

NATHALIE GAGNON

***Les figures de l'adolescent (e)
dans les Enfants terribles de Jean
Cocteau, les Chambres de bois d'Anne
Hébert et le Nez qui voque de Réjean Ducharme***

**Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention du grade
de maître ès arts (M.A.)**

**Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL**

AVRIL 2000

© Nathalie Gagnon, 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-51136-7

Canada

Résumé

L'étude de la représentation de la personne s'avère un sujet qui ne cesse d'alimenter les travaux des théoriciens et des théoriciennes littéraires.

Basé principalement sur la méthode d'analyse de Vincent Jouve proposée dans *l'Effet-personnage dans le roman*, le présent mémoire aborde la relation complexe qui lie le lecteur aux figures discursives adolescentes dans *les Enfants terribles* de Jean Cocteau, *les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *le Nez qui voque* de Réjean Ducharme. Bien que ces récits divergent sur le plan de la chronologie, il nous a semblé intéressant d'établir un rapprochement par rapport à la prédominance du personnage adolescent. Ces romans ont tous comme figures de premier plan des couples d'adolescents. Ces êtres romanesques semblent entraîner le lecteur dans une régression puisqu'ils sollicitent l'instance lectrice dans ses pulsions profondes, archaïques.

À travers trois chapitres, la saisie de l'univers romanesque, l'effet-personne et l'effet-prétexte, notre analyse propose une réflexion littéraire sur une figure en devenir qui ne cesse d'imprégner les oeuvres des écrivains et des écrivaines, d'hier à aujourd'hui.

Nathalie Gagnon

Christiane Kègle, Ph.D.
Professeure agrégée
Département des littératures, Université Laval

Avant-propos

Je remercie ceux qui m'ont aidée dans ce travail, tout particulièrement Mme Christiane Kègle, dont les commentaires, les critiques pertinentes et les conseils m'ont été inestimables.

Ma reconnaissance va aussi à M. Émond pour ses remarques dans son rapport de prélecture.

Enfin, je remercie ma famille et mes ami(e)s qui m'ont encouragée durant ces années.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>Page</u>
RÉSUMÉ	i
AVANT-PROPOS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
 INTRODUCTION	
1. Présentation de théoriciens du personnage	p. 1
1.1 Vincent Jouve et son essai <i>l'Effet-personnage dans le roman</i>	p. 4
1.2 L'adolescence dans les écrits romanesques	p. 16
1.3 Jean Cocteau et <i>les Enfants terribles</i>	p. 18
1.4 Anne Hébert et <i>les Chambres de bois</i>	p. 21
1.5 Réjean Ducharme et <i>le Nez qui voque</i>	p. 23
 CHAPITRE 1 LA SAISIE DE L'UNIVERS DES PERSONNAGES ADOLESCENTS	
1.6 Normes de la perception des mondes fictionnels	p. 26
1.7 Les marques réalistes et le lexique irréel dans <i>les Enfants terribles</i>	p. 27
1.8 Effet de réel et effet d'irréel dans <i>le Nez qui voque</i>	p. 31
1.9 L'univers de Catherine dans <i>les Chambres de bois</i>	p. 32
Espace réel ou irréel ?	
 CHAPITRE 2 EFFET-PERSONNE ET PERSONNAGE ADOLESCENT	
2. Le signifiant des personnages adolescents	p. 39
2.1 Les notations figuratives du personnage Catherine	p. 40
2.2 Le système de sympathie dans <i>le Nez qui voque</i>	p. 42
 CHAPITRE 3 EFFET-PRÉTEXTE ET PERSONNAGE ADOLESCENT	
3. Situation sociale du personnage adolescent	p. 49
3.1 <i>La libido sciendi</i> du lecteur et <i>les Enfants terribles</i>	p. 50

3.2	<i>La libido sentiendi</i> du lecteur	p. 55
3.3	Système axiologique du narrateur et personnages adolescents dans les trois romans	p. 61
3.4	Amour, mort et pulsions inconscientes du lecteur dans <i>le Nez qui voque</i>	p. 66
3.5	Tradition littéraire et personnages adolescents.....	p. 76
3.6	Amitié-amour sororale, androgynie et expériences originelles du passé inconscient du lecteur	p. 77
3.7	<i>La libido dominandi</i> du lecteur et Catherine	p. 82
3.8	La dichotomie ouverture/fermeture, la fenêtre et les pulsions du lecteur dans <i>les Chambres de bois</i>	p. 86
3.9	La figure maternelle et Catherine	p. 90
3.10	Michel - Lia et le phénomène de <i>répétition</i>	p. 93
3.11	L'eau et la <i>libido dominandi</i> du lecteur	p. 97
3.12	La servante Aline et la dégradation de l'idéal de Catherine	p. 98
3.13	<i>La libido dominandi</i> du lecteur dans <i>les Enfants terribles</i>	p. 99

CONCLUSION

4.	Retour à la théorie jouvienne et synthèse du mémoire	p. 105
4.1	Le personnage adolescent dans les trois romans à l'étude	p. 106
4.2	La figure discursive adolescente dans la littérature contemporaine	p. 108

BIBLIOGRAPHIE	p. 113
---------------------	--------

Introduction

1. Présentation de théoriciens du personnage

Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet écrivait ceci : « Nous en a-t-on assez, parlé du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir¹ ». Philippe Hamon poursuivait la réflexion une dizaine d'années plus tard, en constatant que l'étude de la représentation de la personne est depuis toujours « l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature² ». Donnée essentielle de l'univers narratif romanesque, le personnage, surtout depuis le renouvellement accompli par les formalistes et les structuralistes, demeure un sujet d'étude pertinent pour amorcer une réflexion littéraire.

Depuis de nombreuses années, les théoriciens de la littérature se sont intéressés à l'étude de la représentation de la personne dans la fiction. Avant que les formalistes et les structuralistes se préoccupent sérieusement de l'aspect

¹A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1967, p. 31.

²P. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», in R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 115.

indéterminée. Pour faire suite à cette impasse dans laquelle l'étude du personnage est plongée, un groupe de chercheurs russes (1915-1930), communément appelés les *Formalistes*, en travaillant sur le caractère esthétique de la littérature, envisage l'étude du personnage selon une méthode formelle et fonctionnelle.

Ainsi, Propp dans un ouvrage important, *Morphologie du conte*, semble être le premier à relever trente et une fonctions pour le personnage du conte et à lui attribuer sept rôles principaux (*l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire de la princesse et de son père, le mandateur, le héros et le faux héros*). Le travail de Propp est considérable car désormais le personnage du conte merveilleux sera défini et analysé selon une typologie qui est fondée non pas sur une analyse psychologique du personnage mais selon les actions attribuées à la figure discursive d'un récit fictif.

Vingt ans plus tard, en France, É. Souriau, accomplit un travail similaire pour l'analyse du personnage au théâtre. Pour ce théoricien, il est capital de distinguer les fonctions dramatiques du personnage. Souriau retient donc six fonctions dans le traitement du personnage dramatique : *la force thématique orientée, le représentant du bien souhaité, l'obtenteur virtuel de ce bien, l'opposant, l'arbitre attributeur du bien, la rescousse*. Souriau et Propp ont tous deux proposé des grilles d'analyse abordant le personnage dans sa fonctionnalité. Cependant, ces deux théoriciens ont laissé de côté le rôle du lecteur. Tout comme Greimas, qui

plus tard, suggérera un modèle d'analyse actantiel, qui introduit principalement la notion d'actant. Ces actants sont : *le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'opposant et l'adjuvant ; et ils sont appréhendés selon les relations qu'ils développent à l'intérieur des univers fictifs*. Greimas, à la suite des travaux de Propp, abrège les trente et une fonctions du personnage à six. Cependant, le personnage est encore envisagé dans son rôle fonctionnel.

Philippe Hamon, pour sa part, en faisant suite aux travaux antérieurs, propose une étude du personnage principalement sémiologique. Dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage », paru au début des années soixante-dix, il présente une analyse du personnage divisée en trois catégories, *les personnages référentiels, les personnages embrayeurs et les personnages anaphores* relevant de trois subdivisions de la sémiotique, la sémantique, la syntaxe et la pragmatique. La méthode d'analyse d'Hamon aborde le personnage selon une approche linguistique. Dans son étude de la figure discursive, le théoricien fera remarquer que la notion de personnage : « est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de lecture)³».

Il faut attendre la fin des années soixante et les années soixante-dix pour que le personnage soit envisagé selon un modèle d'analyse relevant d'une

³P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 119.

esthétique de la réception. Les deux principaux théoriciens à s'y intéresser sont Hans Robert Jauss et W. Iser. Pour ces théoriciens du texte littéraire, il faut rendre possible l'analyse du couple texte-lecteur trop souvent ignoré. Ces derniers désirent rénover l'histoire littéraire en abordant les expériences de lecture et leur conception de l'analyse du récit romanesque repose principalement sur la notion d'horizon d'attente du lecteur et sur l'acte de lecture. Le personnage est alors considéré par rapport au lecteur et au principe d'effet.

1.1 Vincent Jouve et son essai *l'Effet-personnage dans le roman*

Au début des années quatre-vingt-dix, Vincent Jouve, dans son essai *l'Effet-personnage dans le roman*, aborde la problématique des effets produit par le personnage sur le lecteur. Faisant suite aux travaux des formalistes, des structuralistes, des sémioticiens, des théoriciens de l'esthétique de la réception et des psychanalystes du texte littéraire, Jouve suggère une étude axée sur la relation existante entre le personnage, inscrit à l'intérieur du texte littéraire, et le lecteur. Pour le théoricien, il semble important de s'intéresser à l'instance lectrice. Selon Jouve, étudier la figure discursive d'un récit littéraire tient au fait que : « Le roman est en effet, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure. [...] Un tel constat justifie, selon nous, le parti pris méthodologique consistant à restreindre la notion de personnage à celle du sujet cognitif, c'est-à-dire doté d'une

conscience⁴». Par la suite, dans son essai, le théoricien établit une corrélation entre le narrateur, le lecteur et les personnages d'un roman puisque : « [...] l'instance narratrice a pour fonction principale de servir de relais entre le lecteur et les personnages⁵ ». Et le théoricien de poursuivre sa réflexion en faisant remarquer que: «L'analyse du « lecteur virtuel » (destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte) devrait ainsi permettre de dégager les réactions du «lecteur réel» (sujet bio-psychologique)⁶». À cet égard, Jouve présente un appareil théorique capable de rendre possible l'analyse de la réception du personnage «quels que soient le genre et l'époque du roman auquel il appartient⁷». Il divise son étude en trois parties : la *Perception* (« analyse de la représentation qui supporte le personnage au cours de la lecture»), la *Réception* («examen des relations-conscientes ou inconscientes - qui se nouent entre le lecteur et les personnages») et l'*Implication* (« phénoméologie de l'interaction lecteur/personnage et analyse des prolongements extratextuels qui en découlent »). Selon cette méthode d'analyse, le personnage littéraire entre en étroite relation avec le lecteur. Il n'est plus seulement un objet linguistique, sémiotique ou fonctionnel, mais il peut également être analysé selon une méthodologie qui fait participer activement le lecteur.

⁴V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, Paris, puf, 1992, p.16-17.

⁵*Ibid.*, p. 17.

⁶*Ibid.*, p. 21.

⁷*Ibid.*, p. 23.

Jouve introduit sa méthode d'analyse en abordant la perception du personnage romanesque par le lecteur. De quelle manière le lecteur perçoit-il la figure littéraire ? La perception du personnage littéraire doit « donc déterminer comment et sous quelle forme il [le personnage] se concrétise pour le lecteur⁸ ». Ainsi, la correspondance entre l'univers fictif romanesque et celui du lecteur est indissociable. Jouve mentionne que le récit littéraire présente une incomplétude. À cet égard, il relève que le texte fait appel aux compétences du lecteur afin d'actualiser le personnage littéraire. Selon le théoricien, les figures discursives, perçues par le lecteur, peuvent renvoyer directement au monde de référence du lecteur ou encore elles sont « surnuméraires », sans correspondance avec le monde de ce dernier.

Mais, est-ce bien de perception de l'image littéraire dont il est question au cours de la lecture ? Jouve souligne dans la partie abordant l'image-personnage :

Le personnage romanesque [...] n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une représentation. [...] C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte. L'image ainsi produite, dépourvue de présence matérielle, peut être qualifiée d'image « mentale⁹ ».

Le lecteur, selon les instructions du texte, fait une expérience intime et personnelle du personnage. « La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

l'intérieur du lecteur¹⁰ ». Le lecteur actualise mentalement les traits significatifs laissés dans le texte par le narrateur afin d'avoir accès à une représentation de la figure discursive.

La construction de l'image¹¹ littéraire, prise entre le référentiel et le discursif, se développe selon deux registres fondamentaux : l'extra-textuel et l'intertextuel. Le lecteur, devant le récit romanesque, imagine les personnages selon les données inscrites dans le texte. L'image littéraire semble appartenir à l'univers romanesque mais elle a également une existence en dehors de la réalité textuelle. Le lecteur, devant les descriptions des personnages, se représentent mentalement ceux-ci, dans un premier temps, en fonction de sa compétence extra-textuelle. Car, comme le mentionne Jouve :

La dimension extra-textuelle du personnage est indiscutable : le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui fournit le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience. La fonction pratique (ou référentielle) du langage demeure toujours sous-jacente à sa fonction poétique (ou littéraire). Le destinataire est obligé d'actualiser la référence du texte au hors-texte¹² .

Le lecteur doit donc se figurer les personnages de l'univers romanesque selon sa propre expérience, son monde de référence. Ce sont les stimuli textuels qui

¹⁰*Ibid.*, p. 41.

¹¹«Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image: l'image, c'est ce dont je suis exclu. Au contraire de ces dessins rébus, où le chasseur est secrètement dessiné dans le fouillis d'une frondaison, je ne suis pas dans la scène: l'image est sans énigme» (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1977, p. 157).

¹²V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 46.

permettent au lecteur de construire l'image du personnage.

L'image personnage se développe également dans l'esprit du lecteur grâce à la dimension intertextuelle. Jouve fait la remarque suivante :

Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif. S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son monde d'expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle¹³.

Ainsi, l'intertextualité dans la représentation peut faire intervenir différents personnages romanesques ou non. Le lecteur construit l'image du personnage selon sa propre compétence intertextuelle. Toutefois, le texte l'oriente de façon décisive si ce n'est qu'à travers différentes identités signifiantes comme le prénom, les descriptions physiques et l'âge.

Dans son essai, Jouve fait encore allusion à la saisie¹⁴ du personnage romanesque principalement en abordant l'essentialisation de l'être fictif. Pour Jouve le texte se « présente au lecteur comme le lieu d'une essentialisation de la personne: c'est toujours le personnage, apparemment mû par son désir, ses passions et ses valeurs qui est à l'origine de l'action narrative¹⁵ ». Selon cette

¹³*Ibid.*, p. 48.

¹⁴Nous emploierons le terme «saisie» dans le sens suivant: façon dont le lecteur appréhende le personnage à l'intérieur de l'univers narratif. C'est donc la perception du personnage comme réalité textuelle, et non plus seulement comme représentation mentale, qui va maintenant nous occuper. *Ibid.*, p. 56.

¹⁵*Ibid.*, p. 61.

perspective, le personnage peut être envisagé selon l'intrigue dans laquelle il prend place, selon les désirs qui l'animent. En ce sens, la saisie d'un personnage se développe autour d'une structure précise que viennent confirmer les notations signifiantes.

Image mentale relevant d'un univers fictionnel, le personnage romanesque est le produit d'une interaction entre le texte et le lecteur. À cet égard, Jouve s'interroge sur « le degré de réalité d'une telle représentation ». Afin de traiter du degré de réalité d'un personnage, Jouve se base sur les travaux de Pavel et il soulève trois points importants pour étudier la saisie du personnage à l'intérieur de l'univers fictif. Il fait remarquer que la caractéristique la plus intéressante dans la construction du personnage est la « saisie sémantique ». Pour le théoricien, percevoir sémantiquement

[...] un monde fictionnel, c'est le situer par rapport aux *frontières* du «réel» et de l'«irréel», déterminer les *dimensions* de sa fictionnalité, la *distance* qui le sépare du monde du lecteur et la façon dont se résorbe son incomplétude¹⁶.

Selon le modèle théorique de Jouve, il importe de bien cerner les composantes qui déterminent la saisie sémantique (*les frontières, la distance, les dimensions, l'incomplétude*). *Les frontières* du personnage doivent être étudiées sérieusement. Ainsi, il est capital de situer la figure discursive selon «1/son éventuel parenté avec des figures mythiques ; 2/ la mise en évidence de son caractère fictionnel ; 3/ son

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

degré de réalité¹⁷ ». La *distance* qui sépare le lecteur du personnage se subdivise en trois critères : l'éloignement culturel, la tonalité et la lisibilité. Tandis que les *dimensions* du monde fictionnel de la figure discursive se rapportent aux informations qui relèvent de l'extra-textuel, de l'orchestration narrative, du mode diégétique ou mimétique et de la surdétermination narrative. En dernier lieu, l'*incomplétude* du personnage est soit compensée ou soulignée par les écrivains.

Toute perception entraîne nécessairement une réception. Jouve se demande: « que fait-on de ces figures que nous propose le texte¹⁸ ? ». Selon le théoricien, il existe trois régimes pour aborder la réception de l'image personnage. Ces régimes se définissent en ces termes : *le lectant, le lisant et le lu*. Cette tripartition du lecteur implique différentes réceptions du personnage que Jouve nomme respectivement « l'effet-personnel », « l'effet-personne » et « l'effet-prétexte ». En étudiant le fonctionnement de la réception du personnage, Jouve fait remarquer ceci : « Ainsi, selon les genres ou les époques, c'est l'effet-personnel, l'effet-personne ou l'effet-prétexte qui détermine le système du roman¹⁹ ».

La réception du personnel romanesque fait appel au *lectant jouant* et au

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

lectant interprétant.

Le premier saisit le personnage comme pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte. Le second l'appréhende comme l'indice d'un projet sémantique²⁰.

L'horizon de lecture du lecteur est le roman. Selon ce dernier, le personnage doit s'envisager en tant qu'image « vraisemblable ». À cet égard, la réception du personnage relève de l'organisation interne du roman. L'effet-personnel est donc tributaire des *rôles thématiques*, des isotopies et des redondances. Ainsi, les instances textuelles permettent au lecteur d'avoir accès au programme narratif. Le personnage, en tant que pion narratif, oriente la lecture du destinataire. Toutefois, le narrateur peut s'amuser à tromper le lecteur afin de le déjouer dans ses prévisions.

La réception du personnage-pion se développe selon un autre registre, l'herméneutique. Pour Jouve : « La compétence d'un personnage n'est valorisée que si elle est sanctionnée comme positive par le récit, ce qui n'est pas toujours le cas²¹ ». Le système axiologique et la valeur du personnage dans ce système sont deux caractéristiques qui permettent au lecteur d'apporter une interprétation au personnage.

« L'être romanesque, pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle, se donne à

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

lire comme un *autre vivant* susceptible de maints investissements²² ». Dans la réception du personnage en tant que personne, l'effet de vie semble très important car tout lecteur se laisse piéger par l'illusion référentielle. À cet égard, il y a un lien qui s'établit entre le personnage et le lecteur. Comme le mentionne Jouve : «L'attrait de la lecture résiderait ainsi dans une expérience affective de l'autre²³ ». La réception du personnage romanesque en tant que personne relève de données textuelles comme *l'onomastique et ses connotations référentielles, le lexique modal et la logique narrative, le système de sympathie*. La construction du destinataire s'établit par rapport au système de sympathie selon trois codes : le code *narratif*, le code *affectif* et le code *culturel*. Cette réception du personnage est particulièrement intéressante car : « Elle suppose un investissement émotionnel qui fait de la lecture bien autre chose qu'un simple divertissement²⁴ ».

La troisième partie de la réception de la figure discursive présente une étude du personnage prétexte. Ainsi, Jouve propose l'idée suivante :

Cette troisième dimension du personnage repose, à la différence des deux autres, sur des investissements inconscients de la part du lecteur. L'être romanesque n'intéresse plus comme tel, mais comme élément d'une scène²⁵.

²²*ibid.*, p. 108.

²³*ibid.*, p. 109.

²⁴*ibid.*, p. 149.

²⁵*ibid.*, p. 150.

La réception du personnage comme prétexte fait appel principalement au motif du désir. Le lecteur peut vivre par procuration les aventures présentées dans un récit littéraire en s'identifiant au personnage romanesque. La figure discursive semble combler un vide. Selon Jouve, le lecteur doit laisser de côté ses inhibitions afin de recevoir ce type de personnage et le théoricien remarque que l'effet-prétexte n'est possible qu'à travers la réception des deux effets précédents :

Pour recevoir le personnage comme prétexte, le lecteur a besoin de voir d'abord en lui la pièce d'un projet intellectuel et la figuration d'une personne. C'est l'effet-personnel qui, désignant la non-gratuité de la lecture, lève la barre du refoulement et autorise l'effet-prétexte par l'intermédiaire de l'effet-personne. Le roman, comme le jeu d'esprit, est un mélange de sens et de non-sens et joue sur l'intellectuel pour libérer le fantasmatique²⁶.

À travers la réception du personnage comme prétexte, le lecteur est constamment ramené à lui-même, à ses pulsions et à ses désirs inconscients. La lecture lui permet d'explorer ses fantasmes par le biais du personnage. Dans la réception du personnage comme prétexte, les trois modalités (vouloir, pouvoir, devoir) font écho aux trois types de la libido (la libido *sciendi*, la libido *sentiendi* et la libido *dominandi*).

Dans la troisième partie de son essai, Jouve traite de l'implication du lecteur. Il s'intéresse donc aux prolongements de la lecture dans le quotidien du lecteur. Il se demande : « Comment s'opère ce débordement du romanesque sur le non-romanesque ? Comment un personnage, être de papier, peut-il influencer un

²⁶*Ibid.*, p. 153.

individu de chair et d'os²⁷ ». Jouve, dans sa méthodologie, se réfère une fois de plus aux modalités. Comme il le souligne :

Jouant sur le pouvoir du destinataire, il le place dans la perspective voulue : il s'agit alors de persuasion. Influençant le savoir du lecteur, il recourt à la séduction. Enfin, par un chemin plus détourné, il poursuit une stratégie de tentation en manipulant le vouloir du sujet.

Ainsi, ce serait le narrateur qui oriente l'implication du lecteur dans un texte narratif. Jouve a recours aux modalités afin d'en faire l'application aux stratégies romanesques présentées : *effet-personnel et persuasion, effet-personne et séduction, effet-prétexte et tentation*.

Toutefois, Jouve s'intéresse à la lecture comme vécu afin d'analyser l'implication du lecteur. Le théoricien se réfère donc à la psychanalyse pour aborder les phénomènes de projection et d'introjection :

Alors que le personnage convenu sollicite la *projection* du lecteur (attribution de ses pensées et sentiments à l'être romanesque), la saisie d'un personnage original entraîne un processus d'*introjection* (c'est le lecteur, ici, qui incorpore les sentiments et pensées du personnages)²⁸.

L'interaction lecteur/personnage est particulièrement intéressante car le narrateur semble entraîner le lecteur dans une régression. Ou encore, le lecteur peut imiter, s'inspirer d'une figure romanesque dans la vie de tous les jours. Comme le suggère Jouve sur le phénomène d'*exempla et d'identification* :

Dans nombre de romans, le personnage incarne des pensées ou des valeurs dont le lecteur est invité à s'inspirer, au-delà de la lecture, dans le monde extra-textuel de son existence²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 200.

²⁸ *Ibid.*, p. 217.

²⁹ *Ibid.*, p. 218.

À cet effet, Jouve se rapporte une fois de plus à des concepts psychanalytiques afin d'aborder la relation à l'Autre réel ou fictif. Comme il le mentionne à propos des limites entre l'imaginaire, le réel et le symbolique :

La lecture ne fait pas exception à la règle : elle repose sur l'imbrication complexe de l'imaginaire, du réel et du symbolique que requiert toute exécution «normale» de la vie sociale. Le lecteur de romans s'identifie au personnage (en tant que *lisant*), se projette dans sa situation (en tant que *lu*), mais en conservant un recul (en tant que *lectant*). La démarche imaginaire est ainsi équilibrée par un retour au réel dans un mouvement de va-et-vient qui permet à la fiction de s'établir comme symbolique. Le monde fictif, en tant que semble -réel, suscite des expériences qui ne sont pas ressenties moins intensément que les expériences de la vie ordinaire³⁰.

Ainsi, l'interaction entre les personnages et le lecteur a un prolongement dans le vécu. Le théoricien fait remarquer que les trois effets-personnages peuvent entraîner le lecteur dans une régression ou dans un développement.

Les risques de la régression doivent être positifs ou négatifs. Jouve relève les caractéristiques de la régression et il traite des expériences négatives de lecture comme *la réception passive et l'illusion transcendantale, le danger d'aliénation et la répétition selon l'identique*. Pour ce qui est des expériences de lecture positives, Jouve s'intéresse au *bénéfice intellectuel, à l'enrichissement affectif de la répétition et à la répétition selon le même*. Jouve termine son chapitre sur l'«Implication» en faisant une synthèse. Pour organiser cette synthèse sur l'interaction lecteur/personnage, le théoricien se réfère à Jauss, faisant remarquer :

Sur une échelle allant des textes les plus simples aux plus complexes, on peut se référer à ces trois concepts pour rendre compte de l'interaction lecteur/personnage. La *catharsis* permettrait au lecteur d'assumer le refoulement social de ses pulsions en les vivant par personnages interposés ; la *poïesis* rendrait possible une appropriation créative de l'autre bien

³⁰ *Ibid.*, p. 221.

différente du rapport phénoménal à autrui ; l'*aisthesis*, enfin, renouvellerait de façon radicale notre perception du monde³¹.

Pour conclure son essai, Jouve mentionne que son intérêt pour l'étude du personnage romanesque relève de deux facteurs :

[...] le personnage est à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c'est pour faire une rencontre). Au terme de notre réflexion, rappelons-le avec force : la réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre³².

1.2 L'adolescence dans les écrits romanesques

Comme le soulignent Todorov et Ducrot dans l'article « Personnage » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction³³ ». Aussi, les romanciers choisissent-ils de mettre en scène des personnages détenant certaines caractéristiques tributaires de la réalité comme le sexe, l'âge et le statut social. À cet égard, le personnage adolescent investit de plus en plus les récits littéraires. Âge de fascination, l'adolescence, dans les écrits romanesques, infère une période

³¹*Ibid.*, p. 240.

³²*Ibid.*, p. 261.

³³O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286.

de révolte où le personnage suggère implicitement l'enfance ou renvoie à une figure en devenir. Le Clézio, dans un article sur Réjean Ducharme, fait remarquer à propos de l'adolescence :

La plus grande aventure de l'homme, et de la femme [...], c'est cette entrée dans le monde des adultes. C'est la plus désespérée des aventures, la plus douloureuse : c'est une défaite. Le groupe impose à l'enfant sa manière de vivre : et cette manière de vivre est exclusive. Elle ne tolère aucune survivance de l'enfance. Il n'y a pas de passage d'un monde à l'autre qui ne soit senti comme un échec, comme une victoire de l'étranger sur soi-même. C'est la raison du premier mouvement de révolte, et il sera suivi par beaucoup d'autres³⁴.

L'adolescence apparaît donc comme un passage difficile et elle imprègne les oeuvres des grands écrivains et écrivaines du dix-neuvième et du vingtième siècle.

Certains auteurs français du dix-neuvième siècle ont choisi comme personnages principaux de leur récit de jeunes héros afin de présenter un itinéraire et un développement intellectuel, amoureux et social. Ainsi, les figures de Julien Sorel, personnage du *Rouge et du Noir* de Stendhal, de Lucien Rubempré dans *Illusions perdues* de Balzac et de Frédéric Moreau dans *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, sont tous de jeunes personnages en devenir, confrontés aux réalités de leur temps. Ces êtres de fiction ont contribué à développer un nouveau type de roman et de personnages principaux. Certains critiques nommeront ces écrits romans d'apprentissage. Comme le fait remarquer, dans leur étude *le Roman d'apprentissage en France au dix-neuvième siècle*, Claude Demay et Denis Pernot:

³⁴J.-M. Le Clézio, «J.-M. G. Le Clézio devant Réjean Ducharme», *Le Monde*, 4 janvier 1969, n 7458., p. 8.

Si les oeuvres de Stendhal, Balzac et Flaubert sont indubitablement des romans d'apprentissage majeurs, c'est qu'elles soulèvent des problèmes essentiels aux yeux de l'homme du XIXe siècle. D'un point de vue plus strictement littéraire, c'est qu'elles servent de modèles à d'autres écritures de l'entrée dans la vie qui s'en inspirent, en reprennent les thèmes, les structures et, parfois, les moments les plus forts comme le fameux : « A nous deux Paris ! » d'Eugène Rastignac³⁵.

Julien Sorel, Lucien de Rubempré et Frédérique Moreau sont des adolescents littéraires intéressants du dix-neuvième siècle et ils démontrent à travers leurs conflits le périple d'une jeunesse française qui désire atteindre ses buts.

1.3 Jean Cocteau et *les Enfants terribles*

Par ailleurs, au vingtième siècle, en France et au Québec, Jean Cocteau, Anne Hébert et Réjean Ducharme ont tous, à travers leurs écrits, manifesté un intérêt pour le personnage adolescent(e). *Les Enfants terribles*, *les Chambres de bois* et *le Nez qui voque* présentent des couples d'adolescents comme figure de premier plan à l'intérieur des récits. Ces romans racontent, à travers différentes modalités fictionnelles, le développement d'Élisabeth, adolescente de l'univers de Cocteau, de Catherine, jeune figure discursive hébertienne et de Mille Milles, personnage ducharmien, à l'intérieur d'un univers spatial particulier, la chambre. À cet égard, il sera particulièrement intéressant, pour notre étude, d'essayer de définir la notion du personnage afin de dégager les figures discursives de

³⁵C. Demay et Pernot D., *le Roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*, Paris, ellipses, 1995, p. 37.

l'adolescent et de l'adolescente dans *les Enfants terribles* de Jean Cocteau, *les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *le Nez qui voque* de Réjean Ducharme.

Bien que les trois récits proposés divergent sur le plan de la chronologie et qu'ils offrent des imaginaires socio-culturels différents, il nous semble toutefois important d'établir un rapprochement par rapport à la prédominance du personnage adolescent à l'intérieur des univers fictifs romanesques.

Beaucoup de critiques ont déjà soulevé les ressemblances entre les personnages de Jean Cocteau à l'intérieur des *Enfants terribles*, et ceux des *Chambres de bois* d'Anne Hébert. Comme l'a souligné Muriel D. Tomlison dans son article « A Comparison of *les Enfants terribles* and *les Chambres de bois* » :

A first reading of Anne Hébert's *les Chambres de bois* may very well call to mind Cocteau's *les Enfants terribles*. Through the events of the two novels differ –one can hardly speak of 'plot' in either case– the reader will undoubtedly be struck by similarities in characters and setting, in style, and above all the problem confronting the main protagonists³⁶.

Et comme le mentionne Samuel S. De Sacy dans son introduction des *Chambres de Bois* à propos de la poésie du texte hébertien : « Nous pourrions croire à un poème en prose plutôt qu'à un roman ; ou du moins à ce que Cocteau appelle, non sans afféterie, « poésie de roman ». Nous pourrions croire à une figure symbolique

³⁶M. Tomlison D., «A comparaison of *les Enfants terribles* and *les Chambres de bois*, la Revue de l'Université d'Ottawa, vo. 43, n.4 (oct.-déc. 1973), p. 532-539.

plutôt qu'à un personnage³⁷ ». Est-ce que le personnage adolescent est tributaire de certaines caractéristiques ? Qu'est-ce que le lecteur contemporain de Cocteau pouvait trouver d'intéressant dans le choix d'un protagoniste adolescent ? Selon la critique :

Après 1920, le choix d'un adolescent comme protagoniste a permis à une génération de romanciers de dire ce que la catastrophe de la Grande Guerre a entraîné : la déroute des valeurs établies, la faillite du monde des adultes, de leur logique et de leur raison³⁸.

Ainsi, la décennie de 1920-1930 présente une richesse du roman français étonnante. La plupart des écrivains français désirent oublier les bouleversements engendrés par la première guerre mondiale. Ces derniers mettent en scène, dans leurs récits, des personnages qui tentent de se libérer des règles imposées par la société et des tabous. Ainsi, *les Faux-Monnayeurs* de Gide, roman publié en 1925, soulève un grand intérêt et il offre un renouveau romanesque. L'écrivain emploie des nouvelles modalités romanesques et il multiplie les points de vue à l'intérieur du récit. Dans son roman, Gide s'intéresse à l'adolescence et à la perte d'un jeune homme. Le personnage de Boris, adolescent confronté aux réalités de son temps, fascine, séduit, inquiète, dérange le lecteur et il devient une figure littéraire nouvelle dont l'image hante les contemporains de Gide.

³⁷S.De Sacy, « Préface » des *Chambres de Bois*, Paris, Seuil, 1958, p. 21.

³⁸C. Burgelin et M-C. Schapira, *Lire Cocteau*, Lyon, Presses Universaires de Lyon, 1992, p. 93.

Personnage de l'entre-deux, personnage dont l'âge se situe à la croisée du monde de l'enfance et celui de l'adulte, ou encore, personnage de l'entre-deux-guerres, la représentation d'un adolescent ou d'une adolescente peut permettre à un écrivain de rendre compte de l'état conflictuel social dans lequel sa génération est plongée. Car, comme le mentionne Cocteau dans *Journal d'un inconnu* à propos de la jeunesse française de son époque :

Un vertige d'autodestruction s'est emparé de la France. Comme Néron, elle se suicide en s'écriant : *Quel artiste je tue !* Elle met son point d'honneur à se détruire, et son orgueil à piétiner son orgueil. Sa jeunesse s'entasse dans des caves et oppose une résistance légitime au mépris qu'on a d'elle, sauf lorsqu'on l'envoie se battre⁴⁰.

L'évocation de la jeunesse et la présence de personnages adolescents à l'intérieur des écrits littéraires semblent être des procédés qui peuvent exprimer le refus pour les jeunes héros d'appartenir à la société de leur temps. L'adolescent devient donc un actant qui permet de rendre compte des nouvelles valeurs de la société.

1.4 Anne Hébert et *les Chambres de bois*

Chez Cocteau comme chez Anne Hébert, le personnage adolescent apparaît à un moment où l'Europe et le Québec sont en crise. Par exemple, Anne Hébert, au sortir des années du règne de Duplessis, à l'approche de la Révolution tranquille, met en scène dans son écrit des personnages adolescents qui paraissent

⁴⁰J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1990, [1953], p. 20.

représenter la situation québécoise de l'époque. Le Québec d'alors est dans un état de transition sur le plan social, intellectuel, technologique et littéraire. Le roman québécois tente de se débarrasser des grandes traditions littéraires comme le roman du terroir ou citadin. De plus, la création féminine explose depuis que Gabrielle Roy a remporté le prix Fémina, en 1947. L'engagement de la femme devient individuel et la prise de parole marque le développement culturel de l'époque. À cet égard, le choix d'un protagoniste ou d'une protagoniste adolescente, pour Anne Hébert, a peut-être été un procédé technique qui lui a permis de délivrer le personnage d'un modèle figé dans des valeurs périmées. Elle a pu tenter de libérer le personnage des contraintes imposées par le roman du terroir ou citadin. Le personnage adolescent apparaît alors suggérer une situation de l'entre-deux, il peut évoquer une certaine réalité sociale, ou exprimer le désir de l'écrivain de débarrasser le récit de toute censure. Il semble représenter le «devenir», à la fois dans la forme et dans le contenu et ainsi véhiculer l'idée possible d'une croissance sociale. Comme Anne Hébert l'a déjà mentionné dans une entrevue accordée à Maurice Émond :

C'a été certainement un désir de prendre la parole, à une époque où j'habitais un pays qui était mal emmuré et pas mal muet. À l'origine, c'est un besoin, ça je ne peux le nier, ça toujours été un désir très fort⁴¹.

⁴¹-Anne Hébert citée par Maurice Émond (avec la collaboration de Cécile Dubé et Christian Vandendorpe)«Dossier Anne Hébert:entrevue, biographie, bibliographie, pistes de lecture, poèmes inédits et article : «Introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert»», *Québec français*, n. 32 (déc, 1978), p. 33-41.

Ou encore, l'écrivaine fera remarquer que l'écriture dans le Québec des années cinquante est étroitement reliée à la perte :

« Écrire en ce temps-là, c'était être vouée à la damnation », déclarait-elle encore il y a quelques années. « Et, pour les gens moins portés sur l'Inquisition, c'était faire preuve d'un goût immodéré pour l'oisiveté. De toute façon, on ne vous publiait pas. Surtout si vous écriviez de la poésie⁴² ».

La prise de parole incite à la révolte, à libération et à la revendication. Le roman *les Chambres de bois* témoigne donc d'une rupture avec la tradition morale si ce n'est qu'à travers des thèmes comme la sexualité violente, angoissante, l'interdit de l'inceste, le sadisme. En ce sens, les figures discursives Catherine, Michel et Lia fascinent le lecteur car elles appartiennent à un univers marqué par la modification des valeurs traditionnelles.

1.5 Réjean Ducharme et *le Nez qui voque*

Chez Ducharme, la prise de parole s'établit par l'apparition dans le discours d'un personnage narrateur adolescent qui emploie le « je ». Le Clézio mentionne à propos de l'écriture au je de Ducharme : « Découvrir le je, c'est découvrir qu'on n'est pas plusieurs. [...] C'est entrer dans l'ordre. On a son nom. On a son sexe et son destin, et plus moyen d'en changer⁴³ ». L'avènement et la valorisation de

⁴²A. Hébert citée par Danielle Laurin, « Anne Hébert existe je l'ai rencontrée », *l'Actualité*, mai 1998, p. 84.

⁴³ « J.-M.-G. Le Clézio devant Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 8.

l'adolescence, la souillure de l'enfance, le rejet du monde de l'adulte, sont divers thèmes abordés par le narrateur adolescent du *Nez qui voque*. Le lecteur reconnaît également à travers le discours de l'adolescent certains conflits représentatifs de la situation sociale. Le Québec et l'Amérique sont contaminés par l'expansion d'une culture matérialiste qui véhicule des messages à connotation sexuelle. Le narrateur compare cette situation à celle de l'enfant qui perd sa pureté en devenant un adulte. Marcato-Falzoni a fait remarquer dans son essai sur Réjean Ducharme, à propos du *Nez qui voque* et de la situation québécoise d'alors :

Lorsque Réjean Ducharme écrit ce roman, l'histoire tourmentée du Québec avait depuis peu abouti à une prise de conscience collective du risque de disparition de sa langue et de sa culture, sous l'emprise d'un monde anglophone dévorant⁴⁴.

Ducharme, à travers son personnage, peut tenter de faire ressortir le caractère singulier de l'individu au profit d'un monde pluriel anglophone, «américanisé ». Ses personnages sont des êtres de fiction marginaux qui proclament un droit à l'originalité dans un réel qui ne cesse de réclamer l'uniformité.

Par ailleurs le choix de ces trois romans offre un échantillonnage assez vaste puisque notre étude ne désire pas seulement s'attarder à une étude «psychologisante» du personnage adolescent. Elle souhaite s'intéresser aux signes qui se réfèrent aux figures adolescentes, à l'effet produit lors de la lecture, donc à

⁴⁴F.Marcato-Falzoni, *Du mythe au roman; une trilogie ducharmienne*, Montréal, vlb éditeur, 1992, p. 177.

l'effet-personnage, à l'effet-personnage adolescent(e). Les récits de Cocteau, d'Hébert et de Ducharme ont tous comme figure de premier plan des couples d'adolescents. La récurrence de certains thèmes, de certains motifs à l'intérieur des univers narratifs, l'étude des portraits physiques et moraux pourraient démontrer qu'il existe une réalité textuelle propre au personnage adolescent. À cet égard, les créatures littéraires seront abordées selon leur fonctionnement à l'intérieur des récits afin de relever l'effet dégagé. Pourquoi présenter une étude de trois récits? Tout simplement parce que ces romans évoquent avec puissance, tendresse et poésie cette poussée instinctive vers l'âge de l'adolescence. Ils ont été sélectionnés pour illustrer d'une façon pertinente la théorie de Jouve et parce qu'ils témoignent de la valeur et de la dominance du personnage adolescent dans la littérature française et québécoise du vingtième siècle.

Chapitre 1

La saisie de l'univers des personnages adolescents

1.6 Normes de la perception des mondes fictionnels

La méthode d'analyse de Jouve présente, dans un premier temps, une étude des normes de la perception du personnage. Ce premier point tente de déterminer le degré de réalité de l'être romanesque.

Pour Jouve, les normes de la perception des mondes fictionnels doivent être abordées par rapport à la saisie sémantique. Selon le théoricien: « La saisie sémantique envisage l'univers fictif d'un point de vue ontologique (quel degré de réalité lui attribuer ? Comment le considérer ?)⁴⁵. Comment le narrateur introduit-il et présente-t-il les personnages adolescents ? Comment le lecteur se représente-t-il les figures discursives adolescentes dans *les Enfants terribles*, *les Chambres de bois* et *le Nez qui voque* ? Y a-t-il des ressemblances dans la présentation, des points communs, ou au contraire les figures discursives sont-elles indépendantes l'une de l'autre, sans aucune correspondance possible dans la description ? C'est ce dont nous nous préoccuperons dans cette première partie de notre étude faisant appel à des unités signifiantes qui relèvent du réel et de l'irréel.

⁴⁵V. Jouve, *l'Effet personnage dans le roman*, *op.cit.*, p. 65.

1.7 Les marques réalistes et le lexique irréel dans *les Enfants terribles*

À quoi tient la perception d'un personnage adolescent ? L'adolescence, période de changements physiques et moraux, passage entre le monde de l'enfance et celui de l'adulte, mort d'un état et renaissance d'un autre, est une étape qui imprègne les récits romanesques. Le personnage adolescent, objet fictif tributaire de l'imaginaire d'un auteur, a une réalité fonctionnelle dont le lecteur fait l'expérience. Selon Jouve, l'image littéraire constitue en effet :

[...] la seule qui combine création propre et apport extérieur. En ce sens, elle se donne comme une synthèse de l'image optique et de l'image onirique. Ajoutons que le compromis qu'elle incarne entre principe de plaisir et principe de réalité oeuvre dans le sens d'un équilibre du moi⁴⁶.

À cet égard, le lecteur des *Enfants terribles*, des *Chambres de bois* et du *Nez qui voque* est confronté à des notations textuelles qui proposent une réalité propre au personnage adolescent. Ainsi, les figures discursives Elisabeth, Catherine et Mille Milles paraissent indissociables d'un lexique tributaire du réel et de l'irréel. C'est comme si les trois narrateurs présentaient une oscillation permanente entre le principe de réalité (les identités textuelles réalistes) et le principe de plaisir (le lexique qui renvoie à un registre irréel) du lecteur. Par exemple, les marques réalistes dans les trois récits abondent. Le narrateur des *Enfants terribles* et du *Nez qui voque* tente d'inscrire les personnages dans le réel par l'utilisation de repères

⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

topographiques. Le personnage adolescent, dans le roman, est avant tout un habitant, un habitant qui évolue dans un cadre spatial particulier. Il vit à l'intérieur d'une cité, d'un pays, d'une maison et ces lieux peuvent confirmer l'appartenance de la figure discursive au réel : « moi, je suis citoyen de notre chambre⁴⁷ ». Les descriptions réalistes des lieux tentent peut-être d'introduire un univers rassurant pour le lecteur. Dans son article « Un discours contraint », Philippe Hamon démontre comment les noms des villes, des rues créent un effet de réel important. Comme il le fait remarquer :

Les noms propres historiques ou géographiques (Rouen, rue de Rivoli, Notre-Dame de Paris, etc), qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres (et la majuscule en est la marque typographique différentielle), fonctionnent donc un peu comme les *citations* du discours pédagogique : ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performance (garants-*auctores*) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettent l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail [...]⁴⁸.

Dans *les Enfants terribles*, le narrateur débute le récit en faisant une description de la cité Monthiers, un peu à la manière de Balzac :

La cité Monthiers se trouve prise entre la rue d'Amsterdam et la rue de Clichy. On y pénètre, rue de Clichy, par une grille, et, rue d'Amsterdam, par une porte cochère toujours ouverte et une voûte d'immeuble dont la cour serait cette cité, véritable cour oblongue où de petits hôtels particuliers se dissimulent en bas des hautes murailles plates du pâté de maisons⁴⁹.

⁴⁷R. Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, «coll. Folio», 1993 [1967], p . 101.

⁴⁸P. Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 137.

⁴⁹J. Cocteau, *les Enfants terribles*, Paris, Bernard Grasset, coll. Le livre de Poche, 1994 [1925], p. 9.

Le narrateur semble ainsi créer une illusion de réel à travers la description d'un lieu. Il inscrit les personnages dans un univers qui paraît « réel » au lecteur grâce à la mise en place d'une certaine topographie et par l'utilisation de référents comme « cité Monthiers », « rue Amsterdam » et « rue Clichy ». Toutefois, quelques lignes suivantes, un véritable glissement temporel se produit sur le plan sémantique, par le signifiant « cité Monthiers » qui renvoie à un temps antérieur « mont hier » alors que la description relève d'un registre appartenant au domaine du passé :

C'est leur place de Grève Une sorte de place du Moyen Age, de cour d'amour, des jeux, des miracles, de bourse aux timbres et aux billes, de coupe-gorge où le tribunal juge les coupables et les exécute [...] ⁵⁰.

C'est comme si le narrateur des *Enfants terribles* créait, à travers la description des lieux, une réalité engloutie par le passé. Par les descriptions qu'il fait de l'espace, il rejette l'appartenance des personnages adolescents à un endroit qui est essentiellement évocateur de la réalité. La particularité de l'espace du personnage adolescent relève de l'agencement de signifiants qui renvoient à la vie et à la mort. Le lecteur se retrouve alors devant un univers où s'affrontent les contrastes et il peut remarquer que l'effet de réel s'estompe au profit de l'irréel puisque certains indices provoquent un doute dans la description :

[...] la cour *serait* cette cité, véritable cour oblongue où de petits hôtels particuliers se dissimulent en bas des hautes murailles plates du pâté de maisons. Ces petits hôtels, surmontés de vitrages à rideaux de photographe, *doivent appartenir* à des peintres. On les *devine* pleins d'armes, de brocarts, de toiles qui représentent des chats dans des

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

corbeilles, [...]»⁵¹.

La cité Monthiers, élément tributaire du réel, comme mentionné auparavant, engendre un code relié à l'irréel. Et, cette irréalité fait partie de la vie des adolescents car : « les élèves ont choisi la cité comme quartier général. C'est leur place de Grève⁵² ». Des termes modalisateurs comme « serait cette cité », « doivent appartenir », « on les devine » transportent le lecteur dans un univers incertain, ambigu. Ce dernier semble amené dans un temps indéfini, indéterminé. Les personnages apparaissent alors indépendants du lecteur car ils développent leur propre autonomie, dans un «autre monde».

Mais encore, la perception du lecteur devient brouillée par la présence de la neige. Par exemple, le lecteur est entraîné dans un univers qui paraît irréel :

Ce soir-là, c'était la neige. Elle tombait depuis la veille et naturellement plantait un autre décor. La cité reculait dans les âges ; il semblait que la neige, disparue de la terre confortable, ne descendait plus nulle part ailleurs et ne s'amoncelait que là⁵³.

La poésie de la neige semble introduire le lecteur dans un univers léger associé à la mort et au passé. Elle suggère un renversement temporel et elle institue un retour dans le passé. Le personnage adolescent se construit autour de ces marques signifiantes qui créent une réalité déformée, double. La neige encercle, enchante le paysage jusqu'aux limites de l'invisible, de la mort. Ainsi, elle

⁵¹ *Ibid.*, p.9.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

transforme la cité, la perception du lecteur et elle transporte ce dernier chez les fantômes :

Bourellets, corniches, paquets lourds de choses légères, au lieu d'épaissir les lignes, faisaient flotter autour une sorte d'émotion, de pressentiment, et grâce à cette neige qui luisait d'elle-même, avec la douceur des montres au radium, l'âme du luxe traversait les pierres, se faisait visible, devenait ce velours qui rapetissait la cité, la meublait, l'enchantait, la transformait en salon fantôme⁵⁴.

La perception de l'univers romanesque est donc brouillée par la neige qui peut alors offrir à l'imagination du lecteur une appréhension nouvelle de la réalité fictive reliée à une métamorphose. Elle propose un renversement de l'ordre alors que la perception du personnage adolescent se développe dans les récits en fonction d'une non-appartenance au réel. Le lecteur semble déstabilisé dans ses repères géographiques et temporels puisqu'il est confronté à un lieu et un temps indéfinis.

1.8 Effet de réel et effet d'irréel dans *le Nez qui voque*

Le même phénomène peut être observé chez Ducharme. Dès le début du récit, Mille Milles précise l'emplacement où il demeure : « J'ai loué celle-ci. Je suis au 417 de la rue du Bon-Secours. J'habite sous le toit d'une maison presque aussi tricentenaire que la chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours [...] »⁵⁵. Le lecteur du *Nez qui voque* peut remarquer que le narrateur introduit un effet de réel important, en

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 14.

spécifiant l'endroit où demeure Mille Milles. Cependant, le personnage adolescent habite un lieu qui évoque le passé comme l'indique la référence aux trois siècles de la maison, ce qui prouve bien cette intrusion dans un lieu fortement marqué par une appartenance à un état antérieur. Le personnage est fixé dans un lieu familier au lecteur, toutefois les signifiants mentionnés proposent un réel fortement ancré dans le passé comme si la figure discursive était indissociable d'un lexique tributaire d'un ailleurs.

1.9 L'univers de Catherine dans *les Chambres de bois* ; espace réel ou irréel?

L'intrusion dans les *Chambres de bois* d'Anne Hébert et par ce fait dans l'univers de Catherine semble également provoquer des effets de réel et d'irréel importants reliés à certains signifiants. Le terme « pays », comme indicateur de lieu, suivi d'un registre tributaire du quotidien propose au lecteur une entrée dans l'univers pollué et sale de Catherine :

C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse. Au matin les femmes essuyaient sur les vitres des maisons les patines des feux trop vifs de la nuit⁵⁶.

De nombreux critiques ont déjà soulevé toute l'importance de l'incipit du texte hébertien. Paterson, dans son essai sur Anne Hébert, commence son étude en présentant la pluralité textuelle du terme *pays* à travers la problématique et la

⁵⁶A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op cit.*, p. 27.

poétique du vocable. Pour elle, la puissance de cet incipit « possède en germe les signifiés du réel, de l'irréel et de l'onirique⁵⁷. L'importance de cette première phrase semble tenir au fait que le démonstratif *c'était* inaugural souligne l'entrée dans l'énonciation du mot pays, relié au signifiant Catherine par la préposition *de*. Le lecteur entre alors dans le réel d'une adolescente. Le signifiant Catherine, introduit par un verbe à l'imparfait, doit être lié à la persistance des choses dans le temps. L'aspect duratif de l'imparfait, par rapport au travail («essuyaient»), crée un allongement des choses et des événements, il témoigne également de l'appartenance du passé au réel, ou encore, il suggère une distance entre le personnage et le narrateur. Le personnage Catherine, dès l'incipit, semble se définir selon une répétition quotidienne infinie. Aussi, l'attention se porte-t-elle sur l'objet que souligne l'imparfait, à cet égard Catherine. Jouve mentionne que certains thèmes, sur le plan sémantique, provoquent un sentiment de sympathie : « La personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort. [...] L'évocation d'un sujet dans la durée a une valeur explicative qui permet de mieux le "comprendre"⁵⁸». Le personnage de Catherine apparaît inséparable du passé et du phénomène de génération. Cependant, le pays de Catherine n'est jamais mentionné. Quel est ce pays ? Est-ce l'adolescence ? Le

⁵⁷J.M. Paterson, *Architexture romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 40.

⁵⁸V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 138.

narrateur peut proposer une intrusion dans un monde spécifiquement relié à un signifiant, à cet égard Catherine.

De plus, la première phrase du roman soulève le lien entre le prénom du personnage et l'effet de sens qui en découle puisque cette formule introduit une isotopie ponctuée par les noms de lieux « pays », « ville », « palais » et « maisons ». Les noms de lieux sont porteurs de sens, le signifiant Catherine apparaissant rattaché à une terminologie tributaire de l'espace. Mais encore, le personnage adolescent Catherine se construit autour de cette isotopie fortement marquée par les thèmes de la captivité et de la noirceur comme si l'adolescence évoquait, dans le récit hébertien, une période noire, terrifiante. Le lecteur est invité à pénétrer le pays de Catherine alors que les espaces fermés et obscurs, proposés par le narrateur dans l'incipit, font appel à la pulsion scopique ; ainsi, le lecteur devient voyeur à l'intérieur d'une narrativité qui privilégie la clôture de l'espace.

Mais encore, le narrateur décrit le quotidien de l'adolescente : « Depuis la mort de la mère, n'y avait-il pas trois petites soeurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude⁵⁹ ». Le narrateur introduit alors le lecteur dans un « réel probable ». Dans son article « l'Effet de réel », Barthes fait remarquer que :

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus, gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). [...] Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-

⁵⁹A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 27 .

même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole⁶⁰.

Aussi, dès le début du récit, le narrateur tente d'inscrire l'adolescente dans un réel probable en présentant le thème de l'enfance, puisqu'il mentionne le décès de la mère. Le lecteur peut donc recevoir la figure discursive Catherine, dès la première page, en tant que personnage-personne par le biais de certains effets de lecture. Le *code affectif* envers le personnage adolescent entraîne un sentiment de sympathie chez le lecteur. Comme le souligne Jouve :

Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive⁶¹.

Le lecteur peut ainsi avoir une attitude parentale envers le personnage adolescent puisqu'il dispose de certains éléments biographiques sur Catherine. De plus, au cours du récit, il a accès au rêve de l'adolescente :

Elle eut un songe :

« Sur la plus haute tablette de l'armoire, parmi l'ordre du linge empilé, la maison des seigneurs était posée au creux d'une boule de verre, comme un vaisseau dans une bouteille. Le parfum des arbres y demeurait captif et la peine d'un petit garçon durait à l'abri de toute compassion. Lorsque Catherine eut saisi la boule de verre entre ses mains, la pluie et le brouillard descendirent, peu à peu, sur la maison, les arbres et la peine de l'enfant. L'image entière fut noyée dans un sablier renversé⁶² ».

Le lecteur pénètre ainsi l'intimité du personnage grâce aux descriptions oniriques.

Le réel et l'inconscient se côtoient et ils proposent au lecteur une situation ambiguë.

⁶⁰R. Barthes, « l'Effet de réel » dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Point Essais, 1982, p. 86-87.

⁶¹V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 132.

⁶²A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 33.

Sur le plan sémantique, la disposition en retrait du contenu manifeste du rêve, révèle au lecteur la spécificité et l'importance du discours. Comme le présente à nouveau Jouve sur la thématique du rêve : « Pénétrer le rêve d'un personnage, c'est communiquer avec lui dans ce qu'il a de plus intime⁶³ ». À cet égard, le rêve ouvre sur l'inconscient du personnage adolescent et il relève de signifiants qui renvoient au thème de l'emprisonnement, de la captivité : « armoire », « maison », « vaisseau », « bouteille », « captif » et « abri ». L'emploi de l'imparfait peut proposer au lecteur un rapport avec l'infini. Catherine, en tant que jeune fille, semble se construire autour de signes qui renvoient à éternelle captivité et l'adolescence peut représenter la prison du personnage féminin. Ainsi, le narrateur crée un lien entre le personnage psychologiquement transparent et le lecteur. Toutefois, ce dernier hésite à référer la figure discursive adolescente au monde du réel ou au monde de l'onirisme. Comme le mentionne le narrateur : « Elle désira donner asile au rêve et devint lointaine, pleine de défi et de mystère comme celle que flaire un prince barbare en secret⁶⁴ ».

Mais encore, la perception de l'espace, tout comme dans *les Enfants terribles*, est troublée par la présence du brouillard :

Puis un jour, en allant au village, elles se perdirent dans le brouillard. Toutes les routes se ressemblaient, traversant des canaux, longeant des champs d'herbages aux arbres fins, bleus

⁶³V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 139.

⁶⁴A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 37.

de brume, se répétant de-ci de-là, comme des motifs⁶⁵.

Le lecteur est amené par le narrateur à imaginer l'univers de Catherine selon un registre qui relève de l'irréel. Les termes «brouillard» et «brume» viennent ainsi modifier l'espace en suggérant une perception double. Ils introduisent un mystère, un doute dans l'esprit du lecteur et ils créent une ambiance propice à la naissance de l'irréel. Dans son essai *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov se donne comme mandat de «découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d'"oeuvres fantastiques", non ce que chacun d'eux a de spécifique⁶⁶». En ce sens, le théoricien aborde les oeuvres fantastiques selon une approche formaliste :

Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une «fonction» de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages⁶⁷.

À cet égard, le lecteur a une perception ambiguë de l'univers de Catherine et il pénètre, tout comme les personnages, cet espace brouillé. La neige, le brouillard et la brume sont donc des signifiants qui modifient la perception du lecteur et ils permettent à deux registres, le réel et l'irréel, de se rencontrer dans une image ou

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 35-36.

encore de glisser d'un code à l'autre. Le personnage adolescent semble se construire dans un univers incertain, trouble, double. Il se situe à la croisée d'un espace qui relève à la fois du réel et de l'irréel.

Chapitre 2

Effet-personne et personnage adolescent

2. Le signifiant des personnages adolescents

Élisabeth, Paul, Catherine, Michel, Mille Milles, Chateaugué sont des signifiants qui provoquent chez le lecteur un effet de crédibilité. Le lecteur se laisse séduire par l'effet engendré par les prénoms. En ce sens, le prénom des personnages semble piéger le lecteur par l'illusion de réel qu'il suscite. Il incite à une accentuation de « l'effet-personne », ce que remarque Hamon :

L'appellation d'un personnage est constituée d'un ensemble, d'étendue variable, de marques: nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives diverses, titres, portraits, leitmotive, pronoms personnels, etc. Le personnage, l'« effet-personnage » dans le texte, n'est, d'abord, que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre ces marques stables (le nom, le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications, actions)⁶⁸.

De plus, le théoricien a déjà mentionné que la territorialisation du personnage relève d'une « motivation phonétique-typologique » et que le prénom féminin provoquerait un effet-personne. Ainsi, les prénoms féminins composés à la fois du A et du I contiennent les deux phonèmes qui soulèvent le maximum d'ouverture /A/, et le maximum de fermeture //.

⁶⁸P. Hamon, *le Personnel du roman ; le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, op. cit., p. 107.

2.1 Les notations figuratives du personnage Catherine

Le prénom Catherine posséderait les deux phonèmes et il semblerait ainsi marqué par une motivation précise. Le personnage adolescent Catherine peut se développer, se construire, autour d'une thématique entre l'ouverture et la fermeture. En tant que personnage adolescent, Catherine est confrontée à l'ouverture sur le monde, personnage en devenir et à la fermeture, personnage féminin. Anita, en observant le corps de Catherine, le remarque :

Au sujet de ses nièces, elle était d'avis que l'on mariât l'aînée, tandis que la cadette prendrait sa place dans la maison. Elle se désolait que l'âge de Catherine fût aussi peu sûr aux hanches et aux seins⁶⁹.

La présentation du corps de Catherine entraîne un effet de vie. En ce sens, la construction progressive du personnage adolescent participe à une logique narrative visant à causer un effet de crédibilité. Les notations figuratives peuvent avoir comme but d'expliquer l'évolution de Catherine. Dès le début du récit, les « stimuli textuels » relatifs au corps de l'adolescente permettent au lecteur d'actualiser une image mentale incertaine de Catherine. La description physique du personnage est vague puisque les traits signifiants, associés à Catherine comme les « hanches » et les « seins » créent, dans l'esprit du lecteur, une image hésitante. L'image flotte dans un flou puisque qu'il y a une incomplétude liée au corps de l'adolescente. Tout semble appartenir au devenir, comme si la jeunesse du

⁶⁹A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 36.

personnage lui conférait une absence de détermination. Le corps est alors signifié en tant qu'enfant et en tant qu'adulte. De même, Jouve mentionne à propos du personnage : « Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps. La vie, c'est le mouvement : l'être n'est pas existence, mais puissance d'exister. L'illusion référentielle suppose une présentation progressive du personnage sur le mode du dévoilement⁷⁰ ». Puisque le personnage, comme l'a soulevé Hamon, est un « morphème migratoire », l'image de l'adolescente se développe graduellement dans l'esprit du lecteur . Tout au fil des pages, Catherine est amenée à aimer la vie, à s'affirmer en tant qu'être. Aussi, son itinéraire n'est-il qu'ouverture et libération. Par les descriptions physiques, le narrateur crée un lien entre Catherine et le lecteur, ce dernier étant témoin du cheminement de cette dernière qui devient une femme épanouie. La perception de Michel introduit également une image de Catherine :

Le corps menu lui apparut bien dessiné, à peine gonflé aux seins et aux hanches. Michel avait compté sans la douceur de la peau sous ses doigts, sans la chaleur de cette chair adolescente entre ses bras maladroits⁷¹ .

Le lecteur est placé, pour une seconde fois, devant deux « stimuli textuels » importants : « hanches » et « seins ». La croissance physique du personnage apparaît marquée par ces deux instances. Le narrateur peut démontrer à travers ces deux parties du corps l'hésitation du corps d'une adolescente. Toutefois, dans

⁷⁰V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 116.

⁷¹A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 75.

la troisième partie du récit, Catherine est signifiée en tant que femme par le narrateur :

Ses cheveux tirés aux tempes, relevés sur la nuque, l'éclat de sa peau réveillant le sourd reflet violet de sa robe bleue, Catherine regarda cette image de femme dressée en face d'elle, dans la glace⁷².

La perception de Catherine est dissociée du regard d'Anita et de Michel. De même, en se regardant dans le miroir, Catherine dévoile son moi physique devenu une femme et elle accède ainsi à l'autonomie dans la perception et dans la représentation. Elle apparaît, dans l'imagination du lecteur, comme un personnage féminin, indépendant. L'image personnage de Catherine semble donc suivre une progression interne que viennent confirmer les notations descriptives. Le développement de son corps révèle sa puissance d'être donnant ainsi une illusion de la liberté, c'est-à-dire de la vie.

2.2 Le système de sympathie dans *le Nez qui voque*

Dans le récit de Ducharme, le lecteur remarque que le code narratif est fort puisque la narration relève du «je». Le lecteur s'identifie à l'instance narratrice et il reçoit la figure discursive Mille Milles en tant que personne. Jouve introduit l'idée suivante :

L'évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne. La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne

⁷²*Ibid.*, p. 167.

une impression de « richesse psychique ». L'équivalence cartésienne entre existence et pensée n'est jamais aussi convaincante que dans l'univers romanesque. Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité⁷³.

À cet égard, le système axiologique du personnage-narrateur ducharmien apparaît très important. Par exemple, le code affectif présente un caractère dense car Mille Milles écrit un journal. Ce dernier établit alors un contrat avec le lecteur :

Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler, parce que j'ai peur de m'approcher d'eux pour leur parler. [...] J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis. Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique⁷⁴.

Le savoir-dire est posé comme valeur. Mille Milles, tout au long du récit, a conscience de s'adresser directement au lecteur, jouant avec le psychisme de ce dernier, qui prend conscience de l'individuation du personnage adolescent ; il a l'illusion d'entretenir un rapport unique, identique, jusqu'à la fin du récit, avec la figure discursive. Le personnage-narrateur va jusqu'à solliciter le sens de l'ouïe du lecteur :

O mon ami l'homme, que ne t'ai-je encore entretenu des délices symphoniques de t'entendre m'entendre ? Car je t'entends m'entendre. Tu m'entends et c'est comme si tu me parlais. Tu ne m'entends pas à voix basse, tu m'entends à haute voix. Chaque mot que je te dis se répercute en toi comme dans une grotte d'or, comme dans un puits d'or. Mes murmures te grattent comme les doigts du guitariste grattent la guitare, ô grotte d'or ! Tu es un puits profond et sonore, et un puits n'a pas de cordes, mais tu es une guitare, tu es ma guitare. Je joue du puits d'or comme on joue de l'orgue. Je t'entends dire que j'exagère... pourtant, je n'entends rien, pourtant, il n'y a personne dans cette chambre⁷⁵.

L'intimité entre le personnage adolescent et le lecteur paraît indissociable.

⁷³V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 111-112.

⁷⁴R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 12.

⁷⁵*Ibid.*, p. 309-310.

L'instance lectrice devient solidaire de cette vie intérieure complexe rapportée.

Le savoir-jour relève du statisme et du néant et il est sanctionné positivement par le narrateur-personnage car Mille Milles et Chateaugué privilégient une existence immobile : « Restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas⁷⁶ ». Le savoir-vivre, pour sa part, renvoie à la négativité car les adolescents existent en retrait de la société. Pour s'imposer socialement, il faut que Mille Milles accepte la corruption du monde :

Nous sommes contents, pour le moment du moins, de servir modestement la société, et ce sentiment de contentement que nous éprouvons remplace avantageusement tout cet amour que la société nous donnerait si elle n'était pas si snob. Nous sommes fiers de servir modestement la société⁷⁷.

Mais encore, le lecteur est entraîné dans une relation intersubjective connotée d'un interdit puisque Mille Milles souhaite mourir. Le sujet lisant devient alors le témoin des figures discursives dans l'élaboration du pacte de suicide. Comme le mentionne Jouve :

Le procédé acquiert une efficacité redoutable lorsqu'une connotation d'interdit plane sur l'information. Le partage d'un secret, surtout s'il est criminel, transforme la connivence en complicité : rien n'unit davantage qu'un acte coupable. On sait que, selon Freud, c'est le souvenir partagé du parricide qui fonde la cohésion du groupe dans la horde primitive. Il n'est pas exclu que l'investissement du lecteur dans certains personnages d'une noirceur particulière soit, de même, la conséquence d'un savoir partagé et inavouable⁷⁸.

Puisqu'il sait, le lecteur se laisse séduire par le discours de Mille Milles, personnage-narrateur porteur d'un désir mortifère. Le narrateur-personnage

⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁸ V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 131.

développe un lien très intime avec le lecteur, par le biais de l'écriture, et il est amené à traduire un mal de vivre. L'intimité entre le lecteur et le personnage adolescent semble donc se développer par rapport à la thématique de la blessure.

Aussi, l'intimité sollicite-t-elle la souffrance :

Si nous avons décidé de nous suicider, ce n'est pas à cause de l'argent ; nous le reconnaissons, à notre grande honte. C'est à cause des hommes que je me suicide, des rapports entre moi et les êtres humains. Chaque être humain m'affecte ; c'est l'affection : l'amitié, l'amour, la haine, l'ambition. Je suis malade d'affection. L'affection m'a rendu l'âme malade⁷⁹.

L'intimité entre Mille Milles et le lecteur déstabilise ce dernier jusqu'au seuil de l'aliénation et de la dépersonnalisation alors que l'écriture du journal traduit la réalité désespérante d'une figure discursive adolescente égarée. Mille Milles semble énoncer son amour pour la mort, son horreur de l'incommunicabilité et l'art devient le seul moyen afin d'exprimer sa souffrance intérieure :

Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n'aime pas écrire. Mon état est difficile à décrire. Tout en moi est vide, effondré. Ma maison du rêve, vide, s'est effondrée. Ma maison de l'amitié, vide, s'est effondrée. Ma maison de la convoitise, vide s'est effondrée. Ma maison du courage, pourrie, va s'effondrer. Ma maison de la soif, de la faim et des élans, vide, s'est effondrée. Je ne veux plus rien⁸⁰.

La «maison» semble représenter l'intérieur de Mille Milles et elle soulève ainsi le creux existentiel du personnage adolescent puisque le signifiant «vide» est mentionné cinq fois à l'intérieur du même passage. Le personnage adolescent se retrouve dans un entre-deux qui est signifié de non-chose, d'inconnaissable, de «rien». Le lecteur contemple alors l'effondrement de ce monde et il est confronté à

⁷⁹R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 38.

⁸⁰*Ibid.*, p. 71-72.

un retour vers une angoisse devant ... rien. La figure discursive adolescente peut personnifier la mort infestant la vie et l'effet-personne apparaît au maximum, car comme le propose Jouve :

La réception d'un personnage à travers la thématique conjointe de l'intimité et de la souffrance ne peut manquer d'avoir des résonances profondes. Le lecteur, placé devant un conflit qu'il a lui-même vécu lors de la phase oedipienne (et à partir duquel il s'est construit comme sujet), va instantanément - et plus ou moins consciemment - retrouver ses marques : il prendra toujours fait et cause pour le personnage porteur du désir contrarié⁸¹.

Le lecteur est donc entraîné dans un processus d'investissement affectif. Le personnage-narrateur tente de démontrer comment la société engendre sa perte. Ainsi, la sympathie du lecteur, à l'égard d'une figure discursive adolescente porteuse d'un désir mortifère, semble assurée car le lecteur s'attache au personnage qui se construit en marge de la société et qui se livre totalement.

Le lecteur tente peut-être de se réconcilier avec la mort par le biais du discours du personnage adolescent Mille Milles.

Nous ne pouvons donc pas ne pas chercher dans le monde de la fiction, dans la littérature, dans le théâtre, un substitut à ce que la vie nous fait perdre. C'est là que nous trouvons encore des hommes qui savent mourir et qui même réussissent à en tuer un autre. Là seulement se trouve réalisée la condition qui pourrait nous permettre de nous réconcilier avec la mort, [...]. Dans le domaine de la fiction, nous trouvons cette pluralité de vies dont nous avons besoin. Nous mourons en nous identifiant avec tel héros, mais pourtant nous lui survivons et sommes prêts à mourir une seconde fois, toujours sans dommage avec un autre héros⁸².

Dans le récit de Ducharme, le lecteur s'oublie afin de recevoir le personnage en tant que personne. Ainsi, Mille Milles note dans son cahier tous les événements qu'il doit vivre avant de mourir. À l'intérieur d'une seule page, le signifiant «mort»

⁸¹V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 140.

⁸²S. Freud, «Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort», dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 28-29.

apparaît onze fois et rend compte de l'obsession du personnage-narrateur :

Je note avec précision tout ce qui se déroule avant ma mort et sa mort. Tout ce qui arrive, arrive avant la mort ; car la mort est toujours après et qu'après il y a toujours la mort. En un mot, après la mort, il n'arrive rien ⁸³.

Le moi du lecteur perd toute notion de distance critique se laissant alors envahir par ce «je» nihiliste et négatif qui prône une fin morbide. Le lecteur semble donc entraîné dans un processus de réception aliénante. Jouve, à cet égard, remarque que : «Ce que l'on cherche plus ou moins consciemment dans la littérature- et particulièrement à travers les personnages- c'est un triomphe sur la mort, triomphe dont on veut oublier le caractère illusoire⁸⁴». Le lecteur se projette dans la figure discursive adolescente Mille Milles car cette dernière lui permet de sombrer dans une dégradation totale. Par exemple, le personnage-narrateur rejette la limite morale, religieuse, familiale et sociale :

Je me tue parce que je ne pourrais vivre que complètement seul et qu'on ne peut pas vivre complètement seul. Mes frères les hommes m'affectent à ce point que j'ai peur comme d'un serpent à sonnette d'adresser la parole au moindre d'entre eux. Ce n'est pas à cause de l'argent que nous nous suicidons. Nous ne sommes pas communistes. Nous ne croyons pas à ces choses-là ⁸⁵.

Même si le lecteur se sent aliéné par rapport au personnage-narrateur, il peut également bénéficier d'un enrichissement affectif.

Si le lecteur se confond, se perd dans le discours de Mille Milles, c'est peut-être dans le but de vivre un éveil par rapport à l'autre. Le lecteur semble amené à

⁸³R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁴V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 227.

⁸⁵R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 39.

vivre une prise de conscience par le biais du personnage Mille Milles. Comme le remarque Jouve :

Le *je* qui parle dans la lecture n'est pas le *je* habituel [...]. Les pensées que le texte oblige à développer au cours de la lecture, même si -originellement- elles ne sont pas les nôtres, font ressurgir une part oubliée de notre être⁶⁶.

Ainsi, Mille Milles, au cours du récit, rejette son idéal, la mort, afin de s'ouvrir à la vie. Il propose alors un renversement des valeurs :

Je suis un joyeux luron. J'aime la vie. Je veux la vie et j'ai la vie. Je prends d'un seul coup toute la vie dans mes bras, et je ris en jetant la tête en arrière, sans compter que les haches dont elle est hérissée font gicler le sang. J'embrasse la vie : on dirait qu'elle est faite pour cela, qu'elle est faite pour me rendre orgueilleux de ma force⁶⁷.

La répétition du signifiant «vie» introduit une nouvelle perception de la réalité fictive et le lecteur est amené à participer à ce revirement. Le personnage adolescent se construit autour des signifiants vie et mort tandis que le lecteur prend part à cette dualité puisqu'il est sollicité dans ses pulsions inconscientes profondes. Il s'identifie donc à l'instance narratrice en allant à la rencontre de cet autre afin de se trouver dans cette différence. La réception du personnage adolescent ducharmien, en tant que personne, marque le lecteur puisqu'elle est totale.

Nous n'avons pas abordé l'effet-personne dans *les Enfants terribles* car nous préférons présenter une analyse de l'effet-prétexte dans ce récit.

⁶⁶V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 232.

⁶⁷R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 242.

Chapitre 3

Effet-prétexte et personnage adolescent

3. Situation sociale du personnage adolescent

L'effet-prétexte est lié à la réception des personnages romanesques par référence aux pulsions inconscientes du lecteur. Comme le mentionne Jouve : «Pour cette dernière instance, le personnage n'est ni une marionnette, ni une personne, mais un support permettant de vivre imaginativement les désirs barrés par la vie sociale⁸⁸». Ainsi, dans les *Enfants terribles*, le lecteur semble participer au scandale présenté à l'intérieur de la maison d'adolescents dont le narrateur dénonce la situation sociale :

Il est de ces maisons, de ces existences qui stupéfieraient les personnes raisonnables. Elles ne comprendraient pas qu'un désordre qui semble à peine devoir continuer quinze jours puisse tenir plusieurs années. Or ces maisons, ces existences problématiques se maintiennent bel et bien, nombreuses, illégales, contre toute attente. Mais, où la raison n'aurait pas tort, c'est que si la force des choses est une force, elle les précipite vers la chute⁸⁹.

Les figures discursives de Cocteau, parce qu'elles sont perçues négativement par le narrateur, permettent au lecteur de réaliser certains désirs barrés par la vie de tous les jours. Ce dernier peut alors vivre par procuration des situations

⁸⁸V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 150.

⁸⁹J. Cocteau, *les Enfants terribles*, op. cit., p. 63.

La grande majorité des romans est construite sur le schéma : mise en scène du scandale / démenti du scandale. Autrement dit, le roman peut «innocemment» figurer des actions violentes et sanguinaires pour peu qu'elles soient condamnées dans le dénouement. Le lecteur jouit ainsi de la transgression sans avoir l'impression de se compromettre avec elle⁹⁰.

À cet égard, le lecteur semble confronté à la satisfaction de certaines pulsions inconscientes. Par exemple, la chambre évoque l'espace clos où évoluent les personnages adolescents, dans les trois récits étudiés. Les narrateurs font donc intervenir la pulsion scopique du lecteur et ils renvoient à la *libido sciendi*. Ainsi, le lecteur retire du plaisir à suivre l'évolution des personnages adolescents dans la sphère privée de leur vie intime.

3.1 La *libido sciendi* du lecteur et les *Enfants terribles*

La pulsion scopique du lecteur est à rattacher à la thématique du regard dans les récits littéraires. De même, le regard revêt une importance majeure dans les *Enfants terribles* de Cocteau. Dans le récit de l'écrivain français, le plaisir du lecteur semble relié au non-conformisme et à l'originalité de la situation sociale du personnage adolescent, dégagés par le narrateur, grâce au regard :

Les êtres singuliers et leurs actes asociaux sont le charme d'un monde pluriel qui les expulse. On s'angoisse de la vitesse acquise par le cyclone où respirent ces âmes tragiques et légères. Cela débute par des enfantillages ; on n'y voit d'abord que des jeux⁹¹.

Le lecteur peut donc s'identifier à ce regard impersonnel et omniprésent, à

⁹⁰V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 154.

⁹¹J. Cocteau, *les Enfants terribles, op. cit.*, p. 63.

Le lecteur peut donc s'identifier à ce regard impersonnel et omniprésent, à l'intérieur du récit, introduit par le «on n'y voit ». Cependant, l'utilisation du «on» crée une distance entre le lecteur et les personnages. «Pour jouir sans compromission d'un personnage, on ne doit pas se sentir trop impliqué⁹²». Le lecteur semble être un voyeur, à l'intérieur de l'univers romanesque du récit de Cocteau, un regardant qui retire du plaisir par rapport à la situation du regardé :

Le voyeurisme du lecteur, en tant que désir de voir et de savoir, est à rattacher à ce que la psychanalyse appelle la «scoptophilie». Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur : d'une part, la dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner les personnages en toute sécurité (on n'est jamais découvert) ; d'autre part, le vide qui sépare de l'objet désiré libère un espace propice au développement de l'imaginaire⁹³.

Aussi, l'instance lectrice, grâce au regard qui juge et qui traque les personnages adolescents des *Enfants terribles*, est-elle amenée à occuper la place d'un témoin qui participe indirectement au scandale. Elle emprunte la perception de quelqu'un qui épie, qui repère le crime, qui le dénonce. Les personnages adolescents du texte de Cocteau sont assujettis à la présence de ce regard critique, accusateur, omniprésent. C'est le regard des *autres*, de la société qui semble ressortir. Ainsi, Élisabeth et Paul, ces deux enfants terribles, offrent un spectacle au lecteur qui va à l'encontre des idéologies. Comme le fait remarquer le narrateur: «Elle [Élisabeth] se butait, devenait son personnage. Car jamais, à aucune minute, nos jeunes héros ne prenaient conscience du spectacle qu'ils offraient à l'extérieur. Au reste, ils ne

⁹²V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 155.

⁹³*Ibid.*, p. 90-91.

l'offraient pas, ne se souciaient point de l'offrir⁹⁴». Le signifiant «spectacle» est mentionné plusieurs fois dans le récit de Cocteau afin de rendre compte de la situation des personnages adolescents à l'intérieur de la chambre. Élisabeth désire se révolter contre l'étau social tout en s'enivrant d'altérité. Toutefois, le narrateur institue un effet de distance entre le personnage adolescent et le lecteur afin d'amener ce dernier à critiquer les figures discursives, à les observer avec un oeil sévère. Le signifiant «spectacle» sollicite alors l'instance lectrice car il propose un renversement de l'ordre. Le regard témoin est implacable et il réduit le personnage adolescent à l'humiliation. De plus, l'adolescente Élisabeth a conscience de ce regard. Comme le mentionne le narrateur: « La table de l'oncle devenait le centre d'une curiosité qui s'exprimait en sourires. Élisabeth détestait qu'on fraye, elle méprisait *les autres*, ou bien s'engouait d'une personne, de loin, maniaquement⁹⁵». Élisabeth fera tout pour échapper à ce regard qui la scrute et elle agira en transgressant l'interdit. Comme le propose le narrateur en empruntant la perception de Gérard :

Par exemple, il lut un jour, tracé au savon en grosses lettres sur la glace : *Le suicide est un péché mortel.*

Cette devise bruyante et qui subsista devait jouer sur la glace le rôle des moustaches sur le buste. Elle paraissait aussi invisible aux enfants que s'ils l'eussent écrite avec de l'eau⁹⁶.

En écrivant cette devise sur la glace, les adolescents ne peuvent percevoir leur

⁹⁴J. Cocteau, *les Enfants terribles*, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁵*Ibid.*, p. 47.

⁹⁶*Ibid.*, p. 38.

identité ; ils se limitent au signifiant « suicide ». Aussi, le moi des personnages est séquestré dans un univers faussé, morbide. Mais encore, par le biais de la mort, les personnages adolescents pourront se libérer du regard des autres. Aussi, Élisabeth entraîne-t-elle son frère dans la mort, grâce à la puissance de son regard fatal et magique :

Son calme étonna Paul. Il ouvrit les yeux. Elle le regarda, rencontra des yeux qui s'éloignaient, qui s'enfonçaient, où une curiosité mystérieuse remplaçait la haine. Élisabeth, au contact de cette expression, eut un pressentiment de triomphe. L'instinct fraternel la soulevait. Sans quitter du regard ce regard nouveau, elle continua son travail inerte. Elle calculait, calculait, et au fur et à mesure qu'elle augmentait le vide, elle devina que Paul s'hypnotisait, reconnaissait le jeu, revenait à la chambre légère⁹⁷.

Ils se retrouveront «où les chairs se dissoivent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rôde plus⁹⁸».

Pour le lecteur, pénétrer l'univers des enfants terribles, c'est aller à la rencontre d'un monde de pluie, de neige, de mort et d'obscurité. La chambre, à de nombreuses reprises dans le texte, est associée à la métaphore du navire : « Ce fut seulement à partir de cette date que la chambre prit le large. Son envergure était plus vaste, son arrimage plus dangereux, plus hautes ses vagues⁹⁹». La chambre devient donc ce navire qui permet aux adolescents de fuir le réel, une réalité quotidienne qui semble rappeler la mort de la mère. Ou encore, elle revêt les caractéristiques d'un espace clos afin de solliciter à nouveau la pulsion scopique du

⁹⁷ *Ibid.*, p.121-122.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

lecteur, à l'intérieur du récit. Le narrateur propose un jeu métaphorique par rapport à la chambre puisque cette dernière est signifiée en tant que ville ou théâtre. Elle permet aux adolescents du récit de Cocteau d'exister différemment, d'accéder à la pluralité :

Paul se dévêtait, Gérard retrouvait sa robe de chambre ; on l'installait, on le calait, et le génie de la chambre frappait les trois coups. Insistons encore, aucun des protagonistes de ce théâtre et même celui tenant l'emploi de spectateur, n'avait conscience de jouer un rôle. C'était à cette inconscience primitive que la pièce devait une jeunesse éternelle. Sans qu'ils s'en doutassent, la pièce (ou la chambre si l'on veut) se balançait au bord du mythe¹⁰⁰.

Les adolescents du récit de Cocteau échappent à leur propre identité et ils retrouvent un temps archaïque, par le biais du théâtre. Le lecteur observe ces êtres de papier, pour reprendre l'expression de Barthes, fragmentés, qui ont un désir de mutabilité, à l'intérieur d'un lieu fermé .

Mais encore, l'obscurité modifie la perception du lecteur. Les adolescents appartiennent à la nuit, ils se construisent et ils se développent autour des puissances nocturnes. La nuit leur permet de se dérober aux regards des autres et du lecteur. Comme le propose le narrateur : « La journée leur pesait. Ils la trouvaient vide. Un courant les entraînait vers la nuit, vers la chambre où ils recommençaient à vivre¹⁰¹ ». La nuit octroie alors le droit aux adolescents d'échapper à la réalité quotidienne et d'esquiver les regards. En refusant de sortir de cet espace fermé, les adolescents semblent signifier qu'ils rejettent l'âge adulte et un espace ouvert,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 61-62.

lumineux. Donc, le lecteur se retrouve, à l'intérieur de la chambre des adolescents du récit de Cocteau, dans le lieu de l'enfance éternelle, dans la liberté absolue associée au néant.

3.2 *La libido sentiendi* du lecteur

Les personnages adolescents souffrent de cécité. Cet état leur permet de fuir le vide existentiel du jour. Le narrateur réduit le regard des adolescents à celui d'une figure bestiale de la nuit afin de déposséder les personnages d'un statut personnel : «Mêmes nuits violentes, mêmes matins pâteux, mêmes après-midi longues où les enfants devenaient des épaves, des taupes en plein jour¹⁰²». Le regard apparaît alors animalisé et il offre l'image d'un personnage adolescent sans âme. En plus de solliciter la *libido sciendi*, le regard animalisé éveille la *libido sentiendi* du lecteur. Ce dernier est entraîné, par le biais du personnage-prétexte, dans un retour au refoulé, dans le règne de l'animalité primitive. Ainsi que le propose Jouve :

Solliciter le sujet dans son être archaïque est, on le voit, un moyen efficace de l'attacher au texte. Redécouverte de l'inhumain ou régression vers le non-humain, la médiation du personnage-prétexte permet de vivre ses fantasmes sans composer avec la réalité¹⁰³.

Aussi, le lecteur peut réabsorber le non-humain par le biais des métaphores

¹⁰² *Ibid.*, p. 64.

¹⁰³ V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 162.

animales ; il libère ses désirs profonds sans perturber l'ordre social dans lequel il vit, tout en régressant vers un temps passé, archaïque.

Mais encore, le regard d'Élisabeth, à plusieurs reprises dans le récit, est qualifié de fixité par le narrateur. Ce dernier fait alors remarquer : «Puis l'oeil fixe, les sourcils froncés, la langue un peu tirée entre les lèvres, elle exécuta quelques exercices¹⁰⁴». Par ailleurs, Élisabeth revêt, tout au cours du récit, les caractéristiques du personnage à fixation maniaque. Le regard de cette dernière semble traduire sa réalité intérieure. Elle ressemble à une dévoreuse, jusqu'à l'anéantissement, jusqu'à la mort :

Paul dormait. Élisabeth écouta son souffle et le contempla. Une passion violente la poussait aux grimaces, aux caresses. On ne taquine pas un malade qui dort. On l'inspecte. On découvre des taches mauves sous ses paupières, on remarque la lèvre supérieure qui gonfle et avance sur la lèvre inférieure, on colle son oreille contre le bras naïf. Quel tumulte l'oreille entend ! Élisabeth bouche son oreille gauche. Sa propre rumeur s'ajoute à celle de Paul. Elle s'angoisse. On dirait que le tumulte augmente. S'il augmente davantage, c'est la mort¹⁰⁵.

Élisabeth est donc celle qui soumet à l'autre son regard. Sa vision semble maléfique, animale et elle réduit sa victime afin de se l'approprier.

Le narrateur des *Enfants terribles*, par le biais d'une association entre le regard des adolescents et celui des figures bestiales, entraîne le lecteur vers les strates plus profondes de la vie archaïque, vers ce grand vecteur de défoulement qu'est le «non-humain». Dans le récit, le lecteur semble sollicité dans son rapport

¹⁰⁴J. Cocteau, *les Enfants terribles*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 28-29.

avec la *libido sentiendi*. La description du comportement des adolescents transporte le lecteur dans un processus de régression vers les trois règnes qui ont précédé l'être humain :

Instincts animaux, végétaux, dont il est difficile de surprendre l'exercice, parce que la mémoire ne les conserve pas plus que le souvenir de certaines douleurs et que les enfants se taisent à l'approche des grandes personnes. Ils se taisent, ils reprennent l'allure d'un autre monde. Ces grands comédiens savent d'un seul coup se hérissier de pointes comme une bête ou s'amer d'humble douceur comme une plante et ne divulguent jamais les rites obscurs de leur religion¹⁰⁶.

Le discours du narrateur interpelle le lecteur vers un retour au refoulé. De même, le narrateur des *Enfants terribles* compare-t-il les adolescents à une bête ou encore à une plante pour ainsi témoigner de leur indépendance par rapport au réel du récit. Ils appartiennent à un ailleurs, à un règne animal ou végétal. Puisque les figures discursives adolescentes des *Enfants terribles* relèvent du non-humain, le lecteur peut les recevoir en tant que personnages-prétextes. Le personnage adolescent se construit par rapport à des signifiants qui relèvent de l'être et du non-être. Des termes comme «instincts animaux», «végétaux», «bête», «plante», permettent au lecteur de revenir à une fascination pour l'inorganique.

Le même phénomène peut être observé dans le récit ducharmien puisque le lecteur reçoit le couple Chateaugué Mille Milles en relation avec les règnes qui ont devancé l'homme. L'amitié entre les deux protagonistes est, pour les

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 10.

adolescents comme pour le lecteur, une tentation de reculer vers l'origine refoulée du moi :

Parce que notre amitié doit rester chaste et végétale, minérale et puérile. Parce que c'est ainsi que je le veux, que tout le veut ; parce que le visage que je veux faire au ciel et à la terre l'exige¹⁰⁷.

Le lecteur est donc attiré par les origines élémentaires de l'existence et les figures discursives adolescentes ducharmiennes l'entraînent dans une régression, dans une réassomption poussée du non-humain.

La libération des désirs profonds sollicite, à l'évidence, le narcissisme du sujet : dégagé, grâce à l'alibi littéraire, des entraves qui réfrènent son énergie psychique, le lecteur acquiert l'illusion d'une toute-puissance de ses désirs¹⁰⁸.

En ce sens, l'amitié entre Mille Milles et Chateaugué apparaît fascinante et elle sollicite fortement l'instance lectrice dans son être archaïque.

Dans *les Chambres de bois* d'Anne Hébert, les personnages adolescents hébertiens stimulent également la *libido sentiendi* du lecteur, par rapport au règne animal. Le narrateur présente différentes associations entre les figures discursives adolescentes et les animaux : « Lorsqu'après une longue suite de jours et de nuits, Michel leva la tête, son oeil de hibou fixa Catherine avec étonnement¹⁰⁹ ». Les métaphores animales imprègnent le récit et elles permettent à l'instance lectrice de

¹⁰⁷R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁸V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁹A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 88.

reculer vers un passé lointain. Cette dernière peut laisser de côté ses inhibitions et elle semble jouir de sa relation avec le personnage adolescent, dans cette réabsorption des règnes qui ont précédé l'être humain. Maurice Blanchot, dans «La littérature et le droit à la mort», aborde le travail de l'écrivain selon certains effets de l'irréel. Comme il le présente :

En général, l'écrivain apparaît soumis à l'inaction parce qu'il est le maître de l'imaginaire où ceux qui entrent à sa suite perdent de vue les problèmes de leur vie vraie. Mais le danger qu'il représente est bien plus sérieux. La vérité, c'est qu'il ruine l'action, non parce qu'il dispose de l'irréel, mais parce qu'il met à notre disposition toute la réalité. L'irréalité commence avec le tout. L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout¹¹⁰.

En ce sens, le lecteur se retrouve devant des personnages adolescents qui lui permette de jouir de tous les règnes, animal, végétal, minéral, dans une figure qui apparaît humaine. Les figures discursives semble inférer un tout qui n'a pas de limites entre les vecteurs de dévouement que sont le non-humain et l'inhumain. Mais encore, le regard des personnages hébertiens éveille la *libido sentiendi* du lecteur puisqu'il revêt les attributs d'un règne minéral :

Lorsque Catherine parut, fière, innocente et parée, Michel tint à souligner lui-même le tour des yeux d'un trait noir bien dessiné.
-Comme c'est drôle, Catherine, tu as maintenant l'air d'une idole, avec tes prunelles bleues enchâssées dans le noir comme des pierres précieuses¹¹¹.

Le rapprochement entre les yeux et les pierres précieuses propose un retour vers un passé lointain, vers les origines refoulées du moi. Les yeux apparaissent

¹¹⁰M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » dans *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1994, p. 29.

¹¹¹*Ibid.*, p. 92.

déshumanisés, irréels. Vincent Jouve souligne encore :

La médiation du personnage-prétexte ne renvoie pas seulement à l'inhumain, mais également au non-humain. Les règnes qui précèdent l'apparition de l'homme et que celui-ci suppose en permanence font partie du passé de chaque individu. Enfants, c'est d'abord à des plantes, des pierres, des animaux que nous nous sommes identifiés. Cette fascination pour l'inorganique serait à l'origine du sentiment d'«inquiétante étrangeté», qui, selon Freud, nous attache à certains personnages de la littérature fantastique [...]¹¹².

Par le biais de métaphores, le lecteur semble être amené à recevoir les personnages adolescents par rapport à l'irréel et selon l'effet-prétexte.

Mais encore, le vouloir de Michel inscrit le personnage de Catherine dans une perspective reliée à l'inorganique, à la mort : «Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre¹¹³ ». Le lecteur régresse dans sa réception du personnage adolescent car le vouloir de Michel est relié à un désir mortifère, à la non-existence. Le plaisir de l'adolescent apparaît absurde et il révèle l'impossibilité qui marque Michel à sortir de l'enfance. Le personnage adolescent relève donc d'un vecteur qui renvoie à un stade archaïque. Le lecteur régresse dans sa perception et dans sa réception de la figure adolescente.

¹¹²V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 161-162.

¹¹³Anne Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 83.

3.3 Système axiologique du narrateur et personnages adolescents dans les trois romans

Le lecteur, par le biais du regard présenté à l'intérieur des récits, risque d'être tenté de revenir en arrière et à répéter les expériences du passé. Comme le mentionne Jouve :

Concernant le problème spécifique du personnage de roman, il semble que la meilleure technique de distanciation soit d'équilibrer les effets prétexte et personne par l'effet-personnel. Faut de quoi, loin de «revivre» son passé de manière libératrice, le lecteur le répète de façon névrotique. Ce n'est plus le *même* qu'il réinvestit, c'est l'*identique* qu'il reproduit [...]¹¹⁴.

Le narrateur semble dévaloriser les personnages adolescents du récit de Cocteau grâce au regard. «*La compétence d'un personnage n'est valorisée que si elle est sanctionnée comme positive par le récit, ce qui n'est pas toujours le cas*¹¹⁵». Ainsi, les figures discursives adolescentes évoluent dans un univers fermé et obscur, coupé de tout contact avec la société. Cette dernière ferme les «yeux» sur leurs comportements :

Il ne venait pas à l'idée de ces orphelins pauvres que la vie était une lutte, qu'ils existaient en contrebande, que le sort les tolérait, fermait les yeux. Ils trouvaient naturel que leur médecin et l'oncle de Gérard les fissent vivre¹¹⁶.

Le lecteur se promène à l'intérieur de cet univers et il semble ramené au stade pré-

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 230.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁶ J. Cocteau, *les Enfants terribles op. cit.*, p.64.

oedipien. Il peut aller à la rencontre du roman familial¹¹⁷, présenté dans le récit de Cocteau :

La figure de l'«enfant trouvé» sollicite le lecteur dans ses aspirations narcissiques à un sort exceptionnel. Le sujet qui s'investit dans un Werther ou un Adolphe fait, comme eux, le choix de l'imaginaire et se retrouve ramené à un stade d'indifférenciation où le rapport à l'autre demeure général et englobant¹¹⁸.

La thématique inconsciente sollicite un risque de régression. Cependant, ce risque est neutralisé par l'effet-personnel qui a institué une distance entre le destinataire et le personnage adolescent par le biais du code culturel. L'instance lectrice peut réagir en tant que sujet idéologique. La projection dans les personnages adolescents ne peut être totale. L'identification au narrateur oblige le lecteur à considérer les figures discursives adolescentes avec une certaine distance qui relève presque de l'ironie :

Ils contredisaient le préjugé contre la vie facile, les mœurs faciles et, sans le savoir, mettaient en oeuvre ces «*admirables puissances de vie souple et légère gâchée au travail*» dont parle un philosophe.

Projets d'avenir, études, places, démarches ne les préoccupaient pas davantage que garder les moutons ne tente un chien de luxe. Dans les journaux, ils lisaient les crimes. Ils étaient de cette race qui fausse les moules, qu'une caserne comme New York réforme et qu'elle préfère voir vivre à Paris¹¹⁹.

Un autre problème relié à l'instance lectrice dans la narrativité consiste dans la conciliation des liens affectifs ressentis envers les figures discursives et le regard implacable imposé par l'instance narratrice. Les personnages adolescents sont

¹¹⁷M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1972.

¹¹⁸V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 228.

¹¹⁹J. Cocteau, *les Enfants terribles*, op. cit., p. 64.

sympathiques mais distanciés et leurs désirs sont étrangers à ce que la société peut leur offrir. La plupart des personnages adolescents littéraires paraissent incompatibles avec le système axiologique du narrateur, la vision du monde de ce dernier. Au dix-neuvième siècle, certaines figures adolescentes meurent écrasées sous le poids de la société. Leurs désirs apparaissent différents et ils doivent mourir afin de démontrer le caractère saugrenu d'une imagination différente. Comme le fait remarquer Léo Bersiani dans son texte « le Réalisme et la peur du désir » :

Le caractère à la fois dangereux et comique de ces désirs rebelles apparaît particulièrement en évidence dans la destinée de Julien Sorel et de Fabrice del Dongo. Tous deux meurent parce que leurs désirs sont incompatibles avec la société dans laquelle ils vivent ; [...] Ils sont des enfants dans un monde adulte que Stendhal méprise mais ne néglige jamais. L'ironie avec laquelle il considère Julien et surtout Fabrice est, bien sûr, un moyen de prévenir notre propre ironie, mais s'il aime ses héros, il permet aussi qu'ils meurent. Ils sont attirants, amusants, spirituellement supérieurs et condamnés à l'échec¹²⁰.

Ainsi, le personnage adolescent des *Enfants terribles* est perçu comme un signe négatif parce qu'il rejette le réel au profit d'une recherche de plaisir. Le narrateur semble alors faire ressortir le désordre de la jeunesse de son époque. Intervient donc la fonction idéologique, tel que la conçoit Genette ; le narrateur s'adresse directement au lecteur, qu'il place dans la position d'adulte, en décrivant et en jetant un regard critique sur l'adolescence. Il désire ainsi que le lecteur épouse son point de vue, par l'emploi, à de nombreuses reprises dans le discours, du «on» et du «nous». Le personnage adolescent se construit alors dans l'inaccessibilité :

Des juges intègres eussent trouvé compliqués Elisabeth et Paul, plaidé l'hérédité d'une tante

¹²⁰L. Bersani, « le Réalisme et la peur du désir », dans *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 69-70.

folle, d'un père alcoolique. Complicés, sans doute l'étaient-ils comme la rose, et de tels juges comme la complication. Mariette, simple comme la simplicité, devinait l'invisible¹²¹.

Mariette apparaît comme le personnage médiateur entre le lecteur et les adolescents du récit car «[...] cette Bretonne inculte déchiffrait les hiéroglyphes de l'enfance¹²²». Elle est le personnage adulte qui participe au scandale et elle semble éveiller la sympathie du lecteur à l'égard des figures discursives adolescentes car « elle admettait, protégeait, comme on admet le génie et comme on protège son travail. Or sa simplicité lui communiquait le génie compréhensif capable de respecter le génie créateur de la chambre¹²³». La garde Mariette est signifiée par le narrateur comme «simple» à de nombreuses reprises dans le récit. Par son silence, la Bretonne prend part au désordre de la chambre et elle accepte sans se manifester le meurtre d'Élisabeth : « Paul se levait, montait dans la salle à manger et la contrainte recommençait sous le regard de Mariette, un regard triste de Bretonne qui flaire le malheur¹²⁴».

Dans un registre différent, le narrateur des *Chambres de bois*, à la fin du récit, introduit un regard critique par rapport à la situation des personnages adolescents. Pour ce faire, il emploie le «on» et il emprunte la perception de

¹²¹ J. Cocteau, *les Enfants terribles*, *op. cit.*, p. 41.

¹²² *Ibid.*, p. 41-42.

¹²³ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 107.

Catherine :

Tout de suite, Catherine vit des choses tombées, des choses perdues, des choses salies, des choses sans maître. Et soudain, comme parfois on isole un motif dans un dessin abstrait et compliqué, elle reconnut, à travers le fouillis de la pièce, leur ordre à eux, cette sorte de campement établi sur le tapis, au coin du feu, ce cercle de verres sales et de cendriers débordants de mégots entourant un livre ouvert ¹²⁵.

En ce sens, le narrateur semble institué un vide entre le lecteur et les personnages adolescents Michel et Lia. Le signifiant «choses», mentionné quatre fois dans la même phrase, redouble l'effet de distance entre le narrateur et les personnages adolescents. Un tel écart coïncide avec le processus de maturation de Catherine. Comme le mentionne Michel, à la fin du récit : « -Ah ! Catherine, comme tu as changé ! Tu as l'air d'une grande dame en visite et tu me gênes. Pourquoi ce chapeau et ces gants ? Comme te voici élégante, belle et cruelle ¹²⁶ ».

Dans *le Nez qui voque* de Ducharme, le personnage-narrateur Mille Milles est également ironique, à la fin du récit, par rapport au suicide de l'adolescente Chateaugué. Cette ironie, dans le discours, tente peut-être de soulever l'éveil de Mille Milles :

Chateaugué est morte. Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle ! [...] Elle avait l'air stupide et médiocre dans sa robe trois fois trop grande, dans le lit défait, dans la chambre en désordre. L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique ¹²⁷.

Les opposés vie / mort, féminin / masculin se joignent pour offrir à l'imagination du

¹²⁵A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 187.

¹²⁶*Ibid.*, p. 189.

¹²⁷R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 334.

lecteur une abolition des contraires, des limites. Le cadavre de Chateaugué perturbe l'identité du sujet Mille Milles car l'odeur de la mort indique ce que l'adolescent tente d'écarter pour vivre. Il se retrouve alors à la limite de ce qu'il peut accepter en tant qu'être. Chateaugué ne semble pas signifier la mort ; elle semble représenter la menace réelle, la vie contaminée par la mort. Julia Kristeva aborde, dans un essai très complexe, la problématique de l'abjection et elle fait la remarque suivante :

Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, «je» est expulsé. La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite ? Cet ailleurs que j'imagine au-delà du présent, ou que j'hallucine pour pouvoir, dans un présent, vous parler, vous penser, est maintenant ici, jeté, abjecté, dans «mon» monde. Dépourvu de monde, donc, je *m'évanouis*¹²⁸.

Mille Milles ne semble pas se séparer de Chateaugué car il emploie le féminin dans son discours, par la présence du terme «hostie». Il apparaît expulsé de la vie de l'Autre et il peut être englouti par la mort.

3.4 Amour, mort et pulsions inconscientes du lecteur dans *le Nez qui voque*

Le personnage adolescent, dans les trois récits à l'étude, sollicite le lecteur par rapport aux deux formes matricielles du désir, l'amour et la mort. Ainsi, le voyeurisme du lecteur, la *libido sciendi*, débouche sur la sexualité, la libido

¹²⁸J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1980, p. 11.

sentiendi. Dans *le Nez qui voque* de Ducharme, le lecteur est confronté à un espace fermé, dépositaire des attributs de l'enfance, tout comme dans *les Chambres de bois* et dans *les Enfants terribles*. Il surprend alors les deux protagonistes dans leur élaboration d'un pacte de mort, à l'intérieur d'un espace clos, la chambre. Spectacle de culpabilité et de violence psychologique, le contrat diabolique des adolescents sollicite le sujet dans son désir de voir et de transgresser les interdits sociaux en réactivant son voyeurisme infantile. Le lecteur est témoin du renversement des valeurs présenté à l'intérieur du récit et il semble en retirer une jouissance au sens de Barthes :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage¹²⁹.

Par exemple, dans le récit de Ducharme, la thématique sexuelle apparaît inséparable du regard du personnage-narrateur adolescent Mille Milles : « L'objet du voyeurisme, c'est d'abord la sexualité : une sexualité dissimulée et latente dans les romans les plus travaillés, une sexualité manifeste dans les romans les plus primaires¹³⁰ ». Le regard de Mille Milles demeure relié à la figure discursive Chateaugué, tout au long du récit. L'adolescent est déchiré entre son désir de vivre et de mourir. Ainsi, les pulsions de vie (d'autoconservation) s'opposent aux

¹²⁹R. Barthes, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 25-26.

¹³⁰V. Jouve, *l'Effet-personnage*, op., cit., p. 159.

pulsions de mort (de destruction). La pulsion de mort vise à abolir l'excitation et à rétablir un état antérieur, à rejoindre un nirvanah :

Quand je regarde Chateaugué, je me dis que je ne veux pas la toucher, la polluer. Sont-ce là des pensées d'enfant ? Est-ce sexuel ? N'est-ce pas assez sexuel ? Tout est sexuel, même la pureté incarnée, même ma soeur Chateaugué, même la seule vraie soeur du monde entier. Je me suicide parce que j'ai perdu ma pureté de corps et ma pureté d'intention ¹³¹.

Le désir de fusion avec Chateaugué, par le biais de l'acte sexuel, est intimement rattaché au désir de mort de Mille Milles. L'érotisation de la mort apparaît très présente entre les deux protagonistes car Mille Milles est séduit par l'idée que lui procure le suicide :

C'est la compagne rêvée pour un suicide. Ne sent-elle pas mes yeux, gros comme des autruches, s'abattre sur les cuisses révélées par un rire trop confiant, trop ouvert, trop brutal ? Ne sent-elle pas les étroites colonnes blanches de son portail de la taille d'un insecte fixer mes pensées comme avec un aimant ¹³² ?

La *libido sentiendi* du lecteur est sollicitée par le regard connoté sexuellement de l'adolescent Mille Milles. De plus, la mort assure un certain plaisir à l'adolescent car ce dernier souhaite transcender les limites imposées par la société :

Le régime démocratique n'est pas bon, écriront-ils, puisque tous les adolescents se suicident sans pitié. Les hosties de comiques. Et ils s'attendriront en pensant que nous avons profité de notre isolement pour passer notre temps à copuler. Je suis un obsédé sexuel. Mais j'ai le bon sens, moi, de me suicider ¹³³.

De ce fait, la société peut participer à l'élaboration du pacte de suicide puisqu'elle impose des interdits (ne pas se tuer) aux adolescents.

¹³¹R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 40.

¹³²*Ibid.*, p. 64.

¹³³*Ibid.*, p. 81.

Mais encore, la thématique sexuelle, rattachée au regard, rejoint l'astre solaire. Le lien s'établissant entre la mort et le désir se manifeste dans un endroit précis : le corps. Mille Milles ressent toujours le besoin de s'unir à la mort, d'atteindre l'éternité. La libido du personnage adolescent devient pratiquement hédonique puisqu'elle vise un instinct de mort :

J'ai renoncé à tout, et, cependant, un gouffre, en moi, douloureusement, aspire. Le gouffre brûlant me tient éveillé. Il est minuit, mais le soleil est resté avec moi : il est dans mes yeux, à m'éblouir ; il est dans mon ventre, à brûler. Allez dormir avec le soleil dans les yeux ! avec des rayons de soleil au travers du corps ... C'est mourir¹³⁴.

Les puissances diurnes affrontent les puissances nocturnes afin de rendre compte de la situation conflictuelle qui marque le personnage adolescent. La dualité soleil-nuit recouvre donc l'opposition vie et mort. Le soleil peut évoquer les pulsions de Mille Milles, le Ça freudien, cependant, ce dernier est aspiré par un gouffre, par un *surmoi* qui ne cesse de juger ses désirs et ses besoins. L'adolescence semble représenter à la fois une période de libération des pulsions sexuelles et une période de refoulement. Mille Milles, tiraillé entre ces deux états, se sent aliéné par son regard :

La voilà qui a chaud. Elle a trop chaud. Elle ôte ses bas, ses souliers, sa robe, son soutien-gorge. Elle se rassoit sur le plancher et se remet à boire. [...] Chateaugué y pense, et, en tombant et se relevant, vient appuyer le fond de sa bouteille sur mon pauvre oeil, qui s'est remis à brûler. Je ferme les yeux pour éprouver à fond la volupté de n'avoir plus mal à l'oeil¹³⁵.

À cet égard, la thématique du regard reliée à l'astre de lumière permet au lecteur

¹³⁴R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit, p. 52.

¹³⁵*Ibid.*, p. 83-84.

de revivre des scènes primitives rattachées au sexe et à la mort.

De plus, les protagonistes adolescents Mille Milles et Chateaugué entretiennent un culte pour la mort, la vie ne leur procurant aucune satisfaction :

Ce qu'il y a d'organisation sur la terre est fondé sur l'hypothèse que la vie est précieuse. Mille Milles est en faveur d'une désorganisation qui serait fondée sur la vérité. Et la vérité, la voici: la vie est monotone et tout le monde s'ennuie. A la vérité, il n'y a que la mort. Il n'y a que cela d'intéressant dans la vie. Les rares moments de la vie où on ne s'ennuie pas sont ceux où on frôle la mort et ceux où on meurt¹³⁶.

Le narrateur-personnage présente donc un renversement de l'ordre et des valeurs sur un mode négatif et nihiliste. Le lecteur participe à la négativité, au carnaval, par le biais du personnage adolescent et il peut s'associer à ce «on» impersonnel, présenté à l'intérieur de la narration. « Grâce à l'alibi romanesque, on peut goûter une satisfaction au spectacle de scènes qui rebuteraient dans la réalité. Ce renversement explique la valorisation de la laideur¹³⁷ ». Les signaux textuels, comme la mention des «cheveux », des «yeux» et du « dos », contribue même à créer, dans l'esprit du lecteur, l'image possible d'un adolescent laid et la description de ce dernier sollicite le lecteur dans son goût pour la disgrâce :

J'ai le visage tissé de pustules fétides. J'ai le dos plein de pustules. J'ai les fesses remplies de pustules. J'ai des oreilles d'éléphant. J'ai un gros nez. Mon nez ressemble à une patate. J'ai les lèvres épaisses. Mes lèvres ressemblent à des saucisses. J'ai la peau grasse ; c'est comme si je sortais d'un bain de graisse. J'ai les cheveux pleins de pellicules : quand je me peigne, il neige. Je suis sale comme un porc. Je pue comme une mouffette. Je n'en peux plus, de me supporter. J'ai les jambes croches. J'ai les ongles rongés et en deuil¹³⁸.

Le personnage-narrateur offre donc une description de son corps en introduisant

¹³⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁷ V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 160-161.

¹³⁸ R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 300.

des éléments de comparaison sur un mode éminemment négatif. Ces éléments comparatifs font également référence au monde du lecteur mais en exacerbant leur portée nihiliste. Elles aident le lecteur à accéder à une représentation de l'adolescent Mille Milles en évocant des éléments réels possibles. Mais encore, pour Jouve, « [l]e "je" est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification¹³⁹ ». Il est par conséquent possible au lecteur de s'unir à la représentation de l'adolescent Mille Milles, de s'identifier à l'image établie par le « je » du discours et d'adhérer aux propos de l'adolescent. Le personnage adolescent devient donc un vecteur de défoulement en fascinant le lecteur par sa laideur.

Poursuivant sa réflexion sur la narration au « je » et de son impact sur le lecteur, Jouve fait remarquer :

La narration autodiégétique demeure cependant un cas à part. Plus souvent, l'indétermination du personnage lui confère une existence abstraite, désincarnée, plus intellectuelle que physique. [...] L'indétermination provoque une espèce d'« intériorisation » du monde extérieur et de ses figures : le lecteur quitte son statut de spectateur pour devenir le théâtre même des enjeux narratifs¹⁴⁰.

L'intimité entre le personnage adolescent et le lecteur apparaît au maximum grâce à cette « intériorisation ». Le lecteur semble alors entraîné dans un processus de régression. Par exemple, la chambre propose au lecteur une négation du présent, un retour vers les origines du moi. Il s'agit d'éléments de jeunesse et de fraîcheur

¹³⁹V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 53.

qui sont reliés à des signes de mort. À cet égard, le personnage-narrateur Mille Milles note dans son carnet les gestes de Chateaugué tout en faisant une description de la chambre. Le lit est associé à une tombe et il devient le lien entre le personnage et l'absolu funèbre. Les adolescents apparaissent écrasés et enterrés vivants dans le présent. À d'autres endroits dans le récit, la chambre est comparée à un «cercueil» ou à une «cathédrale», signifiants qui renvoient à la mort et à l'inaccessibilité :

Car nous allons bientôt nous suicider. J'écris ces lignes si chères à mon cœur sur mes genoux. Devant moi, les jambes ballantes, Chateaugué est assise sur la table. Dans notre chambre, il y a cette table qui est verte, une commode verte, deux petites chaises vertes, un fauteuil vert et un lit de fer à montants cylindriques, creux et bruns. Le vert dont je parle est un vert pareil au vert des pommes naissantes. Un cercueil pour deux : un tronc d'arbre évidé, une colonne éviscérée, un fût creux comme les montants du lit, où ils nous enfouiront, l'un au pied de l'autre, la tête de l'un entre les pieds de l'autre¹⁴¹.

Le lecteur remarque que le signifiant «vert» domine la description de la chambre puisqu'il est mentionné sept fois à l'intérieur de la citation. La couleur verte semble suggérer une intrusion dans un univers qui nie le présent et elle institue un culte pour l'enfance. Mille Milles, dès le début du récit, établit un lien entre la couleur verte et l'enfance : « Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible ; frais et amer comme une pomme verte, dur et solide comme une roche¹⁴²». Selon le *Dictionnaire des Symboles*, le vert « exprime aussi le besoin d'un retour périodique à un environnement naturel, qui fait de la

¹⁴¹R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴²*Ibid.*, p. 11.

campagne un substitut de la mère¹⁴³ ». La couleur des objets de la chambre peut soulever le désir de l'adolescent qui est de perpétuer l'enfance et de rétablir artificiellement un contact avec la mère. Aussi, à travers la relation avec les personnages, le lecteur est-il amené à revivre des événements de son passé inconscient. Comme l'écrit encore Jouve :

Il ne s'agit plus de revivre servilement une *scène identique*, mais de se réinvestir différemment dans une *même scène*. Il y a, dans la lecture, des «effets de retour» qui affectent l'identité du sujet [...]¹⁴⁴.

Le personnage adolescent, figure discursive qui se situe entre l'enfant et l'adulte, permet au lecteur de réinvestir le passé par divers procédés :

Il faut qu'il y ait quelqu'un avec moi l'enfant, quelqu'un qui le garde ; qui le protège du tragique du monde, qui est ridicule et qui rend ridicule. Je ne peux pas laisser moi l'enfant seul dans le passé, seul présent dans toute l'absence, à la merci de l'oubli. Je le veille loin derrière. Je veille, le ventre dans toute la cendre, avec des cadavres qui me laissent tranquille, avec tout ce qui est cadavre, seul avec l'enfant moi, seul avec une image dont le tain s'use sous mes doigts. Je ne veux pas changer. En secret, je continue de courir avec mes chiens, de porter la culotte courte, de pêcher des têtards avec Ivugivic¹⁴⁵.

Le personnage-narrateur semble solliciter le lecteur en tant que «témoin» par le signifiant «quelqu'un». Le plaisir lié à la réception du personnage serait à rapprocher d'une pulsion scopique mortifère, le signifiant «cadavre», mentionné à deux reprises, et le terme «cendre», ressortissant à une thématique morbide. Grâce à la projection dans le personnage-prétexte, le lecteur est amené à défouler ses pulsions a-

¹⁴³J.CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 1003.

¹⁴⁴V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 236-237.

¹⁴⁵R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 11-12.

sociales et il revient à une idéalisation de la figure enfantine.

Les autres éléments, les accessoires et les objets de la chambre, témoignent aussi de la dominance des signes du passé. Comme le dit Mille Milles :

Le portrait déchiré de Nelligan est devant moi, mais au-dessus de moi ; il est au-dessus de la carte de l'Ontario : pour le voir, comme pour voir le ciel, comme pour voir un aigle, il faut que je lève la tête. Pour plus de précision, il est à gauche du calendrier qui est resté au mois de juin. Un petit visage de Frankenstein est collé sur le cadre de la porte, à hauteur de jeune fille. C'est Chataugué qui a collé là ce visage vert cicatrisé¹⁴⁶.

Le lecteur a donc accès à un espace qui témoigne de la volonté des adolescents de restituer le passé dans le présent. Nelligan devient le compagnon de vie des adolescents. Comme le mentionne Jean Royer :

Nelligan est un mythe. Mais on a beau vouloir décrypter sa poésie de toutes les manières, elle reste vivante. Elle nourrit une génération après l'autre. Dans son roman *Le Nez qui voque*, Réjean Ducharme en fait le personnage de la jeunesse absolue. Nelligan a toujours vingt ans. Frère de Nerval et de Rimbaud, cet ange noir pour qui «la neige a neigé» reste l'incarnation du poète maudit, victime de son anti-conformisme absolu¹⁴⁷.

Ainsi, les cinq cartes de Marilyn Monroe, le portrait de Nelligan, les deux calendriers (un qui renvoie à la sexualité et l'autre au passé), les cartes routières et le visage de Frankenstien sont des éléments qui réfèrent au réel mais qui ont une portée sémantique relevant de l'univers à jamais perdu de l'enfance. Par exemple, le personnage-narrateur fait remarquer que Marilyn représente le symbole d'un idéal trahi :

Mais, j'aime Marilyn Monroe. Elle ne savait pas ce qu'elle faisait. Les désintellectuels lui ont dit que c'était beau, de montrer son derrière, et elle les a crus. Ils lui ont dit qu'elle était une

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁷ J. Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 35.

oeuvre d'art, comme la Vénus de Milo, et que, par conséquent, elle ne devait pas avoir peur de montrer son derrière. [...] Avant de mourir, elle doit s'être demandée avec quels coeurs ils avaient été capables de la trahir... la trahir pour de l'argent¹⁴⁸.

Le désir de Marilyn apparaît incompatible avec ce que la société pouvait lui offrir et sa référence, dans le récit, renvoie à la construction même du personnage adolescent. Ce dernier souhaite mourir parce qu'il rejette la société et toutes les idéologies dominantes comme l'argent, la religion et la politique afin de retrouver une pureté et une naïveté enfantines.

Mais encore, le mannequin en robe de marié symbolise l'impossibilité de faire revivre le passé. L'union entre le présent et le passé, dans un corps inerte, semble alors irréalisable. Ce que l'auteur exprime ainsi par l'intermédiaire du personnage de Chateaugué : « -Nous avons deux sculptures maintenant, Tate : Mariée et Laide. Voici Mariée, qui est morte dans une robe vivante ; et voici Laide, qui est morte dans une robe morte¹⁴⁹ ».

3.5 Tradition littéraire et personnages adolescents

La perception et la réception des personnages de Mille Milles et Chateaugué, Elisabeth et Paul, Catherine et Michel, relèvent d'une tradition littéraire qui font intervenir les thèmes de l'amour et de la mort. Les pulsions inconscientes,

¹⁴⁸R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 59-60.

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 120.

Eros et *Thanatos*, sont alors sollicitées chez le lecteur.

Cette importance des thématiques sexuelle et morbide n'a rien de surprenant : les processus inconscients qui fondent la réception du personnage-prétexte sont issus des deux pulsions définitives de l'humain : *Eros* et *Thanatos*. L'instinct de vie (*Eros*), qui incite à s'épanouir au sein d'ensembles toujours plus nouveaux et de plus en plus vastes, doit composer avec la pulsion de mort (*Thanatos*) qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux¹⁵⁰.

En ce sens, grâce à une identification à des figures littéraires comme Roméo et Juliette, Tristan et Iseult, Hamlet et Ophélie, l'instance lectrice peut recevoir les personnages en fonction des thématiques de l'amour et de la mort. Dans le même ordre d'idées, Gilles Marcotte, dans un article sur Réjean Ducharme fait remarquer:

Mais, dans *le Nez qui voque*, nous voici chez Tristan et Iseult, et Mille Milles joue à la fois le rôle de Tristan, le personnage, et celui de Bérout, l'auteur. De l'amour et de la mort, cependant, Mille Milles et Chateaugué voudraient ne retenir que le second terme, et reporter la consommation du philtre à la dernière page, où ils se suicideront. Ils vivent côte à côte dans l'amitié, comme séparés par l'épée de Tristan, dans une tentative désespérée d'échapper à l'amour, au sexuel¹⁵¹.

Le lecteur reçoit les figures discursives ducharmiennes selon l'effet-prétexte. Par la fusion de l'amour et de la mort, il est confronté à un jeu où s'affrontent les contrastes. Les opposés vie/mort, masculin/féminin se joignent pour offrir à l'imagination du lecteur une abolition des contraires et des tabous sexuels. Le personnage adolescent sollicite alors le lecteur dans ses pulsions et il évoque ce point de rencontre entre *Éros* et *Thanatos*, l'espace d'un récit. En tant que support de l'investissement libidinal, il ranime, en même temps, la pulsion vitale et la pulsion

¹⁵⁰V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 166.

¹⁵¹G. Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey » *Études françaises (Avez-vous relu Ducharme ?)* Vol. XI, n. 3-4, oct. 1975, p. 249.

négatrice :« C'est la loi des contraires. Je n'ai plus que notre amitié, et j'attends d'avoir posé le geste banal qui la ruinera. Je veux mourir et je veux vivre. Je veux vivre ! Je n'ai jamais autant voulu vivre que depuis qu'il faut que je me branle-basse¹⁵²». Le moi du lecteur semble entraîné dans une expérience complexe et l'effet-personnage adolescent peut engendrer un dépassement des limites traditionnelles.

C'est sans doute cet écroulement momentané des fondements de l'existence qui explique la courante assimilation de la lecture à un flottement, un vertige, où le sujet, un peu retourné, oscille entre inquiétude et euphorie. Le lecteur, libéré des influences de la vie quotidienne, laisse se réveiller en lui les sentiments les plus secrets et les plus ambigus¹⁵³.

Les personnages adolescents réveillent donc des sentiments complexes et obscurs chez l'instance lectrice puisqu'il ne cessent de solliciter la *libido sentiendi* de cette dernière.

3.6 Amitié-amour sororale, androgynie et expériences originelles du passé inconscient du lecteur

De plus, Chateaugué, Élisabeth et Catherine sont des figures de l'amitié-amour sororale. Aussi, Mille Milles emploie le pronom possessif «ma» afin de marquer le lien entre Chateaugué et lui, la signifiant alors en tant qu'objet : «Chateaugué, ma soeur, je ne suis pas un général. [...] Ne te donne pas à moi ; ne

¹⁵² R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵³ V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 199.

me charge pas les bras. Contente-toi d'être ma soeur, d'être avec moi ; ne cherche pas à être à moi¹⁵⁴». La dévalorisation du sexe, la frayeur engendrée par le désir, le rejet du corps de l'autre, sont des thèmes exploités par les narrateurs et ils sollicitent le lecteur dans une idéalisation archaïsante de la figure féminine. À de nombreuses reprises dans les récits romanesques, les figures discursives Élisabeth et Chateaugué sont signifiées en tant que Vierge :

La vierge sacrée ! Gérard avait raison. Ni lui, ni Michaël, ni personne au monde ne posséderait Élisabeth. L'amour lui révélait ce cercle incompréhensible qui l'isolait de l'amour et dont le viol coûtait la vie. Et même en admettant que Michaël eût possédé la vierge, jamais il n'aurait possédé la vierge, jamais il n'aurait possédé le temple où il ne vivait que par sa mort¹⁵⁵.

Les personnages adolescents féminins apparaissent intouchables, inaccessibles. Mais encore, Paul, le jeune frère d'Élisabeth, fait la lecture de différents écrivains dont Saint-Siméon, Bernadin de Saint-Pierre et Charles Baudelaire. Ces écrivains ont mis en scène, dans leurs écrits, une problématique reliée à l'inceste. Par exemple, dans le roman de Cocteau, une strophe complète d'un poème de Baudelaire est citée. Le narrateur mentionne à propos de la lecture qu'en fait Paul: « Il déclamait la strophe superbe, ne se rendant pas compte qu'elle illustrait la chambre et la beauté d'Élisabeth¹⁵⁶ ». Par ailleurs, dans son essai sur les *Rougon-Macquart*, Philippe Hamon étudie les différents rôles de la citation en fonction des

¹⁵⁴R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁵J. Cocteau, *les Enfants terribles*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 58.

personnages à l'intérieur des récits de Zola. En plus de créer un « effet de réel » important, la citation semble laisser prévoir la destinée des personnages mentionnés¹⁵⁷. En ce sens, le renvoi à Baudelaire, dans le texte de Cocteau, peut proposer une dimension poétique au destin d'Élisabeth puisqu'il est à noter que Baudelaire s'adresse à l'être aimé en évoquant la figure sororale.

Le lecteur apparaît sollicité dans sa perception et dans sa réception, par la fusion des contraires, grâce à la figure de l'androgyné qui tente de réunir à la fois le féminin et le masculin dans un être. La figure discursive de l'adolescent Mille Milles se développe autour du prénom Chateaugué, sa soeur adoptive. Les deux personnages se fondent l'un dans l'autre pour ne former qu'un seul sujet, le féminin et le masculin réunient à la fois dans le discours et dans la description des deux adolescents :

Nous sommes une seule et même chose, une seule et même personne. Nous avons le même âge et le même nom, la même chevelure et une seule tête sur un seul cou. Nous avons le même nom. Pourquoi deux noms pour une même chose ? Nous sommes Tate¹⁵⁸.

Et, le narrateur fera remarquer : « Tate n'est pas un, mais deux, deux brillants sujets. Nous sommes deux à l'intérieur d'une seule chose¹⁵⁹ ». Dans son essai sur Réjean Ducharme, R. Leduc-Park a bien démontré comment la perspective

¹⁵⁷ P. Hamon fait remarquer à propos d'Albine, personnage de *l'Ébauche* de Zola qu'elle progresse selon un certain développement culturel proposé par la littérature. Ainsi, il notera que « La citation est donc ici, essentiellement, *ponctuation* du personnage, un procédé de *situation* syntagmatique du personnage dans une temporalité qui lui est propre ». P. Hamon, *le Personnel du roman*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁸ R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 84-85.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 104.

dionysiaque et la philosophie nihiliste révélèrent le mythe de l'androgynie. Comme elle le suggère à propos du premier extrait cité : « [...] on aura remarqué le processus de la répétition dans la différence qui caractérise également l'androgynie, puisque cette condition consiste en la scission d'un même être en deux éléments opposés¹⁶⁰ ». Le personnage adolescent du *Nez qui voque* exprime ouvertement la recherche d'une union entre le masculin et le féminin par le biais de la figure de l'androgynie. Ce désir d'un état fusionnel du féminin et du masculin peut suggérer au lecteur l'image possible d'un personnage adolescent originel et asexué. Toutefois, contrairement à Élisabeth et Paul, Mille Milles rejette son double Chateaugué, à la fin du récit : « À l'heure qu'il est, elle est dans sa chambre du deuxième. Elle a apporté la mariée, son testament, Émile Nelligan, et deux des cartes postales représentant Marilyn Monroe¹⁶¹ ». Par ailleurs, le lecteur n'est plus amené à percevoir Mille Milles en fonction de Chateaugué. À la fin du récit, l'adolescent délaisse Chateaugué, son double, pour une adulte, Questa : « Nous étions deux : nous étions plus nombreux que n'importe lequel d'entre eux. Ma soeur Questa¹⁶² ». En ce sens, au fil du récit, le lecteur perçoit et reçoit Mille Milles selon deux personnages féminins, Chateaugué et Questa. Ce transfert dans la

¹⁶⁰R. Leduc-Park, *Réjean Ducharme Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, p. 284.

¹⁶¹R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶²*Ibid.*, p. 318.

représentation suit la logique narrative du récit. Mille Milles, au terme du roman, abandonne son statut d'adolescent pour entrer dans le monde de l'adulte. Il fera remarquer à Chateaugué : «Oui, Chateaugué, dis-je sans rougir. Je suis un homme¹⁶³ ». Par la réception du personnage-prétexte, le lecteur est tenté de revivre des expériences originelles de son passé inconscient :

Je puis ainsi, en tant que lecteur, me «libérer» du traumatisme oedipien (ou, en tout cas, en réévaluer la place dans mon équation personnelle) en le «revivant» ludiquement à travers les rapports de Jean-Jacques et de Mme de Warens, de Julien Sorel et de Mme de Rênai, ou de San Antonio et de sa maman. La distance ironique, comme en témoignent ces trois exemples, est plus ou moins évidente selon les auteurs¹⁶⁴.

Questa devient l'initiatrice de Mille Milles puisqu'elle l'introduit dans le monde des adultes, de la vie et elle sera appelée «maman» par l'adolescent :

-A quoi c'est que tu penses ? me demande Questa en me vissant le nez.
-A rien, maman. A rien du tout.
Combien de maris appellent leur femme «maman» ! Je sens l'appel de la vocation psychanalytique¹⁶⁵.

De même, le lecteur, par le biais de la relation entre Mille Milles et Questa, peut défouler des pulsions inconscientes reliées à l'Oedipe. Le plaisir de la réception du personnage de Mille Milles semble fondée sur cette fascination pour une «initiatrice», une femme connotée maternellement. L'instance lectrice, par la médiation du personnage adolescent Mille Milles, apparaît entraînée dans une régression oedipienne, liée à la découverte de la sexualité.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁶⁴ V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶⁵ R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 199.

3.7 *La libido dominandi* du lecteur et Catherine

Les textes sollicitent également le lecteur par rapport à la troisième forme libidinale : *libido dominandi*. Pour Jouve : « Le désir d'être, de se poser comme "moi" en s'opposant aux autres, demeure, au-delà des contingences historiques, un des moteurs fondamentaux de l'investissement dans le personnage¹⁶⁶ ». Dans un premier temps, le désir d'être du personnage adolescent se déploie dans l'ensemble de la sphère privée du récit. Les différents lieux renvoient tous à l'image d'un monde de claustration.

Dans le récit hébertien, c'est à l'intérieur de ces espaces privés, maison paternelle, appartement parisien, chambre au bord de la mer, que Catherine tente de s'imposer comme sujet. Le lecteur est amené à se projeter dans ce personnage adolescent car Catherine doit lutter, tout au cours du récit, contre la fonction éliminatrice. Dans la maison de son enfance, elle se rebelle contre l'autorité paternelle et à Paris, elle se révolte contre le désir de Michel.

Mais encore, le texte hébertien sollicite le lecteur dans ses pulsions mégalomaniaques par rapport au principe de plaisir et au principe de réalité. Jouve écrit à cet effet :

On franchit un degré supplémentaire lorsque le rêve de grandeur est en quête d'un absolu qui n'est pas de ce monde. Nous pensons, bien sûr, à Don Quichotte dont le désir d'une conduite conforme à l'idéal chevaleresque n'a plus de sens dans un monde déjà marqué par

¹⁶⁶V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 164.

l'esprit de la modernité et, sous un angle différent, à Madame Bovary, perdue dans ses rêves romanesques en décalage complet avec l'univers étroit des petites villes de province. Dans un cas comme dans l'autre, les personnages en viennent à nier le réel¹⁶⁷.

L'adolescente Catherine rejette et condamne l'univers pollué des villes de province et recherche un monde peuplé de châteaux, de seigneurs et de grandes dames.

Ainsi, le principe de plaisir s'oppose au principe de réalité. L'instance lectrice peut alors assouvir imaginairement ses rêves de grandeur par l'intermédiaire du personnage Catherine et elle semble vivre par procuration une existence inconnue.

Dans le récit, Catherine paraît prisonnière d'un imaginaire romantique :

Catherine ne pouvait détacher ses yeux de cette singulière, lourde demeure reprise par la nuit. Elle songeait que là reposait peut-être le cœur obscur de la terre, avec le piano de Michel, sa palette de couleurs, son amer loisir et toute la vie de château. Elle évoquait ces femmes de grande race, cruelles et oisives, maintenant couchées en leurs moelles crayeuses, et soudain, l'image vivante et aigüe de Lia, soeur de Michel, se dressa dans le cœur de Catherine¹⁶⁸.

Janet Paterson, dans son essai *Anne Hébert Architexture romanesque*, fait une remarque similaire :

Ce conflit entre le réel et l'irréel peut se concevoir selon une perspective freudienne [...] en termes d'opposition entre le principe de réalité et le principe de plaisir. En renonçant au principe de réalité qui s'exprime dans le texte sous les modes de la famille, du travail et du lieu, Catherine refuse de s'adapter aux contraintes qui sont imposées par la réalité. Par contre, en cédant à l'attrait de la fantasmagorie, Catherine se livre au principe de plaisir¹⁶⁹.

Dans le récit hébertien, le réel est perçu négativement car Catherine répète les mêmes tâches, jour après jour. La pulsion négatrice du lecteur se trouve alors

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁶⁸ A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁹ J. M Paterson, *Anne Hébert Architexture romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 48.

réanimée. Catherine doit s'occuper de ses jeunes soeurs puisqu'elle est l'aînée de la famille. De même, pour cette figure discursive, la temporalité apparaît indissociable du travail : «Toute transparence refaite à mesure, Catherine ne s'était jamais laissée devancer par le travail et le temps¹⁷⁰». Le narrateur, en mentionnant le travail ménager quotidien, inscrit le personnage de Catherine dans un cadre réaliste négatif. Le temps et le présent consignent l'adolescente dans un réel qui ne lui procure aucune satisfaction : «Depuis la mort de la mère, n'y avait-il pas trois petites soeurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait dans sa solitude¹⁷¹». Cet aspect négatif du réel se prolonge jusqu'à faire de Catherine une «servante enfant». Comme le mentionne le narrateur à propos de la perception du réel de l'adolescente :

Le père au travail, les soeurs à l'école, Catherine penchait un visage d'innocente sur la tâche quotidienne. Tout se passait fort simplement comme si deux servantes puissantes au bout de ses bras d'enfant eussent à lutter seules, interminablement, en leur vie rêche, contre le noir du pays, ainsi qu'une rosée mauvaise se posant sur le linge, les meubles, la maison tout entière, sur les bottes lourdes du père et jusque sur sa face amère¹⁷².

Pour l'adolescente, le réel n'est qu'aliénation puisqu'elle doit exécuter les mêmes tâches, quotidiennement. De plus, des expériences traumatisantes ont soulevé de l'insatisfaction et de la souffrance chez Catherine, cette dernière n'ayant plus de mère. Catherine est amenée à rejeter et à refouler le réel en privilégiant un univers

¹⁷⁰A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹*Ibid.*, p. 27.

¹⁷²*Ibid.*, p. 33-34.

relié à la fuite puisqu'elle quitte son « pays », pour vivre à Paris avec Michel. La médiation du personnage adolescent autorise le droit, au lecteur, de vivre par procuration une existence tributaire d'un imaginaire romantique. Comme le mentionne à nouveau Jouve : « La pulsion mégalomane pousse ainsi le personnage (et le lecteur qui se projette en lui) vers un but éminemment gratifiant¹⁷³ ». La figure discursive adolescente semble donc permettre à l'instance lectrice d'assouvir imaginairement des désirs refoulés et de les libérer. Catherine apparaît comme une tentation pour le lecteur : envie de condamner le réel.

Même le prénom du personnage adolescent sollicite la *libido dominandi* du lecteur car le signifiant Catherine semble faire référence à la noblesse et il peut avoir comme effet de proposer un horizon d'attente particulier relié à la grandeur. Comme l'a mentionné Ulric Aylwin dans son article « Au pays de la fille maigre : *les Chambres de Bois* d'Anne Hébert¹⁷⁴ », le prénom Catherine évoque dans l'esprit de l'instance lectrice une noble de Russie. De nombreuses notations proposent une image de Catherine en tant qu'adolescente marquée par des données faisant référence à des traits de noblesse. L'identité de l'adolescente se construit par rapport à des marques signifiantes reliées à la vie de château, à un imaginaire romantique. Dès le début du récit, Catherine règne sur la propreté de la cuisine :

¹⁷³V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 166.

¹⁷⁴U. Aylwin, « Au pays de la fille maigre : *les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *les Cahiers de Sainte-Marie. Voix et Images du pays*, n.4 (avril 1967), p. 38.

« Les fenêtres de Catherine étaient claires, le carrelage de la cuisine luisait comme un bel échiquier noir et blanc¹⁷⁵ ». Même le plancher de la cuisine introduit une image royale : une reine sur un échiquier. De plus, Catherine est indifférente aux jeunes hommes de son pays et dans la seconde partie du roman, elle dispose de vêtements et d'objets dignes d'une reine : «Catherine possédait déjà plusieurs robes merveilleuses, de la lingerie fine, des bijoux étranges et légers. Michel lui avait aussi donné une chaise à haut dossier sculpté et un grand lit de bois sombre¹⁷⁶ ». Le signifiant Catherine sollicite donc la *libido dominandi* du lecteur puisqu'il peut susciter un univers de grandeur.

3.8 La dichotomie ouverture/fermeture, la fenêtre et les pulsions du lecteur dans *les Chambres de bois*

Mais encore, le personnage adolescent Catherine peut se développer, se construire, autour de la dichotomie ouverture/fermeture. La thématique de la fenêtre, à l'intérieur du récit, illustre bien cette dialectique entre l'ouverture et la fermeture chez le personnage adolescent Catherine. Comme l'a déjà mentionné Émond dans son essai sur la symbolique hébertienne :

La première fonction de la fenêtre dans l'oeuvre d'Anne Hébert est de révéler la femme, de l'offrir au regard de celui qui est à l'extérieur. La femme n'utilise pas la fenêtre pour voir à l'extérieur. Elle regarde mais ne voit rien. Que pourrait-elle voir sur fond de nuit sinon sa

¹⁷⁵A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 27.

¹⁷⁶*Ibid.*, p. 76.

propre image reflétée par la fenêtre. Ce qu'elle fixe dans le vide de la nuit, c'est un rêve d'avenir, d'amour romanesque, de châteaux et de jeunes seigneurs devenus chevaliers servants. Du même coup, elle refuse le monde dans lequel elle vit, le quotidien terne et le travail servile¹⁷⁷.

La fenêtre, dès le début du récit, suggère au lecteur un lien entre l'ouverture et la fermeture, entre le rêve et le réel. En tant que personnage féminin, dans un monde essentiellement masculin, Catherine, comme les femmes de son pays, se définit par rapport à la fenêtre. Les fenêtres proposent l'intrusion du regard extérieur, peut-être celui du lecteur et du narrateur, à l'intérieur de la maison : « Un hiver vint qui fut très froid où le lierre de Catherine brûla à sa fenêtre ¹⁷⁸ ». Le personnage de Catherine se construit autour de la fenêtre car, tout au long du récit, il est indissociable de l'objet réel. Dans la première partie du roman, l'adolescente espère, derrière la fenêtre, un prince. Comme le propose le narrateur: « Il était regrettable aussi que le profil de la petite fille se montrât si grave à la fenêtre, lorsqu'elle cousait¹⁷⁹ ». Princesse prisonnière de la maison du père, Catherine se place derrière la fenêtre afin de présenter son profil, son corps au regard extérieur. La fenêtre crée donc un lien entre l'intériorité et l'extériorité de la figure discursive. L'objet suggère une autre réalité, plutôt une irréalité reliée au désir de l'adolescente qui se ferme au réel, aux hommes de son pays et s'ouvre au rêve, puisqu'elle attend un seigneur qui viendra

¹⁷⁷M. Émond, *la Femme à la fenêtre ; L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1984, p. 308-309.

¹⁷⁸A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁹*Ibid.*, p. 51.

la délivrer. À cet égard, l'adolescence indexe en creux une période de révolte, une lutte contre la situation sociale de la femme :

Par trois fois, Catherine refusa de sortir à l'heure habituelle. Elle défendit aux petites de quitter la maison. Elle ordonna que l'on fermât plus tôt les volets et la porte, prétextant la brume et cette odeur de terre montant tout alentour de la ville, à l'assaut des longues soirées d'automne. À son retour le père parut apaisé au cœur de sa maison bien close¹⁸⁰.

Le signifiant «fenêtre» peut évoquer à la fois l'autorité et le désir du père tout en reliant la thématique de l'oeuvre à une pulsion mortifère. Aussi, Catherine, en partant vivre avec Michel, dans les chambres de bois à Paris, se révolte-t-elle contre l'autorité paternelle et contre les gens du village. Comme le fait remarquer la tante à sa nièce :

-Tu comprends, Catherine, on vous a vus ensemble dans la ville, Michel et toi. Un jour ou l'autre, ton père le saura. Qu'y a-t-il entre ce garçon et toi ? Pas grand-chose sans doute, belle innocente. Mais tu sais que ton père ne plaisante ni avec l'amour, ni avec la mort. Tu m'entends, au moins, Catherine ? ...¹⁸¹

L'adolescente s'éloigne de ce regard qui épie ses gestes pour vivre une existence vouée aux songes. Le «on» peut être associé aux yeux des gens de la ville, à l'autorité sociale et il sollicite la pulsion scopique du lecteur à l'intérieur du récit hébertien¹⁸².

De plus, la fenêtre permet au lecteur d'observer le développement psychologique de l'adolescente et d'accéder à la situation morale de cette dernière.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸² Le titre du roman sollicite également la pulsion scopique du lecteur, ce dernier étant invité à pénétrer un récit intitulé *les Chambres de bois*. Le signifiant «chambres» fait appelle au désir de voir de l'instance lectrice.

Au début du récit, Catherine est une enfant qui rêve de prince charmant et de châteaux tandis qu'à la fin du récit, elle apparaît comme une femme mature. Le lecteur est donc amené à suivre cette progression centrée sur les états d'âme de l'adolescente. À cet égard, le désir de l'adolescente semble transparaître à travers le motif de la fenêtre :

Catherine, debout près de la fenêtre, le nez contre la vitre, le rideau de mousseline sur son dos, regardait obstinément ce pan de mur gris derrière lequel le monde emmêlait sa vie véhémente et tumultueuse¹⁸³.

Le cheminement de Catherine n'est qu'ouverture et libération. Elle revendique le droit de vivre, «regarde obstinément», afin de se rebeller contre le désir de Michel. L'adolescente veut fuir l'univers de Michel dans les chambres de bois. Elle se raccroche à la fenêtre et au pouvoir du regard afin de se révolter contre l'autorité de son époux. Catherine ne veut plus d'une existence vouée aux songes, au silence, à la nuit, à l'irréel car elle souhaite s'ouvrir à la vie, à la lumière du jour, au réel :

Catherine se retourna brusquement. Tout le rideau moussa sur elle en un vif bouillonnement de lumière argentée. Michel, ébloui, mit la main sur ses yeux. Il supplia Catherine de ne point demeurer là et de tirer le rideau à cause du soleil. Catherine ne broncha pas, les yeux grands ouverts, nimbée de lumière de la tête aux pieds¹⁸⁴.

La seconde partie témoigne de la révolte du personnage féminin adolescent contre l'autorité de l'homme, de l'époux, à travers le motif de la fenêtre. De plus, Catherine, lors de sa maladie, exige que les fenêtres soient ouvertes, afin de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

retrouver l'odeur de l'extérieur : « Catherine les rouvrit aussitôt. Elle se pencha dehors pour saisir au passage n'importe quelle odeur sur terre qui ne fût pas maudite¹⁸⁵ ». Par ce geste, l'adolescente affirme son désir de vivre en rejetant une vie reliée à l'éternel recommencement, au néant :

Le frère et la soeur s'occupaient à faire de vastes patiences de cartes à même les dessins du tapis. Ce jeu paraissait si grave et triste que Catherine pensa que c'était sans doute ainsi que les rois et les reines en exil passaient leur temps sans royaume. Catherine tirait l'aiguille, lentement, avec de grands soupirs de sommeil. Elle accueillait des bribes de songes où Michel et Lia revenaient sans cesse, en rois et reines de cartes, se posant mutuellement la couronne sur la tête, recommençant ce geste sans fin, car c'était l'éternité¹⁸⁶.

Catherine offre au lecteur un vécu associé aux thématiques de l'ouverture et de la fermeture ; la fenêtre permet au personnage de Catherine de se libérer de l'autorité paternelle et sociale tout en autorisant à l'instance lectrice le droit d'assouvir certaines pulsions mégalomaniaques par rapport au réel et au rêve.

3.9 La figure maternelle et Catherine

La mère apparaît comme une figure importante chez Catherine. La mère réelle, celle qui renvoie à la réalité familiale, au concret, qui a ses particularités, ses choix et ses difficultés, est morte. En ce sens, la thématique de la mort est rattachée à Catherine par cette absence de la mère réelle. De ce fait, la mort devient le seul contact possible entre Catherine et la figure de la mère réelle

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

investie dans le roman. Par ailleurs, le deuil du père affecte Catherine puisque la sexualité paternelle n'a plus sa raison d'être. L'objet du désir du père se retrouve dans la mort :

Le père cria avec une voix qui n'était pas de ce monde. Il grondait très fort contre une terrible girouette rouillée grinçant dans la ville pour appeler les morts. Puis il pria avec sa voix ordinaire qui devenait suppliante, que l'on fermât bien toutes les fenêtres et la porte¹⁸⁷ .

Registre par excellence de l'identification, l'imaginaire de Catherine peut demeurer imprégnée de cette hantise de la mort. L'état conflictuel entre le principe de plaisir et le principe de réalité suggère une recherche permanente d'un état originel dû aux pulsions de mort. En renonçant au réel, Catherine cherche à revenir à un état initial. À cet égard, par son départ pour Paris, en quittant la maison paternelle, Catherine s'abandonne à une expérience orchestrée par Michel, qui ne peut qu'exprimer un désir de mourir. Cette recherche de mort, Catherine en est parfaitement consciente. Elle fera remarquer à son époux : « C'est une toute petite mort, Michel, ce n'est rien qu'une toute petite mort¹⁸⁸ ». Le principe de plaisir apparaît, dans le texte hébertien, rattachée à un désir mortifère. Toutefois, Catherine ne retire aucune satisfaction de cette vie liée au songe :

Au matin, Catherine laissa venir à elle des images du pays noir où le travail flambe sur le ciel, jour et nuit. Elle pensa longuement à cette honte qu'elle partageait avec Michel de pouvoir dormir à loisir sans que jamais le pain vienne à manquer. Et elle regardait ses mains qui devenaient blanches et ses ongles qui s'allongeaient comme des griffes de bête captive¹⁸⁹ .

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

La quête de pureté de Michel est opposée au pays sale, noir, de l'enfance de Catherine. L'adolescente ne peut ignorer la réalité autour d'elle comme le souhaite son époux. Par exemple, Michel désire que Catherine ressemble à *un portrait d'infantes*. Cependant, Catherine perçoit la réalité différemment :

Mais, en guise d'infantes, Catherine retrouvait souvent, claires et vivantes, dans les ténèbres du petit matin, surgissant autour de la lampe et répandant des odeurs de café et de pain grillé, quatre filles soeurs portant des peignes et des cheveux flottants. La plus petite criait dès qu'on approchait pour la peigner. La plus grande avait les cheveux obscurs et gardait sur elle toute l'ombre du père¹⁹⁰.

Le seul lieu qui rétablit artificiellement la cellule familiale et la fusion avec la mère semble être la maison paternelle. Catherine voudra ainsi réintégrer la réalité en laissant venir à elle des souvenirs d'enfance. Comme le fait remarquer Paterson à propos de la révolte de l'adolescente dans les chambres de bois :

Ainsi le principe de plaisir étroitement relié à la pulsion de mort semble émerger triomphant du conflit avec le principe de réalité : réifiée Catherine partage avec Michel et Lia une existence qui se situe hors du temps et de l'espace réels. Que cette emprise fantasmatique soit partielle, le texte lui-même le révèle par le biais du code du réel dont la présence ineffaçable hante toujours le discours fantasmatique ; et que cette emprise s'avère temporaire et finalement caduque devient évident par la révolte de Catherine qui se dressant dans son lit, crie « qu'elle n'avait que faire parmi la race étrangère de deux romanichels impuissants, couleur safran » (131)¹⁹¹.

Le développement de l'adolescente a donc été marqué par une négation du réel. En ce sens, le deuil du père affecte l'adolescente, dès le début du récit, car ce dernier condamne le réel, la maison, préférant que les fenêtres demeurent closes et que la porte soit fermée. Catherine, en rejetant le réel, désire retrouver un état

¹⁹⁰ *ibid.*, p. 85.

¹⁹¹ J. M. Paterson, *Architexture romanesque, op. cit.*, p. 51-52.

originel afin d'établir un lien entre sa mère et elle :

Catherine, la première, selon la gravité de son droit d'aînesse, rangea la maison des seigneurs, très loin en son coeur, là où dormaient les objets lourds et sacrés. La mort de la mère y était déjà et l'enfance arrachée¹⁹².

Catherine renonce donc au réel dans le but de réintégrer l'enfance afin de revenir à une situation originelle et de ce fait, elle « survalorise » la mort.

3.10 Michel - Lia et le phénomène de répétition

Si l'interaction avec le personnage-prétexte se révèle aussi intéressante, c'est qu'elle suscite, chez le sujet, une rencontre avec un «moi» inconnu. Pour Jouve, le phénomène peut se définir par le processus d'«abréaction», terme emprunté à la psychanalyse :

Le traumatisme est lié à la façon dont le sujet a réagi à un événement de son passé. Seule une nouvelle réaction à ce même événement peut le faire disparaître. L'abréaction expliquerait ainsi la fonction cathartique de l'art. C'est en « revivant » par l'intermédiaire des personnages les scènes originelles où tout s'est noué que le sujet peut trouver un nouvel équilibre en modifiant son rapport au passé. Remémoration et répétition structurent l'expérience romanesque¹⁹³.

Grâce à la médiation du personnage-prétexte, le lecteur est amené, par l'instance narratrice, à réinvestir ludiquement des scènes originelles. Aussi, le personnage adolescent est-il intéressant dans la mesure où il devient une tentation pour le lecteur : désir de répétition. Michel et Lia sollicitent le lecteur dans une régression

¹⁹²A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹³V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 214.

car le frère et la soeur privilégient une existence vouée à la néantisation. Jouve, dans son essai, cite Michel Picard pour expliquer le phénomène de *répétition* dans les ouvrages romanesques : «Une absolue prépondérance du lu entraîne le lecteur dans ce non-temps de l'Inconscient où rien n'*arrive*, où il s'est *passé* à jamais quelque chose, où il n'est pas une fois, mais *n* fois, où l'éternel retour rend toute lecture indéfiniment répétitive¹⁹⁴». Le personnage adolescent, dans les trois récits à l'étude, introduit le lecteur dans ce temps de l'éternel retour. Les figures adolescentes passent leur journée à végéter et elles proposent alors au sujet de réinvestir le passé et de le reproduire selon l'*identique* :

L'été respirait son haleine nocturne, pareille à un mufle chaud contre les fenêtres closes. Les volets tirés sur l'appartement, il y régnait une fraîcheur de cave. Michel et Lia semblaient instituer contre les saisons une espèce de temps à eux, immobile, antérieur¹⁹⁵.

Dans le même ordre d'idées, le narrateur du *Nez qui voque* fait une remarque sur le présent et sur son caractère immobile :

Le présent n'est beau que lorsqu'il est passé, et quand il est passé il n'est plus. Le présent ne se conjugue avec nous qu'au passé ; il n'est pas ennuyeux que lorsqu'il est au passé. Le présent, quand il est au présent, ne nous trouve jamais qu'assis à ne rien faire, debout à ne rien faire, couchés à nous ronger les ongles. Debout, assis ou couché, on ne peut rien faire d'intéressant que de penser au passé¹⁹⁶.

Le personnage adolescent propose un retour vers ce temps de la non-existence et il devient, grâce à l'effet-personnel, un vecteur de défoulement qui permet à

¹⁹⁴M. Picard, cité par Vincent Jouve dans *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 230.

¹⁹⁵A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 102.

¹⁹⁶R. Ducharme, *le Nez qui voque*, op. cit., p. 96.

l'instance lectrice de se libérer positivement de son passé.

De plus, la quête de l'enfance est particulièrement mise en évidence à l'intérieur des univers romanesques. Ainsi, dans le roman hébertien, la recherche d'un temps antérieur, entreprise par Michel et Lia, semble être présente afin de soulever l'exploration spirituelle de Catherine. À cet égard, le couple frère-soeur désire retrouver la pureté perdue de l'enfance : « Nous jeûnons et nous prions ensemble. Un jour, je le crois, elle redeviendra pure comme ses os. Nous referons le pacte d'enfance et nul n'aura accès jusqu'à nous¹⁹⁷ ». Les deux protagonistes souhaitent donc rétablir le pacte de l'enfance afin de rejeter le monde extérieur, la vie et peut-être eux-mêmes. À l'intérieur des chambres de bois, la conscience ne peut s'éveiller ; elle reste repliée sur elle-même. Comme le remarque Catherine : « "Tout est noir ", songea-t-elle, évoquant le pays d'enfance de Michel et Lia d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa galerie vers la lumière¹⁹⁸ ». Michel et Lia (prénom qui renvoie au lien puisque Lia est celle qui lie Michel à elle) ne pourront sans doute jamais accéder à la maturité puisqu'ils ne veulent pas renoncer à cet univers clos, silencieux. Pour eux, la chambre apparaît comme le lieu d'un retour possible à l'enfance, à l'innocence première, au paradis perdu. Dès le début du récit, le rapport entre Lia et Michel semble indissociable. Aussi, Lia rive le regard fraternel autour de son prénom, l'empêchant alors de

¹⁹⁷ A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 179.

percevoir la réalité. Comme le fait remarquer Lucie à sa soeur : « C'est une maison où les femmes règnent. Elle a gravé son nom sur les vitres et les glaces, Lia qu'elle s'appelle, la soeur de Michel...¹⁹⁹». En écrivant son nom sur les fenêtres et sur les glaces de la maison des seigneurs, Lia empêche tout contact entre Michel et le monde extérieur. De même, les glaces sont faussées puisqu'elles reflètent le nom de Lia. L'évolution de Michel est alors entravée puisqu'il apparaît fixé dans son devenir à sa soeur, ne pouvant développer sa propre personnalité. Cette fixation, Lia en est parfaitement consciente puisqu'elle dit à Catherine :

- Je suis Lia pour l'éternité comme vous êtes Catherine pour le temps que vous pourrez ! Est-ce que cela ne vous semble pas bizarre de ne pouvoir être autre chose que soi, jusqu'à son dernier souffle, et même au-delà, dit-on²⁰⁰?

Catherine, en redonnant à Michel son anneau de mariage, rompt avec le cercle de l'enfance et elle accepte de se projeter dans le monde extérieur. Elle délaisse ses rêves de châteaux et elle libère son moi retenu prisonnier depuis l'enfance :

Catherine demeura silencieuse. Elle ferma les yeux un instant, recueillit toute sa vie, comme quelqu'un qui va mourir, n'en put détacher les dons singuliers de Michel, y retrouva un poème qu'il lui avait appris, et répondit :
- « Une toute petite bague pour le songe », Michel, rien qu'une toute petite bague²⁰¹.

La *libido dominandi* du lecteur se trouve fortement sollicitée dans cette opposition entre Catherine et le couple Michel-Lia, entre le principe de réalité et le principe de plaisir.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 190.

3.11 L'eau et *la libido dominandi* du lecteur

L'eau est un élément qui détient également une importance dans le texte hébertien. Elle enveloppe et s'infiltré dans tous les recoins du récit. Ainsi, les eaux déploient leurs étendues et elles sont particulièrement mises en parallèle avec l'intérieur :

Catherine s'enfermait volontiers dans le petit cabinet de toilette qui était tout en glaces. L'eau chaude, les savons parfumés, la baignoire verte comme un creux de feuillage, les crèmes et les parfums la ravissaient sans fin. Elle passait des heures dans l'eau tiède sous des neiges de savon. Elle essayait de retenir sa respiration le plus longtemps possible sous l'eau, pensant aux pêcheurs d'éponges et aux poissons aveugles²⁰².

Le thème de l'eau semble renvoyer à la mort, à un éventuel désir de retour au sein maternel. La chaleur de l'eau suppose un lien entre l'adolescente et la mère par le biais de la mort car : « L'année de la mort de la mère, il y eut un été si chaud et si noir que la suie se glissait par tous les pores de la peau²⁰³ ». L'eau domine afin d'établir, peut-être, un contact entre la figure maternelle et l'adolescente. Même le désir de Michel est intimement relié à la mort et l'eau puisqu'il dira : « Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer²⁰⁴ ». Toutefois, Catherine, en tant qu'adolescente, renonce à cet état relié à un plaisir morbide, prouvant ainsi qu'elle

²⁰²A. Hébert, *les Chambres de bois*, op. cit., p. 77.

²⁰³*Ibid.*, p. 27-28.

²⁰⁴*Ibid.*, p. 93.

souhaite laisser le réel l'envahir :

Bientôt, les draps brûlèrent la peau de Catherine, sa chemise pesa comme du plomb, ses mains et ses pieds devinrent gourds par un grand froid qui lui entraît sous les ongles. Et cet état sauvage qui occupait tout l'espace de son corps, Catherine scellait ses larmes, comme la dernière mort possible qu'il ne fallait pas lâcher²⁰⁵.

La *libido dominandi* du lecteur se trouve alors réanimée puisque l'adolescente s'affirme en tant que sujet autonome dans la sphère privée du récit et elle impose son désir d'être, en rejetant les larmes.

3.12 La servante Aline et la dégradation de l'idéal de Catherine

Mais encore, la servante Aline permet à Catherine d'accéder au statut de femme. En nommant Catherine, la vieille dame l'inscrit socialement puisqu'elle dit: « qu'elle accompagnerait «Madame» là où elle voudrait aller²⁰⁶». Catherine est amenée à entrer dans le réel, dans la société, par le signifiant «Madame». Le signifiant caractérise, selon Chemama : « Élément du discours, repérable au niveau conscient et inconscient qui représente le sujet et le détermine²⁰⁷». L'utilisation des guillemets et de la lettre majuscule M souligne l'importance de la nomination du personnage. Le M peut référer au signifiant Mère et il semble créer une

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁷ R. Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, p.265.

identification entre l'adolescente et la figure maternelle. La recherche de mort, comme objet de désir, apparaît abandonnée au profit d'une assimilation entre l'objet désiré et le sujet. L'emploi du signifiant « Madame » permet peut-être à l'adolescente d'être signifiée en tant que femme, ce que remarque alors la soeur de Michel :

Lia ne trouva rien à dire à la servante, tant l'étonnait la haute taille que Catherine déployait soudain, au sortir de ce lit, comme au terme d'une ténébreuse adolescence²⁰⁸.

De plus, Michel, à la toute fin du récit, fera remarquer à Catherine : « Qu'elle petite fille blessée j'ai perdue en cours de route, répétait-il[...]»²⁰⁹. Le lecteur suit donc, tout au fil du récit hébertien, la dégradation de l'idéal de Catherine et il est amené à vivre une prise de conscience par rapport au réel :

Énoncer des pensées qui ne sont pas les siennes permet de se redécouvrir. Telle remarque, telle réflexion que nous proférons à travers le discours d'un personnage peut susciter, par association d'idées, une prise de conscience qui, cette fois, est réellement nôtre²¹⁰.

L'instance lectrice peut ainsi assouvir et libérer ses pulsions mégalomaniaques. Le personnage adolescent Catherine éveille en lui des sentiments sombres et forts : désir de condamner le réel et de jouir de la puissance du personnage l'espace d'un récit.

3.13 La *libido dominandi* du lecteur dans les *Enfants terribles*

Dans le récit de Cocteau, la *libido dominandi* du lecteur peut être également

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁹ A. Hébert, *les Chambres de bois*, *op. cit.*, p. 189-190.

²¹⁰ V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 232.

sollicitée. Le désir de se faire valoir des adolescents semble s'exercer à l'intérieur de la sphère familiale. La projection du lecteur, dans la figure discursive Élisabeth, permet au sujet de déjouer des pulsions inconscientes, profondes, reliées à une thématique familiale. Toutefois la projection ne peut être totale car le lecteur a de la difficulté à concilier les exigences du Surmoi qui interdisent l'identification à Élisabeth et celles du Ça qui sont sensibles aux sollicitations passionnelles. Selon Jouve : «À travers le personnage-prétexte, le lecteur revit certaines scènes prohibées²¹¹ ». En ce sens, l'adolescente tente de défendre sa dimension privée contre les menaces de l'ordre social, principalement par l'intermédiaire du jeu :

Élisabeth essaya de jouer au jeu. C'était impossible. Son coeur battait. Pour elle comme pour Gérard la suite de la bataille des boules de neige cessait d'appartenir à leur légende. Le médecin la restituait dans un monde sévère où la crainte existe, où les personnes ont la fièvre et attrapent la mort. Une seconde elle entrevit sa mère paralytique, son frère mourant, la soupe apportée par une voisine, la viande froide, les bananes, les biscuits secs qu'elle mangeait à n'importe quelle heure, la maison sans bonne, sans amour²¹².

Les adolescents fuient une réalité désespérante, démoralisante et un ordre écrasant, par le biais du jeu :

Au lieu d'apprendre la grammaire, le calcul, l'histoire, la géographie, les sciences naturelles, il avait appris à dormir éveillé un sommeil qui vous met hors d'atteinte et redonne aux objets leur véritable sens. Des drogues de l'Inde eussent moins agi sur ces enfants nerveux qu'une gomme ou qu'un porte-plume mâchés en cachette derrière leur pupitre²¹³.

L'instance lectrice peut donc jouir de la volonté de puissance des personnages adolescents du récit de Cocteau puisque ces derniers tentent d'échapper

²¹¹ *Ibid.*, p. 238.

²¹² J. Cocteau, *les Enfants terribles*, *op. cit.*, p. 27..

²¹³ *Ibid.*, p. 19-20.

ludiquement à l'ensemble de la sphère publique. Le personnage adolescent permet au lecteur de libérer une matière fantasmatique. Pour Jouve, la lecture est un «espace intermédiaire, elle amène le sujet à repenser les rapports entre intérieur et extérieur, désir et réalité, moi et non-moi²¹⁴». Grâce à l'effet-personnage, le lecteur peut équilibrer son intériorité. Le processus du jeu, à l'intérieur du récit, apparaît comme un passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre le rêve et la réalité et entre les figures discursives et le lecteur :

Jeu est un terme fort inexact, mais c'est ainsi que Paul désignait la demi-conscience où les enfants se plongent ; il y était passé maître. Il dominait l'espace et le temps ; il amorçait des rêves, les combinait avec la réalité, savait vivre entre chien et loup, créant en classe un monde où Dargelos l'admirait et obéissait à ses ordres ²¹⁵.

De plus, dès le début du récit, Élisabeth s'occupe de sa mère. Comme elle le fait remarquer à son frère et à son ami Gérard : « Je soigne ma mère infirme, et vous jouez aux boules de neiges²¹⁶ ». Le pouvoir de l'adolescente Élisabeth se déploie à l'intérieur du cercle familial. Brosse, dans son essai sur Cocteau, fait remarquer:

Élisabeth est la soeur, elle est aussi la mère-la mère infirme et comme inexistante, la mère qui meurt et dont elle prend la place -, mais la mère vierge- son mariage n'a pas été consommé -, c'est-à-dire le personnage fantasmatique capable de satisfaire au mieux l'inconscient qui n'a pas résolu la situation oedipienne²¹⁷.

La situation familiale de l'adolescente semble indissociable de la mort. Par exemple, le père ne réintègre la maison familiale que pour mourir : « Une fois il vint, trépigna,

²¹⁴V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 239.

²¹⁵J. Cocteau, *les Enfants terribles*, op. cit., p. 19.

²¹⁶*Ibid.*, p. 22.

²¹⁷J. Brosse, *Cocteau*, op. cit., p.94.

se coucha et, incapable de repartir, mourut chez l'épouse avec laquelle il refusa de vivre²¹⁸ ». Par la suite, Élisabeth et Paul découvrent le cadavre de leur mère. À cet égard, la seule sphère familiale possible se retrouve dans l'absolu funèbre. Le désir d'Élisabeth s'inscrit dans une régression vers l'état fusionnel des origines. Aussi, l'adolescente reporte-t-elle un désir incestueux sur Paul, un frère distant, jusqu'à la fin du récit. L'imaginaire de l'adolescente demeure donc marqué par cette hantise de la mort et cette dernière fera tout pour rétablir le cercle familial. Le comportement démesuré de l'adolescente est à rattacher à un sentiment de puissance morbide : « Grave, patiente, bossue, elle ressemblait à une folle en train de gaver un enfant mort ²¹⁹ ». La mégalomanie d'Élisabeth la mène jusqu'au fratricide et au suicide : « Paul, épuisé, laissa rouler sa tête. Élisabeth crut que c'était la fin, appuya le canon du revolver contre sa tempe et tira²²⁰ ». La *libido dominandi* du lecteur apparaît alors sollicitée par la passion excessive de l'adolescente des *Enfants terribles*, qui essaie d'imposer son désir jusqu'à la mise à mort de l'autre.

²¹⁸J. Cocteau, *les Enfants terribles*, *op. cit.*, p. 25.

²¹⁹*Ibid.*, p. 59.

²²⁰*Ibid.*, p. 123.

Conclusion

4. Retour à la théorie jouvienne et synthèse du mémoire

À travers trois chapitres très denses, la Perception, la Réception et l'Implication, le théoricien Vincent Jouve a introduit une méthode d'analyse qui essaie d'expliquer la relation complexe qui lie le lecteur aux personnages de roman. Fondée sur la grille de travail présentée dans l'essai *l'Effet-personnage dans le roman*, notre étude du personnage adolescent, dans trois récits contemporains, se voulait une réflexion sur une figure fictive qui ne cesse d'imprégner les oeuvres des écrivains et des écrivaines.

En introduction, au cours de ce mémoire, nous avons tenté de faire une synthèse de *l'Effet-personnage dans le roman*, en y présentant les principaux concepts jouviens. Les trois parties de la méthode d'analyse ont été abordées afin d'introduire les traits dominants de notre travail. Grâce à la théorie jouvienne, le lecteur et le personnage romanesque apparaissent comme deux instances indissociables, complémentaires. Le lecteur de roman a besoin du personnage pour aller à la rencontre de ce qu'il est et de ce qu'il peut découvrir sur lui tandis que la figure discursive affecte la réalité de l'instance lectrice tout en influant sur l'univers quotidien du sujet lisant. Marthes Robert dans son essai *Roman des origines et origines du roman* a déjà fait la remarque suivante :

Si les rapports du roman et de la vie n'existent jamais que sur le papier, d'où vient que le *Werther* de Goethe passe pour avoir déchaîné une épidémie de suicides chez les adolescents contemporains, et que la première livraison de *Crime et châtiment* ait incité un jeune Russe à commettre réellement les deux crimes fictifs de Raskolnikov ? Pourquoi enfin les esprits les plus avertis croient-ils au roman comme à une mystérieuse émanation de la vie, au point de lui attribuer une influence sur les mœurs ou, plus bizarrement encore, un retentissement direct sur les événements de la vie politique et sociale²²¹.

Le travail de Jouve nous a permis d'aller à la rencontre de cet Autre fictif qu'est le personnage adolescent, principalement à travers le phénomène de réception.

Dans un premier temps, nous avons exposé nos résultats de recherche sur la perception des trois univers romanesques. En ce sens, les effets que provoquent le personnage adolescent aux cours des *Enfants terribles*, des *Chambres de bois* et du *Nez qui voque* sont multiples. La figure discursive adolescente habite un lieu qui soulève des effets de réel et d'irréel importants. Le lecteur apparaît déstabilisé dans ses repères topographiques, géographiques et il est amené, par l'instance narratrice, à pénétrer un univers obscur, sombre où vivent des êtres torturés, déchirés. Le personnage adolescent semble tributaire d'un espace double, trouble, fermé et morbide faisant appel aux pulsions du lecteur.

Dans un second temps, nous avons relevé différentes caractéristiques de la réception du personnage. L'effet-personnage implique, selon Jouve, trois régimes de lecture : le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Notre étude s'est intéressée plus particulièrement au deuxième et au troisième régimes de lecture. À cet égard, l'effet-personne adolescent relève d'une illusion de réel assujetti à plusieurs procédés

²²¹M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 71.

discursifs : prénom et nom du personnage, code narratif, affectif, savoir-dire, savoir-vivre. En ce sens, la réception du personnage en tant que personne offre deux possibilités à l'instance lectrice : *danger d'aliénation* ou *enrichissement affectif*.

Par la suite, nous avons organisé nos travaux selon l'effet-prétexte. Le personnage adolescent des trois récits étudiés sollicite l'instance lectrice dans ses pulsions inconscientes. À travers le scandale présenté à l'intérieur des récits, le lecteur est amené à vivre une existence condamnable dans le quotidien. Le personnage adolescent, dans les romans sélectionnés, est intéressant car il va à l'encontre des dispositions du lecteur. Il déroute, dérange, provoque, il se situe dans un entre-deux et il permet à l'instance lectrice d'assouvir, l'espace d'une fiction, un besoin. Le lecteur peut, en ce sens, sortir de lui-même tout en renonçant à la cohérence de son propre moi pour vivre une expérience où il peut jouir pleinement de son rapport à l'autre. La figure discursive adolescente est fascinante et sa présence, dans les écrits romanesques, soulève un intérêt littéraire. Pour Jouve : « La vérité qui se dégage de notre interaction avec les figures fictives est, le plus souvent, une vérité ignorée. C'est la différence et non la ressemblance qui permet de se découvrir²²² ».

L'instance lectrice est amenée à recevoir le personnage adolescent en fonction de l'effet-prétexte car elle est sollicitée par les trois formes libidinales : *libido sciendi*, *libido sentiendi* et *libido dominandi*. À son insu, le lecteur se fait

²²²V. Jouve, *l'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 235.

voyeur, il est entraîné dans les strates profondes de la vie archaïque et il peut condamner le quotidien, grâce à la médiation du personnage adolescent. La figure discursive adolescente apparaît donc comme un vecteur de défolement pulsionnel. La fascination de l'instance lectrice pour un personnage adolescent semble relever d'un processus inconscient qui lui permet de se libérer des contraintes de la vie quotidienne. Jouve fait remarquer la prémisse suivante :

Si le personnage peut ainsi apparaître comme médiateur entre l'imaginaire de l'auteur et les attentes du lecteur, c'est qu'il existe des invariants fantasmatiques pré-existant à l'acte de lecture. Il est légitime de penser que les mécanismes psychiques à l'oeuvre dans la création ne sont pas sensiblement différents de ceux qui déterminent la réception : créée pour combler le désir de l'artiste, l'oeuvre comble également notre propre désir²²³.

L'essai de Jouve est pertinent pour notre étude puisqu'il nous a permis d'établir une interaction entre la figure discursive adolescente et l'instance lectrice.

4.1 Le personnage adolescent dans les trois romans à l'étude

Les trois récits à l'étude, dans ce mémoire, mettent en scène de jeunes personnages désespérés qui tentent de fuir une réalité empreinte de solitude. *Les Enfants terribles*, *les Chambres de bois* et *le Nez qui voque* sont des romans qui offrent une richesse de personnages étonnante. Elisabeth, Paul, Catherine, Michel, Lia, Chateaugué, Mille Mille sont des êtres fictifs attachants parce qu'ils vivent en couple, dans l'isolement, à l'intérieur d'une chambre. Ces sujets permettent à

²²³ *Ibid.*, p. 150.

l'instance lectrice de réinvestir le passé par divers procédés romanesques. Aussi, l'adolescence fait-elle partie de ces univers de fiction. Elle apparaît à la fois comme une période qui privilégie le retour à l'enfance ou permet aux personnages de vivre une libération intérieure et extérieure. Mais encore, en ayant accès à certains indices sur les personnages, le lecteur est amené à comprendre l'aliénation des figures discursives. Le narrateur du récit de Cocteau propose la situation suivante afin de démontrer le contexte familial dans *les Enfants terribles* : « Une révolte fit de cette femme éteinte une mère qui abandonnait ses enfants, se fardait, changeait de bonne chaque semaine, dansait, et cherchait de l'argent n'importe où²²⁴ ». Les adolescents, dans les univers romanesques, apparaissent souvent abandonnés, désintéressés par le présent où ils sont prisonnier d'un imaginaire romantique. Ainsi, Élisabeth et Paul rejoindront-ils la mort tout comme Chateaugué. Michel et Lia instituent à l'intérieur des chambres de bois un temps à eux afin de recréer l'existence de la demeure des Seigneurs. Ils abandonneront alors toute chance de s'assumer dans le quotidien et dans le monde extérieur. Catherine et Mille Milles, grâce à l'intervention de personnages extérieurs, amorceront un départ dans le réel. Mille Milles tente d'introduire également son double Chateaugué à la réalité en essayant d'éveiller sa conscience en lui disant :

-C'est ça, être adulte. Tout ce qui était plat se met à creuser des abîmes sous tes pas. Tout ce qui était léger se met à t'écraser. De l'ère des rires et des chagrins, tu passes à l'ère

²²⁴J. Cocteau, *les Enfants terribles*, op. cit., p. 25.

des délires et des désespoirs. Ta vie devient vaste comme toute la vie. C'est tout. C'est ça²²⁵. Insurgés contre une vie qui cherche à les expulser, les personnages adolescents doivent affronter le tragique de l'existence pour ne pas sombrer dans l'oubli. Passage d'un monde à l'autre, celui des enfants à celui des adultes, l'adolescence permet de rendre compte d'un univers où s'affrontent la vie, la mort, l'amour, la haine. Le lecteur de ces récits se retrouve devant une galerie de personnages adolescents qui semblent assouvir certaines pulsions asociales, mégalomaniaques, morbides et reliées au voyeurisme.

4.2 La figure discursive adolescente dans la littérature contemporaine

La présence d'adolescents et d'adolescentes à l'intérieur des écrits littéraires ne cessent d'imprégner les oeuvres des écrivains et des écrivaines. Dans la littérature québécoise des dernières années, un nombre considérable de romans proposent comme figure de premier plan de jeunes personnages esquivant les responsabilités pour privilégier un univers de liberté. Par exemple, Monique Larue, dans son roman *les Faux-Fuyants*²²⁶, met en scène des personnages adolescents qui décident de parcourir les autoroutes afin de poursuivre une quête existentielle.

²²⁵R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 253.

²²⁶M. Larue, *les Faux-Fuyants*, Montréal, Québec/Amérique, collection Littérature d'Amérique, 1989, 201 p.

Ou encore, Francine Noël fait publier, en 1983, son premier livre, *Maryse*²²⁷. Ce roman raconte le pénible apprentissage d'une jeune héroïne dans le Montréal des années soixante-dix. Robert Lalonde dans son écrit *le Dernier été des Indiens*²²⁸, présente le parcours initiatique d'un garçon de treize ans, Michel. Présence à observer, à travailler, le personnage adolescent est une figure qui hante les récits de nos écrivains. Nous pouvons également nous référer à d'autres romans de Réjean Ducharme comme *l'Avalée des avalés*²²⁹, *l'Hiver de force*²³⁰ et *les Enfantômes*²³¹ afin de soulever l'importance de la figure discursive adolescente dans la littérature québécoise.

Mais encore, Anne Hébert a toujours été fascinée par les personnages adolescents dans son oeuvre romanesque. Catherine, Lia, Olivia, Nora, Julie, Lydie, Clara sont des héroïnes adolescentes hébertiennes en devenir qui revendiquent le droit d'aimer dans un univers qui condamne les passions et la fureur de vivre. Elles apparaissent en tant que filles rebelles, marquées par l'individualité et elles tentent d'imposer leurs désirs jusqu'aux portes de la mort.

²²⁷F. Noël, *Maryse*, Montréal, VLB éditeur, 1983, 426 p.

²²⁸Lalonde, Robert, *le Dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, 158 p.

²²⁹R. Ducharme, *l'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1982 [1966], 378p.

²³⁰—————, *l'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984 [1973], 273 p.

²³¹R. Ducharme, *les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, 283 p.

Dans son deuxième recueil de poèmes, Anne Hébert introduit une situation similaire à celle décrite dans *les Chambres de bois*. Ainsi, le poème «la chambre de bois» présente un espace clos, fermé, atemporel, gardien des souvenirs d'enfance:

Chambre fermée
Coffre clair où s'enroule mon enfance
Comme un collier désenfilé²³².

Ce poème semble préfigurer le roman étudié dans ce mémoire et il propose un thème constant dans l'univers hébertien : la femme prisonnière d'un lieu et d'un temps :

Je vais coudre ma robe avec ce fil perdu.
J'ai des souliers bleus
Et des yeux d'enfant
Qui ne sont pas à moi
Il faut bien vivre ici
En cet espace poli²³³.

La narratrice de ce poème pourrait bien être la Catherine des *Chambres de bois*, adolescente enfermée dans un espace obscur, clos, à la recherche d'un amour romantique et d'une vie peuplée de reines, de châteaux. À cet égard, les thèmes dans l'oeuvre d'Anne Hébert sont récurrents que ce soit à l'intérieur de ses poèmes, de ses romans ou de ses pièces de théâtre. Aussi, l'adolescence imprègne les textes hébertiens, tout au fil des années.

Le dernier roman d'Anne Hébert *un Habit de lumière*²³⁴, figure comme

²³²A. Hébert, *Poèmes ; le Tombeau des rois*, Paris, Gallimard, 1960, p. 42.

²³³*Ibid.*, p. 43.

²³⁴A. Hébert, *un Habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999, 136 p.

personnage un adolescent, Miguel, dans le Paris nocturne. Prisonnier de son amour pour Jean-Ephrem de la Tour, danseur au Paradis perdu, le jeune homme aurait désiré être une fille pour épouser celui qu'il aime. Amour, androgynie, obscurité, adolescence, mère possessive, les thèmes abordés dans le dernier roman d'Anne Hébert apparaissent fascinants pour une étude du personnage. Le récit se clôt sur le suicide de Miguel, thématique familière aux romans ayant comme figure discursives des adolescents. Aussi, Miguel retourne-t-il aux origines, à la Seine, aux rêves de ses parents :

A tant regarder la Seine qui clapote à mes pieds, je vois des images à moitié rêvées dans l'eau frissonnante. L'Espagne de mes parents est là, avec ses maisons blanches, ses oliviers d'argent, ses vignes vertes, bien rangées, aussitôt défaites par l'eau envahissante sur laquelle je me penche tant que je peux. Quelqu'un de sacré, que je ne connais pas encore, me prépare en secret, au milieu des vagues et des frissons gris, un habit de lumière pour quand je serai arrivé parmi les morts²³⁵.

En dernière instance, nous pouvons inférer que l'adolescence est très présente dans la littérature : une adolescence sombre, problématique, suicidaire, scandaleuse, fuyante, ténébreuse. Est-ce à dire que le personnage adolescent dans la littérature serait un vecteur qui permettrait à l'instance lectrice de libérer ses pulsions morbides? Comme l'écrit Mille Milles, dans un poème intégré au roman ci-avant analysé :

Tous les enfants du voisinage
Décident de faire un voyage
Sur le chemin de le cheval
Qui conduit au pays du mal.

²³⁵ *Ibid.*, p. 137.

C'est l'âge ; c'est la mort dans l'âme,
La mort dans l'homme et dans la femme.
C'est l'âge ; c'est la vraie tristesse,
Celle où s'éteint la tendresse
Et avec ell le feu du drame²³⁶.

²³⁶R. Ducharme, *le Nez qui voque*, *op. cit.*, p. 86.

Bibliographie

I. Oeuvres de Cocteau, d'Hébert et de Ducharme citées

COCTEAU, Jean, *les Enfants terribles*, Paris, Le livre de Poche, 1994 [1925], 123 p.

—————, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1953, 234 p.

DUCHARME, Réjean, *l'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982 [1966], 378 p.

—————, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1967], 333 p.

—————, *l'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1973], 273 p.

—————, *les Fantômes*, Paris, Gallimard, 1976, 283 p.

HÉBERT, Anne, *les Chambres de bois*, préface de Samuel S. Sacy, Paris, Éditions du Seuil, 1958, 192 p.

—————, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, 104 p.

—————, *un Habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999, 136 p.

II. Ouvrages et articles théoriques

Barthes, Roland, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, 105p.

—————, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, 269 p.

- , *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1977, 280 p.
- , « l'Effet de réel », *Littérature et réalité* », Paris, Seuil, coll. «Points Essais », 1982, p. 81-90.
- BERSIANI, Léo, « le Réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 47-80.
- BLANCHOT, Maurice, *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1988, 376 p.
- , *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1994, 248 p.
- CHEMAMA, Roland, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, 307p.
- CHEVALIER, J. et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles ; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 p.
- DUCROT, O. et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique du langage*, Paris, Seuil, 1972, 453 p.
- DEMAY, C. et D. PERNOT, *le Roman d'apprentissage en France au XIX siècle*, Paris, ellipses, coll. «Résonances», 1995, 93 p.
- DUMORTIER, J-L. et Fr. PLANAZET, *Pour lire le récit*, Paris, Duculot, 1990. 185p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, 1985 [1979], 314 p.
- FALARDEAU, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, HMH, coll. Renaissance, 1974, 152 p.
- FREUD, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1981, 274 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981.

- GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1980, 127 p.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180 p.
- , « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 119-181.
- , *le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, 325 p.
- JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. franç., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque idées », 1978.
- JOUVE, Vincent, *l'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.
- KOFMAN, Sarah, *l'Enfance de l'art ; une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1975, 236 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur ; Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980, 247 p.
- LAFORTUNE, Monique, *le Roman Québécois. Reflet d'une société*, Montréal, Mondia, 1985, 333 p.
- LE HUENEN, R. et P. PERRON, *Balzac ; sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 283 p.
- Littérature et réalité*, ouv. coll., Paris, Seuil, coll. « Points Essais», 1982, 181 p.
- MILLY, Jean, *la Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, 314 p.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. franç., Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1967, 183 p.

ROBERT, Marthes, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, 364 p.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, 295 p.

SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais », 1985, 307 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, 188 p.

III. Études et articles sur Jean Cocteau

ADERT, Laurent, «l'Âme soeur (à propos de l'écriture de l'inceste dans *les Enfants terribles*)», *Revue des Sciences Humaines, Jean Cocteau*, 1994, vol. 1., janv.-mars 1994, p. 89-100.

BENECH, Bernard, *Cocteau, Jean*, Paris, Classiques Modernes, 1995, 1406 p.

BROSSE, Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, coll. «Pour une bibliothèque idéale », 1970, 250 p.

BURGELIN, C. et M.-C. SCHAPIRA, *Lire Cocteau*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, 168 p.

CHAPERON, Danielle, *Jean Cocteau la chute des angles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1990, 224 p.

CHEVALIER, Olivier, « Jeu, ombre et fantasmes dans *les Enfants terribles*», *Revue des Sciences Humaines, Jean Cocteau*, 1994, vol. 1., janv.-mars 1994, p. 101-114.

MAGNAN, Jean-Marc, *Cocteau l'invisible voyant*, Paris, Marval, 1993, 140 p.

IV. Études et articles sur Anne Hébert

Anne Hébert, parcours d'une oeuvre, Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne mai 1996, Montréal, l'Hexagone, 1997, 454 p.

AYLWIN, Ulric, « Au pays de la fille maigre : *les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *les Cahiers de Sainte-Marie. Voix et Images du pays*, n. 4 (avril 1967), p. 37-50.

BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils ; essai*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, 311 p.

ÉMOND, Maurice, (avec la collaboration de Cécile DUBÉ et Christian VANDENDORPE), « Dossier Anne Hébert : entrevue, biographie, bibliographie, pistes de lecture, poèmes inédits et article : « Introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert » », *Québec français*. N. 32 (déc. 1978), p. 33-41.

—————, *la Femme à la fenêtre ; l'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, 390 p.

GRANDPRÉ, Pierre DE, « la Crypte du poème et ses tombeaux princiers. Anne Hébert, *les Chambres de bois* », *Dix ans de vie littéraire au Canada français*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1966, p. 147-151.

JACQUES, Henri-Paul, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 7, n. 3 (printemps 1982), p. 449-458.

LAURIN, Danielle, « Anne Hébert existe je l'ai rencontrée », *l'Actualité*, mai 1998, p. 84.

LE MOYNE, Jean, « Hors les chambres d'enfance : *les Chambres de bois*, roman, d'Anne Hébert », *Présence de la critique ; critique et littérature contemporaines au Canada français*, textes choisis par Gilles Marcotte, Montréal, Éditions HMH, 1966, p. 35-42.

PARADIS, Suzanne, *Femme fictive, femme réelle; le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français ; essai*, Québec, Éditions Gameau, 1966, 330 p.

PASCAL, Gabrielle, « Soumission et Révolte dans les romans d'Anne Hébert », *Incidences*, nouvelle série, vol. 4, n. 2-3 (mai-déc. 1980), p. 59-75.

PATERSON, Janet M., *Anne Hébert ; Architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

- , « l'Écriture de la jouissance dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert », *la Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, n. 1 (janvier-mars 1980), p. 69-73.
- RENAUD, A. et R. ROBIDOUX, « *les Chambres de bois* », *le Roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 171-185.
- ROY-HEWITSON, Lucille, « Anne Hébert ou le désert du monde », *Voix et Images*, vol. 7, n. 3 (printemps 1982), p. 483-503.
- SAINTE-MARIE-ÉLEUTHÈRE, soeur, *la Mère dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Vie des lettres québécoises, n.1, 1964, 214 p.
- SANADA, Keiko, « la Clausturation dans l'oeuvre de Kenzaburo Oé et dans celle d'Anne Hébert », *Revue Internationale d'études canadiennes*, n. 6 (automne 1992), p. 99-112.
- TOMLISON, Muriel D., « A comparaison of *les Enfants terribles* and *les Chambres de bois* », *la Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. XLIII, 1973, p. 532-539.

V. Études et articles sur Réjean Ducharme

- CLICHE, Anne Éline, *le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, 214 p.
- DESCHAMPS, N. et alii, « Ducharme par lui-même », *Étude françaises (Avez-vous relu Ducharme ?)*, vol. XI, n. 3-4 (octobre 1975), p. 193-226.
- DUPRIEZ, B., « Ducharme et les ficelles », *Voix et Images du Pays*, n. 5, 1972, p. 165-185.
- GODIN, J.-C., « *le Nez qui voque* », *Études françaises*, vol. III, n. 4 (décembre 1996), p. 447-449.

- KATTAN, Naïm, « les Jeux de mots », *Modernité/Postmodernité du roman contemporain*, sous la direction de M. FRÉDÉRIC et J. ALLARD (*Les Cahiers du Département d'études littéraires*), Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 174-183.
- MARCATO-FALZONI, Franca, *Du mythe au roman ; une trilogie ducharmienne ; essai*, préface de Naïm Kattam, Montréal, vib éditeur, 1992, 264 p.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises (Avez-vous relu Ducharme ?)*, vol. XI, n. 3-4 (octobre 1975), p. 247-284.
- LE CLÉZIO, J.-M.-G., « J.-M.-G. Le Clézio devant Réjean Ducharme », *le Monde*, 4 janvier 1969, n. 7458, p. 8.
- LEDUC-PARK, Renée, *Réjean Ducharme Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, 306 p.
- , « les Romans. Réjean Ducharme », *Québec français*, n. 52 (décembre 1983), p. 40-42.
- LEPAGE, Yvan G., « Pour une approche sociologique de l'oeuvre de Réjean Ducharme », *Livres et auteurs québécois, 1971*, Montréal, Éd. Jumonville, 1972, p. 285-294.
- PAVLOVIC, Myrienne, « L'Affaire Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n.1 (automne 1980), p. 75-95.
- PAVLOVIC, Diane, « Noms de personnes. Onomastique et jeux de miroir », *Québec français*, n. 52 (décembre 1983), p. 48-51.
- TASCHEREAU, Yves, « le Vrai Nez qui voque », *Études françaises (Avez-vous relu Ducharme ?)*, vol. XI, n. 3-4 (octobre 1975), p. 311-324.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fidès, 1992, 319 p.

VI. Autres romans mentionnés

LALONDE, Robert, *le Dernier été des Indiens*, Paris, Seuil, 1982, 158 p.

LARUE, Monique, *les Faux-Fuyants*, Montréal, Québec/Amérique, coll.
«Littérature d'Amérique», 1989, 201 p.

NOËL, Francine, *Maryse*, Montréal, VLB éditeur, 1983, 426 p.