

Fenêtre sur lecteur

Robert Saletti

Volume 23, numéro 3, hiver 1987

« À la jeunesse d'André Belleau »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035727ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035727ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saletti, R. (1987). Fenêtre sur lecteur. *Études françaises*, 23(3), 65–76.
<https://doi.org/10.7202/035727ar>

Fenêtre sur lecteur

ROBERT SALETTI

Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont destinés.

JEAN-PAUL SARTRE

Une digression est ici nécessaire [...] car tous les lecteurs n'ont pas eu la fantaisie de visiter un baigneur.

HONORÉ DE BALZAC

Il existe des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture.

MICHEL PICARD

Toutefois, le lecteur doit garder à l'esprit que l'histoire se répète, ce qui m'oblige à en faire autant.

GROUCHO MARX

Le départ d'André Belleau a fait prendre conscience à plusieurs de ce que son apport critique a eu d'inachevé mais aussi de fondamental. Les nombreux témoignages d'amitié et de reconnaissance lus et entendus depuis sa (plus qu'élocutoire) disparition n'ont eu cesse de l'affirmer. Y résonne à l'occasion le regret de la grande œuvre qui aurait constitué la synthèse de son travail théorique. Cette difficulté de consentir à Belleau une parole inachevée heurte notre conviction que *le Romancier fictif*, cet essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois, constitue la pierre

d'assise de l'étude globale — encore à réaliser — des codes socio-idéologiques qui organisent la littérature québécoise.

Belleau a très bien montré dans cet essai que le roman québécois s'institue en grande partie sur une opposition des codes littéraires français et de codes sociaux américains. Ce *double bind* auquel ne peut échapper le romancier québécois nous retiendra de façon particulière puisque notre propos sera de suggérer que cette double contrainte sociolittéraire affecte également, d'une certaine façon, la fonction critique. Nous entendons pour ce faire nous pencher sur la représentation de la lecture, que Belleau aborde indirectement en tant que sous-ensemble de la figure de l'écrivain, et qui reste, toutes proportions gardées, une problématique peu discutée des études québécoises.

Une recension même rapide des articles publiés dans les principales revues universitaires québécoises montrerait assez bien, croyons-nous, que la lecture est surtout considérée dans une perspective logico-sémiotique qui en fait trop souvent l'exact opposé de l'écriture. De plus, quand la critique s'intéresse à la théorie de la lecture, elle s'appuie presque toujours sur les travaux européens (lire allemands) portant sur la réception dans la foulée de l'École de Constance. Il est assez rarement fait état des travaux américains centrés sur le lecteur et sa «réponse». Or, l'acte de la lecture est un terrain que se disputent plusieurs concurrents qui, du lecteur implicite de Wolfgang Iser au lecteur modèle d'Umberto Eco et du lecteur compétent de Jonathan Culler au lecteur informé de Stanley Fish, sans oublier le superlecteur de Michael Riffaterre (qui, malgré son titre, n'est pas un personnage de bande dessinée...), cherchent tous à rendre compte, à leur manière, d'un savoir-lire qui est souvent d'autant mieux défini qu'il demeure très abstrait.

Mais si la théorie est féconde à décrire les contours hypothétiques du lecteur *idéal*, la critique l'est un peu moins quand il s'agit d'interpréter les vulgaires marques du lecteur *inscrit* dans le texte. Le lecteur fictif (québécois), contrepartie inégale et miroir imparfait du romancier fictif, reste en grande partie à circonscrire.

DE TE FABULA NARRATUR

Le romancier fictif pose que le personnage-écrivain est un biais privilégié pour suivre l'évolution du roman québécois vers sa modernité et sa littéarité. À partir des textes pivots de Gabrielle Roy et de Roger Lemelin pour le passage du roman du code (marqué par son «incapacité à poser, d'une part, le personnage-écrivain comme sujet-écrivain et, de l'autre, les conditions concrètes de production de la littérature») au roman de la parole (qui opère «la contextualisation du personnage écrivain»), et ceux de Jean Simard et de Gérard Bessette pour le passage du roman de la parole au roman de l'écriture (dans lequel «l'écrivain apparaît

comme le principe et la forme constitutifs avoués du discours¹), Belleau montre la sortie progressive du roman québécois de l'ère de la représentation. Il s'agit moins toutefois d'établir une périodisation stricte — puisque le roman d'après 1960 constitue la plage sur laquelle viennent mourir toutes les vagues de personnages-écrivains² — que d'indiquer l'avènement du roman québécois à la «société intertextuelle». Le personnage-écrivain est de la sorte interprété comme la figure désignée des limites référentielles du discours romanesque : «Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère³.» Le romancier fictif, ou plutôt le personnage-écrivain en tant que négatif de la littérarité de la fiction, sera donc la dette obligée du roman à l'écriture. Le «roman de l'écriture», où domine, selon Belleau, le rapport à l'expérience du langage, en serait la preuve.

La perspective sociocritique du *Romancier fictif* est neuve dans le contexte des études québécoises. Elle est intéressante parce qu'elle permet, stratégiquement, de confronter un outil conceptuel (la mise en abyme), un corpus institutionnellement homogène (le roman québécois contemporain) et une problématique (le rapport d'une pratique, l'écriture, à sa représentation). Il nous semble que cette perspective et cette problématique gagneraient en fécondité si on libérait le lecteur fictif de l'autorité du romancier fictif.

Puisqu'il est question du lecteur, de la lecture et de leur étude, notons l'intéressant paradoxe, la «schize», qui paraît exister entre la pratique artistique contemporaine tout axée sur les aléas et les mécanismes de la production du texte et la théorie critique qui voit se développer une pléthore d'interprétations des phénomènes de réception et de lecture⁴. Il y a en effet finalement peu d'œuvres modernes mettant explicitement en scène leur destinataire, alors que l'écrivain-écrivain ou l'œuvre en train de se faire est devenu un poncif de la fiction. Au cinéma par exemple, les films sur le film sont relativement nombreux. On pense à *Huit et*

1. André Belleau, *le Romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 15.

2. «Voilà pourquoi les romans les plus significatifs d'après mil neuf cent soixante impliqueraient [...] que l'on remplaçât l'étude d'un personnage-écrivain par celles des diverses figures et modalités d'une écriture» (*idem*, p. 15).

3. *Ibid.*, p. 23.

4. On trouvera un survol critique des principales théories contemporaines de la lecture dans les deux premiers chapitres de Steven Mailloux, *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, 207 p. ; et, dans une perspective moins américaine et plus méthodique, dans l'introduction de Susan R. Suleiman, dans Inge Crossman et Susan R. Suleiman (édit.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1980, 437 p.

demi de Federico Fellini, à *la Nuit américaine* de François Truffaut et à *l'État des choses* de Wim Wenders, pour ne citer que les plus illustres exemples. Peu nombreux sont par contre les films qui interrogent ou mettent en scène l'espace de la réception. Lorsqu'il s'agit d'imaginer ou de jouer sur l'autre face de la communication artistique, un film comme *la Rose pourpre du Caire* de Woody Allen semble une exception. Il n'est pas indifférent de se demander si cette façon de privilégier un pôle de l'énonciation au détriment de l'autre — la parole au détriment de l'écoute — ne cautionne pas en définitive la dichotomie (institutionnelle) entre la littérature sérieuse ou l'art d'avant-garde (qui résistent à leur lecture) et la littérature populaire ou l'art de masse (qui «s'abandonnent» à leur public). Alors que dans la grande littérature le lecteur fictif est postulé mais tenu à distance, il serait en quelque sorte réifié mais transparent dans la «petite». Dès lors, il est sans doute significatif que, dans l'abondante moisson de recherches théoriques sur la lecture, on se soit peu attardé à l'analyse des figures du lecteur fictif, au lecteur inscrit dans l'œuvre. Il semble qu'il reste beaucoup de travail à faire lorsqu'il s'agit de considérer l'écrivain comme lecteur ou, mieux, le lecteur comme écrivain.

DU VOYEUR COMME ARTISTE

Il est vrai que l'écrivain répugne jusqu'à un certain point à donner au lecteur virtuel une image de la lecture qui ne pourrait qu'orienter l'interprétation et la réception de son œuvre. Aussi, est-il assez rare qu'un roman mette en scène un personnage-lecteur qui soit au centre de l'intrigue. En guise de contre-exemple, on peut mentionner le dernier roman de Raymond Jean⁵ qui raconte l'histoire d'une chômeuse qui accepte des contrats de lecture à domicile. La lecture et ses effets, dans leur représentation privée, y sont mis au jour dans un texte qui prend en somme le modernisme à rebours. Ce qui est imprévisible, de l'ordre de l'intime, devient ici le point de départ du récit. *La lectrice* met en jeu la force perlocutoire de la littérature. Mais une œuvre ne donne pas toujours à lire sa réceptivité aussi manifestement. La mise en abyme du destinataire est plus souvent métaphorique ou métonymique. Donnons un exemple cinématographique : celui de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, dans lequel la passivité et le voyeurisme du protagoniste principal notent notre propre situation de spectateur. L.B. Jeffries (James Stewart) est un photographe-reporter qui, immobilisé dans une chambre dont la fenêtre côté cour lui permet de voir (sans être vu) les allées et venues de ses voisins, croit être le témoin d'un meurtre. Alors même qu'il poursuit son enquête (visuelle), l'ensemble des locataires compose à nos yeux une sorte de tableau des étapes et vicissitu-

5. Raymond Jean, *la Lectrice*, Paris, Actes Sud, 1986, 214 p.

des possibles (probables ?) de la vie matrimoniale : le neveu, la jeune danseuse dont le *boyfriend* a été mobilisé, les jeunes mariés, le couple sans enfants et, finalement, — l'intrigue policière étant rattrapée par la peinture conjugale — le mari dont la femme a disparu. Les deux trames narratives (y a-t-il eu meurtre ? et devrais-je me marier ?) se recoupent du fait que le photographe est justement courtisé par une jeune femme, Lisa Fremont (Grace Kelly), dont les avances le laissent perplexe et qui va l'aider dans son enquête. Les rôles de l'amoureux, de l'enquêteur et du spectateur convergent dans le fait (esthétique) que savoir, c'est voir son aveuglement. Le film culmine d'ailleurs lorsque Lisa Fremont, surprise par le mari suspect, Lars Thorwald (Raymond Burr), à qui elle a réussi à dérober l'alliance de sa femme «disparue», cache l'objet incriminant en le mettant à son doigt et en signalant son geste à Jeffries qui examine la scène de sa fenêtre. Thorwald surprend le geste de Lisa et se tourne vers *nous*, la caméra du cinéaste s'étant jointe au regard du photographe. Le film désigne alors ses multiples sens : la position de l'enquêteur est mise au jour au moment même où le suspect signale sa culpabilité ; l'intervention de la femme, instrumentale sur le plan de l'intrigue policière, est décisive sur le plan amoureux. Qui plus est, tous les plans narratifs convergent vers le spectateur, dans la profondeur esthétique du «voyeur⁶». Ce que la scène révèle, c'est l'indirection du regard, la nécessité de la distance. Voir (lire), c'est résoudre dans la distance, c'est faire de la passivité une activité. Nous avons là, esthétiquement traitée, la problématique du miroir qui est aussi celle de Narcisse pour qui le reflet constitue l'expérience du même et de l'autre. Le mouvement de l'abyme est celui de la mort et de la création. L'art du reflet n'est-il pas cet art du «savoir jusqu'où aller trop loin», selon le mot que Jean Cocteau, dans *Orphée*, lançait en guise de reproche au poète qui n'a pas encore affronté la mort ?

Nous paraîtrions nous éloigner de la question du lecteur fictif si ce «savoir jusqu'où aller trop loin» n'était précisément l'aphorisme par lequel Michel Picard définit, positivement cette fois, les rapports du jeu, de la lecture et du carnaval⁷. Façon d'appréhender intuitivement le mélange d'illusion, d'identification, de compensation et de consentement qui est à la base du plaisir ludique de la lecture, le savoir-jusqu'où-aller-trop-loin voudrait permettre de saisir l'infini dédoublement (entre l'identique et l'étrange) qui est celui de la *spéculation*. Dans *Orphée* encore, une

6. Nous aimerions remercier M. Eric Méchoulan qui a attiré notre attention sur le film d'Hitchcock et dont les remarques sont à l'origine de notre interprétation.

7. Michel Picard, *la Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, 320 p. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de cet ouvrage : voir particulièrement pp. 100 et 249.

voix anonyme répétait que «les miroirs feraient bien de réfléchir davantage». En tant que mouvement spéculaire (le lecteur est une altérité impalpable pour l'écrivain) et spéculatif (le lecteur est une plus-value de sens), on dira de la lecture, en empruntant l'expression de Dällenbach, qu'elle est un «mercenaire textuel⁸». Bref, le lecteur fictif peut être aussi bien une concession à la mode qu'un défi à la lisibilité.

LE LECTEUR COMME ÉCRIVAIN OU LA PÉDAGOGIE DE LA LECTURE

Les exemples d'inscription du lecteur dans l'œuvre, comme personnage ou narrataire, sont certes nombreux et varient selon les époques et les genres. On connaît bien sûr les «adresses» balzacienne visant à intégrer le lecteur et son acte de lecture au discours narratif⁹. Les «comme on l'a vu» et «on verra comment», en faisant surgir les contraintes de la situation pragmatique des interlocuteurs, décrivent et expliquent tout à la fois. Ces indicateurs de narrataires définissent la fiction dans ce qu'elle a de construit, mais en même temps ils rappellent au lecteur que le couple narrateur-narrataire a un fondement hiérarchique. En s'inventant, la fiction enseigne. En enseignant, elle joue à confondre le lecteur fictif et le récepteur concret. Pour illustrer le rapport possible des fondements pédagogique et esthétique de la lecture, faisons un bref détour du côté du réalisme socialiste.

Prenons ainsi le cas de deux romans réalistes socialistes qui font une large place au lecteur fictif. Des romans comme *le Deuxième Jour de la création* d'Ilhya Ehrenbourg (1931) ou *Et l'acier fut trempé* de Nikolai Ostrovski (1934) présentent en effet un nombre impressionnant de personnages-lecteurs (dont Volodia, l'anti-héros du *Deuxième Jour*, qui est omniprésent) et de références littéraires qui illustrent bien les ambiguïtés de la réception esthétique. Bien sûr, certaines de ces références ont pour fonction d'orienter les lecteurs réalistes socialistes virtuels. Ainsi, le héros positif est bien celui qui lit Marx et Lénine et qui sait distinguer les effets pernicioeux d'un mauvais roman de ceux exaltants d'un meilleur. Mais d'autres références (et d'une certaine façon, l'abondance même de celles-ci) font dévier ces romans dits à thèse de leur ligne directrice. C'est alors que le poids de la tradition littéraire russe et du romantisme révolutionnaire tire le didactique du côté du romanesque. Il est vrai qu'en ce début des années trente, alors que le pouvoir politique est encore à définir ce qui deviendra officiellement en 1934 le réalisme socialiste, le lecteur réaliste socialiste est

8. Lucien Dällenbach, *le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, 248 p.

9. Voir Jean Rousset, «L'inscription du lecteur chez Balzac», dans Marc Fumaroli (édit.), *le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, pp. 241-256.

justement une fiction. Il n'est pas inutile de rappeler que même en 1934, après dix-sept ans de pouvoir soviétique, les objectifs d'alphabétisation et d'éducation des masses fixés par la Révolution sont loin d'avoir été atteints. Au risque de faire de la sociologie primaire, on peut avancer que la représentation fictive du lecteur et de la lecture dans plusieurs romans réalistes socialistes a partie liée avec l'exigence pédagogique de la *constitution* d'un public. L'écrivain est dès lors confronté à une double contrainte fictionnelle : décrire une société-modèle et donner à lire de la littérature. Il s'agit d'une exigence qui trouve son explication, comme l'explique Régine Robin¹⁰, à la fois dans le dirigisme d'une classe politique qui veut éduquer et dans la pression d'un public qui veut se divertir.

Pour éviter que l'on associe cet exemple au cas extrême d'une littérature trop foncièrement tributaire d'une situation politique, nous voudrions attirer l'attention sur un «genre» plus récent et relié à un contexte culturel plus proche du nôtre. Il s'agit de ce que les Américains appellent l'*interactive fiction*, *compufiction* ou même à l'occasion *participatory novel* et qui, dans le giron informatique des logiciels d'apprentissage, vise à permettre à un lecteur considéré comme partenaire ou joueur d'intervenir directement (par le biais du clavier et de l'écran) dans le cours du récit qui lui est proposé¹¹. La fiction interactive représente probablement un des points limites de l'exacerbation du lecteur (individualisé) qui hante l'écrivain d'aujourd'hui. Exacerbation telle que c'est le lecteur qui devient l'écrivain : «*Interactive fiction is personalized or individually contoured for the specific reader through the computer's evaluation or integration of what the reader types in. The text configures itself, so to speak, according to the characteristics of the reader*¹².»

Bien entendu, on pourrait voir dans cette apologie du lecteur un effet de l'idéologie binariste de la communication qui ne voit dans l'ordinateur qu'une simple courroie de transmission propre à faciliter un contact privé (et neutre) entre un destinataire et un destinataire¹³. Il nous semble toutefois qu'on aurait tort de rejeter

10. Voir Régine Robin, *le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p. Le paragraphe sur la pression du lecteur se trouve aux pages 211-218.

11. Nous renvoyons pour l'essentiel à l'article de Norman N. Holland et Anthony J. Niesz, «Interactive Fiction», *Critical Inquiry*, 11, septembre 1984, pp. 110-129. Les fictions interactives y sont définies comme des «*works of fiction which explicitly call upon the reader to interact with them by means of queries or replies, to take an active role in the story, and deliberately to change the development of plot, character, setting, or language along with the author*» (p. 111).

12. *Ibid.*, p. 125.

13. Dans l'optique légèrement différente qui est celle de la théorie des actes de langage, Mary Louise Pratt a montré les limites idéologiques de la communication «duelle» : «*The one-to-one norm has been pretty much internalized by speech-act approaches to literature [...] so the literary speech situation tends to be viewed as a one-to-one private*

a priori ces expériences d'interaction sous prétexte que la machine y tient un rôle aussi prépondérant que mal défini. Les principes de rétroaction constante et de narration arborescente («*tree-structured novel*») qui sont à la base de la fiction interactive, s'ils ne sont pas concluants en regard du débat sur l'intelligence artificielle¹⁴, interpellent certainement une part non négligeable de la littérature et de la pédagogie contemporaine¹⁵. Le défi est désormais de construire des textes qui n'ont ni la linéarité du réalisme le plus plat ou traditionnel, ni la pauvreté (relative) des fictions labyrinthiques produites par ordinateur.

DE L'ÉCRIVAIN COMME LECTEUR OU LA LECTURE PÉDAGOGIQUE

C'est à la lumière de ces exemples disparates mais révélateurs que nous pouvons entrevoir la nécessité d'entreprendre pour le lecteur fictif ce que Belleau a fait pour le romancier fictif. En commençant avec les romans du code où l'on verrait que la lecture est maintes fois dite mais jamais montrée, où les références littéraires sont données pour leur valeur indicielle ou simplement indicative. En reprenant le cas d'*Au pied de la pente douce* longuement commenté par Belleau dans son chapitre d'introduction, on notera que Denis Boucher n'est jamais vu en train de lire ou même de discuter de ses lectures. Par contre, alors que le pôle de l'écriture lui échoit en priorité, sinon en exclusivité, tout au long du roman, le pôle de la lecture est réparti de façon plus égalitaire entre les actants. Ainsi, Gaston, le jeune frère de Denis, rêve de se faire lire les histoires illustrées du journal par un Denis qui, de son côté, dénigre «les intellectuelles [...] qui s'empiffraient de Delly et de Bourget¹⁶». Le père de Jean Colin, l'ivrogne Tit-Blanc lit l'*Histoire illustrée d'un nihiliste*. Atala, dit le narrateur, baïlle sur le lit de Lise Lévesque. Flora, la mère de Denis, cache un livre sur la *Médecine végétale et le régime biologique* qu'elle consulte à l'occasion. Quant à

interaction between THE reader and THE text (with the text substituting for THE author because she or he is not actually there).» Voir M.L. Pratt, «The Ideology of Speech-Act Theory», *Centrum*, 1 : 1, printemps 1981, pp. 5-18.

14. Pour une discussion de cette question à partir d'un cas précis de fiction interactive, on lira l'article récent de Jean-François Chassay, «À propos des *machines écrivantes*», *Études françaises*, 22 : 3, 1987, pp. 61-69.

15. Et au premier chef, les genres paralittéraires comme le fantastique, le roman d'aventures ou le roman policier qui, basés sur une certaine prépondérance de l'intrigue, des rebondissements et du code herméneutique (au sens de Barthes), constituent des jeux de langage de plus en plus typés. Pour le cas du roman policier, dont la branche du roman à énigme est sans doute l'ancêtre de la fiction interactive, on consultera avec intérêt l'article de Bernard Suits, «The Detective Story : A Case Study of Games in Literature», *Revue canadienne de littérature comparée*, 12 : 2, juin 1985, pp. 200-219.

16. Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Cercle du livre de France, «Poche canadien», 1967 [1944], p. 56.

Denis, c'est simplement en feuilletant *Cruelle Énigme* de Bourget, «le roman préféré de sa mère¹⁷», qu'il est le lecteur que tout écrivain, règle générale, devrait être ou avoir été. Alors que la plupart des personnages veulent lire ou lisent de temps à autre, Denis dit avoir lu (mais quoi ?) et se permet ainsi de juger des lectures des autres. *Au pied de la pente douce*, bien que roman du code du point de vue de Denis, est bel et bien une amorce de roman de la parole en ce que les lectures fictives, qui ont une base institutionnelle (la littérature contre les illustrés et les ouvrages techniques), permettent de distribuer les actants d'un point de vue psychologique. La lecture fictive n'oppose pas tant Denis Boucher et Jean Colin que l'écrivain et les lecteurs.

De façon plus générale cependant (et sous réserve d'une étude plus exhaustive), on ne peut qu'être frappé par la disparité numérique qui existe entre les romanciers et les lecteurs fictifs (à l'avantage des premiers) contenus dans les romans du code et de la parole. Le roman québécois attend toujours son Don Quichotte ou son Emma Bovary pour fonder une «école» de lecture qui ferait le pont entre les rôles social (institutionnel) et individuel (psychologique) de la littérature. Un roman comme *la Fin des songes* est typique de l'échec d'un sujet-écrivain dont les marques sont toutes tournées du côté de l'écriture. On se prend à croire que l'écrivain québécois n'a pas fini de se suicider tant que le sujet psychologique de l'écriture considérera la lecture comme un acquis. Les préoccupations de Marcel-lecteur, le romancier fictif de *la Fin des songes*, se résument à envier Stendhal et son pouvoir : «Marcel, au fond, envie ce regard de Stendhal et, surtout, la force qu'il a de se livrer à un jeu de massacre sans jamais douter de lui-même. Il n'a que sa victoire à lui reprocher, ses livres, cette voix qu'on ne peut plus faire taire¹⁸.»

Poursuivant notre mini-enquête sur quelques romans où «la littérature se représente explicitement elle-même (comme dénotatum)¹⁹», arrêtons-nous, à la suite de Belleau mais toujours en privilégiant le pôle récepteur de la communication littéraire, à *la Bagarre*. «Roman des conditions linguistiques du discours de l'épos réaliste [...] mais [...] aussi le roman de son impossibilité concrète²⁰», le livre de Bessette figure donc la limite du personnage-écrivain au-delà de laquelle la fonction du romancier fictif est irrémédiablement discursive. Belleau a très bien montré comment le trio central de protagonistes occupe institutionnellement l'espace littéraire de l'époque avec un apprenti écrivain canadien-français (Lebeuf) cherchant à s'affranchir sans succès

17. *Ibid.*, p. 278.

18. Robert Élie, *la Fin des songes*, Montréal, Beauchemin, 1950, p. 36.

19. Belleau, *op. cit.*, p. 115.

20. *Ibid.*, pp. 126-127.

entre un code linguistique français (Sillery) et un code social américain (Weston)²¹. Ce schisme des codes empêche le romancier fictif de jumeler le pouvoir-dire et le savoir-dire. Son vouloir-dire apparaît ainsi nécessairement voué à l'échec. Cette caractéristique qui valait pour *Au pied de la pente douce* et *la Fin des songes*, vaut-elle également pour le lecteur fictif de *la Bagarre* ?

Coincé entre un Sillery qui est le lecteur lettré et dilettante par filiation (c'est sa mère surtout dont les lectures françaises, conservatrices certes mais abondantes, sont décrites) et un Weston aux lectures québécoises et utiles (thèse sur les Canadiens-français oblige), Lebeuf est celui des trois qui, dans l'espace narratif du roman, lit pourtant le moins. Sa lecture du *Père Goriot* pendant le travail, pour les besoins d'un cours, est constamment interrompue par les impressions et les réflexions qui lui viennent sur la place des Canadiens-français. Cette absence de continuité se reflétera à tous les niveaux de sa vie et ses vellétés d'écrivain (roman et thèse) s'estomperont au profit d'un emploi de contremaître. Il est vrai que lorsqu'on s'en remet pour l'inspiration à un bouquin comme *Plot of 100 Best Novels*...

La lecture pour Lebeuf n'est jamais un jeu. Elle est résolument liée au travail intellectuel et à une exigence de réussite sociale qui compromet tout le plaisir esthétique qu'un lecteur qui s'assumerait pourrait en tirer. Par ailleurs, la gratuité, qui est du côté de Sillery, comporte une connotation passéiste puisque le dilettantisme du personnage est fonction de son classicisme littéraire (Valéry, considéré comme un décadent, apparaît comme sa lecture la plus moderne). Le code «lectorial» de Sillery est aussi démodé que reconnu. Et lorsque l'Américain Weston retourne chez lui à la fin du roman, on mesure le vide (institutionnel) devant lequel se trouve Lebeuf au moment d'évaluer une démarche intellectuelle où, répétons-le, la lecture est la grande oubliée : «Souvent le colosse regrettait sa vie d'étudiant, cette vie d'insouciance et d'irresponsabilité, les longues séances dans les cafés où l'on buvait sec et discutait ferme²².» Ah ! si au moins l'Université enseignait aussi à lire...

Il faudrait donc se demander si la littérature, sous l'égide de nos romanciers fictifs, peut parvenir à exister autrement que dans une schize des codes qui a pour corollaire — c'était l'essentiel de notre démonstration — une dissociation des pôles de la communication littéraire. Les personnages-écrivains évoluent sans doute

21. Idée que Belleau a reprise et étoffée dans «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise» et «Code social et code littéraire dans le roman québécois», *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal Express, 1986, pp. 167-174 et pp. 175-192 respectivement.

22. Gérard Bessette, *la Bagarre*, Montréal, Cercle du livre de France, «Poche», pp. 214-215.

23. Picard, *op. cit.*, p. 242.

dans un univers qui contient des lecteurs, mais la situation de lecture dans les romans québécois oppose dans l'ensemble la lecture à l'écriture comme le passé au présent ou comme l'acquis au devenir. Les romans inscrivent rarement la lecture d'un point de vue discursif alors qu'*Au pied de la pente douce*, *la Fin des songes* et *la Bagarre* citent assez généreusement leur personnage-écrivain. C'est à croire que l'écriture peut advenir avant toute épreuve de lecture, littéraire ou autre. Picard rappelle à juste titre que la lecture, à laquelle est si rarement concédée en fait sinon en droit, la dignité de l'art, «se situe pourtant [...] dans l'apprentissage individuel [et] dans les acquisitions de notre société historique, [...] avant la si prestigieuse écriture²³».

Le sens de nos remarques, s'il vaut pour les romans étudiés par Belleau, pourrait être étendu à des romans sans romancier fictif comme *Bonheur d'occasion* dans lequel le mot lecteur est absent et le mot lecture n'apparaît qu'une seule fois, au premier chapitre²⁴. Le livre (mot utilisé huit fois, le plus souvent dans le sens plus technique de cahier d'étude ou de manuel) est par ailleurs ce qui sépare les destins de Florentine Lacasse et de Jean Lévesque qui «[...] eut soudain une vision de ce que pouvait être sa vie [il s'agit de Florentine], cette vie des jeunes filles fardées, pimpantes, qui lisent des romans-feuilletons de quinze cents et se brûlent à de pauvres petits feux d'amour factice²⁵».

De même, sans entrer dans le détail du roman de l'écriture (qui représente, répétons-le, le point limite de la perspective analytique de Belleau dans *le Romancier fictif* et, par conséquent, de la nôtre), on peut penser qu'une certaine dichotomie y persiste. Chez Aquin, par exemple, qui multiplie les références littéraires et artistiques, l'espace discursif de la lecture reste empreint de finalité. La thèse de H. de Heutz et *l'ex-libris* dans *Prochain Épisode*, le travail d'édition dans *Trou de mémoire*, la thèse de Christine Forestier dans *l'Antiphonaire* manifestent la fonction critique et objectale d'une lecture lourde de révélations dramatiques et de jeux d'identité.

Chez Ducharme par contre, autre «romancier de l'écriture», la lecture est bel et bien une activité ludique, mais au sens du jeu d'enfant, ou de l'adulte qui joue à l'enfant. Le lecteur fictif y est le plus souvent un adolescent qui refuse de vieillir. L'exemple le plus «visible» se trouve sans doute dans le film *les Bons Débarras* de Francis Mankiewicz (d'après un scénario et des dialogues de Ducharme), où la jeune Manon (Charlotte Laurier) nous est régulièrement montrée en train de lire *les Hauts de Hurlevent*. Les fonctions narrative et discursive de la lecture s'y superposent d'ail-

24. Voir P.G. Socken, *Concordance de «Bonheur d'occasion» de Gabrielle Roy*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1982, 1135 p.

25. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Saint-Lambert, Stanké, «Québec 10/10», 1978 [1945], p. 14.

leurs à la fin puisque l'ultime séquence du film coïncide avec la lecture par Manon des dernières lignes du roman. L'importance de la lecture se trouve toutefois relativisée du fait que la séquence signale le refus du monde adulte et constitue donc une sorte de mort symbolique et de repli sur l'univers (fantasmatiquement) ludique de l'enfance. Encore une fois, il n'y a pas d'osmose possible avec l'écriture.

Nous concluons en faisant valoir que, si le personnage-écrivain, par les limites proprement abyssales qu'il donne à la fiction romanesque, a conduit Belleau à constater à la fois la volonté et l'impossibilité d'une *écriture réaliste* et, partant, à cerner le manque d'un sujet qui ne se pose jamais à lui-même qu'en termes de codes contradictoires, le personnage-lecteur, quant à lui, prévient le sociocritique que ces termes mêmes doivent être reconsidérés. Peut-être, dans le contexte québécois, n'est-ce pas tant le réalisme (comme organisation idéologique de l'expérience du réel) que l'écriture (comme refoulement relatif de la lecture) qui fait écran et marque les confins de la fiction? La fragmentation de la lecture dont aucun personnage n'a le monopole et que personne n'assume vraiment, indique une expérience de dispersion. Si l'écrivain québécois est impossible, LE lecteur québécois est introuvable. Entre l'autoréférentialité obligée du romancier fictif et l'altérité présumée du lecteur fictif, la littérature se cherche. En fait, son «défaut» ne serait-il pas de (se) refuser toute autorité lectoriale, ce qui transparait dans son habitude de faire de la lecture un mode mineur de l'écriture et du lecteur, une simple réminiscence fictive du romancier?