

André Brochu, lecteur de Victor Hugo

Robert Dion

Volume 20, numéro 3 (60), printemps 1995

André Brochu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201188ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201188ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dion, R. (1995). André Brochu, lecteur de Victor Hugo. *Voix et Images*, 20(3), 542-555. <https://doi.org/10.7202/201188ar>

Résumé de l'article

Résumé

Le présent article envisage Hugo. Amour/Crime/Révolution d'André Brochu à la fois comme prolongement du travail critique de l'auteur sur la littérature québécoise et comme manifestation d'une appropriation de la littérature et de la nouvelle critique françaises. Brochu a d'ailleurs vu dans cet ouvrage l'aboutissement de ses recherches sur l'"imagination thématique et formelle" des textes et la réalisation de ses ambitions théoriques (relier l'étude du "champ thématique" à celle des "motifs poétiques", des "conceptions idéologiques" et des "Structures narratives" complexes). Il s'agit ici de montrer que le Hugo représente un moment clé de l'itinéraire de Brochu, réalisant "en concentré" le programme que celui-ci n'aura eu de cesse, tout au long des trente dernières années, de poser à l'horizon de la critique littéraire québécoise.

André Brochu, lecteur de Victor Hugo¹

Robert Dion, Université du Québec à Rimouski

Le présent article envisage Hugo. Amour/Crime/Révolution d'André Brochu à la fois comme prolongement du travail critique de l'auteur sur la littérature québécoise et comme manifestation d'une appropriation de la littérature et de la nouvelle critique françaises. Brochu a d'ailleurs vu dans cet ouvrage l'aboutissement de ses recherches sur l'«imagination thématique et formelle» des textes et la réalisation de ses ambitions théoriques (relier l'étude du «champ thématique» à celle des «motifs poétiques», des «conceptions idéologiques» et des «structures narratives» complexes). Il s'agit ici de montrer que le Hugo représente un moment clé de l'itinéraire de Brochu, réalisant «en concentré» le programme que celui-ci n'aura eu de cesse, tout au long des trente dernières années, de poser à l'horizon de la critique littéraire québécoise.

Connaître une œuvre comme totalité, c'est toucher une sorte d'absolu, pénétrer le secret de la création en tant que telle, m'associer à l'intelligence qui a produit à nouveaux frais une représentation du monde égale au monde lui-même.

André Brochu, *La Visée critique*, p. 55

À l'aube de sa carrière universitaire, alors même qu'il était plongé dans une entreprise de redécouverte et de réévaluation de la littérature québécoise, André Brochu a souvent insisté sur l'importance d'interroger la littérature française et d'en incorporer l'héritage. Encore en 1980, dans un article sur les «Lecture(s) québécoise(s) de la littéra-

-
1. Ce texte appartient à une série consacrée à *L'Adaptation des modèles théoriques étrangers dans la critique littéraire québécoise (1950-1980)*. Ce projet de recherche est subventionné par le CRSH du Canada, le Fonds FCAR et l'Université du Québec à Rimouski.

ture française», il signalait la nécessité d'ouvrir des chemins qui nous soient propres dans le domaine littéraire français», de «nous approprier la littérature française, [d']en faire notre chose à nous²». Brochu avait lui-même mis en pratique ce qu'il prêchait, ayant fait paraître en 1974 un essai sur *Les Misérables* intitulé *Hugo. Amour/Crime/Révolution*, d'après sa thèse dirigée par Jean-Pierre Richard. Il ne s'agissait pas là d'un cas isolé, tant s'en faut; à l'époque, nombre de professeurs soucieux de promouvoir l'étude de la littérature québécoise inscrivaient tout de même leur thèse dans le domaine français³, quitte à poursuivre ensuite leurs recherches sur les productions locales (que ce soit par commodité, conviction ou timidité [VC, p. 125])⁴.

Outre ce rapport à la littérature française, la critique québécoise des années soixante et soixante-dix a aussi établi des liens avec la nouvelle critique hexagonale (thématique et structurale, entre autres). On remarque toutefois que les chercheurs gagnés aux théories nouvelles n'ont pas immédiatement entrepris de penser leur relation à celles-ci, l'époque ayant plutôt été à leur consommation euphorique⁵; l'objectivation des pratiques d'«absorption» est venue plus tard, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et s'est d'ailleurs effectuée sur un mode (généralement) dysphorique⁶. Brochu lui-même écrivait, dans l'article précité :

2. André Brochu, *La Visée critique*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988, p. 130. Dorénavant, les références à ce titre seront placées entre parenthèses et identifiées par le sigle VC suivi du folio.
3. Pour donner une idée de ce phénomène, il suffit de citer quelques titres de thèses publiées : Jean-Cléo Godin, *Henri Bosco : une poétique du mystère*, 1968 ; Joseph Bonenfant, *L'Imagination du mouvement dans l'œuvre de Péguy*, 1969 ; Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide*, 1972 ; Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, 1973 ; Jacques Michon, *Mallarmé et les mots anglais*, 1978 ; Jacques Allard, *Zola, le chiffre du texte*, 1978.
4. Cela porterait à croire que les recommandations de Brochu citées plus haut s'adressaient peut-être davantage aux étudiants coupés de l'héritage littéraire français par un enseignement collégial majoritairement voué à la littérature nationale, qu'aux représentants de sa génération, qui demeuraient pour la plupart en prise sur la littérature et l'université françaises.
5. Les réserves sont plutôt venues des professeurs plus âgés ; voir par exemple, à ce propos, Clément Lockquell, «Intuition et critique littéraire», *Recherches sociographiques*, vol. V, nos 1-2, 1964, p. 205-215.
6. Voir par exemple Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, et Ginette Michaud, «Quelques réflexions sur les transferts génériques», *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*, 1992, p. 115-134. Nombreux sont ceux qui, avec le recul et sous des formes diverses, ont déploré le peu d'inventivité conceptuelle de la critique québécoise, ou encore sa subordination à des programmes théoriques et esthétiques venus de l'extérieur, importés dans le contexte québécois sans les accommodements nécessaires.

Seulement, on ne peut pas dire que, de la pratique de l'écriture et de la théorie littéraire, soit issue encore aujourd'hui une problématique littéraire autonome au Québec. Nous sommes tributaires de ce qui se fait en France et aux États-Unis, ce qui, du reste, est normal puisque les grands courants d'idées, s'ils ont une origine nationale, ont tout aussi bien une diffusion internationale et s'inscrivent dans un vaste circuit d'échanges intellectuels et culturels. Ce qui est moins normal, c'est que nous soyons si étroitement dépendants de ce qui se fait ailleurs [...] (VC, p. 128).

Certes, en général les critiques ne se contentent pas d'appliquer mécaniquement les grilles d'interprétation ou de description fabriquées ailleurs [...]. Mais il n'y a pas encore production de schèmes d'intellection nouveaux, qui rendraient compte directement de ce que présente de spécifique la pratique littéraire québécoise [...] (VC, p. 129).

Sans doute faudrait-il nuancer ces trop sévères propos et noter par exemple que, contrairement à ce que laisse entendre ici Brochu, il existe une tradition interprétative (des « grilles d'interprétation ») québécoise et qu'elle est même dominante durant la période 1960-1980⁷ pour ce qui est des textes du corpus national (pensons seulement aux *schèmes d'intelligibilité* contextuels et linguistiques, manifestés notamment par les questions centrales de la nation et de la langue québécoises⁸). La recherche que je poursuis sur les modèles théoriques de la critique québécoise entre 1950 et 1980 vise précisément à établir, à quantifier et à analyser les apports de l'étranger, ainsi qu'à repenser la question des influences littéraires — aujourd'hui bien délaissée — en termes d'interférences (Even-Zohar⁹; Yahalom¹⁰; Lambert¹¹)¹² et de convergences.

7. Voir à ce sujet mon article à paraître dans *Discours social/Social Discourse*: «La critique (québécoise) sous influence: convergences et interférences».
8. Robert Dion, «Les stratégies cognitives dans *L'Instance critique* d'André Brochu», *Protée*, vol. XXI, n° 1, hiver 1993, p. 102-108.
9. Itamar Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics, Papers on Poetics and Semiotics* 8, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978; *Polysystem Studies, Poetics Today*, vol. XI, n° 1, 1990.
10. Shelly Yahalom, «Problèmes d'interférence de systèmes sémiotiques», Tasso Borbé (dir.), *Semiotics Unfolding*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, 1983, p. 671-678.
11. José Lambert, «Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème», Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, Paper nr. 29, décembre 1983, p. 1-27.
12. Les travaux de Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt («Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815. Notes sur une recherche», *Genèses*, Éditions Belin, n° 14, janvier 1994, p. 27-41) sur les transferts culturels — savoirs, concepts, symboles — entre la France et l'Allemagne ouvrent aussi de riches perspectives de recherche, même s'ils font intervenir au premier plan la question de la traduction, qui ne se pose évidemment pas entre les critiques québécoise et française.

Je voudrais aborder ici l'essai de Brochu sur Hugo à la fois comme prolongement du travail critique de l'auteur sur la littérature québécoise¹³ et comme manifestation d'une appropriation de la littérature et de la nouvelle critique françaises. Brochu a souvent présenté cet ouvrage comme l'aboutissement de ses recherches¹⁴ sur l'«imagination thématique et formelle» des textes (VC, p. 54) et comme la réalisation d'ambitions théoriques (relier l'étude du «champ thématique» à celle des «motifs poétiques», des «conceptions idéologiques» et des «structures narratives» complexes¹⁵) qui l'auraient ensuite quitté. M'autorisant de l'exemple de Brochu lui-même, qui fonde son modèle d'analyse des *Misérables* sur les deux livres inauguraux du roman, je propose de relire l'introduction et les deux premiers chapitres de l'ouvrage, afin de les inclure dans la série des travaux de l'auteur et de les inscrire dans sa «visée critique¹⁶».

Commençons par une rapide mise au point: moins connu que les recueils d'essais sur la littérature québécoise, le livre sur Hugo n'en constitue pas moins une pièce essentielle du travail critique de Brochu. Ce livre a reçu un large et favorable accueil dans les milieux hugoliens¹⁷ et représente sans doute — du moins, c'est ce que j'entends faire apercevoir —, sur le plan théorique/méthodologique,

13. À propos du travail critique de Brochu, je me permets de renvoyer à Robert Dion: «Critique universitaire et critique d'écrivain. Le cas d'André Brochu», *Études littéraires*, nos 1-2, 1992, p. 193-203; «Les stratégies cognitives dans *L'Instance critique* d'André Brochu», *op. cit.*; «André Brochu et Gilles Marcotte: *La Littérature et le reste*», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI (1976-1980), Montréal, Fides, p. 472-474.
14. Aboutissement douloureux, s'il faut en croire les témoignages consignés dans «Sur *Adéodat*» et «Autobiocritique» repris dans *La Visée critique*.
15. André Brochu, *Hugo. Amour/Crime/Révolution*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974. Désormais, les références à ce titre seront indiquées par le sigle *H* suivi du folio, et placées entre parenthèses.
16. Il aurait bien sûr été intéressant de situer l'analyse de Brochu parmi les travaux contemporains sur *Les Misérables* et sur le corpus hugolien; mais on comprendra qu'il s'agirait là d'un tout autre travail que celui que je propose ici.
17. Voir entre autres Jean-Marie Rousseau, «André Brochu, *Hugo. Amour/Crime/Révolution*», *Études littéraires*, vol. VII, n° 2, août 1974, p. 331-334; G. Jacques, «André Brochu, *Hugo. Amour/Crime/Révolution*», *Revue des langues vivantes*, vol. XVII, n° 5, 1975, p. 549-550; Jean-Pierre Duquette, «De tout, assez peu», *Études françaises*, vol. XI, n° 2, 1975; I. Pickup, «*Hugo. Amour/Crime/Révolution*», *Modern Language Review*, n° 71, 1976, p. 926-927; Suzanne Nash, «Brochu, André. *Hugo. Amour/Crime/Révolution*», *French Review*, n° 71, 1976, p. 619-620; Djenat Ghazi, «André Brochu, *Hugo. Amour/Crime/Révolution*», *L'Esprit créateur*, vol. XVII, n° 1, printemps 1977, p. 71-73; Victor Brombert, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1985; François Gallays, «Essai de critique littéraire: de 1961 à 1980», *L'Essai et la prose d'idées au Québec. Archives des lettres canadiennes*, tome VI, Montréal, Fides, 1985, p. 109-141.

un point d'équilibre entre, d'une part, les emprunts à la nouvelle critique et, de l'autre, une activité de création conceptuelle liée à la configuration même de l'objet d'étude. Avant le *Hugo*, Brochu s'en tient à peu près à la vulgate thématique; après, malgré l'image de *has been* intellectuel qu'il se plaît à donner de lui-même¹⁸, il se référera certes régulièrement aux nouveaux apports théoriques européens — sémiotique greimasienne, néo-rhétorique du Groupe μ , etc. —, mais sans vraiment réinvestir ces ensembles de notions, se contentant d'en faire un usage purement instrumental, de les appliquer sans les refondre.

Pour une part, on peut imputer la créativité théorique/méthodologique dont témoigne l'essai sur Hugo à son contexte de rédaction: chacun sait que, l'institution universitaire étant soumise à des impératifs de productivité, le temps consacré à la thèse est l'un des rares moments où le professeur a le loisir de mener à terme une réflexion de quelque ampleur; plus fondamentalement toutefois, on peut avancer l'hypothèse que le fait de travailler sur un chef-d'œuvre avéré, confirmé par la tradition, s'insérant dans une «œuvre» réputée cohérente et dans un courant littéraire reconnu, a donné à Brochu une latitude qu'il n'avait pas nécessairement en travaillant sur des textes québécois au statut littéraire et esthétique parfois problématique, non classés sinon déclassés, souvent orphelins de toute tradition constituée. Le roman d'Hugo, en effet, ne demande pas, comme certains textes québécois, à être envisagé dans une «continuité profonde qui [le] sauve d'être simplement un échec» (*IC*, p. 41) — autrement dit: il n'exige pas d'être justifié comme objet esthétique; il se tient tout seul¹⁹ (peut-être, en revanche, tire-t-il une partie de sa légitimité de la somme exégétique déposée autour de lui).

D'emblée, l'introduction d'*Hugo. Amour/Crime/Révolution* instaure une dialectique, d'inspiration hégélienne, du tout et de la partie: l'analyse thématique des *Misérables* est certes «limitée», mais «totalitaire» (*H*, p. 9), suivant le mot de Jean-Pierre Richard. Le thème est une unité de signification englobante qui se manifeste sur deux plans, l'image et le concept; intérieur au texte, dans le texte, il le déborde néanmoins pour le signifier dans son ensemble. Ainsi dédoublé en

18. Dans un article de *L'Instance critique*, il confesse: «Ma conception de la littérature n'est plus en accord avec l'actualité culturelle et littéraire» (André Brochu. *L'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974, p. 80. Les renvois à ce titre, placés entre parenthèses, seront indiqués par le sigle *IC* suivi du folio).

19. Bien que, dans un tout autre ordre d'idée, sa cohérence soit problématique et que l'arrimage de certains épisodes à l'ensemble (la description de la bataille de Waterloo, l'histoire du couvent du Petit Picpus et des égouts de Paris) doive être soumis à une analyse spécifique.

image et en concept, c'est-à-dire, précise Brochu, en métaphore et en idéologie (*H*, p. 11), le thème peut encore subsumer un troisième plan intermédiaire, celui des actions, qui articule les deux autres et donne au texte sa charpente.

Avant de poursuivre sur ce point, je rappelle brièvement les définitions du thème telles que les formulait Brochu jusqu'à l'essai sur Hugo ; je prélève dans « L'œuvre littéraire et la critique » (1963, repris dans *L'Instance critique*) l'une des plus développées :

Nous l'avons décrit [le thème] comme une manifestation, ou mieux une épiphanie de l'œuvre : c'est par lui que le centre de l'œuvre se dévoile. Mais le thème lui-même se dévoile à travers le langage, la « périphérie » de l'œuvre. Réalité signifiante, il se situe à mi-chemin entre le langage, dont il émerge, et le centre, qu'il révèle. Il est un moyen terme entre la partie et le tout et se définit, en même temps que par la réalité extérieure qu'il implique (enfance, vie, mort, destin), par ses coordonnées dans l'œuvre. Ainsi, il n'est pas un mot de l'œuvre qui ne participe, directement ou indirectement, d'une catégorie thématique (ou thème), laquelle participe, plus ou moins directement, du sens profond de l'œuvre (*IC*, p. 29)²⁰.

Dans les deux conceptions du thème — de 1963 et du *Hugo* —, on constate que Brochu manifeste une même croyance au sens caché des textes (la critique « déchiffre en réunissant », s'enfonce dans « les en-dessous de l'œuvre »²¹), à leur cohérence fondamentale (les parties révèlent le tout, la périphérie renvoie au centre) et à leur nécessité ; dans les deux cas, on note que le thème occupe une position médiane, représente un « moyen terme ». Ce qui a changé entre-temps, c'est le lieu d'exercice de la thématique, laquelle ne s'exprime plus désormais sur le seul plan de l'imaginaire, mais aussi sur celui de l'idéologie (et donc de la valeur²² [*H*, p. 10]). Brochu postule dans le *Hugo* que la trame actantielle joue le rôle de médiateur entre ces deux plans, les actions constituant des « thèmes dramatiques » reliant des « motifs poétiques » à des « leitmotive idéologiques » (*H*, p. 11). Les actions permettent d'avoir accès à toute la sémantique du texte, dans

20. Je cite une définition de Jean-Pierre Richard qui pourra servir de point de comparaison : « un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 24).

21. *Ibid.*, p. 15-17.

22. Valeur issue de l'idéologie — idéologie que Brochu, d'assez curieuse manière, semble confondre avec la morale (« la critique thématique [...] a peut-être fait trop bon marché de la dimension idéologique de l'œuvre et en particulier de sa dimension morale » [*H*, p. 11]).

la mesure où elles sont thématisées et axiologisées; du *récit*, on peut ainsi passer à l'*œuvre* totale — cette dernière dénomination s'appliquant, en lieu et place de celle de *texte*, au roman hugolien modérément pluriel²³ (*H*, p. 45). C'est pourquoi la structure narrative sera privilégiée dans l'analyse, prenant le pas sur la thématique proprement dite, qui se trouve reléguée dans le cinquième et dernier chapitre de l'essai (dont le titre reprend le sous-titre général de l'ouvrage : «Amour/Crime/Révolution»). Pour l'instant, je saute par-dessus le premier chapitre, qui situe la problématique hugolienne parmi celles des principaux écrivains du XIX^e siècle, pour m'arrêter à l'analyse esquissée au deuxième.

Comme l'a remarqué, entre autres, François Gallays, le *Hugo* est donc avant tout une analyse de type narratologique qui, à partir de la « "parole" dynamique » que constitue la syntaxe (et la sémantique) des actions dans les deux premiers livres des *Misérables*²⁴, va tenter de reconstituer la « langue » du texte (*H*, p. 12, 115), de construire le modèle qui sera ensuite appliqué à l'ensemble du roman. Ce modèle comporte six actions fondamentales — ou catégories actantielles — réparties en trois dyades : Chute/Montée, Bonne Action/Mauvaise Action, Affrontement/Conjonction (*H*, p. 48). Au même titre que les actions (ce que les actants font), les événements (ce qui arrive aux actants) sont ramenés aux catégories actantielles, puisque toute action *subie* par les protagonistes est pour ainsi dire *agie* par Dieu ou la Fatalité, personnages clés de la galaxie hugolienne (*H*, p. 47-48). En clair, pour Brochu, tout est action, et toute action est thème — dans le système « plein » du chef-d'œuvre littéraire.

Les six actions du modèle en cause ici sont abondamment décrites dans le deuxième chapitre de l'ouvrage; je ne les reprendrai que pour en évoquer la systématisation proposée par Brochu, notamment dans le tableau à la fin du deuxième chapitre (*H*, p. 113). Chaque dyade oppose, sur le plan *thématique*, une action²⁵ appartenant au registre *nocturne* (Chute, Mauvaise Action, Affrontement) à une action de type

23. Derrière la voix de Brochu, on entend bien sûr ici celle de Barthes. Pour ma part, j'utilise le mot « œuvre » entre guillemets pour désigner l'ensemble du corpus hugolien.

24. Brochu se borne aux deux premiers livres, puisque, dans cette section formant un « bloc narratif autonome » au sein de cette « totalité en marche » qu'est le roman, est mis en œuvre l'ensemble du dispositif actantiel (*H*, p. 49).

25. À l'intérieur même de la catégorie des actions, je ne fais pas la distinction, intéressante mais difficilement intégrable ici, entre ce que Brochu appelle les *actions* proprement dites (Chute/Montée), les *actes* (Mauvaise Action/Bonne Action) et les *transactions* (Affrontement/Conjonction) (*H*, p. 113).

diurne (Montée, Bonne Action, Conjonction). Sur le plan *syntactique*, les actions sont soit *intransitives* — *passives* (Chute = *je tombe*) ou *actives* (Montée = *je monte*) —, soit *transitives* (Mauvaise Action = *je prends quelque chose à quelqu'un*; Bonne Action = *je donne quelque chose à quelqu'un*), soit encore *pronominales* — *actives* (Affrontement = *nous nous combattons*) ou *passives* (Conjonction = *nous nous unissons*). Du point de vue *sémantique*, la dyade Chute/Montée désigne des *aventures*; la dyade Mauvaise Action/Bonne Action, des *conduites*; la dyade Affrontement/Conjonction, des *rencontres*. Enfin, sur le plan que Brochu nomme *stylistique* et que j'appellerais peut-être plus simplement *temporel*, la première dyade recouvre des actions *duratives*; la seconde, des actions *ponctuelles*; la troisième, des actions tantôt *duratives*, tantôt *ponctuelles*.

Ce modèle, qui intègre les dimensions thématique, syntaxique, sémantique et stylistique/temporelle, puise à diverses sources qu'il pourrait être tentant de localiser, entre les fonctions du conte de Propp, les situations dramatiques de Souriau, le modèle actantiel de Greimas, la logique narrative de Bremond, etc. Si Brochu ne signale pas de manière très précise ses emprunts à ces diverses recherches, il ne manque pas de reconnaître sa dette à l'égard du structuralisme dans son ensemble (*H*, p. 12). À mon sens, il est peut-être plus intéressant d'insister ici sur la spécificité de ce modèle, sur les libertés qu'il prend par rapport aux modèles narratifs existants et sur les possibilités qu'il offre à l'analyse que sur sa relative conformité à la nouvelle critique française.

Contrairement aux modèles structuro-sémiotiques de son époque (dont le prototype le plus achevé, dans l'aire culturelle française, est probablement celui de la syntaxe narrative greimasienne), le modèle de Brochu ne vise pas à décrire l'engendrement de la signification, c'est-à-dire la transformation du sens en signification. Ce modèle n'est donc pas à proprement parler génératif; il se cantonne au niveau de la syntaxe narrative de surface, l'explication de la genèse du sens étant plutôt dévolue à l'investigation thématique qui, au lieu des structures élémentaires de la signification, recherche «le mot fini-infini par lequel s'écrit la conscience d'un peuple en quête de son humanité» (*H*, p. 25), adjoignant ainsi une métaphysique à la physique (voire à la plastique) du sens plus particulièrement visée par l'étude du niveau narratif.

De plus, les catégories descriptives de l'action, chez Brochu, n'éliminent pas tout sémantisme, comme le souhaitent, au moins dans un premier temps de l'analyse, les sémioticiens, qui rêvent de décrire la

génération de la signification en des termes échappant au sens (anté- ou parasémiotiques, pour ainsi dire) et à l'idéologie²⁶; elles tentent bien plutôt de quadriller ce sémantisme, de le classer sur divers axes (thématique, stylistique, etc.). Organisées en systèmes, les actions n'ont pas pour Brochu qu'un côté abstrait, mais aussi un aspect concret qui les met en contact avec les données imaginaires et idéologiques (*H*, p. 11). La «logique formelle» que permet de mettre au jour le modèle du *Hugo* est isomorphe à la «logique thématique» — ce qui n'est certainement pas le cas de l'articulation du narratif et du discursif dans la sémiotique greimasienne; Brochu donne l'exemple de l'histoire de M^{gr} Myriel, histoire édifiante et «apéritive» qui ouvre *Les Misérables*:

M^{gr} Myriel est anti-romanesque. Aussi «meurt»-il tout de suite. [...] Son «histoire», qui a occupé tout le début du livre, est aussitôt finie: elle est le point de départ d'une autre histoire. Cette autre histoire, c'est le roman lui-même. Myriel se tient au seuil des *Misérables* mais il n'y entre pas. Il est le seuil, la porte par où doit passer Valjean pour accomplir son destin romanesque.

La logique formelle du récit rejoint ici la logique thématique. Car la vocation de seuil est thématiquement liée au personnage. M^{gr} Myriel a la phobie des portes fermées. Dans un sermon, il s'élève contre l'impôt des portes et fenêtres qui oblige les pauvres à croupir dans des masures sans ouvertures (*H*, p. 60-61).

Dans la suite de ce passage, Brochu produit d'autres preuves confirmant l'assimilation de l'évêque de Digne à la thématique du seuil. En fait, le seuil est une métaphore utilisée à la fois pour désigner une articulation narrative du récit, un attribut thématique du personnage de Myriel et une transition idéologique des *Misérables* — puisque, passé l'avant-propos que constitue l'histoire, statique, de l'évêque uniment bon, la Bonne Action est problématisée, menacée par la Mauvaise Action, comme la Montée de Valjean est sans cesse mise en péril par la Chute; on entre dès lors dans un régime narratif dialectique, dominé par l'idéologie du Progrès spirituel et politique (*H*, p. 83)²⁷. Bref, Brochu tire ici les conséquences du postulat de l'action comme truchement entre thème et idéologie.

26. Hans-George Ruprecht, «Aventures métasémiotiques: entretien avec Algirdas Julien Greimas», *RS/SI*, vol. IV, n° 1, 1984, p. 9.

27. Brochu rappelle l'affirmation d'*Hugo* selon laquelle le titre réel et le vrai sujet des *Misérables* est le Progrès, notion où se rencontrent son idéologie personnelle et son idéologie politique («foi en l'avenir et en la récupération finale du mal par le bien» (*H*, p. 83), c'est-à-dire croyance au progrès social et à la rédemption spirituelle de l'homme). Malgré sa complexité, l'action du roman peut être ramenée à la Montée de Jean Valjean, bien sûr entravée et retardée par de multiples péripéties.

Parmi les qualités du modèle, la souplesse est souvent désignée par les divers commentateurs. Les catégories actantielles sont en effet conçues pour se combiner en actions dérivées, en séquences. Brochu propose d'abord l'exemple du Sacrifice, qui «est l'action de l'homme qui se perd (Chute) pour en sauver un autre (Bonne Action)»; il ajoute que «Valjean, après sa conversion, sera essentiellement l'homme de cette action» (*H*, p. 78). En cette action convergent les thématiques diurne (Bonne Action) et nocturne (Chute), l'actif et le passif, le transitif et l'intransitif, le ponctuel et le duratif, la conduite et l'aventure²⁸. La plupart des actions repérables du roman pourront être décrites à partir des six catégories de base: ainsi la Poursuite, reliée à Javert, et thématiquement figurée selon Brochu par l'œil-étoile, est à la fois Affrontement, Montée et Bonne ou Mauvaise Action (*H*, p. 134-135); le Mensonge salvateur de la sœur Simplicie, qui soustrait Valjean à Javert, est une non-Bonne Action ou Mauvaise Action qui constitue en fait une Bonne Action, et donc une action paradoxale (*H*, p. 158-159); etc. Issu de la configuration du roman d'Hugo, ce modèle se veut applicable à la plupart des romans du XIX^e siècle.

En somme, les catégories actantielles produisent de multiples combinaisons qui rendent raison de l'ensemble des conduites, aventures et rencontres des *Misérables*, qu'elles soient fonctionnelles ou simplement indicielles (au sens de Barthes²⁹). Au moyen de ce système, Brochu parvient à synthétiser en tableaux (ou «figures stemmatiques» [*H*, p. 117]) la totalité des actions du roman et, surtout, à établir des séquences d'actions fondamentales, ce qui permet de les ranger en paradigmes formels simples (l'Errance, le Sacrifice, le Guet-apens, etc.), eux-mêmes assignables à trois «complexes thématiques» globaux: l'Amour, le Crime, la Révolution. La nature thématique des actions tient à ce que, «si distinctes soient-elles dans l'abstrait, [elles] communiquent entre elles et tendent constamment à se transformer l'une en l'autre» (*H*, p. 100), voire même à s'inverser; la Mauvaise Action (le mensonge, par exemple) peut ainsi être thématisée comme Bonne Action, et la loyauté de Javert envers une Justice, par ailleurs thématisée comme inéquitable, être considérée comme butée, bornée et, par conséquent, nocive, la Poursuite se changeant en Persécution.

«Complexes thématiques», grandes «figures textuelles» (*H*, p. 208), l'Amour, le Crime et la Révolution constituent les trois grandes isotopies,

28. Le Sacrifice est rendu plus complexe encore par le fait que la Chute sociale s'accompagne généralement d'une Montée spirituelle, suivant une logique du «qui perd gagne».

29. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications*, n° 8, p. 1-27.

pour importer ici le terme greimasien, organisant les masses actantielles-idéologiques-thématiques des *Misérables*. Ce n'est pas mon propos ici d'entrer dans les détails de l'analyse proprement dite du roman; toutefois, pour donner une idée du point d'arrivée de celle-ci, je ne citerai que cette phrase bilan: « Dans cette histoire d'Amour³⁰, de Crime et de Révolution, l'Amour est menacé *de l'intérieur* par l'intention criminelle, puis il est en quelque sorte épuré par la démarche révolutionnaire, la Révolution étant la marche du Mal au Bien, de la Nuit à la Lumière » (*H*, p. 233). D'après Brochu donc, l'Amour succède au Crime, Valjean devant entamer sa Montée avant de s'éprendre de Cosette, mais le crime demeure au cœur de l'amour sous la forme de la tentation incestueuse, laquelle en fin de compte est dépassée grâce au sacrifice révolutionnaire du forçat. Récit de l'élévation d'une âme accompagnant le progrès social, *Les Misérables* sont l'expression d'un optimisme généralisé. On peut d'ailleurs se demander si le portrait, au chapitre I, du XIX^e siècle littéraire du point de vue de sa continuité thématique ne manifeste pas *aussi* une croyance au perfectionnement continu de l'art — et si l'intérêt de Brochu pour cette littérature du progrès ne se révèle pas, tout compte fait, le signe d'une croyance au progrès de la littérature (on imagine bien ce qu'impliquerait un tel credo transposé dans le contexte québécois...).

J'aimerais maintenant revenir brièvement au chapitre I du *Hugo*. Dans ces pages intitulées « la Médiation thématique », il s'agit pour Brochu de montrer comment l'« œuvre » de Victor Hugo s'inscrit dans le courant de la littérature du XIX^e siècle et comment elle s'en distingue, d'indiquer à la fois son exemplarité et sa spécificité. En dévoilant dans son analyse, aux chapitres II, III, IV et V, la configuration thématique particulière des *Misérables*, l'auteur se trouve à mettre en application ses propositions théoriques/méthodologiques, à établir le bien-fondé de sa méthode (qui intègre au profit d'une lecture « cohérente » [*H*, p. 13] des éléments de recherches « fort diverses, sinon divergentes » [*H*, p. 12]); en situant l'« œuvre » hugolienne au sein de son contexte littéraire, dans un premier chapitre qui pourrait bien avoir été écrit après tous les autres, il généralise ses propositions et en assoit par avance la validité pour la littérature du XIX^e siècle entre Châteaubriand et Flaubert, pour la *série* littéraire (*H*, p. 17 — Brochu, d'après Tynianov) de cette période.

Plus spécialement, Brochu entend mettre en perspective ce qu'il appelle le « logos hugolien » avec ceux des principaux écrivains du

30. Notamment entre Jean Valjean et Cosette.

xix^e siècle ; il se présente ainsi, comme Jean-Pierre Richard selon Jean Molino, comme « un physiognomoniste qui cherche à reconstituer, à partir des caractéristiques formelles d'une œuvre, l'âme d'un créateur ou d'une époque³¹ ». Ce projet d'appréhension diachronique de la littérature a ceci d'original qu'il s'attache, s'autorisant ouvertement de l'exemple de l'histoire derridienne du concept de structure dans *L'Écriture et la différence*³² — concept dont l'histoire est associée à celle de la métaphysique occidentale (*H*, p. 19) —, à circonscrire l'évolution du « lieu central (« essentiel ») de l'œuvre » (*H*, p. 18). Retracer cette évolution, c'est en définitive proposer une autre histoire littéraire, qui n'est pas tout à fait celle des procédés de composition projetée par les formalistes russes, mais qui, comme elle, envisage les textes en les soustrayant à la contingence événementielle, afin d'en isoler une dimension fondamentalement structurante :

L'organisation des représentations idéologiques et imaginaires de l'œuvre suppose nécessairement [...] un centre — que ce centre soit « plein » ou « vide » — mais il faut une connaissance approfondie des textes avant de pouvoir déterminer avec précision les concepts-images fondamentaux et la façon dont ils s'articulent les uns aux autres (*H*, p. 31-32).

Le logos constitue donc une sorte d'*archithème* en mouvement qui structure le discours littéraire de la période découpée. Et l'histoire du logos correspond pour Brochu à l'aventure de la conscience écrivante au xix^e siècle³³ — d'où une conception, largement partagée à cette époque, de l'écriture du roman comme aventure spirituelle.

Toutefois, de l'histoire annoncée du logos, on glisse subrepticement à celle de la médiation entre l'homme et le monde, le naturel et le surnaturel, la créature et son Dieu ; cette médiation n'est pas celle du langage, mais celle de l'« Axe ». Avant de reprendre l'analyse, au chapitre II, sur de nouvelles bases plus structurales, Brochu va montrer, dans une manière d'ouverture opératique, comment l'Axe se dématérialise progressivement de Chateaubriand à Hugo, jusqu'à disparaître tout à fait chez Baudelaire et Flaubert. Dans l'« œuvre » de

31. Jean Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 236.

32. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

33. Bien que Brochu reprenne l'histoire de la littérature du xix^e siècle sur une base thématique-phénoménologique, ses conclusions à propos d'Hugo ne sont pas sans rappeler celles de Lukács au sujet des auteurs d'épopées. Hugo apparaît ainsi comme le dernier romancier « heureux » (je ne le confonds pas ici avec Voltaire), avant la dégradation des valeurs : selon Brochu, c'est seulement après Hugo que « Dieu, héros, génie, ces notions expirent en même temps, d'un même souffle » (*H*, p. 44).

l'auteur des *Misérables*, l'Axe « finit par n'être plus qu'un fil invisible, qu'un Regard; et en même temps, cet Axe est de plus en plus défini en termes d'immanence » (*H*, p. 39). La présence de l'Axe explique, selon Brochu, que *Les Misérables* puissent être lus non seulement comme un roman social, mais aussi comme un poème visionnaire (*H*, p. 38); elle explique peut-être également l'existence, dans le roman, d'une instance olympienne en surplomb par rapport à la diégèse et à l'Histoire de l'Europe du XIX^e siècle. Cela dit, il reste que le survol de la transformation de l'Axe au cours de la période constitue un bloc curieusement détaché du reste de l'ouvrage, de telle sorte que celui-ci donne l'impression de recommencer au chapitre II.

Paru la même année que *L'Instance critique*, livre qui rassemblait les principales études de Brochu sur la littérature québécoise, l'essai sur Hugo peut être assimilé au second panneau d'un dyptique. En ces deux ouvrages se résument en effet les deux versants du travail de Brochu, de même que ses deux formes privilégiées, le recueil d'articles et la monographie³⁴. Sans doute peut-on considérer *Hugo. Amour/Crime/Révolution* comme le complément et la synthèse des recherches théoriques/méthodologiques entamées sur le corpus québécois; j'ai en tout cas montré que la formalisation de la thématique va plus loin dans cet ouvrage que dans aucun travail précédent, l'action articulant la thématique à l'idéologie de telle façon que thèmes et idéologies semblent, d'une part, être travaillés par la syntaxe narrative (se modifiant au fil du récit) et, en retour, la travailler, l'infléchir, la plier à l'imaginaire, à la logique « poétique » du texte³⁵. Il s'agit bien ici d'envisager ce dernier comme totalité structurée sur plusieurs plans, comme représentation du monde cohérente — « égale au monde lui-même » (*VC*, p. 55).

Le *Hugo* constitue donc une absorption de la nouvelle critique française, absorption sans complexe cependant, qui s'autorise à choi-

34. Brochu a fait paraître en 1985 une monographie sur André Langevin et annonce un ouvrage sur les romans québécois du moi dans les années cinquante.

35. Cette logique poétique peut aller jusqu'à causer l'in vraisemblance de l'action: « Valjean doit sortir du couvent pour y entrer. Il ne peut sortir par là d'où il est venu car le quartier est surveillé par la police. De là l'expédition compliquée et hasardeuse de la sortie dans le cercueil. Mais le problème de la rentrée n'est pas mieux réglé qu'auparavant. Le retour du cimetière au couvent est bien plus risqué encore qu'un simple saut hors les murs puisque Valjean doit traverser à pied plusieurs quartiers — dont, bien entendu, celui du couvent. Cette invraisemblance, dont le lecteur s'aperçoit à peine, pris qu'il est par l'intensité dramatique de l'épisode de l'inhumation, est un effet de la logique "poétique" de l'œuvre, qui veut que Valjean "meure" et renaisse pour entrer dans le couvent » (*H*, p. 200-201).

sir, à amalgamer, à soumettre théories et méthodes aux nécessités de l'interprétation. S'il veut bien se doter des instruments les plus perfectionnés de la critique thématique et structurale, Brochu reste conscient des pouvoirs forcément limités de son modèle — comme de tout modèle. Et s'il allègue que le sien « permet de "saturer" [...] les diverses unités du récit, qu'il permet une lecture des *Misérables* satisfaisant conjointement aux exigences d'une description et d'une interprétation » (*H*, p. 48), il ne se prive pas d'en questionner la scientificité, lui conférant plutôt une certaine « rigueur » qui ménage une place aux aperçus personnels — une rigueur « ennemie de la rigidité » (*H*, p. 48).

Enfin, et c'est là un truisme, il ne fait pas de doute que l'analyse de Brochu constitue une appropriation non seulement de l'œuvre d'Hugo (vis-à-vis de laquelle elle se situe de plain-pied, *Les Misérables* étant replacés dans le contexte de l'ensemble d'une production), mais aussi, à travers elle, du romantisme français pris globalement. Par la suite, Brochu va certes continuer de s'intéresser à la littérature française, rédigeant entre autres des études sur Sartre³⁶ et sur Chateaubriand³⁷, mais jamais de manière aussi intensive et aussi suivie. Sous ce rapport également, le *Hugo* représente un moment clé de l'itinéraire de Brochu : il réalise « en concentré » le programme que celui-ci n'aura eu de cesse, tout au long des trente dernières années, de poser à l'horizon de la critique littéraire québécoise.

36. André Brochu et Gilles Marcotte, *La Littérature et le reste*, Montréal, Quinze, 1980.

37. André Brochu, *Le Singulier pluriel*, Montréal, l'Hexagone, 1992.