

## Études françaises

### Un romancier de carnaval ?

Anne Élane Cliche

---

« À la jeunesse d'André Belleau »  
Volume 23, numéro 3, hiver 1987

URI : [id.erudit.org/iderudit/035725ar](http://id.erudit.org/iderudit/035725ar)  
DOI : [10.7202/035725ar](https://doi.org/10.7202/035725ar)

[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

Cliche, A. (1987). Un romancier de carnaval ?. *Études françaises*, 23(3), 43–54. doi:10.7202/035725ar

---

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Un romancier de carnaval?

ANNE ÉLAINE CLICHE

Répondre à l'invitation que lançait André Belleau en 1983 de «se mettre à l'écoute bakhtinienne du roman carnavalisé québécois<sup>1</sup>» implique une remise en chantier non seulement du corpus romanesque, mais du texte bakhtinien lui-même dans son extension et dans ses limites. En quoi et comment le dialogisme, le plurilinguisme, le carnivalesque proposent-ils une relecture de notre littérature «tiers-mondiste<sup>2</sup>»? C'est la question du lieu même de l'écriture (et de son sujet) qui se trouve posée dans cet échange, lieu où convergent tous les réseaux du texte, tant axiologiques, idéologiques qu'énonciatifs.

D'où parle le roman? Quels rapports au langage entretient-il? La pensée et le travail de Bakhtine ont permis un extraordinaire élargissement de la sociologie du roman, allant jusqu'à rejoindre la psychanalyse dans sa théorie du sujet et du signifiant (Kristeva). Cette rencontre du dialogisme et de la «subversion du sujet<sup>3</sup>» a donné aux pratiques bakhtiniennes un souffle et une portée visant inmanquablement la remise en question des codes et la révolution des langages. C'est pourquoi la carnavalisation du

1. André Belleau, «Carnavalisation et roman québécois : mise au point d'un concept de Bakhtine», *Études françaises*, XI : 3, 1983, repris dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Primeur, 1984.

2. Au sens où l'entend Gilles Thérien dans «La littérature québécoise, une littérature du tiers-monde?», *Voix et images*, XII : 1, automne 1986, pp. 12-20.

3. Jacques Lacan, «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 793-828.

roman québécois et la lecture qui la prend en charge permettent d'articuler une problématique essentielle à cette culture et à sa position de tiers : celle du statut du roman dans le champ du lien social, de l'histoire, des codes idéologiques et institutionnels, autrement dit, celle de son éthique. On comprendra ainsi que répondre à André Belleau revient à postuler une éthique du roman à partir des concepts bakhtiniens.

L'article de 1983 se terminait sur le constat d'une rupture historique dont la lecture était rendue possible et féconde par la mise en jeu du prisme dialogique. Selon Belleau, cette bifurcation ou cet écart de la culture se produisait dans une «relativisation joyeuse ou parodique des langages<sup>4</sup>», s'arrachant enfin au dogme littéraire français fétichisé. L'opposition au code littéraire par la carnavalisation se présentait donc comme un moment culturel sinon entièrement accompli, du moins prometteur. Au centre de cette opposition matérialisée par de nouvelles écritures (ou peut-être simplement par la naissance de l'écriture elle-même), se lit donc une contestation de l'institution littéraire paralysante par le carnavalesque, le rire et la polyphonie. Comme si le «romancier fictif» accédait enfin *réellement* à l'écriture en s'inscrivant dans la multiplicité formelle et thématique de l'univers ambivalent du carnaval. «Le code littéraire français, loin d'occuper désormais toute la place, se trouva en position de concurrence envers les codes socioculturels québécois. Cette situation profondément dialogisante ne pouvait que favoriser l'éclosion d'une littérature carnavalesquée fondée sur la relativisation joyeuse ou parodique des langages<sup>5</sup>.»

La remise de Bakhtine sur le chantier de la critique pour en étudier la portée épistémologique devrait donc chercher à confronter (pour en mesurer le degré d'intrication possible) le dialogisme et le code littéraire reçu tel qu'il se donne à lire dans les systèmes textuels des auteurs québécois. Le premier roman de Roger Lemelin<sup>6</sup> (espace figuratif privilégié du romancier fictif<sup>7</sup>), à la charnière des moments culturels évoqués par Belleau, semble tout désigné pour soutenir cette épreuve puisqu'il n'est pas exempt de nombreux procédés de carnavalisation. «L'écoute bakhtinienne» laissera donc le champ libre aux voix ironiques et parodiques susceptibles d'énoncer une libération active.

Soulignons par ailleurs, avant d'entreprendre cette lecture et pour en signaler brièvement l'orientation, que l'homologie centrale posée par Bakhtine entre le roman et le carnaval a déjà révélé ses limites épistémologiques et sociologiques. Celles-ci ont été

4. Belleau, *op. cit.*, p. 174.

5. *Ibid.*, p. 174.

6. Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, «CLF poche», 1967, 347 p.

7. Objet central d'une autre étude d'André Belleau portant ce titre.

reconnues au centre même de la théorie en ce qu'elle tend à faire du carnaval un système de pratiques transgressives actualisant l'éclatement des catégories spatio-temporelles dans un investissement ludique et ambivalent<sup>8</sup>. On a ainsi montré à quel point Bakhtine s'aveugle sur la temporalité cyclique, provisoire, ritualisée et «policée» du carnaval, et dans laquelle le geste «libérateur», excessif et polyphonique, appartient, dans son décentrement lui-même, à un monde qui l'a déjà récupéré : «Le carnaval est donc une fête de tolérance, contrôlée en douceur. Le déchaînement du peuple, où les disparités sociales se trouvent suspendues, n'est qu'une récupération posée et inscrite d'avance dans la structure même de la réalité où le carnaval ne fait que confirmer son caractère répétitif et systémique<sup>9</sup>.»

Cette mise au point sur le statut idéologique du carnaval demeure ici la toile de fond de la relecture d'un roman dont la pratique carnavalesquée sera mise à contribution pour une reconsidération «analytique», cette fois, de l'éthique de la carnavalisation du roman. Il convient donc d'ouvrir cette lecture par la remise au jour du «critère fondamental» établi par Belleau : le critère de niveau narratologique défini comme «une intense interaction dialogique attribuable à l'hybridation» ébranlant aussi le statut du narrateur et «libérant la plurivocalité<sup>10</sup>».

La question est donc de savoir si la carnavalisation comme pratique d'écriture rencontre elle aussi les limites qui relativisent et rendent nulle la transgression du carnaval. Bakhtine peut-il encore servir une lecture qui tend à faire advenir l'irré récupérable ou l'illisible du roman ?

La multiplicité des langages dans leurs surgissements et leurs corrélations a constitué pour Bakhtine l'élément fondamental du discours romanesque. L'intégration des «genres», reconnue aujourd'hui par les théoriciens du texte<sup>11</sup> comme spécificité du roman, prend ici sa première véritable dimension théorique. Les discours des personnages (stratifiés en «genres» ou «styles» renvoyant au statut social), ainsi que les «genres intercalaires» (confession, journal intime, lettre, sermon religieux, pièce de théâtre, texte littéraire, essais, discours institutionnel ou politique), tous ces modes d'être linguistiques mettent à contribution les caracté-

8. Voir, entre autres, David Hayman, «Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes» (*Poétique*, n° 13, 1973, pp. 76-99) et Wladimir Krysiniski, «Variations sur Bakhtine et les limites du carnaval» (*Carrefours de Signes. Essais sur le roman moderne*, Paris, Mouton, 1981, pp. 311-343).

9. Krysiniski, *op. cit.*, p. 313.

10. Belleau, *op. cit.*, p. 172.

11. Entre autres, Marthe Robert, et plus récemment les réflexions post-modernes comme celles de Linda Hutcheon et de Guy Scarpetta.

ristiques de leur langage pour rompre et stratifier l'unité narrative du roman<sup>12</sup>.

Soulignons d'abord le phénomène d'hybridation<sup>13</sup> qui réalise toutes les formes possibles d'intégration des discours des personnages dans la voix narrative, de même qu'il permet de souligner la présence des discours sociaux extérieurs susceptibles d'envahir la parole des personnages et celle du narrateur<sup>14</sup>. Tout le dialogisme s'inscrit dans un *style* (ou langage) qui œuvre à la mise en circulation des voix plurielles. C'est ce qu'il faudra démontrer dans la relecture du roman de Roger Lemelin.

On ne peut s'attarder ici sur le dialogisme à tendance parodique qui s'inscrit très fréquemment dans la voix narrative du roman de Lemelin en analysant les constructions hybrides qui mettent en interaction le narrateur et les autres voix. Mais un relevé des «genres intercalaires» servira à rendre opératoires les notions de pastiche et de parodie et à révéler la place très marquée du «genre littéraire», comme code et institution, qui traverse le roman du début à la fin<sup>15</sup>.

Le rôle de la parodie est très grand dans la théorie bakhtinienne, et le dialogisme est lui-même donné comme l'élément central d'une prose qui cherche constamment à discréditer parodiquement une quelconque vérité ou instance univoque. Cette mise en question par le rire de toute forme de valeurs *sérieuses* trouve comme on sait son expression la plus intéressante dans la notion de «carnaval<sup>16</sup>».

Le carnaval est lui-même à considérer comme structure dialogique parodique. Il faut dire que, pour Bakhtine, le carnavales-

12. Le roman devient alors non plus une représentation du monde mais une représentation de langages. L'interaction des voix des personnages que l'on trouve dans le dialogue traditionnel prend une expansion remarquable dans la notion bakhtinienne de «dialogisme» en tant qu'intériorisation d'une intersubjectivité potentielle.

13. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1978, pp. 125-129.

14. L'hybridation apparaît ainsi comme la condition même du pastiche et de la parodie. C'est donc elle qui demeure la porte d'accès à l'analyse dialogique des romans.

15. Dans la voix narrative omnisciente du roman de Lemelin, s'entendent constamment les voix envahissantes d'autrui, faisant du narrateur le réceptacle de la perspective subjective des personnages, c'est-à-dire des langages publics. Ainsi (et pour ne donner qu'un seul exemple), décrivant l'abbé Charton, le narrateur passe rapidement d'un point de vue extérieur, à celui, intérieur et idéalisé, de l'abbé lui-même, puis à une véritable parodie de l'image populaire et stéréotypée du poète (p. 29).

16. Le carnavalesque puise bien sûr son sens dans les caractères fondamentaux du carnaval en tant qu'institution, mais il renvoie aussi à un ensemble de comportements se rattachant à ces rituels. Le plurilinguisme et le dialogisme participent tous deux de la dimension carnavalesque d'un roman, et peuvent traverser un système de représentations spécifiques se présentant alors comme une thématique (avec la conception du texte qu'elle implique).

que ne se donne pas à lire dans des marques textuelles, mais décrit des comportements ou des rituels propres à la société observée. En inscrivant, avec André Belleau<sup>17</sup>, le carnaval dans le dialogisme textuel (parodique), sans exclure la *représentation* indispensable de la fête, le roman de Lemelin prend une dimension inédite<sup>18</sup>.

Le jeu, le burlesque, le comique que met en évidence la narration, la folie qui surgit de l'interaction des langages déstabilisent les positions sociales respectives<sup>19</sup>. On note toutefois que le rire est souvent la part exclusive du narrateur, le carnavalesque provenant surtout de la stratégie énonciative, d'où la puissance parodique. C'est ainsi que l'on peut surtout parler, chez Lemelin, de scènes non pas carnavalesques mais *carnavalisées* par le plurilinguisme et sa part dialogique.

Nous pouvons certainement dire que le rire constitue l'élément structurant du roman, mais cette dimension critico-parodique que permet de lire la théorie bakhtinienne joue un rôle assez particulier dans le roman de Lemelin. Le style parodique que suscite le plurilinguisme se fonde, entre autres, sur une capacité de diviser et de relativiser les intentions en strates visant à empêcher toute instance monologique. Le carnavalesque ne vise donc pas à évacuer le sérieux. Il le renferme, au contraire, et le maintient en constante tension avec le comique. Mais il reste que l'ambivalence du tragique et du ridicule cautionne aussi, en quelque sorte, toute l'ironie de la voix narrative et lui permet de se légitimer et de se renforcer tout au long du roman.

D'autre part, la parodie de la voix populaire et des comportements collectifs «défoûlés» sous-tend, dans le roman de Lemelin, une parodie beaucoup plus importante au point de vue structurel : celle du discours littéraire et de son pendant, le «beau langage». L'inscription du «code» littéraire comme genre et comme institution est omniprésente dans ce roman. On la retrouve d'abord dans presque tous les «genres intercalaires». Mais elle apparaît surtout dans le personnage de Denis Boucher, lui-même représentation

17. Belleau, *op. cit.*, p. 172.

18. On trouve dans *Au pied de la pente douce* une part certaine de cette dimension bakhtinienne qu'est le carnaval. L'hybridation et le dialogisme comme représentations complexes de divers langages atteint une portée carnavalesque à l'intérieur de scènes apparentées à un certain type de rituel social autour duquel se rassemble le chœur des voix publiques. Le roman contient six scènes stratégiques qui peuvent, par certains aspects, être considérées comme carnavalesques (soirée à la salle paroissiale : théâtre (pp. 60-68 et 73-75) ; bingo (pp. 69-73) ; grand-messe (pp. 83-107) ; descente des policiers au bingo (pp. 204-205) ; parade de la garde de Lévis escortant les lutteurs (pp. 206-213) ; soirée du spectacle de lutte (pp. 220-225). Le dialogisme et le plurilinguisme s'associent là à des comportements carnavalesques et ouvrent sur une nouvelle lecture du roman.

19. C'est pourquoi on ne peut jamais dire que le carnaval exprime la lutte du peuple contre la bourgeoisie ou le pouvoir. Il y a au contraire une sorte d'occultation des signes de l'appartenance sociale dans le temps du carnaval. Le carnaval, c'est l'illusion de la fin d'une appartenance de classe dans le rire et la fête.

d'un langage et d'un comportement propres à l'écrivain. À travers la théorie bakhtinienne, Denis Boucher devient l'écrivain comme langage et discours social.

L'analyse des genres intercalaires est, en effet, très révélatrice de l'organisation du plurilinguisme dans le roman. Pour Bakhtine, elle en est l'une des formes «des plus fondamentales et les plus importantes<sup>20</sup>» : «Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires [...] qu'extralittéraires [...]. Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leur langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages<sup>21</sup>.»

Dans le roman de Lemelin, un seul de ces genres rejoint directement la voix populaire omniprésente : la chanson<sup>22</sup>. Les titres de ces chansons s'inscrivent toujours directement dans la diégèse par identification et assimilation directes. La chanson populaire devient donc un discours de «vérité», une formulation générale et commune des aspirations populaires. Ces allusions à la chanson apparaissent d'ailleurs toujours sans médiation narrative. Leur circulation prend toute sa valeur lorsqu'elle entre en relation avec les autres genres intercalaires qui, eux, apparaissent toujours médiatisés et ridiculisés dans la voix narrative, soit par le pastiche, soit par le contexte des autres langages<sup>23</sup>.

Les autres genres importants travaillés par le roman ont ceci de particulier qu'ils réfèrent tous, d'une façon ou d'une autre, au code littéraire, à moins, ce qui revient au même, qu'ils ne *thématisent* le «beau langage» comme statut social.

Mais ce qu'on rencontre surtout dans tout le roman de Lemelin, ce sont des genres intercalaires ou des styles constamment dialogisés à travers les pastiches. L'exemple des sermons du curé Folbèche en est un parmi de nombreux autres. Ces genres intercalaires qui font du «beau langage» le signe d'un statut supérieur et un pouvoir social, sont constamment parodiés, critiqués, ridiculisés.

Il faudrait montrer, mais la présente analyse ne le permet pas, que dans le roman de Lemelin, les genres intercalaires s'asso-

20. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 141.

21. *Ibid.*, p. 141.

22. *Au pied de la pente douce*, pp. 31, 131, 160 et 197.

23. On saisit mieux la fonction de la chanson populaire et la modalité de son surgissement lorsque l'on reconnaît le pastiche comme une atteinte directe au langage dans sa manifestation stylistique et formelle, et, par-là même, idéologique. Par lui, le langage-modèle pastiché se fige en cliché et devient la matière de sa propre mythification. Ainsi, la chanson populaire n'a besoin d'aucune médiation pour atteindre ce statut de «cliché» puisqu'elle est toujours déjà ce point de rencontre de la communauté, son «lieu commun».

cient à une thématisation du langage afin de faire de celui-ci une instance sociale, de distinction et de pouvoir<sup>24</sup>.

Si la chanson populaire s'insère dans le récit pour en cautionner la diégèse et généraliser la voix publique en un discours-cliché, le pastiche des autres genres intercalaires (sermons, propagande politique) et la thématisation du «bien parler» renvoient eux aussi à des clichés qui présentent toujours le côté institutionnel et statutaire du langage, son intention et sa portée idéologique se réduisant alors à l'extériorité d'un impact. Les genres intercalaires viennent donc eux aussi inscrire le code, instance supérieure dialoguant avec le langage populaire.

D'autre part, le genre *littéraire* comme tel, par l'importance quantitative et formelle qu'il prend dans le roman de Lemelin, nous a semblé nécessiter une attention particulière. Le langage littéraire et son discours institutionnel y sont omniprésents et s'inscrivent donc dans différents genres. Tous sont parodiés, pastichés ou ridiculisés par les commentaires ou le contexte.

**Théâtre** : «*La Buveuse de Larmes* apparut [...]. Vers la fin du premier acte, les mots effroyables, les hurlements de vengeance, les attendrissements sublimes, au cri de «sinistre adultère», avaient fait leur lit dans l'âme de ces gens... — C'est-y pas de valeur! pleurnicha Barloute...» (p. 65)

**Journal intime** : «Lise se garda éveillée jusqu'à minuit pour écrire dans son journal : «Il est minuit du premier jour de ma vie, où l'amour est entré, chaste voleur, dans mon cœur de jeune fille.» (p. 127)

**Poésie** : «Quand je t'ai vu laver ces marches sursalies,/Mon cœur tant assoiffé d'harmonies a pleuré,/Là, de voir cette rose et cette mare réunies/Échanger leur image et briser ta clarté. (Ton Joseph, janvier 1915)» (p. 157)

«Les vers que Denis avait fait pour les comparer à ceux de son père lui vinrent à la mémoire : Vagabond dénudé sur le bord du chemin,/Je regardais passer la joie et le bonheur,/Riant également des rires et des pleurs,/Sans regrets de l'hier, sans espoir pour demain.» (p. 291)

La poésie, ici encore, représente un statut marginal, une porte de sortie hors de la société, de la répétition et de la famille. Le «littéraire» comme genre devient donc un discours qui n'exprime que le code et sa valeur institutionnelle, c'est-à-dire le code social.

**Lettres d'amour** : «Des lettres ? Denis en déplia une et lut : 'Ma bien-aimée Flora, ma petite pauvre chérie, un jour nous partions loin de cet endroit, assassin des plus belles délicatesses de ton âme'.» (p. 156)

24. On apprend aussi que Boucher perd son emploi pour avoir corrigé la langue de son supérieur, bouleversant ainsi une hiérarchie «inviolable» (p. 311).



«Denis. — Je comprends votre douleur, et que vous m'en vouliez. [...] Ne m'abandonnez pas. J'ai prié toute la nuit. [...] Revenez, cher, je suis prête à n'importe quoi pour me faire pardonner... etc.» (p. 342).

Chacune de ces lettres renvoie à un aspect de l'institution littéraire reconnue comme dogme. Le «romantisme» de la première signale un refus du conformisme dont on sait qu'il n'a pas été accompli par le père de Denis. Et la seconde signale le discours amoureux romanesque avec le «etc.» qui renvoie au cliché, au déjà-vu, déjà-lu. Le personnage de Lise n'est d'ailleurs pas sans évoquer un certain bovarysme<sup>25</sup>. Tout, chez elle, rappelle le cliché romanesque. Lamartine, Chateaubriand, George Sand inscrivent tout l'univers romantique *littéraire* dans son aspect stéréotypé. Par ailleurs, ces auteurs et ces titres renvoient directement à un discours social, celui de l'éducation (de l'idéologie) et de la psychologie d'une époque. En ce sens, les titres fonctionnent aussi comme des langages dans le cadre du roman. On saisit mieux maintenant à quel point, dans le roman de Lemelin, la question de la «littérature» prédomine<sup>26</sup>. Mais toutes ces références au littéraire se regroupent selon des discours distincts qui permettent de mieux saisir la structure du roman. L'abondance du plurilinguisme et du dialogisme énonce une conception du monde en formulant sa critique dans la voix narrative.

Cette critique est d'ailleurs tout inscrite dans le personnage de Denis Boucher, représentant du discours de l'écrivain en lutte contre sa société et les stéréotypes qui la composent. Le stéréotype même de l'écrivain passionné et faible, sans pouvoir social, doit être dépassé... au profit d'un autre : la virilité.

[...] Il allait lui crier que, ce Lamartine, il avait été l'idole de ses quatorze ans, et qu'après avoir dévoré *Graziella*, il avait rêvé d'écrire une histoire québécoise du même ton. [...] Comment avait-il pu défier ce mollasse Lamartine puisque maintenant, il se sentait plein de bonds, de brusqueries, et d'étreintes brutales ? (p. 153)

Denis Boucher vient constamment réaffirmer la littérature comme pouvoir, adéquation au monde pratique, renforçant ainsi l'idéologie qui prône un univers de travail et d'efficacité. De plus, la mort des deux êtres faibles du roman (Gaston et Jean) est intimement liée au statut de la littérature. «Le cri» et «l'écho» (titres respectifs des deux parties du roman) renvoient aux dernières

25. «Son bagage de lectures lui avait fait longtemps concevoir la vie comme un renouvellement possible de tous ces événements chevaleresques dont les livres romantiques débordent» (p. 13) ; «*Atala* baillait sur le lit. [...] La jeune fille prit son miroir à moulure d'ivoire et posa de mille manières pour s'assurer que ses cils faisaient ombre sur sa joue au clair de lune. Elle se demanda si Denis pouvait chanter en s'accompagnant de la guitare...» (pp. 126-127).

26. C'est aussi ce que souligne André Belleau dans *le Romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 24.

paroles des agonisants révoltés devant le «pouvoir» de l'écrivain. En effet, le meurtre de la poule Bobotte, qui accélère la mort de Gaston et en inscrit le scandale, est directement rattaché au pouvoir de vie et de mort qu'a l'écrivain. Pouvoir suprême dans le monde de la fiction, mais qui est vécu par Denis en analogie directe avec le réel, ouvrant l'accès à un statut social supérieur (précisément : une sortie dans la haute-ville avec Lise, p. 157). De même, la mort de Colin suit immédiatement la lecture du roman de Denis. Dans ces deux temps qui ferment les parties, un même reproche jaillit de la bouche des agonisants : «menteur!»

Si le littéraire comme genre et style est constamment renvoyé à une inadéquation avec le monde (par le dialogisme parodique et l'accusation des deux mourants), en tant que statut social, il cherche à se donner comme une supériorité et une action directe. Le discours de l'institution littéraire façonne le personnage de Denis Boucher sous tous ses aspects. Mais ce qui se lit dans ce discours, c'est une idéologie motivée par le contexte socio-historique, un code culturel lui-même inscrit dans le roman par la voix populaire. Et l'écrivain qu'est Denis Boucher ne doit pas avoir le ridicule du poète inspiré et inefficace.

D'un autre côté, ce même discours de l'institution pose la littérature au-delà de toutes les fonctions sociales aliénantes, c'est-à-dire comme dépassement de la médiocrité. Le code littéraire rejoint ainsi le code social pour lequel «bien écrire» signifie réussir. Chez Denis Boucher, le littéraire se donne donc explicitement en opposition avec le stéréotype populaire (Boucher se décrit constamment comme le plus fort, le «chef» : voir pp. 17, 18, 31, 148, 167, 278). Mais ce discours n'échappe pas lui non plus à la parodie que la voix narrative fait entendre. Toute l'attitude de l'écrivain, sa quête *du* et *dans* le langage rejoint la carnavalisation générale.

Deux autres genres intercalaires viennent donc compléter la structure du roman et lui donner tout son sens. La *critique littéraire* permet au narrateur de se distancier et de rire de son double (écrivain) qui, lui, demeure sans aucune conscience autocritique :

— Avec l'église, je me reconstruis sur mes ruines, mais je n'en suis que plus intime avec mon idéal.

Sa phrase l'éblouit, car depuis qu'il écrivait, les belles tirades étaient son plus grand souci. Il se sentait sombrer dans la trouvaille littéraire, dans l'extase d'aimables découvertes, d'affinités sentimentales entre son caractère et l'église. (p. 230 et aussi p. 253)

Déjà se laisse entendre, dans la voix du narrateur, une critique qui rejoint étrangement le roman que nous sommes en train de lire. Et lorsque le roman du personnage-écrivain (dernier genre intercalaire) nous est donné à lire, la boucle se ferme sur les deux écritures, et le roman de Lemelin bascule entièrement dans la carnavalisation :

[...] (il lit) : «Lise regarda ce Jean si merveilleux qu'elle avait ignoré parce qu'elle ne connaissait pas l'amour. Et maintenant qu'ils étaient tous deux, écrasant l'herbe longue de leurs corps heureux et qu'ils buvaient à pleine bouche la lueur des étoiles, ils comprenaient que l'amour le plus beau est celui qu'on s'avoue à la fin.»

— menteur! menteur! put râler le malade. (p. 339)

L'envers de l'histoire ne fait que corroborer l'écriture pastichante qui renverse pour mieux dénoncer. De plus, après l'accusation de Jean, Denis déchire son manuscrit, marquant ainsi l'échec de l'entreprise d'écriture à «changer la vie». Mais cette écriture n'a jamais cessé d'être définie dans un rapport d'extériorité institutionnel. Le prix littéraire vient d'ailleurs couronner ce statut du «littéraire» pour le confiner, en quelque sorte, dans cette spécificité.

Ainsi, la littérature s'autoréfère pour mieux se donner comme invouable. Si le plurilinguisme de Bakhtine inscrit des «parlers» socialement signifiants, d'orientations distinctes niant toute «réalité» hors langage, le discours du littéraire vient amplifier cet aspect en donnant au langage tout le pouvoir de s'afficher lui-même comme référent. Si on relit les deux *critiques* citées plus haut dont l'une est tenue par le personnage et renversée par le dialogisme de la voix narrative, et dont l'autre apparaît comme une critique directe du narrateur, il est presque impossible de ne pas y entendre le rire du narrateur se retournant sur lui-même. Et comme le souligne André Belleau : «On est [...] enclin à se demander si l'auteur racontant ne redoute pas d'écrire aussi pompeusement que l'auteur raconté et on se surprend à examiner *Au pied de la pente douce* d'un autre œil<sup>27</sup>.»

C'est alors que le code littéraire se retrouve dans le langage même du narrateur. Aux endroits où la voix populaire n'envahit plus la sienne pour se voir tournée en ridicule, c'est le code lui-même (son langage) qui *parodie* le narrateur et le roman en entier. Le travail des comparaisons et des métaphores est un des lieux les plus propices pour saisir le narrateur dans sa tentative de représentation. Mais la comparaison est aussi l'effet de langage par lequel le discours se désigne dans sa propriété de discours. Et lorsque nous la saisissons hors d'un dialogisme parodiant, dans la voix même du narrateur, elle devient le signe d'un autre dialogisme : celui qu'entretient le narrateur avec le discours culturel extra-romanesque. La voix du narrateur noue ainsi avec l'écrit une relation dialogique qui énonce son «aliénation» aux *a priori* marqués par la culture dans laquelle il parle.

C'est ainsi que, entre la parodie du style de l'abbé Charton, s'élève une voix, non ridiculisée et pourtant très proche des deux autres : «Les doigts survolaient les touches, les effleuraient et tout

27. *Ibid.*, p. 23.

à coup, ils sondaient les demi-tons comme des pressentiments [...]. C'est comme un coup de gong assourdi aux portes de l'infini...» (p. 139)

Bakhtine nous a appris que le dialogisme n'est finalement jamais qu'un style. Toute cette analyse du roman de Lemelin tend à faire du style le principal véhicule de la «socialité». Au-delà de tous les contenus idéologiques, il est le moyen même de mise en œuvre du processus idéologique. Dans sa portée rythmique et périphrastique, il devient le moteur de la circulation des énonciations, donnant à voir leur incessante récupération *par* le social et *pour* le social.

Dans le roman de Lemelin, le dialogisme tisse des rapports aussi bien intratextuels qu'extratextuels. Le narrateur critique le personnage-écrivain, en rit, mais il demeure son semblable et son complice. De même, il se moque du «littéraire» tout en ne pouvant s'empêcher d'y souscrire. Ainsi, la parodie se retourne en autoparodie, mais comme pour légitimer l'impossibilité de rompre avec le code. L'écriture oscille donc constamment entre la critique du code et sa valorisation.

On peut enfin conclure que le narrateur d'*Au pied de la pente douce* se définit par un très haut degré de *contamination* par les autres langages du roman, mais il est aussi traversé par le discours idéologique dominant de la culture québécoise des années quarante qui fait du littéraire une figure ou un *excès* de style. *Faire de la littérature*, c'est alors souscrire, consciemment ou non, à une culture qui a déjà défini sa littérature.

L'autoparodie vient ainsi signaler l'emprise d'une rhétorique qui fait de la littérature un art du *beau* et de l'absolu. La parodie, le carnaval décentralisent-ils tout discours monologique ? Le dialogisme parodique en a énoncé la tentative chez le narrateur ; le roman dans son ensemble en révèle le pouvoir et l'emprise sur l'écrivain.

Ainsi, la carnavalisation semble bien s'accommoder des structures de pouvoir en place, voire de leur appropriation. La prise de conscience que révèle la parodie n'apparaît pas intrinsèquement liée à une remise en question de l'objet parodié et devient plutôt ici une position limite occupée par un sujet qui refuse la convention et l'idolâtrie, mais ne parvient jamais à les faire éclater réellement, la négation restant alors purement rhétorique (dénégation). En ne s'attaquant qu'à la fétichisation du dogme littéraire (c'est-à-dire à sa prise en compte par les sujets d'énonciation que sont les personnages) et jamais aux structures internes qui le constituent, la parodie ne signale plus qu'un malaise et une impuissance, bien que la polyphonie et l'ambivalence déroutante du mode carnavalesque occupent une place importante. Plus profon-

dément, cette rencontre inattendue, dans le texte du roman, d'une pratique carnavalesquée et d'un renforcement du code, exprime les limites de la «transgression» carnavalesquée qui, textuellement reconnue, ne rend pas nécessairement compte d'une subversion discursive, celle-là même que la psychanalyse reconnaît dans le clivage du sujet. C'est là qu'entre en jeu la problématique du narrateur (d'une théorie du narrateur) et du procès qu'il met en place comme scription de la fracture qui le constitue.

Si l'écoute bakhtinienne du roman québécois demeure indispensable à la révélation des structures polyénonciatives, elle doit être dépassée pour poser les termes d'une éthique du roman, celle-ci n'étant jamais qu'une disponibilité narrative à provoquer la rencontre d'un ordre symbolique, non pas avec la diversité dans la relativité (ce que la démocratie libérale réalise de manière tout à fait efficace), mais avec la différence comme étrangeté radicale. Le roman devient éthique dans l'acte toujours singulier de faire surgir le temps de la mort dans celui du vivant, c'est-à-dire de ramener la logique de la pulsion de mort (de l'inconnu, de l'Autre, de l'irrecevable) dans le système symbolique qui se soutient de l'oblitérer. C'est peut-être seulement sur ce mode que le roman québécois peut occuper sa position de tiers, en jouer : en rompant les axes identificatoires et en faisant jaillir la légèreté du non-sens et de la mort pour écrire ce rire impossible (dont parlait Georges Bataille) qui secoue le corps devant l'abîme du vide et le porte à la souveraineté de l'excès. Être sans histoire (la culture québécoise n'est-elle pas naissante ?) est peut-être une condition particulière pour porter dans l'écriture la légèreté d'un temps hors-temps, toujours déjà défini et toujours en train d'avoir lieu. L'éthique du roman québécois ne se formulera-t-elle pas justement dans une narrativisation postcarnavalesquée qui passe par le rire mais pour le «désobjectaliser» dans une transgression d'abord temporelle et spatiale ?

De l'hybridation, qui ne met pas en cause les structures spatio-temporelles du roman, on doit aller au-delà du désordre carnavalesquée, peut-être vers cette «impureté» dont parle Guy Scarpetta<sup>28</sup> pour signaler aussi un «mélange des genres» mais dans ce qu'il comporte de négativité à la fois mortelle et subversive. Le rire postcarnavalesquée est le rire insaisissable qui prend le lien social à revers et fait de l'histoire et du temps non plus une figure nostalgique à reconnaître ou à assumer, mais un acte «en procès», un advenir incessant, une fracture, un arrachement, une naissance.

<sup>28</sup>. Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Grasset, «Figures», 1985.