

Constructions de lecture : l'inscription du narrataire dans les récits fictifs d'Antonine Maillet et de Gabrielle Roy

Estelle Dansereau

Numéro 9, 1999

Les relations entre le Québec et la francophonie nord-américaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1004960ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1004960ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dansereau, E. (1999). Constructions de lecture : l'inscription du narrataire dans les récits fictifs d'Antonine Maillet et de Gabrielle Roy. *Francophonies d'Amérique*, (9), 117–131. <https://doi.org/10.7202/1004960ar>

CONSTRUCTIONS DE LECTURE:
L'INSCRIPTION DU NARRATAIRE
DANS LES RÉCITS FICTIFS D'ANTONINE MAILLET
ET DE GABRIELLE ROY

Estelle Dansereau
Département de français, d'italien et d'espagnol
Université de Calgary

Quels rapports l'écrivain issu d'une communauté francophone minoritaire entretient-il avec le Québec? Comment prépare-t-il la lecture de son œuvre pour tenir compte de sa double appartenance? Par quels moyens la critique peut-elle appréhender la construction de lecture inscrite dans le discours littéraire afin de spéculer sur une éventuelle réception québécoise? Les œuvres de deux écrivaines archi-connues serviront de base à cette enquête. Toutes deux originaires de communautés francophones éloignées du Québec, Antonine Maillet (née en 1929) et Gabrielle Roy (1909-1983) se sont initiées à l'écriture et ont poursuivi leurs activités littéraires à partir du Québec tout en continuant de tirer leur inspiration de leur région, l'Acadie et le Manitoba respectivement¹. Établies en tant qu'adultes et écrivaines dans un milieu francophone qui les a soutenues émotivement, linguistiquement et professionnellement, elles se sont quelque peu séparées de leur région, celle qui leur conférait une identité unique en tant que francophone minoritaire et des thèmes informés par cette culture.

Maillet et Roy ont chacune commenté cette situation d'interdépendance essentielle à l'œuvre comme à l'auteure. Dans une entrevue avec Martine Jacquot, Maillet affirme: «L'Acadie, ce n'est pas tellement un lieu, c'est une culture, une mémoire, une histoire, un visage. Je peux vivre à Montréal et rester acadienne. [...] J'aime vivre à Montréal parce que c'est actuellement le milieu artistique le plus favorable pour moi [...], c'est quand même la capitale culturelle du Canada» (Jacquot, 1988, p. 256). Si Montréal répond à une nécessité professionnelle d'écrivain d'abord, elle représente pour Roy, en

1939, le siège culturel et linguistique du français si éloigné de son Saint-Boniface natal :

Ici je n'avais ni soutien, ni certitude d'emploi même le plus modeste [...]. Mais saurais-je, maintenant que je connaissais mieux, vivre dans cet air français raréfié du Manitoba, dans son air raréfié tout court? Car si c'était déjà une sorte de malheur d'être né au Québec, de souche française, combien plus ce l'était, je le voyais maintenant, en dehors du Québec, dans nos petites colonies de l'Ouest canadien! Ici du moins [...], j'avais sans cesse à droite et à gauche recueilli le son de voix parlant français avec un accent qui m'avait peut-être paru un peu lourd après celui de Paris, mais c'étaient paroles, c'étaient expressions des miens, de ma mère, de ma grand-mère, et je m'en sentais réconfortée. (Roy, 1988, p. 502)

Décision à la fois professionnelle et viscérale, vivre au Québec donne à chacune accès à une confrérie littéraire qui les accueille et leur permet par la suite de jouer un rôle primordial dans le dynamisme littéraire de leur province d'adoption. Il est certain que les honneurs découlant des prix Fémina (Roy en 1947) et Goncourt (Maillet en 1979) ont agrandi le lectorat et la réputation² de chacune. Si le Québec a alimenté et soutenu ces écrivaines « d'origine régionale », leurs fortunes littéraires n'en dépendent pas dans le sens strict ; leurs lecteurs réels se trouvent partout au Canada (Ricard, 1996, p. 493, et Maillet et Hamel, 1989). Gabrielle Roy est, selon François Ricard, « le seul écrivain véritablement "canadien", au sens fédéral de ce terme », qui est lu et admiré par les anglophones et les francophones de son pays (1996, p. 494). À lui seul, son roman *Bonheur d'occasion* occupe une première place dans la modernité romanesque québécoise. Par contre, l'évolution littéraire et sociale québécoise effectuée avec la Révolution tranquille a en effet permis à l'œuvre de Maillet « d'avoir un retentissement qu'elle n'eût pas eu sans lui » (Paratte, 1992, p. 310). Bien qu'elle ait été la première nord-américaine à décrocher le prix Goncourt, Maillet de son côté n'a jamais connu la popularité de Roy ; son œuvre romanesque, fortement associée à sa région d'Acadie, est considérée comme difficile, voire hermétique, ou encore folklorique. Si elle n'a pas joué un rôle fondateur dans la littérature québécoise, elle a par contre contribué à son effervescence et à sa réputation internationale.

Comment effectuer une étude des œuvres de Maillet et de Roy afin de discerner l'inscription de la lecture dans leurs textes? La critique s'est fortement intéressée à la notion de l'autre de la lecture, à la fois par la narratologie (Genette, Prince), par la sémiotique narrative (Greimas) et par les études de la réception (Iser). Les études poststructuralistes nous ont montré que l'effet d'un texte sur un lecteur est aussi difficile à imposer, à prédire ou à confirmer que l'intention d'un auteur (Warhol, 1989, p. 26), car un texte ne peut ni prévoir ni imaginer tous les lecteurs possibles³. Le texte littéraire reste virtuel dans le sens qu'il invite à répondre, à interpréter, à dialoguer. La grande diversité de lectures possibles nous oblige à chercher une approche à base textuelle qui permet d'examiner comment l'auteur anticipe et espère contrô-

ler l'effet de lecture: « le texte construit une certaine position de lecture [...] et implique par-là un espace de connivence à travers les stratégies de déchiffrement qu'il impose » (Maingueneau, 1990, p. 22). Il s'ensuit alors que le rôle du lecteur est déterminé en partie par le texte. Je ne veux cependant pas parler du « lecteur implicite » proposé par Wolfgang Iser (1985), qui vise l'instance scripteur-lecteur et qui tâche de décrire les facteurs esthétiques qui constituent le sens. Je cherche plutôt à adopter une approche strictement textuelle qui prend comme point de départ le principe d'interaction propre à la communication (dont l'émetteur/narrateur et le récepteur/narrataire font partie) et qui s'inspire de la linguistique et de l'analyse du discours.

En concevant ainsi le texte littéraire comme énonciation, on peut insister sur le pacte implicite, puisqu'elle relève de sa situation communicationnelle, entre narrateur et narrataire. Dans *Figures III*, Genette explique clairement leur rapport: « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur » (1972, p. 265). Les interlocuteurs laissent inévitablement des traces de leur intention et, par ce fait, de leur identité. Maingueneau explique ce dialogisme: « On insiste ainsi beaucoup sur l'idée que l'énonciateur construit son énoncé en fonction de ce qu'a déjà dit le co-énonciateur, mais aussi en fonction d'hypothèses qu'il échafaude sur les capacités interprétatives de ce dernier. Le travail d'anticipation, le recours à de subtiles stratégies destinées à contrôler, à contraindre le processus interprétatif, ne sont pas une dimension accessoire mais constitutive du discours » (Maingueneau, 1990, p. 16). Cette dimension est repérable dans certaines caractéristiques rhétoriques du texte qui déterminent et organisent le déchiffrement. Genette et Prince nous ont donné de précieux outils toujours pertinents aujourd'hui pour déterminer les stratégies dont se sert le narrateur afin d'influencer son narrataire. Bien sûr, le rôle et les manifestations du narrataire varient selon le texte narratif. Cependant, ils ont ceci en commun: tous les signaux du narrataire relèvent de la situation d'énonciation (Prince, 1973) et ils sont donnés implicitement ou explicitement par le texte.

Gabrielle Roy

Gabrielle Roy a privilégié l'acte de lecture, certes, mais elle en a parlé de sa perspective d'écrivaine. Elle énonce une vision assez romantique quant à l'effet des textes sur les lecteurs: « Plus nous sommes dupes et meilleurs lecteurs nous sommes »; « Mais le lecteur entendra, saisira la suggestion au vol et, libre d'imaginer comme il veut, comme il peut, lui aussi deviendra une sorte de créateur. Lui aussi créera des images... parfois plus belles que celles entrevues par le romancier » (Roy, 1973, p. 263 et 272). L'idée que le texte propose mais n'impose pas ses modes de lecture sous-tend cet énoncé. La question du narrataire dans les récits de Roy n'a pas été soulevée aussi souvent

qu'on ne l'aurait cru, lacune encore plus surprenante étant donné le style réaliste de son œuvre. Les études fouillées qu'offrent Francœur et Wiktorowicz portent uniquement sur l'autobiographie, mais elles proposent des conclusions pertinentes (Francœur, 1996, p. 154) à notre enquête. Ces analyses fournissent le fondement pour notre propre étude autrement constituée car limitée aux récits manitobains où figurent narrateurs intradiégétiques (situés dans la diégèse) ainsi que narrateurs extradiégétiques (situés hors de la diégèse). Il reste à voir comment ces textes construisent leur narrataire et ce qu'ils nous laissent supposer d'une réception québécoise éventuelle.

Partant du principe que toute communication met en situation l'émetteur d'un discours et le récepteur de ce discours, on ne remarque dans les récits fictifs régiens à narrateurs intra et extradiégétiques que de rares signaux explicites d'un narrataire⁴. Essentiels pour préparer la réception du texte, ces signaux deviennent manifestes lorsqu'il y a déviation de ce que Prince appelle le narrataire degré zéro qui possède quatre capacités :

En premier lieu, le narrataire degré zéro connaît la langue, le(s) langage(s) de celui qui raconte. [...] Outre ces connaissances linguistiques, [il] a certaines facultés de raisonnement [...]. [Il] connaît la grammaire du récit, les règles qui président à l'élaboration de toute histoire. [...] Enfin, [il] possède une mémoire à toute épreuve, du moins en ce qui concerne les événements du récit qu'on lui fait connaître et les conséquences qu'on peut en tirer. (1973, p. 180-181)

Ce narrataire partage le code langagier du narrateur, mais il ne possède aucune connaissance antérieure des événements ou des personnages du récit ; il ne connaît ni le narrateur ni les lieux, et son statut dans le récit reste indéfini tout comme sa position dans l'énonciation.

Selon ces conditions, nous constatons que le narrataire implicite, c'est-à-dire sans marqueurs explicites, domine dans les récits de Roy ; on lui impute une capacité linguistique adéquate et il ne sollicite d'autres renseignements que ceux offerts par le narrateur. Ce sont les caractéristiques des récits intradiégétiques de *Rue Deschambault* tout autant que des récits extradiégétiques d'*Un jardin au bout du monde*. Dans les récits à narrateur extradiégétique, dont la nouvelle « La vallée Houdou », le style journalistique des descriptions suppose un narrataire à qui le narrateur fournit les éléments nécessaires au décodage : « Le groupe des Doukhobors nouvellement arrivés à Verigin, hameau de la Prairie, vivait pour le moment dans des tentes rondes et des wagons désaffectés que l'on avait mis à leur disposition : un campement triste sur une terre étrangère » (Roy, 1981, p. 133). Choisi un peu au hasard, cet extrait montre l'impulsion de décrire, de renseigner, de donner des faits, quand vraisemblablement le récepteur du discours n'est pas en mesure de connaître ces détails. Le narrateur extradiégétique possède des connaissances privilégiées qu'il est prêt à partager, mais il le fait à partir d'une position d'observation antérieure au discours et traduite par le texte. Milieu, société et activités inconnus du narrataire degré zéro sont actualisés et rendus familiers pour lui. Un narra-

teur qui fournit des renseignements, qui se donne la perspective d'omniscience, établit une distance entre lui-même et son narrataire (Warhol, 1989) et assume peut-être une autorité exagérée sur son récit. L'effet d'échanges verbaux, de dialogisme est perdu.

Dans *Rue Deschambault*, le narrataire n'est jamais nommé ni interpellé par le narrateur intradiégétique, si bien qu'il demeure inconnu. La nouvelle d'ouverture « Les deux nègres » introduit ainsi la maison, la rue Deschambault, certains membres de la famille pour renseigner le narrataire, qui ne les connaît pas : « Lorsqu'il fit construire la nôtre, mon père prit comme modèle la seule autre maison qui se trouvait alors dans cette petite rue Deschambault sans trottoir encore, fraîche comme un sentier entre des buissons d'aubépine, et, en avril, toute remplie du chant des grenouilles. Maman était contente de la rue, de la tranquillité, du bon air qu'il y avait là pour les enfants [...] » (Roy, 1980, p. 9). Le narrataire ne fait pas partie de ce monde culturel qui lui est présenté et il en est exclu explicitement par les pronoms inclusifs limités à la narratrice et à son entourage : « la nôtre », « mon père », « maman ». Ainsi ce monde, d'une étrangeté et d'une familiarité aussi, lui est présenté comme s'il le voyait pour la première fois : les noms propres, les liens de parenté, les emplacements géographiques sont précisés.

Cependant, même les récits les plus neutres laissent entrevoir la présence et l'identité d'un narrataire par des déviations du degré zéro. Par déviation, Prince entend tout usage qui rend explicite un aspect du narrataire. Dans les récits intradiégétiques de Roy, le lecteur ne reçoit aucun indice de la personnalité ou du comportement du narrataire ; aucune forme directe d'adresse, aucune interpellation « vous » ou « tu ». L'identité de la narratrice est beaucoup plus sûre, car elle est marquée non seulement par un « je » qui se montre narrant (« Il faut bien que je raconte aussi l'histoire d'Alicia », 1980, p. 166), mais qui dit raconter les événements de sa propre vie, son histoire. Elle les raconte pour la plupart à un narrataire neutre (ou impartial) qui les reçoit tout simplement. Dans l'extrait déjà cité de la nouvelle « Alicia », le verbe « faut » communique une nécessité sans révéler d'où elle émane, l'adverbe « bien » laisse penser qu'un empêchement menace le récit annoncé, et le verbe « raconte » reste sans destinataire. En plus de l'imprécision créée, cet énoncé révèle une narratrice qui cherche à taire son narrataire. Les signaux du narrataire peuvent renvoyer aux codes culturels⁵, d'une part, et linguistique, d'autre part. Le partage d'un certain code linguistique est surtout non marqué ; il en va de même pour les figures : « être sur des charbons ardents » et arriver « tout feu tout flamme » (1980, p. 22). Certains canadianismes se glissent subrepticement dans le discours du narrateur (« brunante », « cavaliers »), tandis que d'autres sont marqués (« vint la "prendre" pour une petite marche », p. 31), comme le sont les mots étrangers « *tatting* » (p. 10), « *porter* » (p. 15), et « *adobe* » (p. 201). Dans *Rue Deschambault* surtout, les déviations de descriptions qui consisteraient à supprimer des renseignements nécessaires se font rares ; quant aux récits d'*Un jardin au bout du monde*, surtout pour ce

qui est de l'histoire de la colonisation de l'Ouest canadien, le renseignement laconique n'interrompt pas la suite du récit; il fournit juste le nécessaire: « Verigin, hameau de la Prairie » (1981, p. 133), « Codessa, sorte de petite capitale ukrainienne dans le Nord canadien » (p. 153). Comme on peut s'y attendre d'un recueil de nouvelles conçu comme unité diégétique, les référents intradiégétiques sont très nombreux, si bien que, ayant présenté sa famille et sa rue, la narratrice se fie à la mémoire de son narrataire pour retenir ces détails. Jamais cependant n'intervient-elle pour le lui rappeler.

Lorsqu'il s'agit du narrataire degré zéro, la position spatio-temporelle qu'occupent les interlocuteurs reste conforme à l'intérieur de la situation d'énonciation (Prince, 1973, p. 182) où le narrateur raconte et se remémore les événements du passé. Chez Roy, nous ne trouvons pas de référents directs indiquant la position du narrataire par rapport à la narration; on suppose alors qu'il se situe à l'extérieur. Jamais le narrataire ne compte-t-il parmi les participants du monde de la diégèse, comme l'ont illustré certains extraits déjà cités et comme l'illustre ceux-ci: « l'air même lui faisait tort... sauf quand il était doux et parfumé par l'égline, comme il arrive au mois de juin... » (1980, p. 183); « des noms qui ne couraient certes pas nos chemins de terre, au Manitoba » (p. 184). Cependant, comme j'en ai discuté ailleurs (Dansereau, 1995, p. 133-134), les déictiques spatio-temporels « ici » et « maintenant » peuvent constituer un signe du narrataire lorsqu'ils marquent un écart (Piwowarczyk, 1976, p. 171). Ceux-ci abondent dans les récits d'*Un jardin au bout du monde*, mais sont rarement employés dans *Rue Deschambault*. Les adverbes « ici », « maintenant » et « aujourd'hui » choquent dans une narration historique, sauf quand ils renvoient à l'instance narrative. Leur présence a aussi pour effet d'exclure le narrataire du site occupé par le narrateur qui, lui, s'approche de son personnage: « Il avait éprouvé l'impression de n'être plus vraiment personne, qu'une parcelle d'être, rien d'autre qu'une pensée errant échouée ici, sans soutien de corps ou d'âme. / À présent, il se situait un peu dans sa personnalité et sa vie... » (Roy, 1981, p. 65). Les déictiques ont la double fonction de rendre les deux instances perceptibles et de réduire la distance entre elles tout en excluant le narrataire.

Si Roy laisse si peu d'indices d'un narrataire dans ses récits, comment arriver à déterminer le statut des interlocuteurs? Ce statut est souvent créé par les pronoms qui soulignent le rapport et la distance entre le narrateur et le narrataire, et aussi par les interpellations. L'emploi du pronom « nous » est rare dans l'instance narrative; il reste plutôt au niveau de la diégèse et, comme le montre Wiktorowicz, il marque soit la communauté familiale, soit la communauté franco-manitobaine (« le vent qui souffle par chez nous », 1980, p. 183). Cependant, cet extrait tiré de « Gagner ma vie » dans lequel le pronom devient polysémique est révélateur :

Mais nous, ensemble, nous avions chaud. Les deux petits répétèrent les mots de leur leçon. Tout près de nous la tempête [...] pleurait et trépidait à la porte. Et je ne le savais pas tout à fait encore — *nos* joies mettent du temps

parfois à *nous* rattraper — mais j'éprouvais un des bonheurs les plus rares de ma vie. Est-ce que le monde n'était pas un enfant? Est-ce que *nous* n'étions pas au matin?... (1980, p. 293; c'est moi qui souligne)

Le pronom inclusif « nous » non souligné ne désigne que les personnages de la diégèse, groupe qui inclut la narratrice, mais pas le narrataire. Les pronoms soulignés cependant renvoient à un autre contexte, plus impersonnels, à une vérité de l'existence qui s'étend à tous les humains y compris le narrataire, bien que celui-ci ne soit pas identifié de façon explicite. Devant l'absence d'autres indices pour le préciser, on peut tout de même avancer l'hypothèse que ce pronom a pour fonction la délimitation de deux espaces, l'un du récit et l'autre du discours, et exprimant une perspective de culture. Dans les récits extradiégétiques « La vallée Houdou », « Où iras-tu Sam Lee Wong ? » et de *La rivière sans repos*, la forme pronominale « on » soulève autrement la question de référentialité (Dansereau, 1995, p. 131). Un examen de certaines positions inscrites dans le discours et suggérées par les pronoms personnels renvoyant à la situation d'énonciation peut faciliter la mise en évidence des rapports entre les univers conflictuels des récits régionaux.

Selon Prince, les formes impératives et interrogatives signalent également la présence du narrataire: « Parfois aussi, quand les questions ou pseudo-questions émanent du narrateur, elles ne s'adressent pas à lui ou à l'un des personnages, mais plutôt à un narrataire dont certaines résistances, certaines connaissances sont alors dévoilées » (1973, p. 184). Comme il a souvent été remarqué, Roy surdétermine le questionnement dans ses récits intra et extradiégétiques. Dans les récits de *Rue Deschambault*, l'autoquestionnement fait ressortir l'attitude provisoire de la narratrice comme si elle sollicitait de son narrataire une réponse ou une confirmation: « c'était même toute sa grâce; *ou bien est-ce* mon souvenir embelli qui me la fait voir aujourd'hui telle une espèce de temple grec en notre petite rue Deschambault? *Quoi qu'il en soit* [...], je me traînais pour voir... » (1980, p. 83; c'est moi qui souligne); « La vie devait-elle se gagner? Ne valait-il pas mieux la donner une seule fois, dans un bel élan?... Ou même la perdre? » (p. 282). Comme le remarque Wiktorowicz, ces stratégies « renforcent le ton complice entre les interlocuteurs » (1992, p. 85). La narratrice se montre incertaine, elle s'interroge, cherche des éclaircissements, propose des réponses. Ces stratégies rehaussent l'effet de recherche de soi, une quête à laquelle le narrataire est convoqué. De même, Roy actualise les modalités certitude/incertitude. À titre d'observatrice de son récit, la narratrice adopte très souvent les modalités du doute: par l'emploi fréquent de verbes, d'adverbes (« pourtant », « même »), de locutions verbales ou adverbiales (« sans doute »), du mode conditionnel et même de marques textuelles (points de suspension) pour exprimer des réserves sur ce qu'elle affirme: « mais on a exagéré, je pense » (p. 25); « Et il est bon peut-être qu'on ait eu très jeune un atroce chagrin » (p. 43). Ces conjectures sont les plus fréquentes dans les nouvelles mettant en scène des personnages qui se cherchent ou qui cherchent à comprendre un monde qui leur est étranger. Analogues

aux structures interrogatives, ces procédés fonctionnent pour soustraire l'autorité univoque des descriptions, et signalent le besoin de comprendre, de rassurer, de gagner une certitude inaccessible. Dans les récits extradiégétiques, l'incertitude du personnage, communiquée par la forme interrogative, crée un discours à double conscience qui sert à augmenter l'importance de l'indécision ressentie par le personnage: «Comment serait donc maintenant le visage de la solitude? Plus intense encore que dans les foules monstrueuses? Ou pareil à lui-même toujours? Sam Lee Wong promenait le regard sur l'inconnu de la carte» (Roy, 1981, p. 64). Le déictique non adéquat «maintenant» réussit à créer l'illusion d'une conscience double et à réduire l'autorité de la voix narrative. Ainsi Roy réussit-elle dans ces récits extradiégétiques à faire entrer plus intimement (et explicitement) le narrataire dans l'expérience de déplacement et d'aliénation des dépossédés.

Selon Prince, les surjustifications sont parmi les indices les plus révélateurs d'une présence du narrataire. Elles sont rares chez Roy, en raison du statut indéfini de son narrataire. Aucun destinataire alors n'oblige la narratrice à s'expliquer ou à se justifier. Ces exemples méritent d'être cités: «mais on a exagéré, je pense» (p. 25); «mais je n'oublie pas» (1980, p. 175); et le plus évident: «Il faut bien que je raconte aussi l'histoire d'Alicia; sans doute est-ce celle qui a le plus fortement marqué ma vie; mais comme il m'en coûte!...» (p. 164). La résistance et l'autojustification font ressortir la nécessité narrative et l'honnêteté; elles dévoilent l'appréhension et l'élan sincère de la narratrice. C'est dans *Rue Deschambault* surtout que la narratrice se montre pesant les souvenirs. Elle anticipe l'opinion du narrataire sur des événements et sollicite sa complicité: «Néanmoins ma mère se fit à cette idée; au fond, je le pense [...]. Peu après, je me souviens, c'était une journée éclatante» (p. 15). Il semble qu'elle anticipe la résistance du narrataire et l'invite à explorer l'événement avec elle au lieu de la contredire. Comme la narratrice se montre vulnérable, consciente de ses lacunes, incertaine de ses observations, douteuse de la signification d'événements passés, elle invite son narrataire dans l'autoquestionnement.

Ce parcours abrégé et un peu superficiel des signaux du narrataire dans les récits manitobains de Roy confirme notre conclusion initiale: que dans ses récits intra et extradiégétiques, Gabrielle Roy construit des narrataires implicites, surtout extérieurs à la situation d'énonciation. Par le fait de fournir tous les renseignements nécessaires au décodage du récit, elle ne suppose chez lui aucune participation directe; elle le conçoit comme une personne pour qui les milieux et les époques représentés — de la rue Deschambault, des immigrants de la Prairie canadienne — sont tout à fait inconnus. Les exceptions à cette règle se regroupent autour de stratégies qui servent à faire entrer le narrataire dans les expériences les plus personnelles de la narratrice (ou parfois des personnages), comme si les limites imposées sur les connaissances du narrataire ne s'appliquaient pas lorsqu'il s'agit des états de l'esprit. Ici le partage est justifié. À l'aide de stratégies discursives judicieusement choisies, Roy parvient à reproduire la quête de soi et à y convoquer le narrataire.

Antonine Maillet

Même si le style épique et postmoderne des romans ressemble peu au réalisme intimiste, quoique fortement poétique, de Roy, Maillet avoue à Donald Smith avoir été influencée par l'œuvre de Gabrielle Roy qu'elle admire pour sa « forme convaincante de réalisme et [son] degré exceptionnel de poésie » (Smith, 1983, p. 247). Le projet de Maillet propose ici un biais de lecture particulier. Certes, l'identité régionale résonne dans toute l'œuvre de Maillet, auteure universellement associée à l'Acadie. C'est elle qui a fait connaître au-delà de leurs « frontières », sa culture, sa géographie, son histoire, sa langue, son peuple et ses traditions orales. Vedette des médias, Maillet discourt souvent sur son pays et son écriture, et c'est surtout de ces observations que nous vient le portrait de ses lecteurs. Ce n'est que d'après ses textes, cependant, que nous pouvons construire l'identité de son narrataire et déterminer les stratégies de lecture invoquées. Je limite mon analyse du narrataire au roman *Pélagie-la-charrette* (1979)⁶ et j'exclus entièrement les récits courts construits selon le modèle du conte oral. Le discours du conte oral est surdéterminé dans *L'Île-aux-Puces* (1996) : la forme pronominal « vous » par laquelle l'auditeur est convoqué et le parler populaire acadien fidèlement reproduit confie au peuple le rôle de narrataire, sorte d'auditoire légendaire qui partage les traditions et les croyances avec le narrateur et les personnages. Ainsi comprend-on de tels usages : « mais pouvez-vous me dire où c'est qu'elle est rendue, c'te année ? » (p. 13) ; « Mais écoutez pas les grands langues » (p. 14) ; « Heh ! me v'là bien amanchée ! Riez pas, ça va toutes vous arriver un jour » (p. 215). Cette structure narrative est constante même lorsque les narrateurs se multiplient. Denis Bourque décrit la structure comme étant typique de Maillet : elle « reprend et réaffirme les schèmes de pensée que véhiculaient les œuvres du passé traitant des Acadiens et on peut dire qu'ainsi elle répond à l'horizon d'attente d'un certain public acadien » (1989, p. 9).

Devant la structure complexe des romans et leurs voix narratives multiples, tracer le portrait des narrataires n'est pas chose simple. Dans *Pélagie-la-charrette*, l'histoire de la dépossession des Acadiens et de leur odyssée de retour est narrée par plusieurs narrateurs, parfois séparés par le temps et l'espace, ce qui rend difficile l'identification du ou des narrataires. Les niveaux narratifs sont cependant marqués dans le texte, et le lecteur arrive à se rendre compte des emplacements spatio-temporels des narrateurs tels que décrits par René LeBlanc (1984, p. 15-31). Afin de simplifier (pour saisir) la structure fortement entrelacée de ce roman, je limiterai cette discussion à la voix narrative principale, celle de 1979, car c'est elle l'architecte du récit, c'est elle qui exerce la fonction de régie et c'est dans son discours que sont imbriquées en somme les autres voix, celles de 1979, de 1880 et de la diégèse. C'est cette voix qui interrompt le récit des autres, qui insiste, parle à un narrataire, et formule une conscience historique (Brière, 1996, p. 15-16). Comme le montre Brière, le roman lui-même adopte une structure interlocutive : les trois temps de l'histoire sont tissés comme une tapisserie ; les discours qui interrompent,

complètent et contredisent, traversent le temps (Brière, 1996, p. 16-17). Et ce, afin d'actualiser la structure même de la situation d'énonciation. Pour céder enfin aux dépossédés leur histoire, Maillet entremêle les voix narratives et donc les narrataires d'une telle façon que les déchiffrer met en jeu son récit.

Louis à Bélonie, qui assume le rôle de conteur contemporain, est incarné dans son rôle par un narrateur principal qui avoue son lien de parenté. Par cette attribution des rôles, Maillet semble privilégier le verbal et réduire presque uniquement le textuel à sa manifestation concrète de roman. Les voix du locuteur et du narrateur de 1979 ne sont pas marquées textuellement et nécessitent alors une attention aiguë du lecteur. L'ouverture du prologue offre quelques indices de décodage :

Au dire du vieux Louis à Bélonie lui-même, ce rejeton de Bélonie né comme moi de la charrette, seuls ont survécu au massacre des saints innocents, les innocents qui ont su se taire. N'éveille pas l'ours qui dort, qu'il dit [...]. C'est pourquoi l'Acadie qui s'arrachait à l'exil, à la fin du XVIII^e siècle, est sortie de ses langes tout bas, sans vagir ni hurler, sans même se taper dans les mains. Elle est entrée au pays par la porte arrière et sur la pointe des pieds. (Maillet, 1979, p. 9)

S'il se situe par rapport à l'odyssée de la charrette et dans la tradition orale du récit épique, le locuteur se sert de l'énigme pour parler des rescapés et de l'Acadie. Il est évident dès le départ qu'il s'attend à trouver un narrataire dégoûti. Il crée l'effet de parler à un concitoyen, quelqu'un bien disposé à apprécier le style oral du conteur, quelqu'un qui possède comme lui de vastes connaissances historiques et géographiques de l'Acadie, comme le montre cet extrait : « son peuple avait déjà payé assez cher une parole donnée au roi d'Angleterre qui, sur une clause controversée d'un serment d'allégeance, l'expédiait à la mer sans plus de cérémonie » (p. 94). L'importance et la signification de tels référents historiques ne sont pas expliquées par le texte, ce qui suppose un narrataire qui arrive au récit connaissant l'Acadie. La priorité donnée au discours ironique de l'extrait suivant rend secondaire les détails historiques du hors-texte : « Car l'Acadie, à force d'être ballotée d'un maître à l'autre, avait fini par se faufiler entre les deux, par les leurrer tous et par mener ses affaires toute seule, juste sous le nez des Louis et des George des vieux pays qui reniflaient encore du côté des épiques » (p. 15-16). Ce narrateur demande à son narrataire non seulement de confirmer le regard ironique mais également d'apprécier son jeu ludique. Nombreux sont les signaux qui le confirment.

De l'introduction des personnages par leur lignée (« qui l'avait reçu de père en fils de ce propre Bélonie, fils de Thaddée, fils de Bélonie premier », p. 12), à la litanie de noms acadiens (« les retailles des familles Cormier, Girouard, Bourgeois, Thibodeau, Léger, Basque et Leblanc », p. 81), le narrateur suppose que son narrataire comprend implicitement la valeur de cette tapisserie d'un peuple, qui se joue également dans la structure narrative. Rappelons ce que dit Prince : « Sans le secours du narrateur, sans ses renseignements et ses explications, il ne peut ni interpréter la valeur d'un acte ni en

saisir les prolongements» (1973, p. 181). Tout indique dans ce roman que le narrataire partage les valeurs, les traditions et les croyances du narrateur, et que ce dernier peut donc s'épargner les descriptions et les précisions de lieux, de personnes et d'événements. Pourquoi Maillet procéderait-elle ainsi? Peut-être parce que l'objet de son récit n'est pas de dire l'histoire du retour, circonstance du passé, mais de créer une histoire d'appartenance pour l'Acadie actuelle.

Cette histoire est construite d'événements certes, mais aussi d'une expressivité distincte. Comme pour toutes les œuvres de Maillet, le code langagier est spécifique à la région d'Acadie et dans ce sens aussi il appelle le narrataire. Le narrateur suppose un code partagé par le narrataire, à la fois par son parler populaire quoique adouci par la phrase normative (Nadon, 1984, p. 110-111), et par son emploi judicieux d'un vocabulaire acadien qui hausse le réalisme des discours directs et des énonciations des «gicleux de la maçoune». Plus significatives, car révélatrices de suppositions implicites, sont les figures de langage nourries par le paysage acadien, défini par la proximité de la mer: «comme si la mer elle-même craignait d'avaler une race assez hardie pour lui dénouer les racines et les veines d'eau, au fond des fonds» (p. 92); «elle avait déjà des ressorts aux jambes et le vent dans le nez» (p. 9); «et le capitaine en rit de toute sa gorge rauque de sel et de vent du large» (p. 113).

La voix narrative confirme aussi le travail fondateur du récit. Le narrateur assume en grande partie sa responsabilité en tant qu'héritier et propagateur des événements du passé. Ainsi exécute-t-il les transgressions de temps et d'espace, effectuées lorsque deux discours se heurtent et entrent dans une nouvelle situation de communication: «Les charrettes en étouffaient et ne parvenaient pas à s'informer de tout le monde en même temps. Alors on bousculait les Marin et les Martin sur les Mazerolle qui chaviraient dans le lignage Dupuis marié à la famille Lapierre dit Laroche. *Vous viendrez pas me dire...*» (p. 95-96; c'est moi qui souligne). Si la position de chaque énonciateur n'est pas marquée explicitement, elle l'est syntaxiquement par la forme pronominal «vous», rare dans le discours du narrateur. En fait, selon Prince, l'emploi de ces formes pronominales crée une déviation du narrataire degré zéro et éclaire la position du narrataire. Souvenons-nous que rien n'est simple dans ce roman. Les deux exemples qui suivent portent à croire que le narrateur se considère comme le prophète de son peuple, ou du moins le gardien de leur histoire: «Céline en avala sa glotte. Eh bien oui, une déportation se fait comme ça, figurez-vous! on vous fournit les goélettes, s'il fallait! Comme on fournit la corde et la potence aux condamnés» (p. 19). Cet usage est ambigu, car le pronom personnel, tout en semblant être destiné au narrataire, pourrait renvoyer à une autre instance. Un même dédoublement d'effet est reproduit ici: «Si vous pensez! Les Bourgeois n'étaient pas parvenus à camoufler leur coffre dans une cale de goélette anglaise» (p. 49).

En parlant directement à son personnage («pardon, Pélagie», p. 11), le narrateur marie l'instance diégétique et l'instance narrative pour rapprocher

les deux temps. Comme il crée par sa narration une histoire d'Acadie, il invoque directement les voix qui en font partie et les insère dans une nouvelle situation de communication. Dans celle-ci, les interlocuteurs occupent des temps et des espaces divers et entrent dans un vrai rapport d'échange, car l'échange est nécessaire pour créer un pays. Par l'emploi de la forme pronominale « nous », le narrateur se confirme en gardien ou prophète : « La vie ne s'arrête pas de respirer simplement parce qu'elle prend le chemin du nord, voyons » (p. 22). Haute incidence du pronom inclusif « on », il semble être réservé à la communauté des déportés dans un premier temps et à la collectivité acadienne dans un second. Ainsi ce pronom permet-il à cette communauté de se rejoindre à travers les siècles : « Depuis cent ans déjà qu'on se passait la charrette » ; « on la lui raconterait encore et encore » (p. 11) ; « un nom, on se passait ça comme un héritage » (p. 161).

Enfin, en tant que gardien et diffuseur de l'histoire, le narrateur révèle qu'il s'attend à des réactions de son narrataire, surtout lorsqu'il emploie les formes affirmatives ou négatives afin d'insister, de confirmer, de corriger : « Elle qui avait connu la prospérité et l'indépendance en terre d'Acadie... oui, l'indépendance » (p. 15) ; « Pas aux pierres, non, Bélonie, à la vie, la vie qui grouillait autour de la charrette » (p. 22) ; « Pas caillé, non, choisi » (p. 17). Dans ces deux derniers exemples, le narrateur offre lui-même les réponses, corrige les impressions de ses personnages, et par ces actes se montre toujours gardien et narrateur de son récit. C'est pourquoi il peut fièrement affirmer son pays : « L'espoir, c'était le pays, le retour au pays perdu » (p. 17). Le narrataire reçoit cette leçon du narrateur-pédagogue-conservateur de l'histoire, non comme personne exclue qui a tout à apprendre mais comme membre réel qui a droit à cet héritage, comme tout membre d'une famille.

Contraire au narrataire régional, celui de Maillet est membre de la tribu : il possède les codes linguistique et culturel du narrateur, il entre dans l'activité de remémoration qui mènera à la réappropriation d'une histoire et d'un pays auquel il n'est pas indifférent. Avant tout, il incarne dans son rapport avec le narrateur le pouvoir de l'interlocution, qui elle est nécessaire à la réappropriation d'une terre, d'une histoire et d'une langue. Enfin quels effets de lecture sont annoncés lorsqu'on tient uniquement compte de ce positionnement discursif ? La critique a eu raison de dire que le « phénomène Maillet [...] correspond à des mécanismes de lecture étrangers aux préoccupations de la presse internationale ou même québécoise » (de Finney, 1986, p. 17), dans le sens où la réception construite par le texte est d'abord régionale. Notre analyse du rôle consacré au narrataire du roman *Pélagie-la-charrette* confirme cette conclusion, et annonce un mode de lecture qui devra résister (ou entrer en rapport ludique avec) un texte fortement défini par son monde culturel.

Conclusion

Notre étude des narrataires dans certaines œuvres de Maillet et de Roy suggère que chacune, individuellement, en tant qu'écrivaine parle de ses ori-

gines. Ces auteures construisent dans les situations interlocutives de leurs œuvres un mode de réception qui signale le rapport qu'elles entretiennent avec leur héritage et avec leurs lecteurs. Pour sa part, Gabrielle Roy n'a pas cessé de feuilleter les mémoires de son enfance au Manitoba et de les exhiber comme des objets inconnus des autres (narrataires et implicitement lecteurs). Elle crée des situations d'énonciation qui accordent au narrateur une autorité jalouse sur son monde, qui assurent la distance entre les interlocuteurs et qui restreignent radicalement toute activité dialogique. Il est sans doute très significatif que seuls les moments d'autoréflexion (de l'instance narrative comme de la diégèse) invitent à pénétrer dans le domaine du narrateur. Seuls les grands mystères de l'existence et de la mémoire incitent le narrateur régional à entrer en dialogue (ou en interrogation) avec son narrataire, rongé lui aussi par ces questions. Il n'est pas négligeable qu'elles restent sans réponse. L'écrivaine Antonine Maillet est nullement déçue par ses origines acadiennes qui non seulement alimentent la diégèse et la narration de son roman mais aussi l'acte même d'écrire. Narrateurs et narrataires entrent dans un rapport dialogique créateur, car ils partagent la même histoire et le même projet d'avenir. Leur discours interactif est construit pour entraîner le lecteur/récepteur dans leur projet ludique de réappropriation d'une histoire. Puisque la distance n'est nullement entretenue comme position possible de réception (tout dans le roman milite pour l'effacement des distances spatio-temporelles), l'enjeu est considérable pour la lecture. D'après nos conclusions quant à la construction du narrataire maillettien, celui ou celle à qui est destiné le récit peut soit l'embrasser et se laisser emporter par lui, soit résister et abandonner la lecture. Maillet exige un engagement passionné. De son côté, la lecture chez Roy est plus discrète; le lecteur, comme le narrataire, est moins fortement appelé à s'engager dans le récit.

À partir de ces conclusions, quelles hypothèses pouvons nous formuler quant au lectorat québécois? Nous cherchons à comprendre comment, après avoir pris conscience des stratégies de lecture invoquées par les textes, un lecteur pourrait les recevoir⁷. Il est fort possible que le lecteur québécois ait des affinités géographiques et linguistiques avec les auteurs, mais non pas des sympathies idéologiques, ce qui nous permet de privilégier des lectures textuellement constituées. Il faut reconnaître alors que Maillet et Roy sollicitent de façon radicalement différente leur lecteur, ce qui explique la réalité de leur réception au Québec. Gabrielle Roy déploie toute la richesse et la beauté de son pays lointain et défavorisé pour régaler son lecteur et l'inciter à l'autoréflexion. L'activité est marquée par le plaisir et la constatation. Le festin que propose Antonine Maillet est radicalement plus rabelaisien. Conforme au genre postmoderne, son roman interpelle le lecteur mais ne cède pas ses richesses sans réciprocité. Bien que les thèmes du roman, si intimement reliés à l'Acadie, soit captivants et intrinsèquement pertinents, celui-ci désire être vécu et assumé. C'est ainsi qu'il choisit son lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Bourque, Denis, «Horizon d'attente du lecteur acadien des années soixante-dix: dialogue avec le mythe», dans Mailliet et Hamel, p. 199-213.

Brière, Eloïse A., «Antonine Mailliet and the Construction of Acadian Identity», dans Mary Jean Green et al. (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1996, p. 3-21.

Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

Dansereau, Estelle, «Formations discursives pour l'hétérogène dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy», dans Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.), *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 119-136.

de Finney, James, «Antonine Mailliet: un exemple de réception littéraire régionale», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12, 1986, p. 17-33.

_____, «Le huitième jour: aspects ludiques et mythiques», dans Mailliet et Hamel, p. 249-264.

Demers, Jeanne, «Une entreprise de séduction ou la réception au Québec d'Antonine Mailliet», dans Mailliet et Hamel, p. 297-312.

Francœur, Marie, «*La détresse et l'enchantement*: autobiographie et biographie d'artiste», dans André Fauchon (dir.), *Colloque «international» Gabrielle Roy*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 151-168.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, trad.

Evelyn Sznycer, Bruxelles, Madraga, 1976.

Jacquot, Martine L., «"Je suis la charnière": entretien avec Antonine Mailliet», *Studies in Canadian Literature*, 13.2, 1988, p. 250-263.

LeBlanc, René, «L'oralité du style dans les romans d'Antonine Mailliet», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12, 1986, p. 35-49.

_____, «Structures et techniques du récit», dans *Derrière la charrette de Pélagie. Lecture analytique du roman d'Antonine Mailliet*, Pointe-de-l'Église (N.-É.), Presses de l'Université Sainte-Anne, 1984, p. 15-31.

Létourneau, Jocelyn et al. (dir.), *La question identitaire au Canada francophone: récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994.

Mailliet, Marguerite et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Mailliet: actes du colloque international organisé par la Chaire d'études acadiennes les 13, 14 et 15 octobre 1988*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, Université de Moncton, 1989.

Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

Nadon, Jacques, «Langue et style: de la Sagouine à Pélagie», dans *Derrière la charrette de Pélagie. Lecture analytique du roman d'Antonine Mailliet*, Pointe-de-l'Église (N.-É.), Presses de l'Université Sainte-Anne, 1984, p. 109-126.

Paratte, Henri-Dominique, «Antonine Mailliet, romancière: foisonnement et unité», dans François Gallays (dir.), *Le roman contemporain au Québec* (1960-

1985), Montréal, Fides, 1992, p. 303-330.

Piowarczyk, Mary Ann, «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, 9.2, 1976, p. 161-177.

Prince, Gérard, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

_____, «Narrative Pragmatics, Message and Point», *Poetics*, n° 12, 1983, p. 527-536.

Ricard, François, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996.

Roy, Gabrielle, *La détresse et l'enchantement. Autobiographie*, Montréal, Boréal, 1988.

_____, *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 1981.

_____, «Jeux du romancier et des lecteurs», dans Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 263-272.

_____, *La rivière sans repos*, Montréal, Stanké, 1979.

_____, *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 1980.

Smith, Donald, «Antonine Mailliet... l'Acadie pays de la ruse et du conte», dans *L'écrivain devant son œuvre: entrevues*, Montréal, Québec/Amérique, 1983, p. 242-268.

Warhol, Robyn, *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1989.

Wiktorowicz, Cécilia, «Fonctions et signification du narrataire autobiographique chez Gabrielle Roy», dans Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'histoire et le roman: la littérature personnelle*, Bruxelles, Centre d'études canadiennes, Université Libre de Bruxelles, 1992, p. 77-99.

NOTES

1. Rappelons ce qui lie Maillet au Québec: elle a fait des études en lettres à l'Université de Montréal, puis en folklore à l'Université Laval; elle publie dès 1958 chez des éditeurs québécois (faute de maison d'édition en Acadie); elle y habite et y enseigne; elle devient vedette des médias québécois (Paratte, p. 310-311). Quant à Roy, elle s'installe au Québec dès 1939, d'abord à Montréal, puis à Québec, et avec la publication de *Bonheur d'occasion* (1945) elle entre dans l'institution littéraire québécoise avec éclat.

2. Le prix Fémina pour *Bonheur d'occasion* assure à Gabrielle Roy non seulement une renommée assez fabuleuse pour une écrivaine en 1947, mais une distribution en Europe et aux États-Unis.

3. Dominique Maingueneau veut qu'on reconnaisse un lecteur hétérogène, puisque «les interprétations varient selon les con-

textes de réception»: «Certes, quand ils élaborent leurs textes, les auteurs doivent bien avoir à l'esprit un certain type de public, mais il est de l'essence de la littérature que l'œuvre puisse circuler en des temps et des lieux fort éloignés de ceux de leur production. Cette "décontextualisation" est le corrélat de l'ambiguïté fondamentale de l'œuvre littéraire» (1990, p. 29 et 27).

4. Wiktorowicz fait cette constatation au sujet de *La détresse et l'enchantement*, ce qui surprend, car on s'attend normalement à une surdétermination du narrataire dans l'autobiographie (1992, p. 78).

5. Le référent extratextuel «Sir Wilfrid Laurier» (1980, p. 11) suppose un narrataire connaisseur de l'histoire canadienne, tandis que les référents intratextuels «j'étais la fourmi de la fable, sauf que d'une fois à l'autre je venais au

secours de la cigale» (1980, p. 25) et «j'ai pensé au bel Archange jeté dans les ténèbres [...] c'est Lucifer» (1980, p. 257) supposent que les narrataires connaissent la littérature et la Bible.

6. La structure du roman *Le chemin Saint-Jacques* (1996) par laquelle les deux voix narratives, «Radi» et «Radegonde», entrent dans un rapport interlocutif dynamique confirme splendidement notre construction de lecture chez Maillet.

7. Prince suggère le moyen de faire la transition entre le narrataire et le lecteur: «Le rôle le plus évident du narrataire [...] est celui de relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s). Certaines valeurs doivent-elles être défendues, certaines équivoques dissipées, elles le sont facilement par l'entremise d'interventions auprès du narrataire» (1973, p. 192).