p. [Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher]
- GRASS, Günter (1997 [1960]) *Le Tambour*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 626 p. [Présentation par Jean-Pierre Lefebvre. Traduction de l'allemand par Jean Amsler.]

- HJELMSLEV, Louis (1968) *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 231 p. [Traduit du danois par Una Canger avec la collaboration d'Annick Wewer]
- LEFEBVRE, Martin (1997) *Psycho. De la figure au musée imaginaire : théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. «Champs visuels», 253 p.
- LYOTARD, Jean-François (1971) *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 428 p.
- MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël (2003) *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Paris/Montréal, Leméac/Actes Sud, 381 p.
- THÉRIEN, Gilles (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.
- VALENTI, Jean (2012) «La dernière bande : un lieu scénique à géométrie variable», *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, «Beckett revisité», numéro composé par Fernando De Toro et Jean Valenti, n° 149-150, p. c1-c26.
- _____ (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.
- VÉDRINE, Hélène (1990) *Les grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «biblio-essais», 159 p.
- WEBER, Max (1971 [1956]) *Économie et société. Les catégories de la sociologie*, tome 1, Paris, Plon, coll. «Agora : les classiques», 411 p. [Traduit de l'allemand par un collectif dirigé par J. Chavy et E. de Dampierre]