

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PAROLE CONTEUSE : TENSION ENTRE LA TRANSMISSION ORALE ET
SCRIPTURALE DANS LE CONTE ROMANESQUE QUÉBÉCOIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
AUDREY BEAUDOIN

JANVIER 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Si j'ai eu la chance infinie de mener à bien ce projet sans trop d'embûches, je le dois en très grande partie à des êtres formidables qui ont accepté de plonger dans cette aventure avec moi.

Un grand merci à ma directrice, Véronique Cnockaert, pour ses commentaires justes et avisés. La grande ouverture dont elle a fait preuve a permis la survie plusieurs de mes intuitions qui, si elles n'avaient pas été saisies au vol, se seraient sans doute dissipées dans les méandres de ma conscience. Merci pour son temps, sa patience et ses sages conseils.

Merci aussi à mes trois précieuses amies, sans qui cette expérience aurait pu s'avérer plus anxiogène qu'elle ne l'est déjà. Nos conversations animées, de même que nos « activités positives », ont nettement contribué à épargner mes nerfs. Une petite pensée pour celle d'entre elles qui fut ma colocataire, et qui prêchait régulièrement les vertus des bas chauds et des matinées productives. Mes orteils et moi ne la remercierons jamais assez.

Merci à ma famille. À mes parents surtout, puisque leur fierté, leur amour et leur confiance aveugle dans tous les projets que j'entreprends sont des moteurs de créativité inestimables.

Merci à celui qui a croisé ma route en plein parcours, et qui a décidé de faire un bout de chemin avec moi.

Merci, enfin, à tous les autres qui m'entourent et me soutiennent. Ils trop nombreux pour apparaître ici, mais leur amitié n'en est pas moins essentielle à mes yeux.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I AVALEMENT DE LA LITTÉRATIE ET ORALISATION DU DISCOURS	9
1.1 Oralité et écriture	9
1.1.1 Jack Goody	11
1.1.2 Le conte romanesque	14
1.1.3 Lalonde et Soucy	16
1.2 Rejet idéologique des connaissances écrites	18
1.2.1 Chez Alice	21
1.2.2 Chez Julien	24
1.3 Transmission problématique du conteur	32
1.3.1 Autorité et crédibilité des narrateurs	33
1.3.2 Lecture intertextuelle et interprétative	39
1.3.3 Aspect sacrificiel de la transmission narrative	42
1.4 Rapprochement de la voix narrative	45
1.4.1 La voix dédoublée	45
1.4.2 La voix conteuse	51
CHAPITRE II LE CORPS DU TEXTE	54
2.1 Littérature orale	54
2.1.1 Paul Zumthor et la performance orale	56
2.1.2 Le livre et le corps comme support du discours	57
2.2 Alice et son <i>corps-gouffre</i>	61
2.2.1 La liminarité d’Alice	62
2.2.2 Désémotisation et resémotisation du langage	68
2.2.3 Langage performatif	70
2.3 L’ogre et le Petit Poucet	73

2.3.1	Le monstre dévorateur.....	74
2.3.2	Le corps ensauvagé de Julien.....	80
2.3.3	Du Petit Poucet à l'ogre	83
2.4	L'agrégation.....	87
2.4.1	Les rites	88
2.4.2	Inscription de l'identité et retour à la littérature.....	90
2.4.3	Le corps générateur de culture	94
CONCLUSION		100
BIBLIOGRAPHIE		105

RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose d'analyser deux contes romanesques québécois, parus tous deux au courant des années 90, à savoir *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde (1992) ainsi que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (1998). L'objectif est d'étudier les diverses composantes d'un processus de transmission qui apparaît à la fois scripturalisé et oralisé. Pour ce faire, cette analyse se concentrera sur deux narrateurs qui manifestent plusieurs caractéristiques du conteur de veillée, en dépit du fait que les protagonistes demeurent avant tout des êtres littéraires. Ultimement, il s'agira de comprendre en quoi les procédés d'affabulation dont usent les auteurs permettent l'inscription, à même le roman, de marques d'oralité et d'effets de voix narrative.

L'approche retenue pour la présente étude est principalement ethnocritique et visera à explorer les systèmes d'oralité et d'écriture sur lesquels les narrateurs fondent leur structure sociale et communicationnelle. Les thèses de Jack Goody, Paul Zumthor et Walter J. Ong à propos des cultures orales et écrites, de même que des concepts de performance et de littérature orale seront abordées au premier plan. Mêlée à des concepts narratologiques, cette approche permettra en outre d'observer les « variations culturelles » (Cnockaert et *al.*, 2011, p. 2) qui débordent du texte et qui s'y inscrivent en même temps. Plusieurs sociétés, communautés, tribus ou bandes existant réellement seront par le fait même convoquées afin de soutenir l'analyse. Enfin, des réflexions au sujet du conte, oral et écrit, seront intégrées au mémoire afin de saisir les enjeux qui accompagnent la transmission de « narrateurs-conteurs ».

Mots clés : Conte, littérature, oralité, ethnocritique, rites, transmission, corps, narration problématique, Gaétan Soucy, Robert Lalonde.

INTRODUCTION

Alors que le précédent millénaire tire sa révérence, apportant son lot d'appréhensions, de prédictions et d'annonces prophétiques de toute nature, la littérature contemporaine s'inscrit dans un courant de pensée qui, comme le souligne Bertrand Gervais dans son article « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique » (Gervais, 2004), épouse un imaginaire de la fin. Au Québec, deux romans rédigés à quelques années d'intervalles seulement naissent dans ce contexte particulier : *L'Ogre de Grand Remous* (1992) de Robert Lalonde et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy. Ces ouvrages ne sont certainement pas les uniques objets culturels québécois produits dans les années 90 à côtoyer, pour reprendre les termes du théoricien, une « pensée eschatologique ». Cependant, à la lecture des deux romans, une évidence frappe. Sensiblement traversées par les mêmes influences littéraires et les mêmes thèmes et dotées de la même structure narrative, les œuvres demeurent analogues.

Lalonde et Soucy mettent tous deux en scène des personnages d'orphelins livrés à leur propre sort et isolés dans des demeures aux allures de château abandonné. Ces caractéristiques nous portent à identifier une concordance manifeste entre les deux livres, à savoir la reproduction romanesque de contes classiques. Il s'agit en effet de scénarios qui signalent d'emblée leur parenté avec ce genre, ceux-ci ayant longtemps alimenté l'imaginaire merveilleux. Or, en quoi le conte, un genre que l'on croit avant tout destiné à un très jeune public, peut-il s'avérer représentatif d'une esthétique de la fin du monde? C'est que le conte, bien qu'effectivement classé, de nos jours du moins, dans la littérature jeunesse, n'est pas pour autant dénué de violence. Au contraire, il se caractérise précisément par la morbidité des thématiques qu'il expose. La contribution psychanalytique des études sur le conte a en effet permis de montrer

que les diverses représentations de cruauté dans les histoires que l'on raconte aux enfants seraient le reflet de leurs préoccupations et de leurs angoisses. Dans leur article « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm », Guillemine Chaudoye, Dominique Cupa et Maud Marcovici évoquent la fonction constitutive dans l'identité et la conscience infantiles d'une symbolisation de la violence par le conte.

Comme dans le rêve, le conte de fées se construit sur un jeu de condensations et de déplacements des représentations et des désirs inconscients marqués par des préoccupations infantiles précoces. Il écrit donc, et donne à lire des angoisses primitives et permet la mise en représentation de désirs refoulés. (Chaudoye et *al.*, 2011)

Les contes romanesques de Lalonde et de Soucy font eux aussi montre d'une extrême cruauté. Les auteurs y traitent de meurtre, de torture, de suicide, de masochisme, de viol et d'inceste, entre autres atrocités, bien que les intrigues soient rendues de façon distanciée, et quelques fois un peu naïve, par de jeunes narrateurs.

Ainsi, c'est cette violence qui apparaît inhérente au conte, et à laquelle nos deux romans ne font pas exception, qui vient en quelque sorte soutenir l'imaginaire apocalyptique étudié par Gervais. Pour le théoricien, la fin du monde est la phase initiale d'un passage vers un autre paradigme et s'effectue nécessairement dans le chaos. Lorsqu'il traite de « l'imaginaire occidental contemporain » (Gervais, 2004, p. 13), alimenté par nombre de crises sociales, de guerres, de catastrophes de même que par tous les discours alarmistes qui en découlent, il affirme que

cet imaginaire n'est ni nouveau ni spontané, et encore moins homogène. Ses lieux sont multiples et l'espace qu'il occupe est, pour les uns, central, par le caractère essentiel des mythes d'origine et de fin du monde, et pour les autres, périphérique, constitué de discours marginaux et sectaires, d'aliénations et de persécutions. La fin qu'il met en scène est tantôt celle du monde, tantôt celle d'un monde, d'une tradition, d'une pratique. (Gervais, 2004, p. 14)

Cette fin, qui se traduit par une table rase pour le moins brutale sur « un monde », « une tradition », « une pratique » s'institue de fait par la violence. Elle est le désordre qui précède un nouvel ordre. Certains contes détiendraient à ce titre une valeur de mythe en ce qu'ils consistent en un récit de parcours initiatique d'un personnage expérimentant une transition entre deux mondes¹. Cette transition s'effectue certes à une échelle plus individuelle et identitaire que cosmogonique, ce qui caractériserait davantage le mythe d'origine, mais elle implique elle aussi l'accession à un nouveau système.

Prenons par exemple Cendrillon qui, en passant de « souillon » à princesse, se trouve à atteindre le statut des gens de la royauté. Le récit ne manque pas de faire violence à tout ce qui appartient au monde antérieur de l'héroïne, et particulièrement une fois l'ascension sociale accomplie. Les demi-sœurs de la jeune fille – qui constituent, avec la marâtre, ses principales antagonistes – subissent plusieurs sévices particulièrement horribles dans la version transcrite par les frères Grimm. Suivant les ordres de leur impitoyable mère, elles doivent notamment se mutiler le pied afin de pouvoir chausser la pantoufle de vair, ce qui leur permettrait de se sortir de leur condition et d'épouser le prince. La tentative n'ayant toutefois pas été couronnée de succès, ce n'est finalement qu'à titre de spectatrices qu'elles prennent part au mariage royal. Elles s'y retrouvent au final éborgnées par des colombes qui leur percent un premier œil à l'entrée de l'église, puis un second à la sortie.

Le mouvement par lequel advient l'instauration d'un nouvel ordre social est donc ravageur. Il génère une violence aussi destructrice que purificatrice — qui est celle mise en scène dans les rites de passage lors de la phase de marge — dans la mesure où la fondation d'un monde s'établit en terrain vierge et que cette violence permet d'épurer ce qui s'est déjà construit. C'est d'ailleurs la fonction que la violence détient dans Cendrillon. Une fois les opposantes définitivement – et brutalement – écartées,

¹ L'inscription dans l'inconscient collectif de certains contes (le Petit Chaperon rouge, notamment) révèle qu'ils pourraient avoir valeur de mythe.

la jeune fille peut aspirer à une nouvelle vie. Mentionnons au demeurant que les représentations littéraires et souvent mythicoreligieuses de la fin sont désignées, à juste titre, comme des textes fondateurs, car elles mettent en scène une période de transition, et non pas seulement une ultime finalité. Pour Gervais, c'est là le principe même de la fin : celui de « lisibilité », « d'interprétation » et « d'anticipation » d'un récit à venir.

Elle participe à un processus sémiotique, qui amène l'esprit à se distendre dans une triple temporalité, essentielle à toute narrativisation : elle est une menace perçue au présent d'un événement futur qui met un terme à ce qui a précédé et dont l'imminence est accréditée par des sources passées. (Gervais, 2004, p. 14)

La mise en récit d'un monde par le biais de textes fondateurs vise à le rendre compréhensible, « lisible » aux yeux de lecteurs. La « narrativisation » permet de produire du sens ou, pour reprendre les propos de Gervais, de sémiotiser ce qui apparaît complexe et, à l'état brut, dénué de sens. Les textes religieux se conçoivent eux-mêmes par le théoricien, comme des allégories qui sont généralement prises au premier degré par ceux qui en font l'apologie. L'Apocalypse de Jean, par exemple, ne s'interprète pas seulement comme une histoire de fin, mais aussi comme un scénario, un « script » (Gervais, 2004, p. 17) qui impose un découpage séquentiel des événements qui précéderont, accompagneront et succéderont la fin du monde. Il montre les étapes à suivre et la conduite à adopter pour survivre à cette fin. La nature instructive du texte religieux s'avère par conséquent explicite.

Il en va de même pour le conte qui se présente comme un récit moral et éducatif, un parcours initiatique qui explique la marche à suivre pour devenir un être accompli. À l'exemple du texte religieux, le conte est un récit qui se centre sur une situation de crise que le protagoniste se devra de dépasser. De la même façon que la fin est « un passage, une frontière qu'il s'agit à la fois de savoir habiter et de traverser » (Gervais,

2004, p. 16), cette crise à laquelle les héros de conte se trouvent confrontés² n'apparaît, dans un univers aussi manichéen, que comme une façon de provoquer un renouveau auquel n'auront accès que les plus méritants. De même, comme le souligne Gervais, « [qu']annoncer la fin n'implique pas que tout soit perdu, au contraire, c'est affirmer que seuls les justes seront sauvés. » (Gervais, 2004, p. 16) La réutilisation, par les deux auteurs, de certains traits propres aux contes dans leur roman n'est finalement pas incohérente avec le contexte de fin de siècle, qui est baigné dans un imaginaire de la crise et de l'apocalypse.

Nous ne nous aventurerons pas à considérer le remaniement du conte comme une tendance culturelle propre à cette période spécifique, puisque nous avons choisi de restreindre notre champ d'études aux œuvres précédemment nommées. Nous ignorons donc la réelle portée de ce genre littéraire dans les années 90. Ceci étant dit, les textes du corpus sont le produit d'un imaginaire que l'on pourrait qualifier d'apocalyptique et la réutilisation, par les auteurs, de procédés littéraires qui découlent du conte vient indiscutablement servir cette pensée de la fin. Car les œuvres à l'étude dans ce mémoire consistent, à l'instar du conte et du texte de fondation que nous avons évoqué plus haut, en des récits qui portent sur une transition.

Notons tout d'abord un fait des plus intéressants pour nous, à savoir que les romans s'ouvrent sur une tragédie, la disparition des parents, qui est vécue par les protagonistes comme une fin du monde. Gervais n'a d'ailleurs pas manqué de relever cette particularité dans une analyse³ qu'il a faite de l'œuvre de Soucy. Le roman débute comme suit :

² L'abandon d'enfants en milieu hostile par des parents négligents ou encore les tentatives d'assassinat ou les maltraitances qu'une marâtre fait subir à sa belle-fille sont autant d'exemples de situations de crise qui font obstacle aux protagonistes de contes.

³ Nous reviendrons sur cette analyse dans les chapitres subséquents.

Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi car un matin un peu avant l'aube papa rendit l'âme sans crier gare. Sa dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce, ses décrets si subitement tombés en poussière, tout ça gisait dans la chambre de l'étage où papa nous commandait tout, la veille encore. Il nous fallait des ordres pour ne pas nous affaisser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier. Sans papa nous ne savions rien faire. À peine pouvions-nous par nous-mêmes hésiter, exister, avoir peur, souffrir. (Soucy, 2000, p. 13)

Les personnages imaginés par Soucy et Lalonde sont des orphelins qui se retrouvent si parfaitement démunis à la suite de la disparition de leurs parents, leur « mortier », que cette perte de repères les force à reconstruire leur propre monde. S'amorce ainsi un long parcours, particulièrement complexe et parsemé d'embuches afin de rétablir l'ordre chez les principaux personnages des romans. C'est donc ultimement sur ce passage entre deux systèmes que porte la présente analyse. Plus précisément, si, comme le prétend Gervais, les textes prophétisant la fin du monde « agissent comme savoirs dûment constitués, comme opérateurs d'interprétation et, par la suite, de lisibilité » (Gervais, 2004, p. 17), nous affirmerons que la mise en récit de ce parcours par les narrateurs de nos romans permet de redonner du sens à un monde qui, après le désordre provoqué par l'abandon des parents, en paraît dépourvu. Aussi, en cohérence avec ce principe d'interprétation et de lisibilité soulevé par le théoricien, il s'agira d'étudier le processus de transmission que cherchent à établir, non sans mal, les narrateurs avec leurs lecteurs. Celui-ci se trouve en effet grandement affecté par un enjeu que l'intrusion, par les deux auteurs, du conte comme genre intercalaire du roman permet tout particulièrement de problématiser⁴, soit une hybridation, à même les récits, des modes de transmission écrits et oraux.

Bien que l'écriture soit ce qui permet à Alice et Julien, les deux personnages sur lesquels nous porterons le plus notre attention dans ce mémoire, de transmettre leur histoire, celle-ci se trouve toutefois entraînée dans un processus d'oralisation. Le

⁴ Le conte constitue effectivement un genre littéraire ayant avant tout été popularisé au sein de la tradition orale, et l'un des rares à être toujours diffusé tant à l'oral qu'à l'écrit.

premier chapitre visera à démontrer que les deux personnages sont des narrateurs improbables, voire impossibles, étant donné qu'ils fonctionnent davantage avec un système oral qu'écrit. L'élaboration d'un discours littéraire par de tels protagonistes apparaît par le fait même des plus nébuleux. Or, nous l'avons déjà souligné, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Ogre de Grand Remous* sont des récits qui portent sur la transition, le passage entre deux mondes. Il s'agira donc de comprendre, dans ce chapitre, la manière dont Alice et Julien, depuis la mort de leurs parents respectifs, transitent entre les systèmes d'écriture et d'oralité, et d'analyser les marques d'un renversement que ce phénomène laisse sur leurs écrits.

Le conte, nous l'avons brièvement évoqué, se centre sur la construction identitaire de protagonistes qui, ayant fait l'épreuve d'une série d'obstacles, finissent généralement par vivre une agrégation et par accéder à un nouveau rang social ou, du moins, à de meilleures conditions. Les deux romans, qui sont structurés de façon similaire, prennent pour objet des personnages marginalisés qui devront, au final, intégrer une communauté et consolider leur identité. Aussi, dans la mesure où ce passage entre marginalité et agrégation s'effectue, chez les narrateurs, par une mise en récit de leur propre histoire, étant entendu que la transmission écrite permet de fixer à même le texte l'identité des narrateurs, nous nous pencherons dans le second et ultime chapitre sur la façon dont l'écriture et l'oralité en viennent à se réconcilier dans les récits. Nous intéressant plus spécifiquement à la manière dont les diverses représentations corporelles chez Alice et Julien jouent un rôle primordial dans le processus de transmission, nous verrons comment le corps et le texte, respectivement les supports des discours oral et littéraire, en viennent à se confondre dans les deux récits.

Enfin, nous tâcherons de ne jamais perdre de vue que l'intégration de la forme du conte à même des œuvres qui restent indéniablement romanesques permet de questionner les rapports que ces romans entretiennent avec l'oralité et la littérature. Ainsi, si l'angle de notre analyse demeure pour l'essentiel ethnocritique et

narratologique, nous n'hésiterons pas à convoquer des théories issues des études sur le conte en tant que pratique littéraire aussi bien qu'orale. L'objet de notre analyse sera donc de cerner tous les enjeux qui entourent le processus de transmission chez des narrateurs dont la capacité même de transmettre se trouve mise en procès.

CHAPITRE I

AVALEMENT DE LA LITTÉRATURE ET ORALISATION DU DISCOURS

Même transcrit, écrit, réécrit, devenu œuvre littéraire, tout se passe comme si le conte devait conserver quelque chose de son origine orale.

Nicole Belmont, *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*

1.1 Oralité et écriture

L'approche ethnocritique par laquelle nous nous proposons d'étudier les romans choisis pour le corpus du présent mémoire nous donne une liberté d'analyse considérable. Permettant, comme le soutiennent Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa dans leur présentation de l'anthologie *L'Ethnocritique de la littérature*, d'effectuer une « étude de la pluralité et de la variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides » (Cnockaert et *al.*, 2011, p. 2), elle donne lieu à une réflexion qui outrepassé les limites définies par le texte, ce dernier se présentant comme le réceptacle d'images et de symboles qui sont le produit d'une plus vaste culture que celle qu'il cherche explicitement à mettre en scène. Ainsi, cette hétérogénéité ou hybridation discursive implique une cohabitation textuelle de discours dont la valeur sociale se trouve traditionnellement opposée : « culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitimes, endogène et exogène, attestée et

inventée » (Cnockaert et *al.*, 2011, p. 2), mais surtout, dans le cas qui nous intéresse, orale et écrite.

Nous intéressant, dans cette étude, aux divers enjeux qui accompagnent la transmission dans les contes romanesques, nous nous pencherons plus précisément, dans ce chapitre, sur la façon dont la transmission écrite s'avère à la fois soutenue et affectée par une oralité qui investit et fait résonner le texte. Or, cette attention particulière accordée au processus de transmission et aux modes par lesquelles il s'institue nous oblige à élargir nos horizons analytiques en nous attardant aux variables qui composent ce processus, à savoir le sujet qui raconte, le contexte dans lequel la transmission s'effectue, l'objet transmis et enfin, son récepteur. Pour cette raison, l'approche ethnocritique ne peut que nous apparaître des plus pertinentes, car, comme l'énonce Privat dans son texte « Ethnocritique et lecture littéraire », celle-ci « suppose l'articulation de quatre niveaux de relation au texte. Ces quatre conditions culturelles d'une coopération productive [...] paraissent être l'ethnographie du hors-texte, l'ethnologie du contexte, l'ethnocritique du texte, enfin l'auto-ethnologie du lecteur dans le tête-à-tête ». (Privat cité dans *Ethnocritique*, 2011, p. 27)

Nous proposons donc, dans ce premier chapitre, une démarche qui se concentre sur l'ensemble du mécanisme par lequel advient la transmission, et ce, par le biais d'une étude à la fois ethnocritique, mais également narratologique des textes du corpus. Les concepts narratologiques étant exclusivement de l'ordre d'une analyse textuelle pointue, ceux de l'ethnocritique nous permettront quant à eux une vue englobante du « texte », du « contexte » et du « hors-texte ». Ainsi, pour saisir la dynamique de confrontation entre les modes de l'oralité et de l'écrit, nous n'hésiterons pas à établir des liens entre les personnages de nos romans, Alice et Julien principalement – que nous introduirons sous peu – et des sociétés orales qui existent réellement. À l'exemple des ethnologues ayant fourni les travaux sur lesquels se base la présente analyse, l'observation de terrain constitue, nous en sommes persuadée, une façon

d'appréhender plus facilement des contextes sociaux et culturels qui peuvent nous apparaître étrangers.

Il nous faudra, dans un second temps, nous pencher sur la réception du texte afin de comprendre cette logique du « tête-à-texte » mentionnée précédemment. Car les deux récits mettent en scène l'acte de transmission par laquelle l'histoire est délivrée. Celle-ci s'effectue aussi bien auprès des autres personnages que côtoient les narrateurs que d'un destinataire extratextuel qui se trouve, de ce fait, implicitement représenté. La réception qui, dans les romans, s'avère donc à la fois intra et extradiégétique, n'est pas sans décupler les « niveaux de relation au texte » évoqués par Privat. Le fait de nous y attarder donnera lieu à une réflexion plus complète sur tous les aspects de cette transmission écrite et oralisée.

1.1.1 Jack Goody

Ces questions d'oralité et d'écriture nous ont menée à examiner de plus près les travaux de Jack Goody qui se posent comme incontournables pour saisir la dynamique entre ces deux systèmes communicationnels. À la mort de l'anthropologue, Privat, dont les recherches s'inscrivent dans la lignée de son prédécesseur, a tenu à revenir sur la démarche du chercheur britannique, et de son évolution à travers les années, dans un article intitulé « Jack Goody (1919-2015). La domestication de l'écrit ». S'attachant dans un premier temps à situer le contexte qui a donné lieu à une réflexion initiale de Goody sur les sociétés sans écriture, Privat explique que ces questionnements se sont en quelque sorte imposés d'eux-mêmes au théoricien.

À la fin de la guerre, le soldat Goody fut fait prisonnier, mais il put échapper aux griffes de l'ennemi, comme d'autres. Il trouva alors, par un

heureux hasard, refuge provisoire chez des bergers analphabètes... et cette expérience de l'altérité relative du proche remet en cause la tranquille évidence de son propre univers : comment diable les gens perçoivent-ils le monde, « sans papier ni crayon » ? Peut-on aller jusqu'à imaginer que les structures de notre pensée et de nos organisations sociales sont comme façonnées par l'écrit ? (Privat, 2015, p. 256)

Au gré de ses réflexions, de ses analyses et de ses observations, Goody en serait venu à l'élaboration d'un concept permettant de représenter ces structures mentales développées grâce à l'écriture, ou à tout le moins fortement influencées par celles-ci : la raison graphique. Dans son article, Privat explique que c'est par cette notion que le théoricien « cartographie en deux mots la matrice formelle de l'écrit, ses listes, tableaux, schémas, colonnes, cartes, etc. – autant de formats/formatages/quadrillages spécifiques de la pensée écrite. » (Privat, 2015, p. 256) Goody s'est donc par la suite attelé à décrire la façon dont l'écriture, conçue d'une certaine façon comme une science du langage, a permis d'organiser de manière excessivement complexe la parole humaine, en conduisant à une accumulation des connaissances et à une diffusion de l'information. Elle a en outre donné lieu à la production « technologies de l'intellect » qui selon Goody se rapportent aux différents outils dont usent les sociétés de l'écriture pour permettre le déploiement de leur savoir et des différentes activités intellectuelles auxquelles elles s'adonnent.

Goody part donc du principe que l'écriture n'influence pas uniquement la réalité concrète des sociétés qui en sont pourvues, mais également la cognition des individus. Dans son ouvrage *Entre l'oralité et l'écriture*, il affirme que « [l]a “tradition” écrite, le savoir accumulé, engrangé dans des documents aussi bien que dans l'esprit [...] fournit une variable, et c'est cette variable qui intervient entre la maîtrise d'une technique et les opérations cognitives. » (Goody, 1994, p. 231) Cette tradition écrite, Goody l'illustre par le concept de « littératie » – concept absolument central dans les travaux du chercheur – qui consiste, comme l'indique Privat en un « dispositif matériel, institutionnel et symbolique » (Privat, 2015, p. 256) propre aux

cultures qui possèdent l'écriture⁵. C'est la littératie qui facilite, voire rend possible le développement de la raison graphique, de même que la capacité d'émettre des raisonnements logiques ou abstraits qui en découle. En effet, à en croire Goody, « il manque[rait] à l'homme de l'oralité non le raisonnement logique, mais certains outils du travail intellectuel qui définissent la notion grecque de "logique" » (Goody, 1994, p. 229).

Or, si cette vision semble s'accompagner d'une certaine conception évolutionniste, dans la mesure où il est question d'un manque ou d'une incapacité chez les individus appartenant à une culture orale, Goody se garde pourtant bien, dans *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, de ranger la littératie du côté du civilisé et l'oralité de celui du primitif :

Comme je l'ai montré dans le premier chapitre, l'opposition entre sociétés civilisées et primitives, entre modes de pensée domestiqués et sauvages, ouverts et fermés, relève essentiellement d'une taxinomie populaire qui nous sert à ordonner et à rendre intelligible un univers complexe. Mais cet ordre est illusoire, cette intelligibilité superficielle. Comme pour d'autres systèmes binaires, les catégories utilisées ne vont pas sans jugement de valeur ni ethnocentrisme. (Goody, 1978, p. 85)

L'essayiste s'est surtout attelé à analyser la façon dont l'écriture et ses technologies agissent sur un système purement oral pour procéder à sa lente transformation. Et l'anthropologue remarque, lorsqu'il étudie la transition entre les systèmes de l'écrit et de l'oralité, que le mouvement demeure systématiquement le même : les sociétés orales intègrent progressivement l'écriture à leur mode de vie et se trouvent éventuellement à documenter et à archiver leur savoir, ce qui permet un

⁵ Plus précisément, Privat, dans son introduction de l'ouvrage de Jack Goody, *Pouvoir et savoir de l'écrit*, résume la notion de littératie comme « l'ensemble des praxis et représentations liées à l'écrit, depuis les conditions matérielles de sa réalisation effective (supports et outils techniques d'inscription) jusqu'aux objets intellectuels de sa production et aux habiletés cognitives et culturelles de sa réception, sans oublier les agents et institutions de sa conservation et de sa transmission » (Privat cité dans Goody, 2007, p. 10).

approfondissement des connaissances, car « la présence de documents permet de juxtaposer des exposés différents, émanant de sources différentes, d'époques différentes et de lieux différents, et de percevoir ainsi des contradictions qui dans l'oralité seraient pratiquement impossibles à déceler. » (Goody, 1994, p. 229)

1.1.2 Le conte romanesque

À la lumière de ces théories, la possibilité d'une trajectoire inverse à celle susmentionnée nous paraît matière à réflexion. Autrement dit, pourrions-nous envisager qu'une société qui connaît l'écriture puisse s'en détourner et n'envisager qu'un mode oral? L'abandon de la littératie au sens goodien du terme serait-il alors une régression? Dans quel intérêt et au nom de quel principe un groupe pourrait-il désirer rejeter un tel savoir? Qu'il soit d'ordre purement politique ou idéologique, le refus volontaire de l'écriture a fait l'objet d'extrapolations et de conjectures, nous y reviendrons d'ailleurs plus loin dans ce chapitre. La place de la performance orale dans des sociétés qui se sont bâties sur ce système depuis plusieurs siècles déjà semble également compromise selon ceux qui s'en font les défenseurs.

Les conteurs et conteuses, par exemple, lorsqu'ils font état des conditions actuelles de leur art évoquent généralement l'enjeu d'une incompatibilité entre le monde moderne et la pratique traditionnelle du conte⁶. Bien qu'ultimement ils estiment possible

⁶ Cette idée coïncide avec le mandat que s'est donnée le Collectif littorale *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, qui est le produit de réflexions émises par des conteurs et conteuses lors de la Rencontre internationale de Sherbrooke en octobre 2009, dont « la proposition générale a été de centrer réflexions et échanges “sur l'état actuel du conte et de sa pratique”, d'interroger, afin de mieux préciser ou définir les raisons d'être de la parole conteuse aujourd'hui, les conditions actuelles de sa pratique et les perspectives de sa persistance, pour conclure, à partir d'un bilan ou d'un “état présent” du conte ». (dir. Collectif littorale, 2011, p. 7-8)

l'émergence d'une forme contemporaine du « contage⁷ », le conte de veillée semble assez peu se concilier avec les pratiques culturelles de la modernité. Dans son *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, Jean-Marc Massie indique que le conteur de veillée se doit d'entraîner ses spectateurs dans des « zones intimes de partage » (Massie, 2001, p. 19) afin qu'advienne une « expérience collective du temps » (Massie, *Ibid.*). Cependant, l'essayiste considère que la société moderne, individualiste et aliénée⁸, laisse difficilement place à la formation de lieux communautaires nécessaires à cette intimité qui se crée entre un conteur et ses spectateurs lors d'une performance orale. Or, il va sans dire que les implications sociales que présuppose la littératie s'accordent mal avec cet espace de partage et de communauté qui sied davantage à la culture orale.

Le conte s'avère donc un terrain fertile pour explorer la problématique d'un passage de l'écriture à l'oralité. Le conte romanesque, auquel nous nous intéresserons plus particulièrement dans ce mémoire, nous apparaît d'autant plus digne d'intérêt. Ce genre hybride peut effectivement s'envisager comme un lieu de tensions où sont exploitées des formes qui s'opposent mutuellement : le conte, héritier d'une tradition orale, et le roman, produit d'une culture littéraire. Les contes romanesques se conçoivent eux-mêmes comme les descendants indirects des contes oraux, dans la mesure où, s'appuyant sur les contes merveilleux de Charles Perrault et des frères

⁷ Terme utilisé à plusieurs reprises dans *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, ainsi que par plusieurs conteurs et conteuses de façon générale afin de désigner l'action de raconter publiquement ou oralement des histoires, ou plus précisément des contes.

⁸ Dans son *Manifeste*, Massie traite d'un nouveau phénomène qu'il déplore : l'avènement de « l'aliéné planétaire ». « Celui-ci, au nom de l' "universalité" et de la "modernité", fait de la question identitaire une problématique rétrograde et passiste tout juste bonne à nous exclure du grand village planétaire qu'il convient désormais d'habiter. L'aliéné planétaire [...] se dit enfant de la planète, pensant et agissant au rythme des grandes capitales. Son Q.I. se calcule en mégahertz et sa mémoire s'évalue en giga-octets. Naïf, sans doute, il semble ignorer que les chants traditionnels exotiques qu'il affectionne tant et qui témoignent de son ouverture d'esprit ont d'abord été passés au sas mercantiliste des consortiums de la culture du nouvel ordre mondial avant d'être approuvés et mis en marché selon les normes régissant les publics ciblés... » (Massie, 2001, p. 26)

Grimm, pour ne nommer qu'eux, ils se basent eux-mêmes sur des retranscriptions de récits oraux⁹.

1.1.3 Lalondé et Soucy

Nos deux objets d'étude, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy ainsi que *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde sont deux romans contemporains québécois dont les procédés d'affabulation côtoient l'univers, les thématiques et la structure du conte. Les œuvres demeurent toutefois résolument romanesques et permettent à ce titre de problématiser plusieurs enjeux liés à la transmission qui se trouvent au cœur des nombreuses thèses de Goody et de ses comparses.

Les auteurs y mettent respectivement en scène une famille d'orphelins qui ont reçu une éducation particulière, si ce n'est complètement déficiente. Les récits se centrent sur l'histoire d'enfants qui tentent de survivre à l'abandon de leurs parents. Cette disparition soudaine s'avère irrévocable étant donné que les parents sont tous morts avant même que ne débute l'intrigue. Ils sont suicidés ou accidentés dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou encore assassinés dans *L'Ogre de Grand Remous*. Les enfants Soissons – issus du roman de Soucy – et Messier – dans le roman de Lalonde – se retrouvent livrés à eux-mêmes, sans l'encadrement d'une autorité parentale, et sont forcés de vivre en autarcie. Cette autonomie imposée les oblige à fonder une nouvelle structure sociale, dotée de ses propres règles, codes et systèmes de communication.

⁹ Historiquement, les contes traditionnels ne font partie d'un héritage littéraire que depuis peu. Concilier par écrit des histoires transmises par des conteurs constitue en effet une pratique moderne. Elle a particulièrement été initiée en France, au XVII^e siècle, où, nous dit Nicole Belmont dans son essai *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, « l'ouvrage de Charles Perrault est devenu, grâce à ses qualités littéraires, le paradigme même des recueils de contes, dissimulant un très riche corpus mal diffusé. » (Belmont, 1999, p. 9)

Or, il appert que les familles Messier et Soissons, que l'on peut aisément identifier à des microsociétés, semblent justement contredire le principe central de la théorie de Goody. Les enfants sont en partie isolés des civilisations qui les entourent et demeurent reclus dans leur maison familiale située, dans les deux récits, dans un espace boisé et retiré, très caractéristique du conte. Les personnages, et particulièrement Alice et Julien qui feront l'objet de notre analyse, en viennent à abandonner les systèmes qui régissent les sociétés institutionnalisées qui les entourent et, par le fait même, l'écriture et ses outils de productions. Ainsi, les deux protagonistes qui proviennent d'un monde fortement littérarien perdent peu à peu leur connaissance de l'écriture pour adopter un mode communicationnel principalement oral, allant dans le sens contraire de la trajectoire étudiée par Goody, soit celle qui part de l'oralité pour aller vers l'écriture. C'est donc cette problématique que nous explorerons en première partie de ce chapitre, où nous émettrons une réflexion sur un rejet temporaire de la littératie au profit d'un système d'oralité chez les personnages des deux romans.

De manière plus spécifique, les protagonistes, Alice et Julien, qui assurent en totalité ou en partie la narration des récits, voient leur discours touché et à certains égards affecté par ce phénomène particulier d'oralisation. En résulte que la transmission devient, dans les deux cas, fort problématique. Leur crédibilité en tant que narrateurs est du reste constamment remise en cause en raison de l'incohérence et de la contradiction, soit de leur propos, soit tout simplement de leur statut d'enfants considérés fous qui, à lui seul, compromet la fiabilité de leur discours. Le contrat de lecture passé avec un récepteur aussi bien intradiégétique qu'extratextuel se trouve par conséquent mis à mal. Nous traiterons donc de ce qui à première vue se présente comme une incompétence littéraire de ces soi-disant¹⁰ enfants narrateurs afin de cerner le rapport trouble qu'ils entretiennent avec la littératie. Ensuite, nous verrons

¹⁰ Nous verrons en effet que malgré l'immaturation de leur caractère et leur dépendance à l'égard d'une autorité, les narrateurs sont plus vieux et expérimentés que ce qu'ils laissent paraître de prime abord.

comment l'oralité s'insinue dans le texte pour y prendre une place de plus en plus importante.

Les deux textes se trouvent effectivement marqués par de nombreux effets d'oralité qui chargent la narration d'une grande vocalité, créant l'impression d'une parole vive livrée aux lecteurs sans support matériel. Alice et Julien, dont la voix narrative apparaît singulièrement familière, manifestent les caractéristiques du conteur de veillée et investissent de ce fait la figure du « narrateur-conteur ». Nous aborderons finalement ce phénomène de rapprochement de la voix narrative, entre autres traité par Dominique Rabaté dans son essai *Une littérature de l'épuisement*, en troisième partie et nous nous pencherons plus explicitement sur les marques d'oralité laissées à même la narration d'Alice et de Julien.

Ultimement, ce chapitre nous permettra d'explorer les possibilités qu'autorisent les manifestations diversifiées du rapport dialectique entre écriture et oralité, sans que celui-ci ne soit porteur d'une conception unidirectionnelle. Car si Goody s'est attelé à étudier, dans *La Logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines* entre autres analyses, les « effets de l'écriture sur l'organisation de la société sur le long terme » (Goody, 1986, p. 7), nous étudierons quant à nous les effets d'oralité qui entachent à la fois le texte et le système d'écriture au sein des romans à l'étude. Il nous faudra donc, dans le présent mémoire, procéder à un renversement qui semble nécessaire à la représentation d'un espace clos de partage qui n'est pas compatible, selon Massie, avec les sociétés modernes, mais qui est caractéristique de l'espace dans lequel prend forme la performance orale du conteur de veillée.

1.2 Rejet idéologique des connaissances écrites

Les sociétés dont les institutions se sont bâties sur un système de littératie jugent souvent défavorablement les peuples qui fonctionnent « encore » avec un système

exclusivement oral. C'est oublier que le processus qui conduit les peuples oraux vers l'écriture est long et laborieux, car, si on en croit les thèses de Goody, il mène à l'élaboration de systèmes beaucoup plus complexes et sophistiqués. Par ailleurs, ces conceptions ethnocentristes s'accompagnent de jugements de valeur qui ne permettent pas de rendre compte du contexte réel qui pousse les sociétés orales à refuser la littératie. Car la méconnaissance de l'écriture peut en effet être de nature idéologique. Elle peut consister en un choix, voire une posture politique, contrairement à ce que prétendent les civilisations littératiennes qui la mettent plutôt sur le compte d'un soi-disant état originaire.

Dans son essai *Zomia Ou l'art de ne pas être gouverné*, James C. Scott s'intéresse par exemple à une communauté d'Asie du Sud-Est qui vit dans les montagnes et qui, par esprit d'opposition au joug des territoires qui se trouvent en périphérie, aurait volontairement choisi de ne pas apprendre à écrire. Le théoricien ne manque pas de souligner le caractère anarchique de ce geste qui place les peuples de la Zomia¹¹ à l'écart des institutions fondées par l'État et qui met ainsi en relief leur refus de se subordonner à l'autorité étatique. Scott souligne en outre l'attitude condescendante des civilisations lettrées à l'égard de ces populations.

Aux yeux des élites des basses terres, l'illettrisme est un trait symptomatique de la condition du barbare. De tous les stigmates que

¹¹ Dans la préface de son ouvrage, Scott prend soin d'expliquer la nature de ce terme qui définit, plus qu'un peuple, un territoire géographique bien précis. Voici donc, pour faciliter notre compréhension, sa description qui va comme suit : « Zomia est un terme récent, employé pour désigner grosso modo tous les territoires situés à des altitudes supérieures à environ 300 mètres, des hautes vallées du Vietnam aux régions du nord-est de l'Inde, et traversant cinq pays d'Asie du Sud-Est (le Vietnam, le Cambodge, le Laos, la Thaïlande et la Birmanie) ainsi que quatre provinces chinoises (le Yunnan, le Guizhou, le Guangxi et certaines parties du Sichuan). Il s'agit d'une étendue de 2,5 millions de kilomètres carrés abritant environ 100 millions de personnes appartenant à des minorités d'une variété ethnique et linguistique tout à fait sidérante. D'un point de vue géographique, la région est aussi appelée massif continental du Sud-Est asiatique. Comme cet immense territoire se trouve à la périphérie de neuf États et au centre d'aucun, dans la mesure où il est également à cheval sur les découpages régionaux courants (Asie du Sud-Est, Asie de l'Est, Asie du Sud), et puisque enfin ce qui le rend intéressant est sa diversité écologique ainsi que sa relation aux États, il représente un nouvel objet d'étude, une sorte de chaîne des Appalaches internationale, et une nouvelle manière d'étudier les aires régionales. » (Scott, 2013, p. 9)

portent les peuples des collines, l'ignorance de l'écriture et des textes est le plus prononcé. Et bien entendu, amener au monde lettré et à l'instruction officielle les peuples encore privés d'écriture est l'une des raisons d'être de l'État. (Scott, 2013, p. 290-291)

La communauté de la Zomia a donc pris connaissance de l'existence et de la valeur de l'écriture tout en choisissant de la rejeter. Et alors que les sociétés littéraires fondent la plupart du temps leur mythologie et l'histoire de leurs origines sur des textes sacrés et religieux, l'essayiste souligne que les récits folkloriques qui circulent dans ces régions « convergent autour d'un thème récurrent : ces peuples disposaient autrefois de l'écriture, mais ils l'ont perdue par imprudence, quand ils n'en ont pas été dépossédés par quelque trahison. » (Scott, 2013, p. 292) Ces mythes traitent donc de la perte de textes et des savoirs liés à l'écriture.

Il y a longtemps, nous dit-on, les Akha cultivaient le riz dans les vallées, où ils avaient le statut de sujets de l'État. Vraisemblablement obligés de fuir devant la supériorité militaire tai, ils se dispersèrent dans différentes directions. Au cours de leur fuite, « ils mangèrent leurs livres en peau de buffle lorsqu'ils eurent faim, et perdirent ainsi leur système d'écriture ». [...] Les Lahu disent avoir perdu le leur après avoir mangé les gâteaux sur lesquels leur dieu Gui-sha avait inscrit les lettres. Les Wa racontent une histoire semblable, et eux aussi affirment avoir disposé d'un code scriptural, marqué dans une peau de bœuf. Lorsqu'ils furent affamés et que les vivres vinrent à manquer, ils dévorèrent la peau de bœuf et perdirent ainsi leur alphabet. (Scott, 2013, p. 292)

Ainsi revenons-nous à ce mouvement inversé qui procède à une oralisation plutôt qu'à l'édification d'un système scriptural. Celui-ci entretient plusieurs similitudes avec les œuvres étudiées. Les familles mises en scène dans les romans de Soucy et de Lalonde se distancient elles aussi du système étatique et institutionnalisé – représenté dans les deux récits par le village ou le monde extérieur au microcosme formé par les enfants – en fonctionnant davantage sur le mode de l'oralité. L'écriture se conçoit donc, tant du côté des populations de la Zomia que de celui des familles d'Alice et de

Julien comme un outil dont on peut se trouver concrètement dépossédé et dont on peut choisir de se détourner. Et si les dispositifs matériels et institutionnels qui soutiennent la culture écrite sont bel et bien présents au sein de ces microsociétés, ceux-ci s'appréhendent comme des matières périssables qui finissent invariablement par se corrompre.

1.2.1 Chez Alice

À l'instar des peuples de la Zomia, la famille Soissons mise en scène dans le roman de Soucy choisit délibérément de s'écarter du « monde civilisé » en se tenant en retrait du village. Tenus en marge de la population, les personnages s'écartent par le fait même des institutions culturelles et littéraires qui régulent, codifient et contrôlent l'écriture. En résulte une perte des connaissances liées à l'écrit qui, dans le manoir, se trouve graduellement supplantée par l'oralité. Certes, une certaine forme de littératie subsiste au sein de la famille puisque celle-ci obéit, en principe, à plusieurs des habitudes caractéristiques des sociétés écrites. Les enfants doivent par exemple se conformer à un texte de loi qu'aurait apparemment rédigé leur père et qui leur semble tout spécialement destiné. Or, Goody montre bien, dans son essai *La logique de l'écriture*, que le « concept même de loi est influencé par la présence de l'écriture » (Goody, 1986, p. 133)¹². Il s'agit donc d'un fonctionnement propre à la littératie. Les personnages se voient de plus forcés d'assumer quotidiennement, chacun leur tour, leur devoir de « secrétaire » qui consiste à rapporter par écrit tous les événements ayant eu lieu dans la journée. Curieusement, les enfants s'exécutent et la tâche ne

¹² L'essayiste consacre un chapitre complet de son ouvrage au concept de loi en rapport avec l'écriture. Il affirme que s'il existe bel et bien des coutumes dans les cultures orales, elles se distinguent pourtant de la loi qui se prête davantage à une culture de l'écrit. « En Europe, la distinction entre la loi et la coutume est fondée en dernière instance sur ce qui est écrit et ce qui ne l'est pas. Codifier une coutume revient à la consigner par écrit avant de la promulguer sous forme de loi. Le terme de "loi" peut prendre de nombreux sens, dont beaucoup débordent ce domaine, mais la majorité d'entre eux a, pour une part importante, trait au code. Dans les systèmes juridiques des sociétés sans écriture, il ne peut y avoir aucune distinction véritable de ce type entre la loi et la coutume. » (Goody, 1986, p. 135)

peut que nous apparaître des plus complexes, car ceux-ci, nous le verrons plus en détail ultérieurement, ne savent ni lire, ni écrire.

Mais avant de chercher à élucider ce mystérieux phénomène, penchons-nous d'abord sur l'intrigue imaginée par Soucy. Le récit débute au cœur d'un domaine isolé derrière une pinède, non loin du village de Saint-Aldor. Le narrateur, qui se trouve finalement être une narratrice, y rédige dans son « grimoire » les événements qui l'ont conduite à quitter sa demeure pour la toute première fois et à se confronter aux gens du village. Alice et son frère, nouvellement orphelins depuis que leur père, seule figure d'autorité de la maison, s'est pendu dans sa chambre, se retrouvent complètement démunis et cherchent à se procurer un cercueil afin de pouvoir mettre leur unique parent en terre. Aussi, la jeune fille, qui se croit la plus intelligente des deux enfants, se résout-elle à affronter pour la toute première fois le monde extérieur. Les enfants n'ont toutefois pas reçu une éducation conventionnelle et Alice peine à se faire comprendre des villageois lorsqu'elle tente d'accomplir sa mission. Celle-ci se solde donc par un échec, l'héroïne n'étant parvenue qu'à semer le désordre parmi les habitants du village qui, plutôt que de lui venir en aide, ont décidé d'envahir le manoir de M. Soissons, piller les trésors qu'il comporte et se saisir des orphelins. Les aboutissements chaotiques de la rencontre inévitable entre Alice et les villageois ne font ainsi que renforcer l'hypothèse d'un écart culturel entre les deux univers.

Le rapport qu'entretiennent Alice et les siens à la culture dominante est donc analogue à celui des communautés de la Zomia. Dans le domaine Soissons, les éléments issus de la littérature tels que les livres ou même l'écriture deviennent des objets matériels dont on peut se priver. En effet, les outils de la connaissance ainsi que les technologies qui se rapportent à la littérature subissent une dégradation en raison de la pourriture qui envahit la demeure familiale. Rappelons que les peuples de la Zomia prétendent avoir perdu l'écriture lorsqu'ils ont été forcés de manger l'ensemble de leurs textes et de leurs livres pour cause de famine le plus souvent.

C'est donc sur un manque, engendré par ce principe de dévoration, que se bâtissent les fondements de leur tradition orale. Étant donné que le système d'écriture s'appréhende comme un organisme altérable, l'oralité se conçoit comme ce qui remplace, *a posteriori*, le vide découlant de cette ingestion.

L'espace dans lequel prend forme le récit, et au sein duquel Alice narre l'histoire, est hostile et précaire. L'incendie provoqué par Ariane, la sœur jumelle – et cachée – de l'héroïne, ainsi que la négligence du père à l'égard de son domaine ont contribué à la lente détérioration du manoir. Celle-ci finit par gagner les objets et tout particulièrement les livres de la bibliothèque, comme en témoigne la description qu'en fait la narratrice.

La pluie qui sourd du sol et qui n'en finira jamais, a déjà fait son œuvre d'une partie des dictionnaires, c'est un long et inexorable travail d'invasion de la moisissure et de l'humidité qui s'exerce sur notre domaine, et les dictionnaires meurent de leur belle mort, comme le reste, pourriture! fais ton office. (Soucy, 2000, p. 99)

Et les livres qui se décomposent dans les mains d'Alice prennent ainsi l'allure d'une matière organique, voire vivante compte tenu de leur état agonique. Les « dictionnaires » meurent « comme le reste », autrement dit, comme les carcasses d'animaux abandonnés dans la cour, comme le corps du pendu laissé sans dépouille dans la cuisine et comme le cadavre calciné de la mère exposé dans son cercueil de verre. Car la pourriture qui s'introduit dans le manoir s'attaque aussi bien aux outils de la connaissance, conçus également comme des matériaux périssables, qu'aux êtres vivants. La narratrice désigne le livre et ce qui s'y rapporte comme une matière qui se putréfie, de la même façon que l'écriture est représentée par les populations de la Zomia comme une substance qui s'ingère. L'écriture et, par extension, la connaissance dont elle est le symbole s'avère donc de nature hautement « putrescible ».

Ainsi, de la même manière que le manoir se voit affecté par la moisissure et la décomposition, le texte de la narratrice demeure quant à lui soutenu par cette même logique de dégradation et se trouve entamé par des effets d'oralité qui en corrompent jusqu'à un certain point la littérarité. Nous pouvons par conséquent déceler, dans l'univers d'Alice, une confrontation entre ce qui est le fait d'une manipulation humaine et donc culturelle, soit les objets de la connaissance et l'écriture qui lui est affiliée, et ce que la nature transforme, par effet de putréfaction par exemple. Ce renversement entre la nature et la culture ne fait finalement que renforcer le rapport que les Soissons entretiennent avec une tradition savante ou lettrée. Celle-ci s'appuie sur une destruction qui justifie la perte des documents écrits ainsi que la mise en place d'un système communicationnel oral.

Dans un article qu'il a rédigé pour la revue *Voix et image*, Bertrand Gervais applique quant à lui son concept d'imaginaire de la fin au roman, c'est-à-dire « un monde de pensée, un imaginaire peuplé d'objets immédiats et de leurs tragédies, d'actes interprétatifs et de figures, dont la tâche n'est pas tant de dire le monde ou de le percer d'un regard pénétrant, que d'en mimer les trajectoires et les catastrophes. » (Gervais, 2001, p. 386) Dans cette perspective, la précarité de l'univers d'Alice, qui semble menacé par une apocalypse imminente, s'illustrerait effectivement par une esthétique de la destruction. Tout se passe comme si l'héroïne, son frère et sa sœur – ou du moins ce qu'il reste de cette dernière – survivaient dans un monde en déperdition, ou sur les vestiges d'une civilisation à moitié anéantie.

1.2.2 Chez Julien

Dans l'imaginaire d'Alice comme dans celui de Julien, il semble qu'une superposition s'instaure entre la matérialité qui agit concrètement sur le réel, pensons par exemple à la dégradation qui procède à une transformation perceptible et tangible

des objets, et la métaphore qui permet de transposer une réalité dans un contexte littéraire et abstrait. C'est pourquoi, du côté de Soucy, la pourriture peut aussi bien affecter les livres que, d'une certaine façon, les mots et le sens qu'ils contiennent. Pour les deux personnages, la littérature détient le pouvoir de modifier leur réalité concrète et vice-versa, ce qui explique leur méfiance à son égard. Ce brouillage entre concrétude et abstraction, qui fait notamment en sorte que Julien envisage une figure littéraire comme un véritable adversaire¹³, est justifiable dans la mesure où les sociétés écrites développent, nous y viendrons, un plus grand degré d'abstraction que les sociétés orales. Les liens qu'Alice et Julien entretiennent envers la littérature demeurant à tout le moins ambigus et problématiques, il semble que leur schéma mental fonctionne différemment que celui des cultures littéraires lorsque vient le temps d'appréhender ce qui est indiscernable dans un espace réel : un ogre de conte par exemple. Aussi, tel Don Quichotte combattant des moulins à vent, Julien fait de l'ogre de Grand Remous son cheval de bataille. Avant tout personnage de fiction né de la littérature, l'ogre serait pourtant en mesure de lui faire obstacle dans son propre monde, à en croire l'orphelin.

L'histoire imaginée par Lalonde se centre notamment sur les personnages de Charles, Serge et Aline qui, devenus adultes, demeurent traumatisés par l'abandon de leurs parents survenu alors qu'ils étaient enfants. Les trois protagonistes tentent leur vie durant de les retrouver, leurs recherches obsessives prenant diverses formes. Charles décide de réaliser un film documentaire sur leur histoire familiale, Aline parcourt le monde dans l'espoir de retrouver les traces de leurs parents et Serge se retire aux

¹³ Les monologues de Julien sont entrecoupés par des passages du conte de Perrault, *Le Petit Poucet*, qu'il cite constamment. Ces citations révèlent l'influence que détient la figure de l'ogre sur la vie réelle du personnage ainsi que la crainte et l'aversion du personnage pour le monstre. « L'ogre sait, saura toujours où me trouver. Chaque matin, à sa femme, il crie : "Donne-moi vite mes bottes de sept lieues afin que j'aie les attraper!" Je suis vaincu d'avance, persécuté, poursuivi par cet être magique que je ne saurai jamais déjouer. » (Lalonde, 2000, p. 144)

États-Unis, là où se serait réfugié le tout dernier membre de leur famille¹⁴. Par contre, Julien, le frère cadet, paraît avoir oublié jusqu'à l'existence de ses géniteurs et est, quant à lui, complètement terrifié par la présence d'un ogre qui chercherait à le dévorer. Le personnage reste donc constamment aux aguets, surveillant « une présence, un souffle, des pas, une enjambée monstrueuse qui [lui] fait [se] coucher dans l'herbe en mordant [son] poignet » (Lalonde, 2000, p. 124).

La folie de Julien s'explique par la culpabilité qui le ronge depuis le meurtre de ses parents, dont on apprend finalement qu'il est le responsable. L'enfant ostracisé par le reste de sa famille s'identifie à juste titre au Petit Poucet, héros du conte éponyme de Charles Perrault, dont il cite constamment les passages. « Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison et tous se moquaient de lui, de sa petite taille. Cependant il était très malin... » (Perrault cité dans Lalonde, 2000, p. 141) Prédestiné à l'exclusion, Julien est rejeté par sa mère avant même le jour de sa naissance et fait office, dans la famille, de marginal. Carmen Messier n'éprouve en effet aucun scrupule à malmener son ventre de femme enceinte alors qu'elle porte son fils et s'en défend violemment lorsque sa fille le lui reproche. « C'est peut-être ce qui pourrait arriver de mieux, ma petite fille! Il bouge comme un serpent! J'en ai peur, de cet enfant-là, si vous voulez le savoir! » (Lalonde, 2000, p. 120) Fils d'un éminent professeur d'université et de son élève, le garçon s'écarte d'emblée de ce monde intellectuel de lettrés.

¹⁴ Nous avons choisi, dans ce mémoire, de concentrer notre analyse de *L'Ogre de Grand Remous* sur le personnage de Julien. Pourtant, le protagoniste assume une part de narration équivalente à celle de ses frères et sœur, ou plus particulièrement à celle d'Aline et de Charles. Il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont ces deux personnages investissent, à l'instar de leur frère cadet, une posture de conteur. Pensons par exemple à Aline qui se désigne elle-même comme une « Schéhérazade » (Lalonde, 2000, p. 102), comme le souligne Maryse Belletête (Belletête, 2012, p. 81) qui a consacré une partie de son mémoire, sur lequel nous reviendrons plus loin, à démontrer que la narratrice est la véritable conteuse du récit. Pour ce qui est de Charles, mentionnons que le personnage s'est donné pour devoir de documenter l'histoire des orphelins Messier du point de vue de Julien, celui qui, comme le conteur de veillée, s'exprime en allégories et en symboles. Il n'est donc pas sans rappeler Charles Perrault dont, d'une part, il possède le même prénom et qui, d'autre part, s'est lui-même attelé à une recension documentaire d'histoires orales et folkloriques qu'il a converties en textes.

Il semble en effet que pour Julien, la littératie se rattache à une dimension filiale et que la répulsion dont il fait preuve à son endroit symbolise sa révolte contre des parents négligents et indignes. Dans son essai *Miroirs de la filiation*, Bertrand Cardin réfléchit à la notion de paternité qui accompagne les jeux de références textuelles rattachant l'auteur d'une œuvre à un autre, les liant dans un rapport héréditaire et mémoriel. « Dans ces pratiques intertextuelles, la relation père-fils, spéculaire, est particulièrement prégnante, car elle se joue à deux niveaux » (Cardin, 2005, p. 161-228). Cardin évoque d'abord le plan auctorial de cette relation. Celle-ci permettrait d'unir l'auteur d'un premier texte à l'auteur d'un texte produit ultérieurement. Jouant le rôle du père symbolique auprès du créateur de cette seconde œuvre qui s'inscrit dans le même lignage que la précédente, il détiendrait par le fait même une influence sur ce faux fils qui chercherait à imiter et à la fois à se distancier de son père spirituel. Le second plan abordé par le théoricien est quant à lui thématique. La plupart des romans étudiés par Cardin et qui représentent une filiation auraient également tendance à mettre en scène un *topos* de la paternité, au sens où la relation génétique père/fils se trouve véritablement représentée. Avec Julien, cette filiation – qui n'est pas seulement paternelle, mais aussi maternelle – se trouve d'abord mise en relief par une relation problématique à la littératie, à laquelle le garçon associe ses parents et qui concernerait la dimension auctoriale du lien parental identifiée par Cardin. Ce n'est ensuite que vers la fin du récit, lorsque sa responsabilité dans la disparition de son père et de sa mère et que son rapport envers ceux-ci devient manifeste, que les parents sont réellement désignés par le personnage.

L'orphelin n'évoque jamais, du moins pas directement, le sujet épineux de la disparition soudaine et inexplicquée des parents Messier. Chez Julien, la figure de l'ogre consiste en la reproduction littéraire d'une angoisse réelle. Elle permet en outre d'illustrer à l'aide d'une image forte et significative les principaux opposants du protagoniste, à savoir Carmen et Georges, dont la tentative d'abandon représentait à ses yeux un vrai danger. La scène finale, où le meurtre commis par Julien est

finalement décrit, montre l'impérativité du geste fatal. « Il devait le faire! Il ne pouvait pas les laisser partir! » (Lalonde, 2000, p. 188) N'acceptant pas la fuite de ses parents, le garçon préfère lui-même initier une séparation brutale, comparant cet acte à un sacrifice permettant la survie de ses frères et sœur, nous reviendrons sur ce point dans la seconde partie de ce chapitre. Pour l'instant, contentons-nous simplement de souligner que l'abandon des enfants par ceux qui en ont la responsabilité s'avère aussi monstrueux et menaçant que peut l'être un ogre. C'est d'ailleurs ce que nous enseigne le conte du Petit Poucet, car en allant perdre leurs enfants dans la forêt, les parents du héros promettent leurs fils à une mort presque certaine, bien que celle-ci soit finalement évitée de justesse. L'utilisation de cette représentation métaphorique qui, dans la tête de Julien, se substitue à l'ingratitude de ses parents est donc compréhensible.

Figure littéraire, l'ogre s'avère le produit d'une culture littéraire. En tentant de le combattre, c'est à la fois à la littérature et à la filiation que s'en prend Julien. Pour Cardin, la reproduction spéculaire de l'œuvre « génitrice » ne s'effectue pas toujours dans un esprit d'admiration pour le père (ou les parents) symbolique. « Le miroir, instrument à la fois de la reconnaissance et du désaveu, décline toutes les figures possibles de l'échange : la projection, la fascination, l'aliénation, mais comme nous l'avons constaté précédemment, il pétrifie, déforme et inverse aussi. » (Cardin, 2005) L'ogre consiste en une métaphore fondée sur une specularité qui reflète en l'enlaidissant une réalité : celle de la relation d'un fils mal-aimé avec ses parents. Elle devient dès lors symbolique, bien qu'elle affecte concrètement la vie du personnage.

Ainsi, le rejet de la littérature est d'autant plus brutal chez Julien qu'il a véritablement fréquenté un milieu intellectuel lorsqu'il était enfant. Il semble que pour le protagoniste, les livres et les objets de l'écriture fassent obstacle à une véritable prise de contact entre lui et ses frères et sœur. Depuis la disparition de leurs parents,

Charles, Aline et Serge¹⁵ consacrent le plus clair de leur temps à archiver et documenter toutes informations les concernant, s'adonnant à un déchiffrement quasi archéologique d'albums, de photographies, de cartes, de fiches et de livres au grand désespoir de Julien, réel détenteur des réponses tant recherchées par les enfants. Le personnage parvient difficilement à établir une connexion avec ses aînés et leur « maudite manie des origines et de la suite du monde » (Lalonde, 2000, p. 32), mais chérit néanmoins les rares occasions où les orphelins délaissent leur recherche pour redevenir des enfants l'espace d'un court instant.

Oh! Comme vous riez! Vous vous étouffez, vous poussez des feulements, vous me soulevez et me rattrapez sur le divan du salon, et alors les livres, les cartes géographiques, les feuilles de calendriers, avec leur faux temps et leur faux espace, se froissent sous mon corps dans un bruit soulageant. (Lalonde, 2000, p. 32-33)

Julien entretient une méfiance non dissimulée pour tout ce qui se rapporte aux technologies de l'intellect, pour utiliser une terminologie goodienne. Pour le personnage, ces documents qui obsèdent tant Aline, Serge et Charles ne font que représenter abstraitement une situation géographique et temporelle. Dans la mesure où ils réfèrent à une réalité externe, ils lui apparaissent de ce fait factices puisque tout simplement inintelligibles. Le temps et l'espace doivent en effet être concrètement investis pour être perceptibles aux yeux de l'orphelin.

¹⁵ C'est du moins le cas de Charles et Aline puisque Serge, de son côté, finit progressivement par se désintéresser de ces recherches qui ne lui apportent ni réponses ni réconfort. Toutefois, celui-ci n'en demeure pas moins un être lettré, beaucoup plus influencé par la culture écrite que ne l'est son frère cadet. Exilé à Cape Cod, c'est par le biais de lettres que Serge correspond avec son frère et sa sœur. En outre, les rêves du garçon, considérés par Aline comme prémonitoires, sont retranscrits dans un carnet que tâchent d'analyser les enfants, apportant une certaine contribution écrite à la quête entreprise par les aînés. En effet, comme l'indique Krzysztof Jarosz dans son article *Quand un conte se fait roman*, « cette faculté naturelle de Serge est vite ramenée au niveau du discours scientifique par Aline qui, en transcrivant scrupuleusement les rêves de son frère, essaie d'y percevoir des indices de la vérité, tout en passant outre ceux qui l'indiquent on ne peut plus clairement, comme lorsque Serge fait un rêve des ossements de maman repêchés dans l'eau par Charles. » (Jarosz, 2007, p. 108-119)

Le « faux temps » et le « faux espace » mentionnés par Julien sont très évocateurs de son inaptitude à s'adapter aux structures mentales d'individus qui ont reçu une instruction lettrée. L'orphelin ne semble pas avoir développé les aptitudes cognitives propres aux sociétés écrites, contrairement au reste de sa fratrie qui acquiert et conserve l'essentiel de son savoir par le biais d'ouvrages et de documents divers. Aussi Julien partage-t-il le même espace physique que ses frères et sœur, mais sa vision du monde se construit en fonction d'une logique indépendante, voire d'un tout autre paradigme, ce qui explique son statut d'enfant fou de même que son internement forcé en hôpital psychiatrique. La façon dont le personnage appréhende ses propres réalités se caractérise à vrai dire par « la plus grande concrétude et l'absence relative d'abstraction » (Goody, 2007, p. 49), ce qui n'est pas sans rappeler, nous dit Goody, une conception qui découle de l'apprentissage effectué en contexte oral¹⁶.

Dans les cultures orales, l'apprentissage est inévitablement un processus plus contextualisé, qui se fait sur le tas plutôt que dans un cadre spécifique. Les comptes rendus verbaux d'actes et de croyances y sont moins utilisés par comparaison à ce qui se passe dans leurs équivalents des cultures écrites, où le support permet dans tous les cas une approche plus abstraite, plus généralisée, plus analytique. (Goody, 2007, p. 48)

Pour démontrer que l'abstraction du savoir consiste en une aptitude cognitive qui se développe plus facilement dans des sociétés écrites, Goody a notamment étudié la manière dont les cultures orales et littéraires effectuent des opérations arithmétiques. Se penchant plus spécifiquement sur le cas de peuples d'Afrique de l'Ouest, qui ont constitué un riche terrain d'étude pour l'ethnologue, il constate que les populations qui ne détiennent pas de connaissances de l'écriture ont plus tendance

¹⁶ Goody étudie cette question de façon détaillée dans le premier chapitre de son essai *Pouvoirs et savoirs de l'écrit* (Goody, 2007, p. 17-50) en s'intéressant aux effets de la littératie sur le développement pédagogique des individus issus d'une culture de l'écrit, où l'enseignement n'impose plus la présence d'un tiers qui délivre son savoir. Le lettré peut effectivement faire son apprentissage de façon autonome, à l'aide d'un support technique tel que le livre.

à ne pouvoir calculer que ce qui est visuellement perceptible, des doigts par exemple, et à se trouver plutôt limitées lorsqu'il s'agit d'effectuer des calculs mentaux. « Dans les sociétés orales, la multiplication virtuellement n'existe pas. Et l'addition elle-même est basée sur le compte d'un ensemble d'objets ou, de façon plus abstraite, sur une représentation visuelle directe ». (Goody, 1994, p. 283) Pour Goody, la mise sur papier de raisonnements, qu'ils soient logiques ou mathématiques, permet une plus grande capacité d'abstraction, puisque « toute écriture ajoute une dimension visio-spatiale à la langue (qui jusque-là n'en avait qu'une audio-temporelle) » (Goody, 1994, p. 282) et que les exercices mentaux plus complexes tels que des mathématiques avancées « sont des produits du mode visuel plutôt qu'auriculaire » (Goody, 1994, p. 282). L'abstraction va conséquemment de pair avec un système graphique qui se rapporte à l'écriture. Dans un même ordre d'idées, des connaissances exposées par l'entremise de ces mêmes représentations graphiques telles que « les livres, les cartes géographiques, les feuilles de calendriers » apparaissent, pour quelqu'un comme Julien qui n'adhère pas à la littératie, comme parfaitement incompréhensible, puisque précisément du côté de l'abstrait.

Notons au demeurant l'aversion du personnage pour toute forme d'institution qui aurait pour effet de le formater en tant qu'être de culture et de littératie, ce qui le place dans la même posture idéologique que les populations de la Zomia. Le protagoniste refuse d'ailleurs de se soumettre à une éducation telle que dispensée dans les cultures écrites, définie par Goody comme « l'acte délibéré d'enseignement des jeunes, en général dans des organisations séparées telles que les écoles, les collèges et les universités. » (Goody, 2007, p. 49) Pour Julien, qui aspire à une autre méthode d'apprentissage, de telles organisations apparaissent parfaitement inadaptées. C'est pourquoi, révèle Charles, son jeune frère n'a que très peu mis les pieds dans quelque établissement scolaire que ce soit : « Julien, lui, n'était allé qu'un mois à l'école. Il racontait ses rêves à la maîtresse, faisait rire ses camarades avec ses

histoires, nos histoires. Il n'apprenait rien, ne voulait rien apprendre. Il avait la science infuse de toute façon » (Lalonde, 2000, p. 23).

Le rejet de la littérature et de ses institutions génère finalement chez l'orphelin un certain fantasme de destruction des outils de l'écriture. Ceux-ci s'en trouvent donc endommagés, comme chez Alice, à la différence que la destruction consiste en un geste volontaire et libérateur pour le personnage. C'est du moins ce que suggère l'évocation du « bruit soulageant » des livres, des cartes géographiques et des feuilles de calendriers qui se froissent sous le corps de Julien. Ainsi, le protagoniste s'attaque délibérément aux documents qui occupent tant l'esprit de ses frères et de sa sœur, s'amusant à contempler leur lente détérioration.

J'en ai brûlé quelques-uns [les livres d'Aline et Charles] pour partir mes feux. Leurs pages noires qui se tordent dans la flamme me font plaisir. Il me semble voir s'envoler en fumée un peu de votre méchante obstination et beaucoup de ma colère contre vous. (Lalonde, 2000, p. 52)

Au final, Julien, de même qu'Alice, côtoient et connaissent l'écriture, ou du moins en saisissent la portée. Néanmoins, pris dans cet espace hybride qui les place entre l'oralité et l'écriture, les deux orphelins, qui sont pourtant motivés par l'unique mission de transmettre leur histoire, peinent à recourir à une « parole écrite », la seule qui leur permettrait de perpétuer leur mémoire.

1.3 Transmission problématique du conteur

Nous ne saurions en effet négliger ce paradoxe au sein duquel se retrouvent nos deux protagonistes en refusant l'écriture ainsi que les technologies qui permettent sa production. Alice et Julien restent les narrateurs de leur propre histoire et demeurent à ce titre des êtres littéraires. C'est ultimement par l'écriture que se transmet l'histoire des orphelins de Grand Remous et de la petite fille qui aimait trop les allumettes. Or,

cette double transmission – ou, pour reprendre le concept de Gérard Genette, cette narration à deux niveaux : intradiégétique et extradiégétique (Genette, 2007, p. 260) – ne s’effectue pas sans peine pour des individus qui ne disposent ni des compétences ni des outils de l’écriture. Conscients de leur inaptitude à communiquer, les deux narrateurs ne manquent pas de souligner leur propre incompétence langagière, ce qui affecte la transmission.

1.3.1 Autorité et crédibilité des narrateurs

Cette remise en cause de l’autorité narrative est une problématique qui se trouve au centre de l’essai collectif mené par Frances Fortier et Andrée Mercier, *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*, et qui serait caractéristique des romans contemporains.

[L]a production narrative contemporaine européenne et nord-américaine montre que l’adhésion au raconté est délibérément mise en procès par des modalités inédites d’instauration et de contestation du pacte romanesque, que ce soit par le brouillage des instances et des codes, la fragilisation de la voix narrative, la fragmentation du récit, la sollicitation intermédiaire ou la duperie du lecteur, toutes mutations qui engagent une problématisation de la transmission narrative. (Fortier et Mercier, 2011, p. 7-8)

Dans les deux récits, les nombreuses complications techniques et linguistiques qui accompagnent la transmission écrite sont gage du rapport conflictuel qu’entretiennent les personnages avec la littérature. D’abord, suivant le tableau illustré par Fortier et Mercier, le statut d’Alice en tant que narratrice se conçoit comme une impossibilité conceptuelle et pragmatique (Fortier et Mercier, 2011, p. 345). Quant à Julien, à défaut de signaler explicitement son illettrisme, l’orphelin investit tout de même la posture de narrateur ambigu. De fait, dans la perspective où « la voix narrante établit le registre, marque sa compétence et se porte garante du sens » (Fortier et Mercier,

2011, p. 14), son instabilité ébranlerait aussi bien la crédibilité des narrateurs que la réception du récit par les autres personnages et le lecteur.

Une certaine part du discours des protagonistes est ainsi consacrée à rassurer les narrataires quant à la légitimité de leur prise de parole. L'effort que met par exemple Alice à « transcrire fidèlement les choses extraordinaires qui [lui] sont arrivées » (Soucy, 2000, p. 34) lors de sa visite au village ou encore celui que met Julien à convaincre ses frères et sa sœur de l'existence de l'ogre symbolique – et intertextuel – de ses remords démontre à la fois la pertinence et l'inefficacité de la transmission qui est en train de se faire¹⁷. Pour Fortier et Mercier, « si le narrateur n'a en théorie "aucun compte à rendre au réel", il n'en reste pas moins que la performance narrative demande à être justifiée de façon à assurer à la fiction sa légitimité et un certain crédit. » (Fortier et Mercier, 2011, p. 336) La légitimité, voire le sens du récit d'Alice et Julien se trouvent donc compromis, d'une part en raison de l'impossibilité pour une analphabète de « transcrire fidèlement » les péripéties de sa journée, d'autre part à cause de l'incapacité pour un fou à persuader quiconque du bien-fondé de ses propos délirants.

Dans la littérature contemporaine, le statut de narrateur impossible, exploré par les auteurs du collectif dirigé par Mercier et Fortier, se présenterait selon deux plans : un plan conceptuel, c'est-à-dire que la posture investie par celui qui raconte se conçoit comme une impossibilité intrinsèque, et un plan pragmatique, qui concerne un angle plus pratique. La narration du roman de Soucy apparaît comme conceptuellement impossible puisqu'elle s'effectue au présent de l'action. Ce que Fortier et Mercier désignent comme la « narration simultanée » (Fortier et Mercier, 2011, p. 345) consiste en une faute logique, dans la mesure où on ne peut décemment pas décrire –

¹⁷ Nous sommes d'ailleurs tentée d'établir un parallèle avec le conteur de veillée qui, lors de sa prestation, cherche à prouver l'authenticité de son récit en indiquant qu'il a vécu, a été témoin ou a entendu parler de ce qu'il s'apprête à raconter et ainsi d'assurer une certaine légitimité quant à son statut, comme le font Alice et Julien eux-mêmes associés, dans le présent mémoire, à la figure du « narrateur-conteur ».

ni même d'ailleurs écrire – des événements au moment précis où ils ont lieu. Or, c'est le cas d'Alice qui consigne dans son grimoire les actions avec une urgence qui trahit un tel paradoxe. Alors qu'au tout début du récit, les péripéties sont narrées avec une certaine distance temporelle qui s'illustre notamment par l'utilisation récurrente du passé simple et de l'imparfait, un rapprochement s'effectue par la suite lorsque la narration se détache progressivement d'un temps diégétique pour correspondre davantage à celui de l'action humaine. Ainsi, à la toute fin du récit, l'héroïne écrit-elle au présent, au moment où les péripéties se produisent.

Environ un demi-tour d'horloge maintenant que j'écris debout penchée sur le manteau du chameau à queue. Les derniers rayons de l'après-midi se déversent sur les dalles par flaques tièdes sous mes pieds, et je me sens comme dans un ruisseau, avec du soleil jusqu'aux genoux. À force de dire que j'approche du terme, je finirai bien par le finir, ce testament satané. (Soucy, 2000, p. 129)

Le passage se présente ici comme une mise en abyme de sa propre écriture et autorise, de prime abord, une collusion temporelle diégétique et énonciative du fait qu'elle se représente elle-même. En partant du principe, comme le fait Lucien Dällenbach dans son essai sur le récit spéculaire « [qu']est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire » (Dällenbach, 1977, p.52), l'effet de reproduction associé au reflet du miroir ne peut être compris que dans une parfaite synchronie entre le temps de la narration et celui de l'action. Toutefois, un tel procédé renvoie *a posteriori* à une contradiction, puisque le texte dont dispose le lecteur a précisément *déjà* été écrit. L'écriture s'avère donc fatalement rétrospective et contrevient à la logique temporelle simulée par le récit.

Sur un plan pragmatique, « l'infraction » narrative, qui suppose « une manipulation délibérée du code [...] soulignée par la diégèse » (Fortier et Mercier, 2011, p. 346), est d'autant plus manifeste dans le roman de Soucy qu'Alice ne sait pas lire et ne peut

pas, conséquemment, investir la posture de « secrétaire » (Soucy, 2000, p. 13) qu'elle revendique. Comme le soulignent d'ailleurs elles-mêmes Fortier et Mercier, qui se sont intéressées au roman de Soucy dans le cadre de leur analyse, « la narratrice [...] affirme ne tracer que des “l” cursifs et qualifie son manuscrit de “gribouillis”, mettant ainsi le lecteur aux prises avec une aporie, celle de l’illisibilité du récit. » (Fortier et Mercier, 2011, p. 347) En effet, si Alice consulte et cite régulièrement – par un curieux phénomène – le peu de livres de la bibliothèque qui ne soient pas corrompus par la pourriture, elle n’en préfère pas moins ses histoires de chevaliers et de princesses. S’attardant surtout aux images qui s’y trouvent, elle se contente la plupart du temps de les regarder et de se reconstituer mentalement l’histoire.

Il arrivait même que, en lisant d’autres dictionnaires pour ma culture, je me rendisse compte qu’en réalité au lieu de lire l’éthique de spinoza¹⁸ que j’avais sous les yeux, par exemple, je relisais dans le dictionnaire de ma tête cette histoire de princesse sauvée par un chevalier qui est ma favorite. (Soucy, 2000, p.21-22)

Pour la narratrice, tous les livres sont des dictionnaires ou, pour le dire autrement, des ouvrages savants ou des recueils de mots disposés de façon arbitraire, sans cohérence entre eux. Cette appellation montre son inaptitude à différencier les livres les uns des autres, et ce faisant, d’en saisir le sens. La lecture se conçoit par ailleurs comme une manière de convoquer l’imaginaire sans que la référence à un support externe ne soit nécessaire. Aussi, Alice se contente-t-elle de fixer les ouvrages sans véritablement les déchiffrer, comme si, ayant côtoyé par le biais de son père une culture littéraire, elle procédait par imitation et simulait l’acte de lecture, sans toutefois détenir de réelle aptitude en la matière. Par conséquent, il ne s’agit pas de l’activité intellectuelle et cognitive étudiée par Goody puisque le « dictionnaire de [sa] tête » correspond dans l’extrait à l’imagination de la jeune fille qui ne requiert, pour s’activer, aucun

¹⁸ En minuscule dans le texte.

livre physique. En d'autres mots, l'objet matériel que représente le livre, exception faite, à la rigueur, des images qu'il comporte, semble davantage valorisé que ce qu'il contient pour cette fausse lectrice qui de toute façon ne saurait en interpréter typographiquement les mots et les signes.

En fin de compte, aucun passage ne représente véritablement Alice en train de lire un livre, bien qu'elle atteste avoir « dévoré » (Soucy, 2000, p. 97) presque tous les livres de la bibliothèque encore en état d'être consultés et qu'elle prétend connaître presque par cœur *L'Éthique* de Spinoza. Mais l'illettrisme de la jeune fille ne se trouve véritablement confirmé que lorsque le lecteur comprend que la narratrice n'inscrit pas dans son grimoire des mots et des lettres, mais bien de simples gribouillis sans réelle signification¹⁹. Effectivement, si Alice prétend accomplir son devoir de secrétaire avec plus de succès que son frère, qu'elle considère vulgaire et ignorant, le passage où le père Soissons²⁰ s'empare du grimoire pour s'assurer de la qualité du travail de ses enfants ne laisse aucun doute quant à leur incapacité à lire et à écrire.

¹⁹ La ressemblance frappante entre ce passage et une expérience relatée par Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage *Tristes tropiques* mérite notre attention ici. L'anthropologue, qui explique avoir observé une bande nomade au Brésil, rapporte une scène dans laquelle le chef de ladite bande, pour asseoir son autorité légèrement ébréchée, prétend savoir écrire, ne faisant pourtant que *gribouiller* des lignes dans un *grimoire*. Lévi-Strauss, se prêtant au jeu, fait mine de comprendre les lignes tracées par le chef. « On se doute que les Nambikwara ne savent pas écrire ; mais ils ne dessinent pas davantage, à l'exception de quelques pointillés ou zigzags sur leurs Calebasses. Comme chez les Caduveo, je distribuai pourtant des feuilles de papier et des crayons dont ils ne firent rien au début ; puis un jour je les vis tous occupés à tracer sur le papier des lignes horizontales ondulées. Que voulaient-ils donc faire ? Je dus me rendre à l'évidence : ils écrivaient ou, plus exactement, cherchaient à faire de leurs crayons le même usage que moi, le seul qu'ils pussent alors concevoir, car je n'avais pas encore essayé de les distraire par mes dessins. Pour la plupart, l'effort s'arrêtait là ; mais le chef de bande voyait plus loin. Seul, sans doute, il avait compris la fonction de l'écriture. Aussi m'a-t-il réclamé un bloc-notes et nous sommes pareillement équipés quand nous travaillons ensemble. Il ne me communique pas verbalement les informations que je lui demande, mais trace sur son papier des lignes sinueuses et me les présente, comme si je devais lire sa réponse. Lui-même est à moitié dupe de sa comédie ; chaque fois que sa main achève une ligne, il l'examine anxieusement comme si la signification devait en jaillir, et la même désillusion se peint sur son visage. Mais il n'en convient pas ; et il est tacitement entendu entre nous que son grimoire possède un sens que je feins de déchiffrer ; le commentaire verbal suit presque aussitôt et me dispense de réclamer les éclaircissements nécessaires. » (Lévi-Strauss, 1955, p. 314-315)

²⁰ Il s'agit, nous le supposons, de l'unique membre de la famille qui sache lire et écrire. Il nous est en effet difficile d'attester de ce fait, étant donné que l'histoire nous est rapportée par une narratrice

Même si moi je le faisais de gaîté de cœur, et sans faire pitié, et que mon frère lui, le cœur lui levait à la seule idée, frère était forcé d'avoir lui aussi ses journées dans le grimoire, qui entrelardaient les miennes, et rien qu'à les lire on rit, si on a le cœur à rire, car des fois, je dis la chose comme elle est, frère se contente de faire semblant, de barbouiller les lignes avec son crayon, il est con mon frère, un vrai fil à plomb. Et même que, quand père vérifiait dans le grimoire, ça me crevait le cœur, car il ne voyait pas la différence, peuh. » (Soucy, 2000, p. 77)

L'orpheline ne fait donc que reproduire les gestes qui accompagnent des activités comme la lecture et l'écriture en traçant des lignes censées représenter les mots qui nous sont donnés à lire et en fixant les livres qu'elle soutient avoir lus. L'écriture consiste donc, dans le manoir Soissons, en un ancien savoir oublié, mais sacralisé. Car convaincue qu'elle appartient à une culture littéraire, Alice ne possède pas les aptitudes qui lui sont rattachées. L'adhésion au récit de la narratrice se trouve ainsi compromise par le décalage qui s'opère entre ce que dit la narration et ce que dévoile la fiction.

Il en va de même pour Julien qui, à défaut de commettre des entorses narratives aussi manifestes que celles d'Alice, peine à attester de la fiabilité de ses propos, ce qui affecte la vraisemblance des passages qui lui sont consacrés. Rappelons d'abord que l'orphelin n'assume pas à lui seul la narration du roman de Lalonde, départageant ce rôle avec ses frères et sa sœur. Cela étant dit, les quelques études critiques ayant été produites sur cette œuvre portent souvent à notre attention, comme le fait Krzysztof Jarosz dans son article « Quand un conte se fait roman : *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde », la façon « dont le récit en italique [de Julien] s'intercale dans les

analphabète et que, conséquemment, les indices dont nous disposons pour le certifier, comme le fait que le personnage aurait lui-même rédigé le texte de loi auquel doivent se conformer les enfants, ne peuvent s'avérer parfaitement fiables. Néanmoins, M. Soissons reste une personnalité de renom. Il est reconnu comme un noble puissant par les villageois, ce qui n'est pas le cas d'Alice, son frère et sa sœur dont tout le monde semble ignorer l'existence. Il est donc possible de croire que leur père ait pu bénéficier d'une éducation que ses propres enfants, isolés des regards et tenus en retrait de toute forme d'institution, n'ont pas pu recevoir. Alice évoque d'ailleurs souvent la vie mondaine de son père, et la sienne lorsqu'elle était très jeune enfant, avant que ne survienne l'incendie tragique. Ce fait laisse supposer que le drame soit à l'origine d'un changement de mode de vie au sein de la famille.

monologues des aînés » (Jarosz, 2007 p. 110), marquant typographiquement la distinction entre les interventions du cadet et celles d'Aline, Charles et Serge. Les passages narrés par Julien, petit frère fou et laissé pour compte, paraissent impénétrables, car ils ne contribuent pas explicitement au déroulement de l'intrigue. Le personnage ne s'investit pas dans la quête des aînés, présentée comme le thème central du roman, à savoir retrouver les parents disparus. Sa crédibilité en tant que narrateur désintéressé d'un récit d'enquête s'en trouve fortement affaiblie et son statut demeure donc, jusqu'à la toute fin du récit, parfaitement ambigu.

1.3.2 Lecture intertextuelle et interprétative

Cette mise en scène d'une faillibilité narrative propre à une production romanesque contemporaine finit indéniablement par mettre les compétences interprétatives du lecteur à l'épreuve. Étant donné que « la narrativité se fait [...] transmission – d'un savoir, d'une histoire, d'une énigme, d'une réalité, d'une figure –, à la faveur de procédés qui visent à la complexifier, à la dénaturiser » (Fortier et Mercier, 2011, p. 19), le destinataire de cette transmission se doit forcément de décrypter ce que le narrateur cherche à communiquer. Par exemple, si le roman de Soucy ne se présente pas formellement comme un récit d'enquête, comme c'est le cas de celui de Lalonde, n'en demeure pas moins que l'histoire conduit à une angoisse du sens, la narration étant parsemée de mystères qui demandent une certaine démystification. Le manque de transparence de la narratrice, elle-même plutôt incertaine quant à sa propre identité – nous reviendrons sur ce point dans le second chapitre – nécessite également un travail d'interprétation.

L'Ogre de Grand Remous recèle lui aussi des doubles sens et des secrets qui engagent un décodage de la part du lecteur. Lucie Hotte, qui a effectué une lecture intertextuelle du roman de Lalonde dans l'un des chapitres de son essai *Romans de la*

lecture, lecture du roman, l'inscription de la lecture, estime que le lecteur est forcé de s'orienter en fonction des références aux contes dont le récit se trouve parsemé. « Dès le titre, le mot “ogre” signale l'univers des contes de fées qui, bien que non encore actualisé (un seul mot ne pouvant constituer à lui seul un champ sémantique), reste en suspens et donc susceptible d'être réactivé. » (Hotte, 2001, p. 73) Le recueil de contes de Charles Perrault, le seul livre qui trouve d'ailleurs grâce aux yeux de Julien, se présente comme le guide qui régent l'ensemble du récit et le dénouement de l'enquête. Plus particulièrement, *Le Petit Poucet* et *La Belle au bois dormant* se trouvent effectivement « réactivés » tout au long du roman, car ils s'intègrent à celui-ci, notamment par le biais de mises en exergue²¹ et deviennent le principe organisateur de l'interprétation du lecteur.

Ces ressemblances rattachent si bien au conte que la lecture s'élabore dans un va-et-vient constant entre les éléments diégétiques du roman qui évoquent le conte et le déroulement narratif de celui-ci. À partir de ces similitudes, le lecteur infère la suite du roman. (Hotte, 2001, p. 75)

Même si les références au livre de Perrault n'avaient pas été suffisamment nombreuses pour, à elles seules, moduler l'acte de lecture, l'importance des contes est auréolée d'un mystère qui demande à être révélé et que Julien souligne ostensiblement. « Autrefois, il n'y avait pas de livres. Ou plutôt un livre, un seul : Les Contes. Mais de ça, je ne peux pas encore vous parler, mes frères. » (Lalonde, 2000, p. 52) Ce faisant, en dépit du manque de crédibilité de Julien en tant que narrateur, le récepteur demeure intuitivement attentif au discours du personnage qui certes, comme le mentionne Charles, « t[ient] plus du délire » (Lalonde, 2000, p. 17), mais qui semble receler une vérité essentielle à la trame narrative. Sans compter que, comme l'indique Hotte,

²¹ La citation « Le Petit Poucet, qui était très malin, comprit la décision de ses parents et, de bon matin, voulut sortir pour quérir des cailloux. », tirée du conte de Perrault, est la seconde mise en exergue du roman. La phrase revient à plusieurs reprises dans le récit.

la séquence « abandon des enfants dans la forêt » fait en sorte que le lecteur, à cause de sa connaissance de la suite narrative du conte, s'attend non seulement à ce que les enfants recherchent leurs parents, mais aussi à ce que le personnage assimilé au Petit Poucet sème des cailloux qui permettront de les retrouver. (Hotte, 2001, p. 75)

Ainsi, malgré le fait que Julien, comme nous l'avons vu, rejette la littérature, il est condamné à s'exprimer et à transmettre son savoir en recourant à des passages de ses livres de contes. Et paradoxalement, ce monde intertextuel dans lequel l'orphelin est coincé se rattache à la littérature. En réalité, Julien est atteint du même bovarysme pathologique que sa mère qui, à l'instar de son fils, n'a aucune prise sur le réel, comme l'évoque Aline en se remémorant de vieux souvenirs de son enfance.

Ce sont eux, les livres, nous dira papa, qui sont cause des fantaisies de votre mère! Que voulez-vous, elle est faite comme une artiste (il ne dira jamais : est une artiste), pour vivre de nuit, narguer le monde, pour voyager, pour refaire la vie comme, comme il faudrait qu'elle soit faite! N'ayez jamais honte de votre mère, les enfants, c'est une rêveuse – pas une folle (oh! Les médisants!) –, peut-être même une clairvoyante, en tout cas une âme sensible, un oiseau rare dans notre grande noirceur... (Lalonde, 2000, p. 92)

À l'exemple de Carmen, Julien, dont l'esprit fantasque le fait passer pour aliéné auprès de ses pairs, est en quelque sorte un voyageur, mais qui, contrairement à Charles, Aline et Serge, n'a jamais quitté Grand Remous. Pour preuve, le personnage indique à plusieurs reprises venir « de nulle part » (Lalonde, 2000, p. 41), se trouver dans un hors temps, qui est d'ailleurs caractéristique du conte que met en scène son désormais classique « il était une fois », et qui témoigne également du fait que le personnage se refuse à ses propres origines. Cette temporalité figée est en outre celle de l'univers fictionnel dans laquelle s'enlise le personnage. La transmission s'en trouve d'autant plus complexifiée, puisque Julien n'arrive pas à prendre contact avec ses frères et sa sœur, qui d'une certaine façon ne se situent pas dans le même espace, pour véritablement communiquer avec eux.

1.3.3 Aspect sacrificiel de la transmission narrative

L'autorité narrative remise en cause, la transmission ne s'effectue certes pas sans mal du côté des deux personnages, ni même sans douleur. En effet, autant chez Alice que chez Julien, l'usage des mots et de « l'écriture » se lie à une idée de sacrifice et nécessite la souffrance – parfois même physique – d'un bouc émissaire. C'est le rôle que détient, dans le roman de Soucy, la petite fille qui aimait trop les allumettes, rebaptisée le « Juste Châtiment », dont Bertrand Gervais fait remarquer, dans son article, les initiales christiques – le seul nom propre qui soit d'ailleurs identifié avec des majuscules – fort évocatrices dans la perspective qui nous intéresse. Pour le théoricien, « le Juste Châtiment est la condition de la parole, son fondement. Son silence fait don des mots [...], il leur insuffle cette étincelle de vie. Sans lui, plus rien ne pourrait être dit. » (Gervais, 2001, p. 391) Ariane est condamnée à l'enfermement dans le « hangar à bois » (Soucy, 2000, p. 27) depuis qu'elle a accidentellement causé la mort de sa mère en jouant avec des allumettes lorsqu'elle était enfant. Enchaînée devant le cercueil de verre qui contient la dépouille de la défunte ainsi qu'une boîte d'allumettes afin qu'elle se souvienne de la faute commise, la jeune sœur muette et elle-même grièvement brûlée apparaît comme celle dont on sacrifie la chair et la parole pour permettre aux autres membres de la famille de s'exprimer.

Sans lui, c'est à se demander si nous aurions même l'usage des mots. Ça m'est venu une fois que j'y pensais. Tout ce silence qui est dans la vie du Juste, c'est peut-être ça qui nous permet, à mon frère et à moi, d'être à tu et à toi avec la parole, moi surtout. Je veux dire, c'est comme si le Juste avait pris tout le silence sur elle-même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler, et que serais-je sans les mots, je vous le demande un peu. Bravo le Juste, c'est de la belle ouvrage. Voyez-vous ça, on dirait de la souffrance à l'état pur, toute dans un seul paquet. Elle est comme de la douleur qui n'appartient à personne. (Soucy, 2000, p. 152)

La cruauté et la souffrance, qui demeurent chargées de leur connotation négative, se présentent néanmoins dans le récit comme le moteur de la transmission et de l'expression d'une parole.

Le mutisme de Julien est quant à lui arbitraire : le garçon choisit de taire certains aspects de la vérité, ou plutôt ne dévoile que ce qui, pour les autres, demeure intelligible, à savoir sa peur de l'ogre. L'orphelin se perçoit lui-même comme le sacrifié, celui qui, à l'instar du Petit Poucet, s'est débarrassé d'un monstre pour protéger ses frères et sa sœur, payant de sa raison ce parricide et ce matricide. S'adressant à Aline dans un monologue dont il est l'unique récepteur, Julien explique d'ailleurs qu'il préfère la plupart du temps ne pas parler, conscient que ses « mots [lui] font peur ». (Lalonde, 2000, p. 123)

Et même si, souvent, tu me fais tes grands yeux choqués et ta bouche d'institutrice pincée d'institutrice [...], je sais qu'au moins une Aline, mon Aline préférée, vive et orgueilleuse de la vie, sait et est bienveillante. Celle-là comprend que son petit frère fou est tout seul, qu'il est en train d'expier, de payer [...]. Toi non plus, tu ne sais pas, pour l'ogre. Tu ne peux pas savoir puisque je ne dis rien. (Lalonde, 2000, p. 123)

De peur de générer un inconfort du côté de ceux dont il se considère « le guérisseur », Julien, « le paratonnerre de Grand Remous », le sacrifié, celui qui « déjoue le monstre » et « fai[t] bifurquer l'ogre » (Lalonde, 2000, p. 126) préfère finalement se repentir de ses péchés et supporter cette douleur silencieusement comme le fait Ariane. De la même façon, Julien endure une souffrance collective et endosse le rôle de la victime expiatoire qui permet aux autres membres de la famille d'exister, de s'exprimer et de ne pas, comme lui, sombrer dans la folie. « Il ne vous reste rien que la vie, il vous reste toute la vie! La mort n'a plus rien à vous prendre, j'ai tout donné, je donne tout pour vous, à mesure! » (Lalonde, 2000, p. 126). En se donnant à l'ogre, Julien renonce à la vie, ou plutôt à son sens commun, et se trouve ainsi à l'écart du réel et ce faisant d'Aline, Serge et Charles.

Julien et Alice détiennent la clé de leur intrigue respective. C'est donc leur histoire qu'il faut reconstituer, leur discours qu'il faut interpréter, et faire avec eux le cheminement qui permet de comprendre à quoi font allusion l'ogre et la petite fille qui aimait trop les allumettes, tous deux personnages de conte et allégories d'une réalité beaucoup plus violente que ce qu'elle laisse supposer. Mais cette progression dans les dédales obscurs de la conscience d'un fou et d'une illettrée se complexifie à mesure que sont semés les cailloux du Petit Poucet et que se déroule le fil d'Ariane. Car s'ajoutent à ces indices de fausses pistes laissées par des narrateurs dont la fiabilité est mise à mal par un statut « impossible, indécidable et ambigu »²², déjouant constamment la trajectoire du lecteur. La transmission écrite de sujets qui, rappelons-le, rejettent la littératie, ne peut effectivement être aisée. Elle s'accompagne, dans les deux cas, de souffrances et de sacrifices qui, comme le mentionne Gervais en évoquant le sort d'Ariane, constitue le « musement nécessaire à tout acte d'énonciation » (Gervais, 2001, p. 391). La violence purificatrice à laquelle nous a habitués la forme du conte semble ainsi, chez Soucy et Lalonde, être à l'origine même du langage. Or, les auteurs ont tous deux choisi de mettre en scène des personnages qui, évoluant dans un univers particulièrement cruel, ont fini par développer une psychose. La souffrance conduit donc à d'étranges manipulations du langage du côté des deux narrateurs. L'histoire transmise par Alice et Julien se subvertit et se déguise sous des formes analogiques qui donnent lieu, au bout du compte, à un dérèglement du discours littéraire.

²² « Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain », de même que « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain » sont des recherches menées par Frances Fortier et Andrée Mercier. Elles ont donné lieu au colloque dont l'ouvrage collectif cité dans la présente analyse est tiré.

1.4 Rapprochement de la voix narrative

La littérature contemporaine laisse place à plusieurs réflexions sur des mécanismes de renversement ou de transgression de codes narratifs. Nous avons par exemple déjà fait observer qu'au sein du pacte romanesque contemporain, les postures investies par les narrateurs pouvaient se voir problématiser jusqu'à devenir impossible. Notion paradoxale s'il en est, puisque la transmission narrative s'effectue bel et bien dans les deux romans, quoiqu'au prix d'efforts considérables. Dominique Rabaté qui, dans son essai *Vers une littérature de l'épuisement* a cherché à comprendre la place du narrateur dans le roman moderne – principalement d'après-guerre – constate également un phénomène qu'il juge propre à la littérature contemporaine, à savoir l'inscription d'une voix narrative qui confère à une œuvre littéraire des effets de vocalité. Or, ayant pris pour objet d'étude des contes romanesques dont les sujets se trouvent partagés entre les systèmes d'oralité et d'écriture, il semble que nous assistions nous-mêmes, à la lecture des romans de Soucy et de Lalonde, à un processus d'oralisation du texte littéraire.

1.4.1 La voix dédoublée

À la suite de Gérard Genette, la thèse de Rabaté se construit sur le postulat d'un dédoublement de la narration qui peut à la fois s'inscrire dans l'espace plus ou moins circonscrit de l'intrigue, et à la fois devenir métadiégétique. Pour l'essayiste, « la voix narrative déborde du cadre de la fiction, elle l'envahit. Se prenant pour objet, elle scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. » (Rabaté, 2004, p. 9) En s'extrayant de l'histoire pour poser une réflexion externe sur son écriture et son univers diégétique, la voix du narrateur, affirme Rabaté, se rapproche ainsi du lecteur. Or, il s'agit, pour en revenir aux théories narratologiques élaborées par Genette, d'un procédé de métalepse.

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante, mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. (Genette, 1972, p. 245)

Cette voix qui se détache de l'histoire et s'inscrit en décalage de l'action aurait pour effet d'imiter la parole, puisqu'elle tend à souligner la mise en récit qui est en train même de se faire. « Voix écrite, elle se développe dans le défaut de la parole dont elle veut, en redoublant la contradiction de cette communication retardée, [...] la carence. » (Rabaté, 2004, p. 9) Ce procédé de mise en abyme qui reproduit l'acte de raconter nous permet d'interroger la fonction d'un narrateur dont la voix, chargée d'effets d'oralité, apparaît singulièrement familière avec le lecteur.

La mise en scène d'une transmission est plus manifeste dans l'œuvre de Soucy, étant donné qu'Alice se représente elle-même livrant son histoire, se décrivant penchée sur son grimoire et attelée à l'écriture de ses péripéties. Interpellant constamment ses lecteurs comme si la communication orale prenait la place de l'écriture et que la réponse d'un récepteur était attendue, la narratrice entretient un rapport équivoque entre parole orale et discours écrit, contribuant à l'effet de vocalité souligné par Rabaté. « Une certaine confusion entre parler et écrire peut ici jouer, étant entendu que ce "parler" n'est pas ouvert, mais clos sur lui-même. Le récit n'est plus délimité à ses bords par autre chose. Car de l'oral, il tire la capacité de se faire à mesure, soulignant son procès. » (Rabaté, 2004, p. 32)

Par ailleurs, la jeune fille use à quelques reprises d'onomatopées – comme le souligne d'ailleurs Maryse Belletête dans son mémoire où elle analyse, entre autres, le roman de Soucy – conférant une sonorité au texte. La nature communautaire de ce récit transmis comme à un auditoire participe finalement à l'effet de proximité de la voix

narrative²³. L'impression de vocalité qui en découle résulte également de ce qui apparaît presque comme une transcription verbatim de la parole oralisée. Sur un plan linguistique, le récit laisse d'ailleurs transparaître des irrégularités qui, *a priori*, auraient dû disparaître avec le travail d'édition ou de correction que suppose l'écriture. Mais « c'est là un trait fondamental de la modernité littéraire » (Rabaté, 2004, p. 25), indique Rabaté. « Répétitions, incorrections grammaticales ou syntaxiques, phrases inachevées envahissent ainsi le champ du roman moderne, marquant que l'usage personnel et idiomatique importe plus qu'une langue utopiquement moyenne et parfaite. » (Rabaté, 2004, p. 25) Les écrits d'Alice sont effectivement empreints de néologismes, d'archaïsmes et de fautes syntaxiques que la narratrice relève à mesure avec une surprenante lucidité, comme en témoigne le passage suivant :

Une dizaine de pièces identiques, d'un métal terne, roulèrent de-ci de-là, j'en aplatissai une avec ma paume. Roulèrent n'est pas accordé convenablement, si ça se trouve, c'est la dizaine qui roula comme un seul homme, mais tant pis, j'ai fait ma syntaxe chez le duc de saint-simon²⁴, sans compter mon père. Il m'en est resté quelque chose qui cloche. Je mêle aussi tous les temps de verbes, un vrai macaroni. Un chat n'y retrouverait pas sa queue. (Soucy, 2000, p. 23-24)

Le texte laisse donc les marques des nombreux correctifs apportés par Alice, qui fait souvent mention de son usage fautif de la langue. La narratrice sort ainsi du cadre du récit pour souligner le phénomène de l'écriture et de la voix, se rapprochant des

²³ Dans son mémoire, intitulé *L'haleine de la Carabosse suivi de Transmissions « fabuleuses », contes et invraisemblances dans La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et L'Ogre de Grand Remous de Robert Lalonde*, Belletête s'intéresse également à la posture des narrateurs (se centrant plutôt, en ce qui concerne l'œuvre de Lalonde, sur le personnage d'Aline) et à leur rôle dans la transmission narrative. Or, dans son analyse, elle fait remarquer à juste titre que « toutes les onomatopées (zou, tss), les marques orales, les redondances et les répétitions donnent l'impression d'un texte "dit" plutôt qu' "écrit" et qui n'aurait subi aucune retouche. » (Belletête, 2012, p. 81)

²⁴ En minuscule dans le texte.

lecteurs qui constatent, en même temps qu'elle, les erreurs grammaticales et syntaxiques.

Le dédoublement d'une voix qui échappe au cadre du récit et qui s'oralise s'accomplit au moyen de plusieurs dispositifs qui font que le statut d'Alice se situe à deux niveaux narratifs à la fois, à savoir extra et intradiégétique. Il est d'abord manifeste que la jeune fille s'adresse, voire communique avec un destinataire, bien que l'identité de celui-ci ne soit jamais explicitement dévoilée. À plusieurs reprises, elle interpelle celui qu'elle appelle son « prince », Paul-Marie, l'inspecteur des mines, allant quelques fois jusqu'à interrompre son discours pour établir une communication avec lui. « Il y avait enfin que moi je ne frappais personne, ce n'est pas dans mes habitudes, à moins que la petite chèvre ne soit animée d'une sainte colère, comme vous avez peut-être la bonté de vous en souvenir, ô mon bien-aimé par mes ongles graffigné. » (Soucy, 2000, p. 94) Ces apostrophes laissent supposer que le « testament » d'Alice pourrait être destiné à ce personnage. Pourtant, au moment de la rédaction de son histoire dans le grimoire, le prince charmant, nous l'apprenons vers la fin du récit, est déjà mort. Son statut de lecteur ou de récepteur d'une transmission apparaît donc tout aussi impossible que ne l'est le statut de narratrice d'Alice.

Ce faisant, les énoncés phatiques du texte de la jeune fille, qui est régulièrement ponctué de « pensez-vous » (Soucy, 2000, p. 94), « voyez-vous » (Soucy, 2000, p. 65), « si vous voulez m'en croire » (Soucy, 2000, p. 72), « je vais vous dire » (Soucy, 2000, p. 127), « je vous assure » (Soucy, 2000, p. 130), etc. ou de phrases qui servent à maintenir le contact entre la protagoniste et l'instance réceptrice telles que « maintenant je demanderais qu'on soit attentif car ce qui va suivre va être coton » (Soucy, 2000, p. 67), « me croira qui veut, mais on peut vérifier, c'est historique » (Soucy, 2000, p. 106), « je ne sais si je me fais bien comprendre » (Soucy, 2000, p. 119), mettent en lumière la nature interactive du texte d'Alice. Et dans la

mesure où le lecteur ne sait jamais véritablement à qui s'adresse la narratrice lorsqu'elle interpelle son ou ses narrataires, il en vient facilement à s'identifier à cet auditoire fictif. Ce va-et-vient entre les niveaux de narration a un impact considérable sur l'effet de vocalité de récits écrits, car, comme le mentionne Rabaté, « leur force rhétorique tient à ce qu'ils miment jusqu'à un certain point l'oralité d'une parole impliquant le lecteur dans ce qui semble une adresse directe. » (Rabaté, 2004, p. 18)

Or, le texte littéraire ainsi parsemé de marques d'oralité entraîne un brouillage significatif qui outrepassa la simple imitation d'une parole par l'écriture. En effet, chez Alice, la frontière entre le discours écrit et parlé ne se trouve plus délimitée par des éléments aussi distinctifs que la typographie, concept qui, à lui seul, annonce la présence d'une activité scripturale. Lors d'un entretien avec l'inspecteur des mines, celui-ci confie à l'héroïne : « Tu ne sais donc pas que tu es une jeune fille? Et même, je dirais [...] une très, *très* jolie jeune fille » (Soucy, 2000, p. 78). Ce à quoi elle s'empresse de souligner qu'elle « jure que le deuxième *très*, il l'a dit en italique. » (Soucy, 2000, p. 78) Cet élément proprement graphique se trouve décontextualisé, générant une confusion entre les univers oraux et écrits et apportant un questionnement qu'on ne peut résoudre : est-ce que l'italique, prenant la place du concept d'intonation, se trouve déplacé en contexte oral, ou est-ce les protagonistes, qui s'expriment par le biais de caractères typographiques, sont eux-mêmes des êtres de papier n'existant que par rapport à une fiction écrite?

Ce brouillage – maintes fois évoquées dans ce mémoire – entre l'oralité et l'écriture s'avère en outre alimenté dans les deux romans par le contexte d'énonciation qui incite à une certaine urgence de s'exprimer. D'un côté, nous avons la narratrice de Soucy qui, réfugiée dans la salle de bal alors que le domaine des Soissons se trouve cerné de toute part par l'invasion des villageois et l'incendie qu'ils ont provoqué, a le souci de « transcrire fidèlement » son histoire. Ajoutons de surcroît que déjà enceinte tout au long du récit, la jeune fille couche les dernières lignes de ses mésaventures

dans son grimoire, car elle accouche au même moment, ce qui contribue à l'effet d'urgence. De l'autre, nous avons le narrateur « occasionnel » de Lalonde, qui se livre à de longues diatribes, sorte de discours de la conscience ou de bavardage qui se retourne sur lui-même jusqu'à l'exténuation, et qui semble obéir à ce principe d'épuisement identifié par Rabaté.

Ne pouvant recevoir sa fin de rien d'extérieur, livré à l'exténuation radical du langage, il rejoint le monologue intérieur qui ne saurait en toute logique connaître sa propre mort. Parole éternelle et sans corps puisqu'elle ne se constitue pas comme objet : la voilà prise au piège d'une nouvelle logique, celle de l'épuisement. (Rabaté, 2004, p. 26)

La voix narrative de Julien se distingue de celle de ses frères et de sa sœur en ce que sa relation aux événements racontés n'est pas la même. La narration à « focalisation interne multiple »²⁵ (Genette, 1972, p. 207) du récit le fait passer par plusieurs points de vue. Mais l'orphelin, qui en sait davantage sur l'intrigue qu'Aline, Serge et Charles, de même d'ailleurs que le lecteur, surplombe l'histoire et la diégèse d'où il observe les membres de sa famille, s'évertuant vainement à leur « dessiller les yeux » (Jarosz, 2007, p. 117). Les discours de Julien apparaissent conséquemment comme un verbiage dont le destinataire est tout aussi improbable que celui d'Alice. Car alors que la narration « extradiégétique-homodiégétique »²⁶ (Genette, 2007, p. 259) d'Aline et Charles ne requiert pas à proprement parler de récepteur et que les lettres de Serge sont directement adressées à ses aînés, Julien, quant à lui, communique avec ses frères et sa sœur sans qu'il n'y ait de réception, puisque ses discours prennent la forme d'un monologue. « Je te parle, sans te parler, Charlot, mais je sais que tu

²⁵ Pour Genette, il y a focalisation multiple lorsque « le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers » (Genette, 1972, p. 207). Dans ce cas précis, il ne s'agit pas d'un échange de lettres, mais dans la mesure où la même histoire est racontée par quatre individus la vision divergent, nous pouvons bel et bien parler d'une focalisation interne multiple.

²⁶ Décrit par Genette comme un « narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire » (Genette, 2007, p. 259)

m'entends. Je vais vous parler, à tous les trois, et vous m'entendrez! Et je sais que vous reviendrez! » (Lalonde, 2000, p. 31)

Instance qui se place au-dessus de cet univers éclaté et fragmentaire, la voix de Julien se décale et déborde de l'histoire, comme celle d'Alice. Déplacée dans un autre temps, un autre espace et un autre niveau diégétique, cette voix se voit donc condamnée à parler dans le vide, jusqu'à l'épuisement. La voix « débordante » qui problématise le lieu d'énonciation d'un narrateur homodiégétique se prononçant à l'extérieur de sa propre fiction répond à la logique narrative étudiée par Rabaté, qui affirme que « le caractère marquant des romans dominés par une voix est en effet de dramatiser fortement le niveau narratif lui-même, d'exhiber par delà la diégèse l'acte qui la produit. » (Rabaté, 2004, p. 28)

1.4.2 La voix conteuse

Ce bavardage auquel fait écho le discours d'Alice et celui de Julien simule une narration qui s'oralise. La temporalité narrative au présent de l'action qui, comme nous l'avons vu plus haut, se calque sur l'expression d'une parole *in vivo* « comme si la narration était contemporaine de l'histoire et devait meubler ses temps morts » (Genette, 1972, p. 244), se donne à « entendre ». Et si, comme le prétend Rabaté, le désir d'écrire ou « cette urgence à se défaire de l'intimité de la pensée » (Rabaté, 2004, p. 154), d'épuiser le « démon intérieur » (Rabaté, 2004, p. 154) est un geste individuel, tourné vers soi, nous affirmons quant à nous que le rapprochement auprès du lecteur d'une parole vive ou d'une voix qui l'imité vient quant à lui reproduire l'action de raconter une histoire. C'est pourquoi Alice et Julien nous apparaissent effectivement comme des « narrateurs-locuteurs », pour reprendre les termes de l'essayiste, mais certainement aussi comme des narrateurs-conteurs, car ils livrent une histoire à la manière du conteur. Le lieu d'élocution jusqu'alors plutôt flou se

manifeste de ce fait comme un espace métadiégétique de réflexion où sont questionnés à la fois l'acte d'écriture et de parole, et où est interpellée une instance externe dans une visée interactive. De sorte que ce lieu ambigu réinvestit d'une certaine façon les caractéristiques de la zone communautaire de partage que Jean-Marc Massie associe à l'espace performatif dans lesquelles prennent forme les contes de veillée.

Au final, alors que la littératie et les technologies de l'intellect, pour en revenir à Goody, se voient concrètement rejetées dans les deux romans, l'inscription d'une voix narrative qui fait en quelque sorte raisonner les mots suggère elle aussi l'inutilité du support matériel que représente le livre. Car alors que le texte constitue l'intermédiaire entre le narrateur et son narrataire et qu'il assure entre eux une certaine communication, c'est plutôt le corps qui, dans le contexte d'émission d'une parole orale, devient l'unique support du discours. La voix ne se trouve plus dès lors fixée dans le livre, et ne déborde plus seulement de la diégèse, mais bien du texte écrit.

Cependant, cette manifestation d'une vocalité restituée aux œuvres leurs effets d'oralité et s'avère rendue possible grâce au récit. C'est bien là tout ce qui fait la complexité de nos deux personnages et des textes qui les mettent en scène : en apparence incapables d'accomplir les opérations complexes que requiert l'usage de l'écriture, la transmission s'effectue toutefois précisément, en fin de compte, grâce à ces opérations. Et bien qu'Alice et Julien rejettent d'emblée la littératie et s'expriment de telle façon qu'ils paraissent livrer un discours oral qu'un individu aurait subséquentement pris soin de retranscrire, le registre des orphelins est tantôt familier, tantôt excessivement recherché. À ce titre, leur vocabulaire demeure sans contredit celui de lettrés, comme le démontrent plusieurs des extraits cités dans ce chapitre²⁷. La question du mode par lequel s'effectue le processus de transmission reste en

²⁷ Voir supra, p. 23, p. 28, p. 29, p. 35, p. 36, p. 38, p. 42, p. 43, p. 47

conséquence parfaitement ambiguë. C'est pourquoi nous verrons, dans le chapitre suivant, comment les textes parviennent, par une mise en scène bien particulière du corps, à réconcilier l'écriture et l'oralité.

CHAPITRE II

LE CORPS DU TEXTE

Je me trouvais déjà assez désarmée par la vie pour ne pas désirer me dépouiller davantage, à l'instar des franciscains et des mules aux yeux doux, et aller jusqu'à me démunir de mes poupées de cendres, je veux dire les mots tant il est vrai que nous sommes pauvres de tout ce qu'on ne sait pas nommer.

Gaétan Soucy, *La Petite fille qui aimait trop les allumettes*

2.1 Littérature orale

Dans le premier chapitre, nous avons démontré que les contes romanesques à l'étude manifestent, ou du moins simulent, certaines caractéristiques de la performance orale tant dans la forme que dans le contenu, bien que le genre demeure ultimement littéraire. Oserions-nous nous aventurer à qualifier ces œuvres de littérature orale²⁸? Ce seul terme constituerait un oxymore au regard de ce que nous avons vu précédemment. Plusieurs théoriciens qui, à l'instar de Goody, se sont intéressés aux traditions orales et écrites ont d'ailleurs adressé des critiques véhémentes à son encontre. C'est notamment le cas du linguiste Walter J. Ong qui se

²⁸ Dans son article « Oralité », le théoricien Paul Zumthor effectue une brève mise en contexte de ce concept et le définit comme suit : « L'expression de "littérature orale" apparaît et se répand dans l'usage au cours des vingt dernières années du 19^e siècle. Le premier à l'employer fut le Français Paul Sébillot dans ses recherches sur l'art populaire breton. Le terme resta longtemps propre aux folkloristes, désignant pour eux le corpus des chansons, contes, proverbes, et formes apparentées, transmises de bouche à oreille en milieu populaire, surtout rural. » (Zumthor, 2008, p. 175-176)

pose comme l'un des principaux détracteurs de ce concept, et ne s'en cache pas. Dans son ouvrage *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, l'essayiste met à mal cette notion.

Les universitaires ont par le passé inventé des concepts aussi absurdes que la « littérature orale ». Ce terme parfaitement grotesque circule toujours aujourd'hui, même parmi les chercheurs qui ont de plus en plus pleinement conscience de cette réalité embarrassante : nous sommes incapables de nous représenter un héritage de productions verbales organisées autrement que comme une variante de l'écriture, et ce, même quand ces productions n'ont absolument rien à voir avec celle-ci. (Ong, 2014, p. 31)

Chez Ong comme chez Goody, la césure qui marque la séparation entre les systèmes oraux et écrits se fait évidente. Elle délimite des espaces circonscrits et paradigmatiques à l'intérieur desquels les sociétés sont aux prises avec des préjugés qui font obstacle à une véritable compréhension du contexte oral, si bien que les individus pourvus de connaissances écrites peinent à se représenter conceptuellement une oralité « primaire », soit « celle de personnes entièrement étrangères à l'écriture. » (Ong, 2004, p. 26) C'est pourquoi Ong, qui s'inscrit dans la lignée des recherches menées par Goody, estime « précieuses » les « descriptions et analyses des changements de structures mentales et sociales liés à l'utilisation de l'écriture » (Ong, 2004, p. 26) dans les sociétés orales fournies par l'essayiste dans deux de ses ouvrages²⁹.

²⁹ Dans ce passage, Ong fait principalement référence à *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage* dont nous avons fait mention plus haut, ainsi qu'à un autre de ses ouvrages ayant pour titre *Literacy in traditional societies*.

2.1.1 Paul Zumthor et la performance orale

Le théoricien Paul Zumthor, dont les travaux concernent principalement les poèmes oraux à l'époque médiévale, conçoit également que les sociétés modernes – nous ajouterons occidentales – aient connu des changements considérables dans leur façon de s'appropriier et de véhiculer un savoir. Il considère toutefois que le point tournant des traditions orales se trouve moins dans l'apparition de technologies de l'intellect que dans le déploiement progressif d'une culture des *media*³⁰. Celle-ci imposerait dorénavant un intermédiaire entre la voix transmise en contexte de performance orale et l'instance qui perçoit ladite voix. « Quelque chose a changé c'est incontestable, dans les modalités et dans leurs effets ; l'essentiel demeure, ce ne l'est pas moins : dans la corporéité inéluctable de la phonie et de l'écoute. Une machine qui tient lieu d'interprète. » (Zumthor, 1985, p. 73) Ce médium qui s'immisce entre le performateur et le récepteur et qui pourrait tout aussi bien être représenté par un livre, une télévision ou encore une radio, conduit, nous indique Zumthor, à une « consommation solitaire » (Zumthor, 1985, p. 74) pour un spectateur, qui ne reçoit qu'une « invite indirecte et très affaiblie, évanescence, à participer à cette performance tronquée. » (Zumthor, 1985, p. 73)

C'est donc l'environnement spatio-temporel dans laquelle la voix est émise qui change. Pour le dire autrement, une performance en contexte médiatique ne conduit plus à un *corps-à-corps* entre un orateur et son public. Car pour Zumthor – et c'est sur cet élément particulier que nous accorderons notre attention – la présence d'un corps incarné et agissant dans un espace spécifique est nécessaire à tout acte de performance orale.

³⁰ « Les *media* électroniques, auditifs et audiovisuels sont comparables à l'écriture par trois de leurs traits : 1. ils abolissent la présence du porteur de voix; 2. mais aussi, ils sortent du pur présent chronologique, puisque la voix qu'ils transmettent est indéfiniment réitérable de façon identique; 3. par suite des manipulations que permettent les systèmes d'enregistrement d'aujourd'hui, les *media* tendent à effacer les références spatiales de la voix vive : l'espace où se déploie la voix médiatisée (ou peut devenir) un espace artificiellement recomposé. » (Zumthor, 1990, p. 15)

Performance en effet [...] implique une compétence. Quelle que soit la teneur linguistique du texte dit ou chanté, il reçoit dans la performance un référent global, qui est de l'ordre des corps. Savoir-dire, la compétence est aussi savoir-faire et savoir-être, ce dernier s'inscrivant dans un temps exact et un espace concrètement vécu. Certes, on objecterait que l'écriture aussi comporte sa mesure spatio-temporelle ; mais elle vise à s'en affranchir. (Zumthor, 1985, p. 76)

Dans cette perspective, le livre ou le texte qui agit comme support des mots, et que le lecteur consulte seul, empêcherait la mise en performance d'un corps qui livre le discours. Car pour Zumthor, « la performance, plus que structuration vocale du poème, est structuration corporelle. » (Zumthor, 1985, p. 77) Le concept de littérature orale nous apparaît, de fait, d'autant plus problématique, qu'il suggère la présence simultanée – et *a priori* impossible – du corps qui exécute la performance orale et du texte qui porte le discours littéraire. L'essayiste lui préfère d'ailleurs le terme de « poésie orale » qui, comme il l'indique dans son article « Oralité », évoque « tout art du langage, dans sa généralité anthropologique et, à ce titre, indépendant des modalités historiques ; “littérature” désigne simplement l'une de ces modalités. » (Zumthor, 2008, p. 181)

2.1.2 Le livre et le corps comme supports du discours

Si donc les moyens de diffusion du langage poétique font que la transmission est nécessairement *soit* orale, *soit* littéraire³¹, comment parler davantage de ce processus d'oralisation qui s'établit dans les romans de Soucy et de Lalonde que nous avons précédemment identifié? C'est que ce rapport trouble à la littérature qui s'instaure du

³¹ Dans la lignée de Zumthor, nous pourrions ajouter médiatique puisqu'elle revêt, comme nous l'avons vu, certaines caractéristiques de l'écriture, bien qu'elles diffèrent « par un trait capital : ce qu'ils [les *media*] transmettent est perçu par l'oreille (et éventuellement la vue), mais ne peut être *lu* à proprement parler, c'est-à-dire déchiffré visuellement comme ensemble de signes codés du langage. » (Zumthor, 1990, p. 15)

côté d'Alice et de Julien engendre nécessairement une réflexion au sujet de l'entité qui agit comme vecteur du discours. Autrement dit, la perception d'une parole discursive ou d'une « voix » narrative par le lecteur passe nécessairement par le texte, et ce, en dépit de l'incompétence scripturale des deux personnages. Et dans la mesure où, comme nous l'avons abordé plus tôt, cette voix surplombe l'intrigue et le cadre fictionnel puisqu'elle se décale du premier niveau diégétique, l'objet textuel se trouve concrètement représenté dans les récits. En effet, Alice signale clairement l'existence de son grimoire alors que l'utilisation de l'italique pour identifier les passages narrés par Julien permet de marquer scripturairement les discours du narrateur. Devant ce paradoxe advient un phénomène des plus particuliers : le texte, en tant que support matériel du discours littéraire coexiste avec le corps, identifié par Zumthor comme le support du discours oral. En effet, dans les romans, l'écriture agit sur les corps aussi bien que les corps s'intègrent à même l'écriture. D'abord, le livre qui, rappelons-le, se présente d'une certaine façon comme un organisme dégradable réaffirme cette adéquation qui s'institue entre le corps et le texte chez Lalonde et Soucy. Mais si le texte s'identifie à une matière organique, les protagonistes, qui échappent à la fiction et prennent conscience de l'espace métadiégétique dans lequel s'effectue la transmission, semblent en contrepartie se concevoir eux-mêmes comme des êtres de papier, et donc, sans matérialité et sans corps.

Dans un article rédigé pour *Voix et Images* intitulé « Autour de quelques morts », Michel Biron, qui effectue une critique du roman de Soucy, affirme qu'il s'agit d'une œuvre qui doit être *dévorée* – peut-être ne se doutait-il pas de la portée de ce terme, fort évocateur pour nous – pour que le lecteur puisse s'adonner pleinement à « l'effet de surexcitation » (Biron, 1999, p. 408) du récit. Or, il ajoute ensuite qu'« une fois leur course terminée, les personnages meurent aussitôt, êtres de papier incapables de se transporter au-delà du grimoire dont ils sont issus. » (Biron, 1999, p. 409) Ainsi, en dépit de la violence de l'univers de Soucy où la matière et la chair sont brutalisées, putréfiées et brûlées, Biron ne manque pas de souligner le caractère chimérique de

ces corps en souffrance qui ne prennent véritablement vie que par écrit. Pourtant, chez Alice, l'extase procurée par l'écriture en est une charnelle, car les mots produisent un effet physique sur son corps. La première partie de ce chapitre visera donc à démontrer que pour la jeune fille, les phrases inscrites dans son « grimoire » redonnent une substance à un corps vide et privé d'identité, voire dépossédé de son existence ontologique.

Du côté de Julien, l'orphelin craint tellement l'ogre de ses contes qu'il en vient à penser cette figure littéraire capable de s'en prendre physiquement à lui, bien conscient, toutefois, d'être le seul à le voir.

Il existe, l'ogre de Trinité, même si je suis le seul à le connaître, à m'écraser dans le foin ou à m'allonger dans le lit du ruisseau, à souffler avec une tige de roseau, à sentir le courant peigner ma chevelure, en faire des cheveux de femme ou de noyé, à refuser la mort, à préférer me changer en glaise pour l'éternité, ou en longue roche plate et blanche au fond de l'eau, plutôt que de me découvrir et de le laisser m'emporter pour me dévorer. (Lalonde, 2000, p. 124)

Les textes que lit le personnage de Lalonde génèrent donc eux aussi des transformations corporelles chez le protagoniste. Au sein du roman, l'impact physique produit par les textes se manifeste d'abord par une forte intertextualité, entre autres parce que Julien finit lui-même par réinvestir les traits de personnages provenant d'un univers littéraire. Mais les lectures de Julien auront également pour effet de générer un ensauvagement chez le personnage, qui décidera de se détourner de l'ogre, de même que de la maison familiale, en se réfugiant dans les sous-bois. Ainsi, dans la seconde partie, nous étudierons la façon dont la constante référence à l'œuvre de Perrault et la suridentification de Julien, qui devient tour à tour le Petit Poucet puis l'ogre, aux personnages de conte laisse place à une dialectique textualité/corporéité, puisque le personnage ne parvient pas à s'extraire de ces histoires et à prendre véritablement corps au-delà de la fiction.

L'identité labile et problématique de nos personnages n'a de cesse d'être réaffirmée par les lacunes d'un corps qui se désincarne, aussi bien par effet de dépouillement que de dévoration. Les héros, dont le statut se trouve problématisé, n'arrivent donc pas à s'intégrer dans les diverses communautés qui croisent leur route et qui les rejettent d'office. Ils ne parviendront finalement à faire l'objet d'une agrégation – c'est-à-dire une reconnaissance par une communauté particulière de leur identité singulière – que par le biais de l'écriture même si celle-ci, nous l'avons vu au chapitre précédent, se voit « tordue » par l'oralité et que les narrateurs manifestent de l'ignorance à l'égard de la littératie. Finalement, nous nous intéresserons dans la dernière partie, au texte qui alimente le corps de nos personnages. Ceux-ci, une fois leur identité respectives de mère et de « prince charmant » acceptée et réinvestie, pourront finalement bâtir, sinon un nouveau récit, du moins les fondements, et construire une nouvelle filiation.

Plus qu'un corps, c'est un corps scripturaire qui est représenté dans les récits de Lalonde et Soucy. La mise en scène d'un corps figurativement nourri par l'écriture qui se présente comme le véhicule d'un discours littéraire, mêlée aux effets de parole *in vivo* précédemment étudiés, permet de simuler la dimension physique du conte de veillée au sein de laquelle un orateur met à profit des compétences rhétoriques et locutoires. Aussi, ce corps-texte qui, bien qu'en contexte littéraire, livre et transmet un discours, évoque la performance orale telle qu'étudiée par Zumthor dans ses essais. Car le corps, en prenant la place du texte ou du moins en s'absorbant dans celui-ci, se trouve dorénavant admis dans le processus de transmission (et de réception) du discours littéraire. Ce dévoiement entre les notions de textualité et de corporéité permet finalement d'envisager le corps (textuel) comme producteur de culture, elle-même associée à la société écrite. Ce chapitre nous permettra donc de comprendre comment la confusion qui s'établit entre la matérialité du corps et l'abstraction littéraire laisse place à un entrelacement des modes écrits et oraux, puisqu'elle permet d'inscrire la voix narrative à même un corps qui devient, en même temps que le texte, le support du discours.

2.2 Alice et son *corps-gouffre*

La première partie du roman de Soucy ne dévoile aux lecteurs qu'une « voix », sans identité, sans prénom et sans âge, le personnage au comportement parfois enfantin et naïf se révélant finalement beaucoup plus vieux que ce qu'il laissait imaginer au premier abord. La voix narrative est également sans genre, sinon un ambigu, car quel genre peut avoir un fils qui porte la jupe et qui jette son sang – dont il se considère « une source naturelle » (Soucy, 2000, p. 41) – à la figure de son frère ? Cette voix se trouve, de fait, dépourvue d'une quelconque forme d'identification. Le « secrétaire » du récit a pour unique fonction, ou disons plutôt pour devoir, de consigner l'histoire familiale dans le « grimoire ». Et Alice s'y applique consciencieusement, se contentant de décrire les réalités auxquelles elle fait face avec une certaine distance.

À ce titre, le style narratif d'Alice n'est pas sans rappeler celui du conte. Lauren Choplin établit d'ailleurs ce même parallèle dans son article « This Gospel of My Hell : The Narration of Violence in Gaétan Soucy's *The Little Girl Who Was Too Fond of Matches* » en indiquant que la narration d'Alice, comme celle du conte en général, fait peu ou prou mention des motivations psychologiques des personnages. « Although Alice does not deny the existence of inner lives, her method of narration operates similarly to fairy tales insofar as it privileges exterior realities over speculations about motive and internal action. » (Choplin, 2009, p. 175) La jeune fille décrit principalement les réalités qui peuvent être perçues d'un œil extérieur, ce qui donne lieu à des passages singulièrement cocasses où des situations tragiques sont étonnamment peu dramatisées. Le registre employé pour raconter l'étrange accueil que lui réserve son frère à son retour du village illustre parfaitement cette idée de distanciation narrative. Lorsqu'en effet, absorbée dans ses réflexions après l'échec de sa quête au village, elle franchit la porte de la cuisine, et voit son frère tout afféré, elle interrompt tout simplement le cours de sa pensée et effectue ce simple constat : « Tout cela pour dire que, à la nuit tombée, quand je remis le pied dans notre cuisine,

je fus fort étonnée, dans l'état d'esprit où j'étais, de trouver scie en main mon frère qui s'apprêtait à découper la dépouille de papa en morceaux. » (Soucy, 2000, p. 90) La narratrice, qui se contente, comme elle le souligne elle-même, « [d']enregistre[r] les faits en droiture et simplicité » (Soucy, 2000, p. 114) manifeste de la résignation, voire du détachement à l'égard des situations les plus problématiques qui devraient pourtant la bouleverser. En vérité, il semble que l'écriture soit la seule activité à même de stimuler cette apathie qui les touche, elle et son corps.

Mais avant de chercher à comprendre davantage la dynamique de confrontation entre le corps et le texte, penchons-nous d'abord sur l'identité problématique de l'héroïne. Pour ce faire, nous explorerons la liminarité du personnage, pour reprendre la notion explorée par Marie Scarpa. Ce concept, nous en sommes convaincue, nous permettra davantage de questionner le rapport conflictuel que la jeune fille entretient avec son propre corps et ainsi d'étudier les transgressions que celui-ci fait subir à l'écriture.

2.2.1 La liminarité d'Alice

La liminarité, concept tout droit issu de l'anthropologie et nourri, notamment, par les travaux d'Arnold Van Gennep, et Victor Turner après lui³², se trouve réactualisée dans l'analyse qu'en fait Scarpa au sein du texte « Le personnage liminaire » qui apparaît dans l'anthologie d'ethnocritique. Elle y indique que

[l]'individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. (Scarpa cité dans *Ethnocritique*, 2011, p. 180)

³² Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris: Picard et Turner, V. (1990). *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris: Presses universitaires de France. Van Gennep s'est principalement intéressé à la question du rite de passage chez les individus en période d'initiation, le divisant en trois temps : séparation, marge et agrégation.

Cet état d'entre-deux mentionné par la théoricienne qui rend le statut d'un individu indéfinissable est précisément celui dans lequel se trouve Alice. Son sexe renié par un géniteur cruel et misogyne, la jeune fille ne sait pas elle-même précisément qui elle est, ni même d'où elle vient puisque les histoires saugrenues que lui racontait son père à propos des origines de la lignée Soissons tiennent davantage de la légende ou du mythe. Ainsi, étant donné que, comme l'affirme Scarpa, « la construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières [...] sur lesquelles se fonde la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. » (Scarpa cité dans *Ethnocritique*, 2011, p. 181), la quête identitaire inachevée de l'héroïne ne peut que l'emprisonner dans le statut de personnage liminaire.

Femme dans un univers d'hommes lorsqu'elle se trouve dans le domaine, et « sauvage »³³ dans un monde civilisé lorsqu'elle parvient au village de Saint-Aldor, la jeune fille se trouve marginalisée dans tous les environnements qu'elle cherche à intégrer, ne parvenant pas à s'initier auprès d'une communauté. Cette marginalisation est justement le lot, souligne Scarpa, de tout individu en situation de liminarité.

Dans la mesure où notre personnage liminaire, faisant le détour par l'autre comme tout un chacun, ne parvient pas à revenir de cette altérité; qu'il est, selon les circonstances et les contextes, un non initié, un mal initié ou un sur-initié [...], il est placé souvent, dans le système des normes culturelles, du côté du pôle le moins positif ou le plus problématique. (Scarpa cité dans *Ethnocritique*, 2011, p. 181)

³³ Il s'agit d'ailleurs du surnom que lui donne Paul-Marie, l'inspecteur des mines, lorsque Alice refuse s'identifier. « Tu voudrais bien que je te donne un nom pour moi tout seul? Sauvage. Je t'appellerai sauvage. Ça va bien avec ton parfum d'herbe et de pluie. » (Soucy, 2000, p. 82) La jeune fille se trouve ainsi davantage associée à la nature (le parfum d'herbe et de pluie) qu'à la culture. Ce qui lui convient parfaitement étant donné qu'elle décide de revendiquer le titre et s'exclame plus loin : « ou bien mon nom n'est pas sauvage. » (Soucy, 2000, p. 84)

Le monde intermédiaire du « nulle part » constitue donc le seul espace où Alice trouve véritablement sa place, comme en témoigne ce passage où, découragée de sa mésaventure au village, elle constate qu'elle ne désire pas pour autant rentrer au manoir. « Et là, je vais vous dire, j'aurais voulu ne jamais rentrer, ne jamais revenir, demeurer à jamais dans le chemin de la pinède, entre domaine et village, être la divinité discrète de la distance qui sépare toute chose, la petite fée des sentiers qui ne mènent nulle part. » (Soucy, 2000, p. 90)

La pinède représente le seuil qu'Alice et son frère n'avaient jamais outrepassé avant le suicide de M. Soissons qui fait office, dans la famille, de patriarche déifié, comme le souligne Bertrand Gervais qui affirme, à ce propos, que dès les premières lignes du récit, « la disparition du père, du maître de céans, est vécue comme une véritable apocalypse. Ce père est un dieu. » (Gervais, 2001, p. 388) Or, le franchissement de la pinède est un acte absolument proscrit par ce « père dieu ». Ce faisant, l'attitude initiale d'Alice lorsqu'elle se voit forcée de pénétrer cet espace symbolique se traduit comme la peur de transgresser une loi divine et sacrée.

À tout instant j'appréhendais quelque phénomène hors norme, comme le ciel qui s'entrouvre et plante à mes pieds un jet de foudre m'interdisant d'aller plus loin, ou de rencontrer à chaque détour du chemin tout à coup un précipice bouillonnant d'immenses fumées pourpres, mais rien de tout ça ne se produisait, et je continuais d'avancer en me disant ça parle au diable. (Soucy, 2000, p. 43)

La crainte de l'adolescente face à ce qui, au fond, ne constitue rien de plus qu'un espace sans hostilité aucune correspond à celle de l'homme religieux selon la définition qu'en donne Mircea Eliade dans son essai *Le sacré et le profane*, pour qui « l'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures ; il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. » (Eliade, 1965, p. 25) Ainsi, Alice n'hésite pas à s'aventurer dans la pinède en raison de ce que ce territoire boisé représente concrètement, mais bien à cause de la nature qu'elle lui attribue. Cette

frontière qui sépare les deux seuls mondes que connaît ou s'apprête à découvrir l'héroïne, et dont elle finira par se détourner, se manifeste également comme le lieu d'une grande révélation – dans son acceptation toute chrétienne – à savoir que cette réalité est factice et qu'elle repose sur des superstitions.

Je n'avais jamais quitté notre domaine depuis que j'avais l'âge de me souvenir de ce qui m'arrivait, et une telle sobriété eût dû me valoir davantage d'étonnements, me semblait-il, mais [...] il n'y avait aucune solution de continuité, je marchais dans le même espace qui me rejoignait à chaque pas, et pour la première fois je comprenais ce que je n'avais jusqu'ici que pressenti grâce à mes dictionnaires, à savoir que la terre est ronde comme un oignon. (Soucy, 2000, p. 44)

La pinède est donc essentiellement une zone de passage entre deux univers – le milieu plus central et convergeant du village et le domaine qui se trouve en périphérie – mais aussi, comme l'évoque Eliade, entre le sacré et le désacralisé. « Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et lieu paradoxal où ces mondes se communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. » (Eliade, 1965, p. 28)

Daniel Fabre soutient pour sa part, dans son article « Limites non frontières du Sauvage », que des délimitations symboliques du territoire s'effectuent, en Occident, en fonction d'une conception qui nous est issue de la Rome antique. « En particulier celle de la villa (ou domus) au milieu de son ager, ses champs, opposée d'une part au saltus, espace plus ou moins boisé de parcours des troupeaux, et à la silva, forêt profonde dont le destin est d'être un jour gagnée par la culture. » (Fabre, 2005, p. 435) Nous en tenant quant à nous à la *domus* (qui se rapporterait ici à la demeure familiale des Soissons) et au *saltus*, nous nous permettons également d'intégrer la notion de *campus* qui serait identifiable à un espace civilisateur d'économie, du travail et de la culture (représenté, dans le récit, par le village). Alice, qui pour les besoins de sa quête, quitte la *domus* et se trouve par la suite rapidement rejetée du

campus, au sein duquel elle ne fait que semer le désordre, ne se sent finalement bien que dans le lieu-frontière du *saltus* qui se trouve très précisément entre le manoir et le village. Au final la déconstruction d'une identité imposée, de même que la reconstruction identitaire qui s'ensuit, s'effectue dans un espace symbolique et physique qui se situe en marge, ce qui tend à réaffirmer la liminarité du personnage. Ce statut indéfinissable n'est finalement pas sans effet sur le corps. Incapable d'effectuer le passage qui lui permettrait d'être acceptée par l'une ou l'autre communauté – celle de la famille Soissons ou de Saint-Aldor – Alice n'arrive pas à s'élever à l'état de femme.

Dans l'analyse qu'elle effectue de l'un des romans de la série *Rougon-Macquart* de Zola, dans son essai *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Scarpa considère qu'Angélique Rougon, héroïne de l'œuvre, est une non-initiée qui – nous ajoutons à l'instar d'Alice – ne parvient jamais à s'agrèger et ainsi à quitter son statut de personnage liminaire. Pour la théoricienne, Angélique qui meurt à la suite de sa propre cérémonie nuptiale, ne pouvant consommer son union et n'ayant pu que rêver d'une belle histoire d'amour, se voit condamnée à rester à l'état d'éternelle jeune fille.

[R]encontrer un prince charmant. C'est le rêve de toute adolescente, dans ce segment de vie crucial pour elle et pour la communauté, cette phase liminaire entre nubilité et noce, où elle doit à la fois rester tournée vers l'intérieur (dans la *domus*) et avoir la tête ailleurs (vers le *saltus*), puisque la règle des filles est de se garder tout en trouvant un mari. (Scarpa, 2009, p. 191-192)

La situation d'Alice est certes différente, mais il n'en demeure pas moins qu'elle conserve des similitudes avec le cas observé par Scarpa. En effet, plusieurs signes, que la narratrice n'arrive pas toujours à interpréter, montrent que le corps de la jeune fille a déjà été marqué par des changements attribuables à la phase de puberté, à commencer par ses menstruations et sa grossesse, deux indices qui permettent de

déterminer que l'orpheline n'est plus une enfant. Contrairement à Angélique, Alice ne revêt donc pas les caractéristiques de la vierge pure et immaculée.

Ceci dit, l'héroïne de Soucy demeure, au moins durant toute la première partie du roman, parfaitement sourde aux signaux que lui envoie son corps. C'est que la jeune fille, privée depuis toujours de toute forme de jouissance sexuelle³⁴ – ce qui n'est pas le cas de son frère, soulignons-le – est tenue de camoufler ses courbes féminines, ses pertes menstruelles, puis son ventre gonflé avec une surabondance de tissus que lui force à porter son père, ce qui lui vaut dans la famille le sobriquet de « monsieur la jupe ». (Soucy, 2000, p. 100) Il ne s'agit pas d'un excès de pudeur de la part d'un fervent religieux, mais bien d'une manière de refuser le genre et même le sexe biologique de sa fille. Les précautions excessives prises dans le but de s'en assurer font que la narratrice ne semble jamais pouvoir nommer formellement les différents phénomènes corporels qu'elle expérimente. Alice indique se trouver *parfois* en mesure de lancer du sang au visage de ceux qui l'embêtent. La faute incestueuse commise par son frère qui, régulièrement, lui « gigote dessus » (Soucy, 2000, p. 59) n'est pas davantage désignée en tant que telle.

Malgré tout, le corps d'Alice obéit forcément aux injonctions de la nature. Néanmoins les transformations qui en découlent ne s'avèrent pas pour autant internalisées dans un processus de ritualisation. Or, c'est l'initiation rituelle par les pairs, nous dit Scarpa pour qui le rite « permet [...] de mesurer le type de "socialisation" (en termes d'intégration, d'autonomisation, etc.) du personnage » (Scarpa cité dans *Ethnocritique*, 2011, p. 179), qui donnerait finalement lieu à une agrégation de la jeune fille auprès d'une collectivité. À défaut d'avoir « su se garder tout en se trouvant un mari », Alice qui rêve autant du prince charmant qu'Angélique, conserve son statut virginal de non-initiée. La jeune fille n'aura d'ailleurs pas le

³⁴ L'extrait où Alice explique que son père lui interdit d'enfourcher le cheval « en raison des sensations qu'[elle] en éprouverai[t] et que [son] père désapprouverai[t] » (Soucy, 2000, p. 42) montre bien cette idée.

temps de s'unir avec l'objet de ses fantasmes, l'inspecteur des mines, puisque le personnage meurt assassiné à la toute fin du récit.

2.2.2 Désémotisation et resémotisation du langage

Cette impasse identitaire de plus en plus marquée chez Alice engendre une remise en question, non plus seulement du statut, du genre ou du sexe de l'orpheline, mais bien de son existence ontologique et matérielle en tant qu'être de chair, comme le montre ce passage où, absorbée par la « lecture » de son histoire préférée³⁵, elle ne sait plus à qui ou à quoi elle s'identifie le plus.

Je la lisais sans me lasser, cette histoire, et même souvent me la repassais dans le chapeau, si ému³⁶ que je ne savais plus trop si j'étais moi-même le chevalier, ou la princesse, ou l'ombre de la tour, ou simplement quelque chose qui participait au décor de leur amour, comme la pelouse au pied du donjon, ou l'odeur des églantines, ou la couverture constellée de rosée dans laquelle le chevalier enveloppait le corps transi de sa bien-aimée. (Soucy, 2000, p. 21)

En résulte une extrême désubjectivation, car la jeune fille en vient à ne plus se considérer humaine. Aussi, sous la plume d'Alice, les marques grammaticales qui ont pour but, dans la langue française, de signaler l'identité d'un individu, telles que l'accord en genre ou la majuscule des noms propres, sont inexistantes. La jeune fille expliquera d'ailleurs à Paul-Marie que son frère et elle ne sont jamais désignés par leur prénom au manoir.

— Frère m'appelle frère, et père nous appelait fils quand il nous commandait tout la veille encore. — Et comment faisiez-vous pour savoir

³⁵ Car en vérité, souvenons-nous, il s'agit d'une histoire que la narratrice « reli[t] dans le dictionnaire de [s]a tête » (Soucy, 2000, p. 21).

³⁶ Au masculin dans le texte.

auquel des deux il s'adressait? — La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. Mais si on se trompait vraiment, si c'était moi qui me présentais à son appel alors qu'il voulait que ce soit frère, il disait: « Pas toi, l'autre », tout simplement, ça n'a jamais posé de problèmes à personne. (Soucy, 2000, p. 81-82)

En recourant à cet exemple, Bertrand Gervais constate que l'écriture d'Alice fait l'objet d'une « désémotisation », « c'est-à-dire d'un langage qui se désagrège jusqu'à ne plus pouvoir signifier. » (Gervais, 2001, p. 386) Il nous paraît toutefois à propos d'apporter une nuance ici. La première partie du roman obéit, comme nous l'avons mentionné plus haut, à une logique de déssubjectivation, qui fait en sorte que chez la narratrice, les mots servent à nommer plutôt qu'à identifier. Comme l'affirme Aurélien Boivin dans son article « La petite fille qui aimait trop les allumettes ou la métaphore du Québec », si Alice ne trouve pas les termes justes pour parler des femmes qu'elle considère « tantôt comme des putes, tantôt comme des vierges, deux mots pour elle équivalents, puisqu'elle n'en connaît pas la vraie signification » (Boivin, 2001, p. 91), c'est sans doute qu'elle « se content[e] [...] de reproduire le vocabulaire de son père et de son frère » (Boivin, 2001, p. 91). Cette déficience langagière tend à expliquer la pauvreté de son vocabulaire lorsqu'il s'agit de se décrire elle-même. Une désémotisation a donc bel et bien lieu, mais dans l'unique mesure où, privée des mots pour se dire, Alice n'existe effectivement pas, jusqu'à preuve du contraire. Même le corps, conçu ici comme le réceptacle d'une identité, problématique puisqu'innommable, se vide de son sens. La narratrice n'affirme-t-elle pas elle-même que « [l]e corps est un gouffre, tout est nuit noire par en dedans » (Soucy, 2000, p. 103) ?

Seulement, il se trouve qu'Alice finit par redonner du sens à son corps vide et à inscrire, à même ce corps, une identité. Un processus de « resémotisation » a nécessairement lieu lorsqu'advient l'écriture, elle-même productrice de sens. Les mots semblent permettre à la narratrice de conférer une substance à son *corps-gouffre*

et de s'incarner réellement en tant que sujet. Ainsi, l'orpheline en vient finalement, peu avant la seconde partie du roman, à assumer son identité féminine et à « appliquer aux mots le genre des putes et les accorder en conséquence » (Soucy, 2000, p. 85).

2.2.3 Langage performatif

Nous avons déjà étudié, dans le chapitre précédent, la façon dont, dans le roman, un brouillage s'instaure entre ce qui relève de la matérialité, associé par exemple à la putréfaction et à la décomposition, et ce qui relève de l'abstraction littéraire. Dans cette perspective, si les mots, qui sont de l'ordre de l'abstrait, ont la faculté de conférer une contenance matérielle au corps, c'est qu'ils détiennent sur eux un effet physique. Nous ne pouvons conséquemment négliger la valeur performative de ce langage qui, comme l'a théorisé le philosophe John Langshaw Austin dans son ouvrage *Quand dire c'est faire*, a le pouvoir de modifier une réalité concrète³⁷.

Dans son essai *Performance, réception, lecture*, Paul Zumthor, qui s'intéresse aux transmissions orales et prend, de fait, systématiquement en compte la donne de la réception lorsqu'il étudie le concept de performance, opère quant à lui un déplacement. Cherchant à comprendre le mouvement d'une confrontation entre un texte et le lecteur, le théoricien réfléchit, dans un premier temps, à une « double trajectoire : celle qui nous mènerait au lieu nodal où le "littéraire" s'articule dans la perception, et celle où l'on rencontrerait un homme particulier, fait de chair et de sang. » (Zumthor, 1990, p. 25) Et devant cette impossibilité pour un récepteur, d'aller, par le biais de sa lecture, à la rencontre d'un être réel, doté de « traits physiques et psychiques » (Zumthor, 1990, p. 25), Zumthor propose « [d']inverser le

³⁷ L'exemple devenu sans doute le plus notoire d'Austin pour illustrer cette idée est dans la formule prononcée pour unir deux fiancés lors d'une cérémonie de mariage. Le simple énoncé, « je vous déclare mari et femme », permet de modifier le statut de deux individus. La phrase est donc performative en ce qu'elle est à la fois l'énoncé et l'acte qui est énoncé. (Austin, 1970)

mouvement : partir empiriquement de ce qui pourrait être point d'arrivée (la perception sensorielle du "littéraire" par un être humain réel) pour en induire quelque proposition sur la nature du poétique. » (Zumthor, 1990, p. 25) Dans cette mesure, l'acte de performance implique que le corps peut se montrer sensoriellement affecté par les « effets sémantiques » (Zumthor, 1990, p. 57) d'un texte.

Mais voyons comment cette théorie s'articule plus concrètement dans le roman de Soucy. Nous avons fait mention, précédemment, de la façon dont Alice se montre peu explicite lorsqu'il s'agit de décrire les diverses sensations ressenties par son corps. Son écriture est marquée par des effets de distanciation qui lui font narrer sans gravité une situation particulièrement brutale, expliquant sur un ton presque factuel les violences extérieures qu'elle subit telles que les assauts du frère et les « horions » du père, mais aussi la manière dont elle éprouve elle-même son corps. Se nourrissant peu, Alice se rend véritablement compte qu'elle doit manger uniquement en raison des messages que lui envoie son ventre, comme si elle ne ressentait pas elle-même la faim. En effet, alors qu'elle « écrit » depuis plusieurs heures déjà, elle est finalement « interrompue » par les bruits de son estomac. « [Ç]a s'appelle un gargouillis si ma mémoire est bonne, et je me rappelai tout à coup la promesse que j'avais faite à mon corps d'engoulever de manger une ou deux pommes de terre avant l'aurore, et que je n'avais pas encore tenue. » (Soucy, 2000, p. 128) La jeune fille semble en outre dormir très mal et très peu et lorsqu'elle trouve le sommeil, « il [lui] arrive encore de parler, de marcher, de mener cette ou cette activité, en n'en ayant aucune connaissance dans le chapeau et d'écrire même, des choses dont le lendemain [elle s]'étonne grandement. » (Soucy, 2000, p. 121) C'est que la conscience d'Alice semble se dissocier du corps – de ce corps-gouffre vidé de son sens aussi bien que de ses sensations.

En contrepartie, la narratrice se montre particulièrement sensible aux effets que le littéraire produit physiquement sur elle. Par exemple, les aliments dont elle se nourrit,

en très faible quantité et seulement lorsqu'elle y est contrainte, paraissent à moitié comestibles : des racines, des fleurs et des pommes de terre crues. Mais parallèlement, l'héroïne *dévore* les livres de la bibliothèque, « ceux qui ne sont pas pourris et ne se décomposent pas entre [s]es mains comme un bloc de farine humide » (Soucy, 2000, p. 97), assimilant le livre à de la nourriture. Alice se nourrit des mots et de l'écriture, qui lui confère une plus grande vitalité que les denrées qu'elle ingère. Par ailleurs, les mots, qu'elle considère ses amis (Soucy, 2000, p. 98) et font donc l'objet d'une personnification, disposent d'une forte matérialité et agissent directement sur le corps. En divers contextes, la jeune fille évoque, notamment, que les phrases « entr[ent] dans la tête » (Soucy, 2000, p. 22), les « raisonnements frappent comme des coups de gourdins » (Soucy, 2000, p. 24) ou encore que les pages d'un livre se rangent « dans le secret de [l']imagination ». (Soucy, 2000, p. 21) Les mots, associés à de la matière, sont donc les seuls qui soient véritablement à même, pour en revenir à la théorie de Zumthor, d'engendrer un engagement du corps chez la narratrice.

Dans son article, Michel Biron émet un constat qui va de pair avec notre raisonnement, en dépit du fait que ce dernier reste assez critique de ce qu'il énonce. Nous aimerions donc, pour conclure cette partie, discuter de cette question qui va comme suit :

Est-ce un hasard si j'ai le sentiment, à lire de front plusieurs romans québécois d'aujourd'hui, que, sous des styles on ne peut plus variables, ils se soutiennent d'une même écriture, fondée sur le plaisir du détachement, sur la « désentimentalisation » du roman, mais aussi sur un certain besoin d'adoration (tantôt la littérature, tantôt la pureté de l'enfance) ? (Biron, 1999, p. 410)

Biron soutient que cette tendance à rendre banales des réalités qui apparaissent choquantes aux yeux du lecteur, avec un registre qui permet de distancier la « parole brute biologique, d'un discours défini par sa destination, donc par sa nature sociale »

(Biron, 1999, p. 410) conduit en parallèle à une idéalisation de la littérature. Pour Biron, cette littérature fantasmée « sert à racheter le manque de réalité des choses ». Mais si le roman obéit bel et bien, comme l'affirme Gervais, à une logique de la fin, nous dirons quant à nous, que la littérature est ce qui reste quand tout se désagrège. Le corps et le texte en viennent à s'unir, dans un même effort de sémiotisation, pour produire à la fois sens et substance et pour donner cours à une transmission telle que la conçoit Zumthor, c'est-à-dire qui s'effectue au sein d'un espace corporellement investi.

2.3 L'ogre et le Petit Poucet

Si, pour paraphraser Zumthor, on ne peut vraisemblablement imaginer qu'une trajectoire puisse mener le lecteur à la rencontre d'un personnage littéraire qui soit doté de tous les attributs physiques et sensoriels d'un être humain réel, la possibilité qu'un tel personnage échappe à la fiction et poursuive le lecteur dans le but de le dévorer nous paraît d'autant plus improbable. C'est pourtant ce que prétend Julien, qui passera sa vie durant à craindre que l'ogre de Grand Remous, monstre littéraire tout droit issu de ses contes préférés, ne le rattrape. L'ogre consiste en une construction de l'imaginaire échafaudée par l'orphelin depuis le meurtre de ses parents. Le traumatisme avec lequel il est forcé de composer à la suite du crime commis lui a fait perdre la plupart de ses repères et le protagoniste peine à différencier le réel des histoires de fiction qui l'obsèdent tant. Or, *Le Petit Poucet* et *La Belle au bois dormant*, les deux contes que le garçon relit inlassablement, mettent justement en scène des ogres qui cherchent à manger des enfants.

L'obsession de Charles, Serge et Aline envers leurs parents disparus s'oppose à la plus totale indifférence du cadet. S'expliquant difficilement l'amnésie de Julien chaque fois qu'il est question de Georges et Carmen « (Carmen? Qui est-ce donc?) »

(Lalonde, 2000, p. 99), les aînés en viennent à accepter la douce folie de leur frère. La figure terrifiante de l'ogre se substitue dans l'imagination de Julien aux sentiments de remords et de culpabilité, et l'orphelin ne parvient jamais tout à fait à s'extraire de l'univers fictionnel qu'il a lui-même inventé dans le but d'échapper à une trop dure réalité. Cette créature, produit du mythe et du conte, n'est pas sans intérêt pour nous qui nous penchions justement, un peu plus haut, sur les effets que détient le littéraire sur les corps. L'ogre, en effet, est amateur de chair fraîche, et s'il terrifie si intensément notre personnage, qui finira toutefois par s'en sauver et mettre un terme à son règne, c'est bien parce que ce dernier craint qu'il ne s'en prenne à son corps pour s'en nourrir. Ainsi, à l'opposé d'Alice qui se sustente du littéraire pour donner de la substance à un corps qui n'en a pas, Julien tente quant à lui de protéger le sien d'un monstre qui le pourchasse pour le dévorer. Néanmoins, chez Alice comme chez Julien, le texte prend corps et agit sur le réel, de même que sur l'orphelin qui à son contact, nous le constaterons plus loin, s'ensauvage.

2.3.1 Le monstre dévorateur

Le conte alimente notre imaginaire, depuis son origine dans la tradition orale, en monstres de toutes sortes, méchantes sorcières, fées maléfiques, cruelles marâtres, ogres et gnomes malveillants, qui sèment la discorde et se rangent du côté du pôle négatif de cet univers fondamentalement manichéen. C'est le personnage de l'ogre qu'a choisi d'exploiter Lalonde. L'adéquation qui s'institue entre la violence que ce monstre sème autour de lui et les excès alimentaires et cannibaliques auxquels il s'adonne nous porte donc à postuler que l'image de l'ogre est utilisée pour symboliser spécifiquement, plus que la mise à mort par ingestion, le crime sordide commis contre la chair.

Arlette Bouloumié, dans son chapitre « La dimension politique du mythe de l'ogre chez Tournier, Chessex et Pennac » rédigé pour le collectif *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, remarque que le mythe est réutilisé par les trois auteurs pour représenter métaphoriquement la « férocité nazie » (Bouloumié et *al.*, 2009) qui dominait l'Europe au milieu du XX^e siècle. Citant Tournier, dans son article « Représentations des ogres dans la littérature », elle évoque les sévices corporels infligés lors de cette période sombre et cette « exploitation totale de l'homme par l'homme jusqu'à confectionner des tissus avec ses cheveux, des abat-jour avec sa peau, jusqu'à faire servir l'homme comme animal de laboratoire » (Tournier cité dans Bouloumié, 2013, p. 118) Bouloumié n'hésite donc pas à effectuer le même rapprochement entre la chair – « chair jeune, [...] chair à pâté, [...] chair à plaisir, [...] chair à canon » – (Bouloumié, 2013, p. 119) et le meurtre, que connote, jusque dans son appellation, le personnage de l'ogre.

L'étymologie confirme ce rapport entre l'acte de manger et la mort. Selon Dontenville, une des étymologies du mot ogre renverrait à Gorgone et Gargantua, noms qui ont été associés à la racine *garg* qui signifierait gosier. Gargantua évoquerait le soleil celtique avec le sens d'avaler, d'engloutir dans les ténèbres. Cette idée de dévoration rattache l'ogre à la nuit et à la mort. Une autre étymologie ferait dériver le mot ogre du mot latin: *Orcus*, dieu de la mort et l'enfer lui-même, qui aurait survécu dans les croyances populaires. Cette étymologie est appuyée par l'italien: *orco* qui signifie croquemitaine. (Bouloumié, 2013, p. 108-109)

L'ogre est donc par définition un être qui tue par dévoration. Il semble toutefois qu'il s'agisse des seuls traits à même de véritablement le caractériser. En effet, mis à part ses capacités physiques hors du commun – parfois conférées par des objets magiques tels que les fameuses bottes de sept lieues – sa grande voracité et sa nature destructrice qui sont devenus des lieux communs, ce personnage reste dans l'indétermination. Prédateur surnaturel, ses pouvoirs, son apparence, voire sa forme, diffèrent d'une histoire à une autre. Comme le mentionne Bouloumié, on lui attribue par exemple certaines fois la faculté de se transformer en animal féroce, et d'autres

celle de lire l'avenir. « C'est donc un être ambigu dont le pouvoir de métamorphose montre qu'il est hasardeux de vouloir trop le définir. » (Bouloumié et *al.*, 2009)

Par le fait même, cette figure littéraire hautement polymorphe s'accorde facilement à tout type de situation mettant en scène des violences infligées à la chair. Il n'est donc guère surprenant que Julien puisse opérer un déplacement et que dans son imaginaire, cette allégorie prenne concrètement forme et s'anime. Dans le roman, l'ogre ne représente pas seulement un individu qui aurait pu par exemple se montrer cruel envers l'orphelin. Il s'agit d'un concept plus englobant qui réunit tout type de crimes odieux, tel que l'abandon des enfants par leurs parents, souvent montrés comme les véritables ogres de l'histoire, ou même la violence conjugale dont semble autrefois avoir été victime Irène, la Belle au bois dormant de Julien, mais aussi le parricide dont le personnage a été le sujet. L'ogre de Julien est ainsi bifrons, celui qui l'agresse et celui qui lui permet d'agresser, figure de maître absolu à laquelle il est totalement soumis³⁸. C'est du moins ce que suggère le passage où l'orphelin, refusant de pénétrer dans ce qu'il considère comme la maison de l'ogre, en apprend davantage sur l'histoire de son amante.

Je ne peux pas encore entrer dans la cabane. “Plus tard, je lui ai dit, quand je serai vraiment guéri de lui”. Elle a dit : “Guéri de qui?” J'ai répondu : “De l'ogre.” Elle a ri et elle a dit : “Moi aussi, je dois guérir de mon ogre!” J'apprends alors qu'il y a eu un homme, en ville, qui lui a fait peur. (Lalonde, 2000, p.41-42)

L'ogre est donc celui qui violente les corps, mais aussi et surtout celui qui, du même coup, transgresse un interdit, qu'il s'agisse du meurtre des parents, acte qui trouble l'ordre social, ou la négligence parentale à l'égard d'enfants qui sont laissés à eux-mêmes. Et si le personnage s'accorde si parfaitement à l'idée de transgression, c'est surtout en raison de son cannibalisme. Car l'appétence de l'ogre pour la viande humaine alors qu'il est lui-même humanoïde – pour peu que l'on accepte de lui prêter

³⁸ C'est cette obéissance à un maître qui laisse percer chez Julien la psychose.

des traits qui soient au minimum anthropomorphes – représente une violation morale des plus fondamentales.

Pourtant, l'anthropophagie est un phénomène beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, bien qu'il fasse effectivement l'objet d'une forte réprobation dans la majorité des sociétés. Elle constitue, de prime abord, un acte moralement inacceptable auquel l'humain ne se soumet que dans des conditions d'extrême privation, la famine par exemple, ou s'il fait preuve d'une grande bestialité. Néanmoins, comme le mentionne l'anthropologue Mondher Kilani dans son article « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », cette pratique

participe de l'ordre culturel qui est un ordre généralisé. Parce qu'il ne saurait être qu'exceptionnel, le cannibalisme est pratiquement toujours une institution réglée. À l'égal de l'inceste, il se trouve toujours et partout codifié de façon rigoureuse. Avant d'être un acte d'ingestion de la chair humaine, le cannibalisme reflète une logique sociale. (Kilani, 2006, p. 35)

Kilani indique que l'anthropologie en est venue à la réalisation que le cannibalisme participe à l'organisation sociale et culturelle de ceux qui s'y adonnent. Il indique par exemple que le cannibale ne mange jamais n'importe qui, et ne le fait pas non plus dans n'importe quel contexte. De telles habitudes de consommation s'accompagnent, de fait, d'un processus fortement ritualisé sous-entendant qu'elles ne servent pas uniquement à assouvir un besoin élémentaire. Peut-on en dire autant de l'ogre, dont on affirme parfois qu'il est plus près de l'animal que de l'homme? La glotonnerie de ce monstre dévoreur d'enfants peut-elle également faire l'objet d'une codification aussi complexe? Un détour par *Le Petit Poucet*, dont s'inspire Lalonde, nous sera sans doute nécessaire ici afin d'avancer que l'ogre manifeste en fait plusieurs caractéristiques du cannibale étudié par Kilani.

Le conte de Perrault s'ouvre sur l'histoire du Petit Poucet, cadet de six frères, le plus marginal et aussi le plus rusé de la famille – on ne manquera de remarquer la ressemblance avec le personnage de Lalonde. Un jour que leurs parents, pauvres et

affamés, décident pour une seconde fois de les perdre en forêt, les enfants quémangent refuge auprès d'une ogresse. Cette dernière accepte, mais s'empresse de les cacher avant que son mari, ogre vorace et mangeur d'enfants, ne les trouve et ne tente de les tuer. Cependant, le mari, une fois revenu, flaire l'odeur de la chair fraîche qu'il distingue du mouton entier *cuit à la broche*, comprend le subterfuge de sa femme, découvre la cachette des enfants et s'en empare, prêt à les manger. Mais l'ogresse parvient à convaincre son époux déjà repu de différer son repas au lendemain et couche les sept frères dans la chambre de ses sept filles. Au courant de la nuit, le Petit Poucet, qui craint, à raison, que l'ogre change d'idée et s'attaque aux enfants, échange son bonnet et celui de ses aînés avec les couronnes d'or que portent les petites ogresses. Le mari égorge donc, par erreur, ses propres filles en vue du repas qui l'attendrait le lendemain.

Ce résumé, certes incomplet, s'avère néanmoins suffisamment explicite pour prouver ce que nous cherchons à démontrer, à savoir que l'ogre est un être de culture. À l'instar du cannibale de Kilani, le personnage de Perrault ne mange pas n'importe quelle viande, s'en prenant surtout aux enfants et se gardant de dévorer sa femme qui lui a désobéi en dissimulant les sept frères. « Je ne sais à quoi il tient que je ne te mange aussi ; bien t'en prend d'être une vieille bête. » (Perrault, 2014, p. 128) Pour le protagoniste, il y a donc des chairs bonnes à manger, celles qui sont fraîches et jeunes et appartiennent à une catégorie d'individus spécifiques, et d'autres qui sont indigestes.

À plus forte raison, l'ogre ne se contente pas de dévorer des enfants tout cru, car il apprête et cuit sa nourriture avant de la manger. Depuis les travaux de Claude Lévi-Strauss, dont il fournit un échantillonnage dans son article « Le Triangle culinaire », la cuisine est un objet d'étude particulièrement prisé par les anthropologues. Pour Lévi-Strauss, elle constitue « avec le langage [...] une forme d'activité humaine véritablement universelle » (Lévi-Strauss, 2009, p. 14). Au sein du « triangle

culinaire » qu'il a élaboré pour illustrer le système à partir duquel s'organise cette activité, il propose une tripartition qui va comme suit : le cru, le cuit et le pourri. Selon l'anthropologue, « le cuit est une transformation culturelle du cru, tandis que le pourri en est une transformation naturelle. » (Lévi-Strauss, 2009, p. 14) La cuisson des aliments représente donc une façon, pour les individus, d'emmener le cru, matière brute que l'on retrouve dans la nature, à la culture et à la domesticité. La cuisine se conçoit d'ailleurs comme un espace de domestication, ici celui de l'ogresse, dont le mari charge « d'habiller »³⁹ (Perrault, 2014, p. 132) la viande.

Notons par ailleurs que l'ogresse de *La Belle au bois dormant*, la mère du prince charmant, procède de la même façon. Lorsque la reine mère tente de manger ses petits-enfants et sa belle-fille, elle envoie à sa place son maître d'hôtel pour les tuer et les cuisiner. Il se trouve donc en mesure d'« endomestiquer » la nourriture de sa maîtresse. Par ailleurs, l'appétit de l'ogresse se tourne, là aussi, vers des victimes bien précises : des membres de la royauté, jeunes et innocents. La reine mère va jusqu'à décrire la manière dont elle souhaite que l'on apprête sa viande, soit « à la Sauce-Robert ». (Perrault, 2014, p. 36) Ainsi, en apprêtant la chair dont ils se nourrissent, les ogres engagent une « transformation culturelle du cru ».

Par conséquent, en dépit de leur monstruosité, ces personnages vivent selon un mode de vie régulé et codifié. La figure de l'ogre qui terrifie tant Julien se situe sur la frontière qui délimite l'espace sauvage de l'espace culturel, à la fois représentée comme un monstre bestial et sanguinaire et comme un être socialisé qui s'inscrit dans le cadre de la vie domestique. Les ogres du *Petit Poucet* et de *La Belle au bois dormant* ne sont-ils pas, après tout, des mangeurs d'enfants aussi bien que des individus en ménage? Aussi, la violence que le monstre engendre autour de lui dédaigne tout autant Julien que son affiliation avec la domesticité et la famille. C'est

³⁹ L'étape de préparation d'une viande avant sa cuisson.

pourquoi le garçon n'aborde jamais le sujet de l'ogre avec ses frères ou sa sœur, se gardant également de l'évoquer à l'intérieur de la maison familiale.

Je ne vous parle jamais de l'ogre, Charlot. J'interroge les arbres et les buissons. Il me semble que les fleurs sauvages me regardent fixement, effrayées pour moi. Je me couche dans le foin vert, ferme les yeux, et alors un papillon vient me frotter l'oreille pour me rappeler que tout est ma faute et que l'ogre Trinité me cherche, qu'un jour il me trouvera et qu'ensuite ce sera votre tour! (Lalonde, 2000, p. 67)

Julien est un être ensauvagé qui se refuse à la culture. Si l'ogre est un être-frontière, à cheval entre la sauvagerie et la domesticité, c'est la *domus* que Julien cherche à fuir dans le roman, ne s'y sentant pas en sécurité. Le personnage, principalement tourné vers l'extérieur et le saltus avec ses « fleurs sauvages », ses étendues de « foin vert » ainsi que « les arbres et les buissons » qu'il préfère interroger à défaut d'humains qui le comprennent, finit par craindre les impacts que la culture et la littérature, quant à elles tournées vers un espace intérieur et civilisateur, pourraient générer sur son corps. Ce dernier, à l'égal de celui d'Alice, se verra aussi affecté de plusieurs façons par la littérature, ou plutôt par cette figure littéraire de l'ogre qui le poursuit pour le cuire et l'engloutir.

2.3.2 Le corps ensauvagé de Julien

À la lumière de cette analyse, nous postulons que c'est la culture qui est seule responsable de l'« ensauvagement » de Julien. Le protagoniste a évacué de sa vie et de son esprit une filiation qu'il rattachait à la littérature et cette attitude, qui se traduit par une amnésie partielle, lui a fait adopter l'image de l'ogre comme ultime antagoniste et représentant de cette même filiation, héréditaire et littéraire. Si bien que les livres de ses frères, de sa sœur et de ses parents oubliés – aussi bien que l'ogre – affectent le corps de Julien de telle façon que celui-ci en vient à se détériorer par

intoxication. « Je lis les livres, Charlot. Les poèmes surtout, fiévreusement. Vous ne vous doutez pas de ça, hein, vous trois? Que je les ouvre, vos livres, que je les lis, que je m'intoxique peut-être? » (Lalonde, 2000, p. 51) De la même manière que les mots touchent physiquement Alice, le personnage de Lalonde se montre également sensible aux effets du littéraire sur lui, qui le rendent malade. « Mon cœur bat, j'ai chaud, j'ai froid, je tremble et, en même temps, une paix inconnue m'enveloppe. Les grosses lettres dessinées me donnent la chair de poule et me brûlent le sang. » (Lalonde, 2000, p. 141) De plus, pour Julien, l'esprit se fond dans le corps.

Je n'aime que vos livres dans lesquels des clartés sortent des décombres, ceux qui ne font pas état de conflit entre le désir et l'esprit, ceux qui donnent à la ténacité du corps la même place qu'au désespoir de la tête. Et je les lis dehors, grimpé dans le pommier, sur le petit pont de la crique, ou encore couché dans le champ. Les mots doivent me circuler dans le sang pour prendre leur sens. Plusieurs de vos livres me tombent des mains, dès qu'ils me demandent de comprendre sans ressentir. (Lalonde, 2000, p. 52)

Cette intégration physiologique du littéraire constitue, pour Julien, l'unique façon de rendre les mots qui lui sont donnés à lire intelligibles. Selon cette logique, la peur que le littéraire absorbe ou plutôt dévore son corps s'avère d'autant plus compréhensible.

Mais nous évoquions, un peu plus haut, l'ensauvagement de Julien. Le protagoniste fuyant constamment l'ogre qui le pourchasse et qui l'habite à la fois finit par se sentir davantage en sécurité à l'extérieur de la *domus*, c'est-à-dire la maison familiale, et choisit de vivre principalement dans la nature. Julien quitte ce milieu qui le rattache malgré lui à une parenté biologique et culturelle dont il tente de se détourner. L'orphelin s'évade dans la pinède — comme Alice — et y passe le plus clair de son temps, chassant les animaux pour se nourrir, grimpant dans les arbres et se réfugiant dans les buissons, toujours préoccupé par la venue de l'ogre. « Je reste fidèle aux bêtes et aux plantes qui me protègent de lui. Je vis en accord avec leurs conseils et elles m'assistent dans mes peines. Ça n'est jamais quelqu'un, Charlot, qui intercède

pour moi auprès de l'ogre. Personne ne vient à notre secours! » (Lalonde, 2000, p. 67) Julien se considère l'égal des animaux, auxquels il prétend se confier, alors qu'il peine à établir un contact avec ses frères et sœur et tout autre individu. Ainsi, en le poussant à quitter l'espace domestique de la maison familiale et à vivre en marge, l'ogre – celui qu'il identifie à la *domus* et à la culture – a pour effet d'ensauvager notre personnage qui en vient à refuser d'intégrer une communauté, de s'agréger.

La chasse, une activité que pratique Julien, mérite que nous lui portions un peu plus d'attention. Pour Pierre Vidal-Naquet, la chasse consiste en un rite de passage chez les garçons, un moment de transition lors duquel ils sont préparés à la vie adulte. Aussi, pour l'historien, qui se penche plus particulièrement sur les chasseurs athéniens pendant la Grèce antique dans son essai *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, « la chasse solitaire et la chasse avec filets apparaissent souvent comme caractéristiques de l'adolescent. » (Vidal-Naquet, 1968, p. 962) La chasse tient donc lieu d'épreuve qui permet de préparer l'adolescent à la vie citoyenne, familiale et, surtout, guerrière. Il s'agit en outre d'une période de marge où le garçon se doit de balancer du côté de la sauvagerie. Vidal-Naquet affirme en effet, reprenant le concept de Lévi-Strauss, « [qu']en un sens, la chasse est tout entière du côté du sauvage, du cru, de la nuit. » (Vidal-Naquet, 1968, p. 960) Seulement, cette phase, qui en est une transitionnelle, est également temporaire. Une fois l'initiation accomplie, cette sauvagerie⁴⁰ prend fin. De son côté, Julien s'éloigne du « château » familial – encore que jamais très loin – d'où il chasse les animaux. « Le chevreuil blessé par ma balle de 30/30, je le suis dans le sous-bois de la sucrerie. Trois jours durant, je colle mon oreille à l'orme, puis au bouleau et j'écoute chacun de ses bonds égarés. » (Lalonde, 2000, p. 68) S'isolant des jours entiers dans ces sous-bois, Julien se consacre à des parties de chasse solitaire. L'orphelin fait ainsi lui aussi l'expérience du sauvage et de l'altérité. Cependant, il ne démontre quant à lui aucune

⁴⁰ Vidal-Naquet ne manque toutefois pas de souligner le caractère « organisé » (Vidal-Naquet, 1968, p. 955) de cette sauvagerie qui, au final, vise l'intégration de l'homme initié à une organisation sociale.

volonté de réintégrer la civilisation après l'isolement. Il choisit d'adopter ce mode de vie et demeure, conséquemment, un être ensauvagé.

2.3.3 Du Petit Poucet à l'ogre

Finalement, Julien parvient à vaincre l'ogre en l'incorporant et en s'identifiant au monstre qu'il a passé sa vie à fuir. Après tout, le personnage n'est pas lui-même sans rappeler l'ogre de Michel Tournier, selon l'analyse qu'en fait Bouloumié qui

constate [que] la littérature contemporaine [...] rend à l'acte de manger toute sa valeur symbolique voire religieuse liée à l'identification à ce qui est absorbé. L'ogre en viendrait alors, dans l'œuvre de Tournier, à symboliser l'homme déchu et coupable après le meurtre originel, en quête de rédemption : d'où sa faim d'innocence et sa fascination pour la jeunesse. (Bouloumié, 2013, p. 120)

Si nul n'est besoin d'expliquer le « meurtre » perpétré par Julien, qui peut avoir valeur d'origine, il semble nécessaire d'aborder la nature prédatrice du personnage et son obsession pour la jeunesse qui le rapprochent sensiblement de l'ogre. En effet, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, Julien, qui est pourtant le cadet, refuse de voir ses frères et sa sœur, quitter l'enfance. « Même si j'ai déjà commencé à vouloir que la terre rapetisse et que vous cessiez de grandir, toi [Aline] surtout, l'ogre me laisse tranquille, je ne suis pas encore foutu, ni pour vous ni pour moi. » (Lalonde, 2000, p. 98) Évoquant à plusieurs reprises son étrange emprise sur le cours du temps, le personnage s'écrie par exemple : « [j]e les aime à fendre la glace, à donner mon souffle, à vaincre le temps⁴¹ » (Lalonde, 2000, p. 176) ou encore « [i]ls parlent et rient dans l'ancien temps! » (Lalonde, 2000, p. 176) ce qui explique aussi la raison pour laquelle Aline, Serge et Charles se trouvent, pour lui, dans un « faux

⁴¹ Nous soulignons.

temps » qui serait en fait celui du monde adulte dans lequel ces enfants sans ressource souhaiteraient se trouver.

Or, il se trouve que l'ogre possède le même goût pour la jeunesse. En effet, la chair fraîche qu'il convoite est avant tout une chair jeune. L'appétit de l'ogre se tourne effectivement vers des corps d'enfants ou d'individus qui n'ont pas encore atteint l'âge adulte, ce qui expliquerait par exemple le dégoût du monstre du *Petit Poucet* pour la chair de sa propre femme qui fait figure à ses yeux de « vieille bête ». Notons par ailleurs que, à l'instar de tous les opposants typiques du conte, l'ogre est celui qui tente de faire obstacle à un héros ou une héroïne dont l'unique objectif est de s'initier en tant qu'être adulte. Le rapprochement peut donc s'établir aisément entre la convoitise que l'ogre entretient envers la jeunesse et celle de Julien, ces derniers apparaissant comme ceux qui s'opposent au développement des enfants et tentent (vainement) de les empêcher de grandir.

Obsédé par le crime commis lors de la « nuit du barrage », Julien ne parvient effectivement plus à se dissocier de l'ogre qui, au départ, pourchassait l'orphelin. Progressivement, cette figure finit par se fondre en lui, par prendre possession de son corps. Cette incorporation n'est pas sans effet sur le texte, puisque le livre *Les Contes*, qui constitue l'unique œuvre littéraire acceptée, voire sacralisée, par Julien, finit par se superposer à plusieurs passages du roman de Lalonde. La scène, par exemple, où le protagoniste, se trouvant en plein délire psychotique, se remémore le meurtre qu'il a perpétré, prouve qu'un déplacement s'opère entre ce que le roman révèle et ce qu' imagine Julien, qui consomme avidement les histoires de Perrault.

J'approche du lit. La lune éclaire leurs têtes sans yeux sur les oreillers blancs, si blancs ! Soudain, un éclair zèbre le mur de la chambre : c'est le signal ! Alors je lève le couteau, lentement, comme un cérémoniant. Je dois le faire ! L'ogre l'exige ! Si je veux sauver mes frères et ma sœur, il faut lui obéir, c'est le prix à payer, cette minute interminable dans la chambre : le couteau qui monte, si lentement, comme levé par une autre main que la mienne, le pouvoir en moi qui travaille seul, et le sang sur les

draps, ce rouge, et mon cœur qui se fend, cette crampe sous mes côtes qui ne s'en ira plus! Et puis c'est fini, mystérieusement. L'ogre sera content de moi et nous libérera. (Lalonde, 2000, p. 146)

Si l'acte est considéré noble par Julien, qui « veu[t] sauver [s]es frères et [s]a sœur », le passage n'en demeure pas moins, comme le souligne Krzysztof Jarosz dans son analyse, « beaucoup plus ouvertement sanguinaire » (Jarosz, 2007, p. 112) que le crime réellement commis. Le théoricien montre bien que la scène s'avère explicitement calquée sur celle, dans *Le Petit Poucet*, où l'ogre égorge ses propres enfants.

Comme on le voit, Lalonde se sert assez librement des segments du conte en les redistribuant selon une logique propre au texte qu'il construit en y adaptant des éléments ouvertement empruntés à l'hypotexte. Julien – le Petit Poucet demeure le sauveur de ses frères et sœur, mais en punissant les parents irresponsables, commandé par un instinct de violence primitive personnifié par l'Ogre. La scène du meurtre des parents se substitue à celle du conte dans laquelle l'Ogre tue, la nuit, ses filles endormies, les prenant pour les enfants des bûcherons. (Jarosz, 2007, p. 112)

L'ogre contamine le corps de Julien et prend possession de lui et de ses gestes au même titre que le texte et les discours du narrateur se trouvent tranquillement envahis par l'hypotexte du livre de Perrault. L'attitude physique du protagoniste est commandée par la figure littéraire de l'ogre et chacune de ses actions obéit aux règles que lui édicte sa bible, son guide, le livre *Les Contes*. Ainsi, Julien se retrouve malgré lui gouverné par une certaine forme de littératie : celle qu'il n'a pas rejetée. Le garçon s'est adonné à un déchiffrement du livre aussi attentif que celui de ses frères et de sa sœur pour les ouvrages et les documents qu'il méprise. C'est d'ailleurs avec étonnement que Charles consulte, après l'avoir retrouvé, le vieux livre contenant les marques de lecture de Julien.

Dans les marges, des dessins des espèces de signes cabalistiques, des flèches, un bout de phrase du *Petit Poucet* souligné, par-ci, par-là : « Le Petit Poucet ouït tout ce qu'ils dirent... », « Le père et la mère, les voyant occupés à travailler, s'éloignèrent d'eux insensiblement... ». (Lalonde, 2000, p. 39)

En somme, Julien devient obsédé par son livre et cette fiction qui empiète sur sa réalité et qui le métamorphose. À mesure que l'histoire des orphelins de Grand Remous se dévoile, révélant progressivement le crime et la culpabilité de Julien, ce dernier prend les traits de l'ogre prédateur de façon de plus en plus marquée, n'hésitant finalement pas à se qualifier comme tel.

[L]a mort de l'ogre était sans gloire : c'était un meurtre, et cependant je n'étais pas coupable. Simplement découragé d'être monstrueux pour rien, l'ogre est tombé, vidé de son pouvoir, de sa magie, comme une statue brisée par le gel, tout comme il s'était envolé dans l'orage autrefois. Ce matin-là, je me suis dressé de toute ma petite hauteur nouvelle et alors j'ai vu mon ombre, immense et fragile, sur la terre, balançant avec le vent. L'ogre c'est moi, maintenant, la tête dans les nuages et les pieds dans les courants du barrage, respirant fort tout l'air qui est à moi, heureux de mon pouvoir neuf de vivre sans terrifier rien ni personne. (Lalonde, 2000, p. 78)

Or, ce retour vers la littératie chez Julien produit également des effets positifs sur lui. Elle a, comme chez Alice, un rôle à jouer dans la construction identitaire de l'orphelin. Le garçon vainc sa peur de l'ogre et, par extension, ses remords d'avoir tué Carmen et Georges, choisissant d'accepter sa transformation tout en refusant de se soumettre à la nature fondamentalement violente du monstre. Julien devient donc un être littératien, ce qui lui confère le « pouvoir neuf de vivre sans terrifier rien ni personne ». Elle lui permet aussi de revenir vers Aline, Charles et Serge et de reformer avec eux une communauté familiale.

En outre, la figure de l'ogre à laquelle finit par s'identifier Julien ne fait finalement pas que corrompre le corps du protagoniste. Celui-ci, commandé par certaines

pulsions qu'il attribue à sa soumission totale envers le monstre, semble à certains moments doté d'une force herculéenne, une force d'ogre. C'est cette étrange puissance qui aurait permis à Julien, alors qu'il n'était qu'un tout jeune enfant, de projeter le véhicule immobilisé dans lequel se trouvaient ses parents dans le précipice. L'instant de la révélation du crime commis par le protagoniste, narré par Aline, la plus terre à terre des enfants, va effectivement comme suit :

Il s'est approché de l'auto par-derrière. Il devait le faire! Il ne pouvait pas les laisser partir! Un bon coup d'épaule et la Chevrolet dégringolait jusque dans le remous de l'écluse. Il avait une force extraordinaire! L'auto a tourbillonné à peine une minute dans le courant avant de s'enfoncer. Il a couru, ensuite, jusqu'au château : nous dormions comme des anges. Nous étions seuls, nous étions libres!... (Lalonde, 2000, p. 188)

En fin de compte, la littérature influence, à la fois négativement et positivement, le corps matériel de Julien, tantôt le dotant de pouvoirs surhumains, tantôt le confinant à la plus complète inertie. Et cette incorporation du texte à même les capacités physiques du personnage ne fait que réaffirmer, une fois de plus, l'importance du rôle que le corps joue au sein de cette transmission littéraire.

2.4 L'agrégation

Personnages liminaux, ensauvagés, Alice et Julien sont à la fois porteurs et générateurs de désordre. Troublant la paix sociale, les personnages n'ont d'autres choix que de vivre reclus, condamnés à demeurer en marge des structures institutionnelles qu'ils côtoient sans pouvoir les intégrer. Bloqués dans une phase initiatique qui ne s'achève pas, celle où un individu doit faire l'expérience de l'altérité avant de retourner auprès de sa collectivité, les personnages de Soucy et de Lalonde restent au seuil et apparaissent dès lors culturellement inachevés. Cette

initiation qui n'aboutit pas permet d'expliquer leur rapport problématique à la littérature et leur feinte ignorance de l'écriture. Nous disons « feinte », car si l'agrégation auprès des communautés mises en scène dans les récits n'a effectivement jamais lieu, elle sera néanmoins rendue possible grâce à l'écriture, de même qu'aux corps qui se trouvent matériellement incarnés grâce à elle.

2.4.1 Les rites

Nous avons souvent souligné les nombreuses influences du conte sur les deux romans à l'étude. Pourtant, les œuvres demeurent, à de nombreux égards, plus près du roman que du conte étant donné que les protagonistes qu'elles mettent en scène sont problématiques et qu'ils s'écartent du modèle type du héros exemplaire. En somme, l'histoire d'Alice et de Julien, contrairement à celle des personnages de conte, n'est pas porteuse d'une instruction pratique ou d'une morale bénéfique. C'est d'ailleurs de ce point de vue que, dans leur présentation de l'essai *Coutume et destin* d'Yvonne Verdier, Daniel Fabre et Claudine Fabre-Vassas distinguent ce qui, pour la théoricienne, relève du mythe ou du conte de ce qui serait plutôt de l'ordre du roman.

Si l'on retient, avec elle⁴² que les rituels remplissent « une double fonction qui est, d'une part, de représenter les termes et les conditions de l'existence sociale et, d'autre part, de les maintenir tels », il apparaît que le mythe entretient avec eux un « rapport fondateur », de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine ou, du moins, d'une mise en ordre première du monde. Avec les contes le lien ne se distend pas, comme on l'a souvent cru, il se transforme : il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et les rites

⁴² Yvonne Verdier

sont toujours là, mais il nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte » (Fabre-Vassas et Fadre, 1995, p. 30).

Ainsi, il appert que les textes de Lalonde et de Soucy ne donnent pas aux lecteurs la satisfaction d'une consolation telle que l'expression idiomatique « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Les fins heureuses confortent le public parce qu'elles exposent la réussite du personnage après qu'il ait réalisé une série d'épreuves rituelles avant l'étape d'agrégation. Il s'agit, pour reprendre le concept d'Arnold Van Gennep issu de son ouvrage *Les rites de passage* du « rite postliminaire ». Or, bien que nous ayons convenu de désigner les deux œuvres comme des contes romanesques, celles-ci n'en sont pas moins, avant tout, des romans. Ajoutons qu'elles sont d'ailleurs présentées comme tels par les deux auteurs. Aussi, pour Alice et Julien, qui se trouvent principalement du côté de la marge, l'accession à la phase postliminale s'avère impossible, c'est en quoi ils correspondent davantage aux personnages romanesques décrits par Fabre et Fabre-Vassas en ce qu'ils s'écartent de la coutume et des rites.

Dans son essai sur les rites de passage, Van Gennep distingue en trois étapes les rites auxquels doit faire face un individu avant sa consécration auprès d'une société. Il propose un « schéma complet des rites de passage [qui] comporte en théorie des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation) » (Van Gennep, 1981, p. 14). Alice et Julien vivent tous deux une « séparation » du monde antérieur. D'abord, le geste d'abandon par les parents représente, pour les deux personnages, un premier bouleversement qui initie cette phase préliminaire. La séparation s'accomplit totalement chez Alice lorsqu'elle décide de franchir l'espace symbolique constitué par la demeure familiale. Chez Julien, cette étape du processus initiatique s'effectue en trois temps : la tentative de fuite des parents, le meurtre perpétré par le garçon par la suite et son retrait en marge de la communauté familiale. Les rites liminaires se réalisent donc dans un geste d'exogamie du côté d'Alice et de

parricide du côté de Julien. Ainsi éloignés de l'environnement qui les a vu naître, la quête des protagonistes en devient une identitaire, bien que cette identité construite au prix de pénibles efforts ne fasse pas l'objet d'une approbation de la part des autres personnages. « Les rites d'agrégation au monde nouveau » ont donc ceci de singuliers chez Alice et Julien qu'ils nécessitent la naissance d'une communauté de même que la création d'un nouveau récit qui les permettra de s'extraire de leur liminarité.

2.4.2 Inscription de l'identité et retour à la littératie

Le texte agit donc, dans les romans, comme créateur de l'identité que finissent par se réapproprier les héros. L'écriture « oralisée » d'Alice, par exemple, lui permet de consolider, grâce à son grimoire, son genre dorénavant revendiqué de femme, ce que laisse entendre le choix de la lettre « l » qui à l'oral renvoie au pronom « elle ».

Car j'ai fini par faire comme mon frère, que voulez-vous, et adopter sa méthode de gribouillis, ça écrit plus vite comme ça, et c'est la vraie raison pour laquelle je ne peux pas moi-même me relire. Mais c'est égal, en alignant ces *l* cursifs, j'entends tous ces mots dans mon chapeau et ça me suffit, ce n'est pas pire que de parler toute seule. (Soucy, 2000, p. 176)

On le voit, Alice choisit spécifiquement de tracer cette lettre, ce qui, dans le cas précis, ne paraît pas dérisoire. Ayant déjà réfléchi au double-sens que peut à notre avis receler ce passage au sein d'un article que nous avons produit antérieurement au sujet de l'œuvre⁴³, nous en étions alors venue à la conclusion que

⁴³ L'article, intitulé « Une esthétique de l'ensauvagement, ou les vertus transmissives de la contamination », a été publié sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Il est issu d'un carnet de recherche ayant pour titre *Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée*. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee/une-esthetique-de-lensauvagement-ou-les> (Beaudoin, 2017)

[d]’une part, ce simulacre de l’écriture, qui se présente dorénavant comme un simple gribouillis, suggère l’inscription d’une voix réelle qui n’est plus soutenue par un support matériel. Et l’effet d’oralité qui en découle invite d’autre part le lecteur à dicter ce « L » typographique qui se confond avec un « elle » pronominal et identitaire. (Beaudoin, 2017)

Dès lors, deux lectures se décalent : celle que la narratrice « entend dans son chapeau » et qui est délivrée telle quelle aux lecteurs de Soucy et celle, en parallèle, où les destinataires imaginés par l’orpheline se voient dans l’unique possibilité de lire ce « l » qui se donne à entendre comme un « elle ». Dans cette perspective, la transmission écrite, par laquelle Alice fait don de son témoignage, permet également de fixer son identité. Et n’est-ce pas là le rôle que détient l’écriture : fixer à même le texte des mots et des idées? Selon Ong, c’est précisément l’un des éléments fondamentaux qui différencient l’écriture de l’oralité, ce qui explique d’ailleurs pourquoi, comme nous l’avons brièvement évoqué au début de ce chapitre, le théoricien se refuse à parler de littérature orale.

L’écriture nous fait assimiler les « mots » à des choses car nous voyons les mots écrits comme des traces visibles destinées à ceux qui les déchiffrent : nous pouvons voir et toucher de tels « mots » inscrits dans les textes et les livres. Les mots écrits sont des résidus. La tradition orale ne possède aucun résidu ou dépôt semblable. Lorsqu’une histoire souvent racontée n’est pas en train d’être énoncée, tout ce qui subsiste d’elle est la capacité de certains êtres humains à la raconter. (Ong, 2014, p. 31)

Cette trace visible que la narratrice décide de laisser en guise de testament ne se présente pas seulement comme la démonstration confuse d’une analphabète atteinte de démence, elle est également productrice de sens, d’autant que la transmission s’effectue bel et bien au bout du compte. Mais cette idée nous conduit également à penser qu’Alice, en *traçant* son identité, accepte du même coup de se prêter au jeu de la littératie, et ce, après l’avoir rejetée.

Nous avons montré, au chapitre précédent, comment dans la première partie du roman l'écriture d'Alice se trouve en quelque sorte souillée par des effets d'oralité et que, en conséquence, l'oralité prend progressivement le pas sur la littératie. Les mots, qu'elle qualifie alors de « poupées de cendre » (Soucy, 2000, p. 174) possèdent donc la précarité de la parole orale telle que conçue par Ong, c'est-à-dire qu'ils ne subsistent pas dans le temps. « Les paroles s'envolent, mais les écrits restent » est un adage qui prend tout son sens ici. Pour Alice, les mots se voient toujours affectés par la menace imminente de s'envoler. Ils sont perçus en outre par la jeune fille comme des entités instables qu'il serait ardu de circonscrire par l'écriture.

Je fais confiance aux mots, qui finissent toujours par dire ce qu'ils ont à dire. Tournez cinq fois sur vous-même, les yeux fermés et, avant que de les rouvrir, un caillou que vous aurez lancé, vous ne saurez pas dans quelle direction il est parti, mais vous saurez qu'il aura bien fini par retomber sur terre. Ainsi sont les mots. Ils arrivent toujours, coûte que coûte, par se poser quelque part, et cela seul est important. (Soucy, 2000, p. 58)

Ceci dit, en acceptant de recourir à l'écriture – même si celle-ci prend davantage la forme d'un gribouillis – pour construire et asseoir un statut qu'elle s'est elle-même bâti, la narratrice accepte dès lors de considérer la littératie comme un outil émancipateur qui permet l'agrégation. C'est en effet grâce à l'écriture qu'Alice se sortira, au final, de la marge.

Quant à Julien, son rejet de la littératie visant principalement à se défaire d'une filiation problématique à laquelle il rattache tous les livres de ses frères et de sa sœur – excluant bien sûr le livre *Les Contes* – le garçon ne parvient pourtant jamais à s'extraire de l'hypotexte du roman, dont il est prisonnier. Le conte, nous l'avons bien démontré, empiète sur la vie de Julien en même temps que l'orphelin garde toujours un pied dans la fiction. « C'est ici, rien qu'ici, il n'y a pas d'autre monde, avec ou sans ogre, pas de refuge, pas de fuite possible pour nous! [...] Le conte va-t-il nous

changer, emmener de nouveau la mort chez nous, ou bien nous rendre fous, tous les quatre ensemble? » (Lalonde, 2000, p. 143)

Mais lorsqu'enfin, une fois l'ogre vaincu, il s'apprête à rebâtir sa vie avec Irène et son fils, le livre de Perrault devient finalement la planche de salut du héros, celle par laquelle il parvient à échapper au remords et, surtout, par laquelle il conduit Aline, Charles et Serge vers la vérité. Au dénouement final, alors que toute la fratrie est réunie pour la première fois depuis plusieurs années dans leur maison de Grand Remous, Julien se résout enfin à conduire ses aînés vers le barrage où les parents ont tragiquement péri. Effectuant le trajet dans la nuit alors que ses aînés sont endormis, le cadet laisse derrière lui une piste d'indices avec des cailloux qu'il a ramassés afin que les orphelins puissent retrouver le chemin.

Cette piste de cailloux, nous l'avons indiqué au premier chapitre, constitue pour Lucie Hotte et Jarosz, qui nous ont fourni deux des rares analyses au sujet de l'œuvre, une métaphore de l'acte de lecture. Le théoricien mentionne à cet effet que « *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde apparaît en premier lieu comme un écheveau de pistes de lectures qui, tels les cailloux du Petit Poucet, devraient indiquer au lecteur le chemin qui le mènerait au sens de l'ouvrage. » (Jarosz, 2007, p. 117-118) Nous ajouterons que, comme dans le roman de Soucy, celui de Lalonde met en scène des lecteurs intradiégétiques, et non les moindres : Charles, Aline et Serge, et que ces lecteurs passionnés – au grand dam de Julien – deviendront les principaux interprètes du récit. C'est donc, en plus des lecteurs dont fait mention Jarosz, ces trois personnages qui auront à suivre cette piste, ingéniosité tout droit issue du conte de Perrault. Cette scène finale prouve enfin ce que Julien tentait de démontrer depuis le tout début des recherches obsessives menées par ses frères et sœur, à savoir que les livres qu'ils consultent ne leur sont d'aucune utilité dans cette quête des origines, puisqu'il n'y en a qu'un seul qui importe vraiment. « Autrefois, il n'y avait pas de livres. Ou plutôt un livre, un seul : Les Contes. » (Lalonde, 2000, p. 52) Ainsi, malgré

le rapport complexe qu'il entretient avec la littérature, le livre, et plus précisément le livre de contes constitue l'unique façon pour Julien de s'affranchir de l'ogre et d'accéder à un nouveau statut.

2.4.3 Le corps générateur de culture

Néanmoins, ce retour vers la littérature qui s'effectue tant du côté d'Alice que de celui de Julien n'exclut pas la nécessité du corps. La fin des récits, tout particulièrement, réaffirme son importance dans le processus de transmission. En effet, les deux romans se concluent sur la naissance d'une progéniture, soit Ariane, la fille d'Alice, nommée de la sorte « en mémoire du Châtiment » (Soucy, 2000, 176), soit le fils issu de l'union du Petit Poucet et de sa Belle au bois dormant. L'apparition de ces deux enfants donne lieu à la fondation d'un nouvel ordre. Dès leur mise au monde, la quête identitaire et individuelle des héros devient collective : refonder une filiation, Alice et sa fille d'un côté, Julien, son fils, son amante et ses frères et sœur de l'autre. Au final, la conclusion des deux récits peut à certains égards s'apparenter – tout au plus – à la fin heureuse véhiculée dans les contes⁴⁴.

On pourrait pourtant facilement affirmer de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* que le roman s'achève sur la mort du personnage principal, le dénouement chaotique et la forme testamentaire du récit donnant effectivement cette impression. Rappelons-le, Alice, en pleines contractions, écrit la fin de son testament, cachée dans la salle de bal de crainte d'être saisie par les villageois qui se sont déjà emparés de son frère alors qu'un incendie gagne le manoir. C'est sur cet accouchement que se conclut le roman. Lorsqu'Alice s'exclame qu'elle « ser[a] bientôt en proie à la

⁴⁴ Gardons d'ailleurs à l'esprit que tous les contes ne se terminent pas toujours d'heureuses façons pour les personnages qu'ils mettent en scène. Pensons par exemple à *La Petite fille aux allumettes* d'Hans Christian Anderson, duquel s'est manifestement inspiré Soucy pour le titre et certains thèmes de son roman, et qui se conclut sur la mort tragique d'une fillette pauvre, affamée et victime d'abus.

délivrance » (Soucy, 2000, p. 180), il peut aussi bien s'agir de la mort accueillant – et délivrant – la jeune martyre (Soucy, 2000, p. 180) que la dernière poussée permettant de donner naissance à sa fille. Cependant, l'histoire se termine avant qu'ait pu avoir lieu le décès de l'héroïne ou la mise au monde d'Ariane, l'enfant naissant n'étant jamais véritablement mise en scène dans le récit. Le roman demeure donc, à ce niveau, sans réponse, sur le seuil lui aussi. Et ce n'est pas à proprement parler l'accouchement physique d'Alice qui permet l'agrégation ici. Le roman ne constitue après tout qu'un récit sur les phases de séparation et de marge, étant donné que, comme nous l'avons mentionné dans notre article précédemment cité, « la communauté – aussi bien intradiégétique qu'extratextuelle – arrive trop tard pour agréger. » (Beaudoin, 2017)

L'éventualité de cette naissance donne toutefois de l'espoir à Alice qui en vient à rêver de former, avec son enfant à naître, une nouvelle communauté.

J'entends qu'une nouvelle existence pour moi, un printemps en plein automne va peut-être commencer [...]. Il me semble que je pourrais vivre ici avec l'enfant qui sortira dans quelques heures de mon corps d'engoulement. [...] Nous formerons une grande famille à nous deux seules. (Soucy, 2000, p. 176)

Cette perspective a pour effet de graduellement transformer la forme du récit. Ce qui se présentait d'abord comme un testament finit effectivement par prendre davantage les allures d'un Nouveau Testament, dans lequel sont édictés des lois, des codes et des rites. Le temps du conditionnel cède alors sa place à celui du futur simple, de la même façon que la nouvelle « religion » d'Alice se substitue à celle plus ancienne du père.

On se nourrirait du lait des chèvres, des légumes et des herbes qui sont la paix sur terre, ou de champignons de ma connaissance, on ne passerait pas notre temps à assassiner des animaux pour se goinfrer de leurs cadavres qui ne nous ont rien fait. [...] Elle grandira sans horizon aucun, comme les fleurs qui n'ont pas besoin qu'on les maltraite pour pousser

toutes couleurs dehors. Elle sera attentive et polie à l'égard des bêtes, elle ne les abandonnera pas dans le désespoir et la famine, comme hélas j'en connais, qui grilleront. (Soucy, 2000, p. 177-179)

Alice, qui ne peut vraisemblablement pas connaître le sexe de son enfant, mais qu'elle désigne néanmoins, invente de fait cette nouvelle communauté, au même titre qu'elle imagine, tout au long de sa narration, ses récepteurs. Son témoignage constitue par le fait même l'unique « progéniture » à laquelle la protagoniste donne naissance. Autrement dit, Alice accouche d'un récit, fondateur d'un nouvel ordre, et ainsi d'une nouvelle culture. L'écriture, constitue donc un moyen de s'émanciper. À défaut de faire l'objet d'une réelle agrégation auprès d'une communauté, l'histoire qu'elle livre à un récepteur, aussi bien fictif que réel, permet de convoquer une instance qui détient le pouvoir de la sortir de la marge. N'étant convoquée que par l'unique biais du récit, celle-ci se trouve par ailleurs maillée au corps, ce qui vient réaffirmer cet alliage entre la chair et le texte qui s'instaure dans le roman.

Quant au corps de Julien, ensauvagé par son refus d'une littératie qu'il incorpore néanmoins, peut-il, à l'instar d'Alice, être lui aussi générateur de culture? Le fait est que l'orphelin parvient à exterminer l'ogre, qui s'avère la cause réelle de son ensauvagement et le signe de sa psychose. Aussi, après avoir fui, puis incarné le monstre, Julien connaît au final plus ou moins le même sort que son héros modèle, le Petit Poucet. Dans l'histoire de Perrault, deux fins sont présentées. Une première où, après avoir volé les bottes de sept lieues de l'ogre qui s'est assoupi, fatigué d'avoir pourchassé les enfants, le Petit Poucet rentre seul dans la chaumière du monstre et convainc la femme de ce dernier de lui confier toutes ses richesses. Le garçon prétend pour ce faire que le mari a été fait prisonnier par des voleurs qui exigent une rançon pour sa libération. La ruse fonctionne et l'enfant retourne auprès de sa famille, qui demeure prospère pour la fin de ses jours. Dans la seconde, le Petit Poucet vole également au monstre ses bottes de sept lieues, mais décide cette fois d'aller auprès du roi et promet de lui transmettre, en un temps record, un message capital pour le

succès d'une bataille menée par l'armée française. Sa capacité de déplacement décuplée par ses bottes magiques nouvellement acquises, le personnage réussit à faire bonne impression et devient le messager officiel de la cour de France. Dans les deux versions, l'ogre se trouve détrôné par le Petit Poucet qui le dépouille de sa richesse et de sa puissance du même coup. De cette façon, le héros parvient lui-même à devenir riche et puissant. La deuxième fin nous donne néanmoins une variante plus archétypale du conte : Le héros, après avoir suivi un parcours initiatique parsemé d'obstacles, connaît une ascension sociale qui le fait passer de petit paysan sans le sou à éminent personnage de la cour royale.

Julien connaît lui aussi une telle ascension même si, fidèle à lui-même, le nouveau statut revendiqué par l'orphelin s'avère plus allégorique. Le protagoniste s'unit à une princesse et fonde avec elle une famille. Cette alliance constitue la consécration finale de Julien en tant qu'individu finalement initié. Le choix d'assimiler le personnage d'Irène à la Belle au bois dormant n'est pas innocent, ni celui, pour Lalonde, de se référer à cette autre histoire de Perrault. Le conte, en plus d'introduire une importante figure d'ogre, met également en scène, et au premier plan, des gens de la royauté, ce qui n'est pas le cas du Petit Poucet. L'alliance avec des personnages de sang royal consiste, comme nous l'avons vu plus haut, en un rite d'agrégation aussi efficace que répandu dans le genre conte. Et il en va de même pour Julien qui, en choisissant de se représenter la mère de son enfant comme une fille de roi, peut accéder à un autre statut. Le fils auquel il donne vie permet, en définitive, de valider ce nouveau statut. Julien accède lui-même en quelque sorte au statut de prince charmant et à l'instar du Petit Poucet, retourne auprès de sa famille après le meurtre de l'ogre et la réussite sociale qui s'en suit.

En somme, l'unique moyen pour qu'advienne la transmission du côté des deux narrateurs consiste à réconcilier la chair avec la culture, et ce, en dépit du fait que leur corps se trouve affecté par le texte. Ce dernier s'avère un objet de forte appréhension

chez Alice et Julien, en même temps qu'un outil qui leur permet de faire reconnaître, aussi bien matériellement que symboliquement, leur identité, voire leur existence physique. Par le fait même, l'écriture qui traverse et se trouve traversée par la corporéité des narrateurs s'oralise puisqu'elle simule la présence de ce corps à même le texte, plaçant virtuellement le lecteur et le transmetteur dans un même espace d'énonciation. Elle s'apparente ainsi à la performance orale telle que décrite par Zumthor, c'est-à-dire qu'elle met le corps de l'orateur à l'avant-plan. Elle peut sans doute aussi se rapprocher du concept de littérature orale tant décrié par plusieurs linguistes étant donné qu'elle parvient à restituer la présence physique et vocale de nos narrateurs-conteurs et reste donc à la fois orale et littéraire.

Au bout du compte, l'affabulation romanesque à laquelle procèdent Lalonde et Soucy joue un rôle important dans le processus d'oralisation. La forme du conte et celle du roman sont en effet exploitées par les auteurs de telle sorte qu'elles agissent en complémentarité en mêlant au sein d'un même récit, la parole collective du conte à l'intériorité romanesque. Plus qu'un choix esthétique, la réutilisation du conte en tant que genre intercalaire du roman a pour effet de problématiser les enjeux liés à la transmission qui ont été soulevés dans ce mémoire. Le conte fait encore aujourd'hui l'objet de débat quant au mode de diffusion qui doit être préconisé, et ce sont notamment de telles questions qu'abordait Jean-Marc Massie dans son *Petit manifeste à l'usage du contemporain*. Le conte peut-il se transmettre par le biais du texte? Importe-t-il que le conteur se trouve parmi son auditoire, auquel cas la performance peut-elle être délivrée dans une immense salle de spectacle ou encore par médium télévisuel? Doit-elle absolument, pour que la « magie » opère, avoir lieu dans un « espace clos » et convivial? Nous n'avons pas la prétention de pouvoir répondre à toutes ces interrogations. Néanmoins, compte tenu de toutes les images vivantes et allégoriques que véhicule le conte, il importe qu'en le partageant, le transmetteur soit en mesure de mêler le langage poétique à celui du corps afin d'en restituer toute la

beauté. Il s'agit, nous en sommes convaincue, d'un pari que les deux auteurs à l'étude ont réussi.

CONCLUSION

Ce mémoire nous a permis de nous attarder aux multiples facettes qui composent la transmission écrite, dans un contexte où les narrateurs de cette transmission cherchent à s'écarter d'un système proprement littéraire. Cet objectif n'a pas été des plus simples dans la mesure où notre objet d'étude, à savoir l'histoire que nous rapportent Alice et Julien, s'inscrit elle-même au sein d'un tel système. Nous avons donc dû cerner la façon dont les cultures orales et écrites mises en scène agissent sur le processus de transmission à l'œuvre dans *L'Ogre de Grand Remous* ainsi que dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* tout en étudiant les inflexions que les effets d'oralité font subir aux textes. C'est par le fait même « une lecture ethnocritique de la littérature » qui, comme le définissent Cnockaert, Privat et Scarpa, demeure « attentive à la fois à l'architecture formelle des discours et à la variation culturelle interne aux œuvres, à la *culture* de ces fictions de papier... » (Cnockaert et *al.*, 2011 p. 2) que nous avons proposée dans notre étude.

Nous servant principalement, au premier chapitre, des théories de Jack Goody comme point d'ancrage à une analyse plus générale sur les rapports qui se tissent entre l'oralité et l'écriture, nous avons également intégré à notre réflexion des études qui se penchent plus spécifiquement sur des sociétés fonctionnant sur un système oral. À ce titre, certains exemples fournis par Goody sur des populations d'Afrique de l'Ouest, de même que l'ouvrage de James C. Scott sur les peuples de la Zomia ont permis d'enrichir notre recherche et d'envisager un rejet idéologique de la littérature comme une possibilité réelle et exploitable dans un cadre fictionnel.

Il nous a ensuite fallu nous attarder à l'impasse narrative engendrée par une démarche impossible, ou à tout le moins contradictoire : la transmission littéraire par deux

personnages qui ne possèdent pas de connaissances de l'écriture ni même de dispositions envers celle-ci. L'ouvrage dirigé par Frances Fortier et Andrée Mercier nous a ainsi permis d'explorer la posture problématique de narrateurs dont l'autorité et la crédibilité se trouvent constamment mises en procès. Cette idée nous a ensuite menée à considérer plus spécifiquement le rôle du récepteur dans le processus de transmission qui se trouve aux prises avec les difficultés que présuppose cette faillibilité narrative et qui se doit de décoder les indices que lui révèle l'histoire. À l'aide des ouvrages de Lucie Hotte et de Krzysztof Jarosz, nous avons porté notre attention sur les références intertextuelles que recèlent les récits, nous concentrant surtout sur celui de Lalonde, et qui guident l'interprétation du lecteur. Ces obstacles à la transmission évoqués, nous avons vu que le recours à une « parole écrite » exige, dans les deux romans, le sacrifice d'un tiers qui paye de son bien-être mental et physique ce « don des mots ». La souffrance d'un bouc émissaire apparaît, au final, comme inhérente au langage qui fait conséquemment l'objet d'un dérèglement.

Enfin, ces réflexions sur le processus de transmission nous ont amenée à observer l'espace discursif qu'intègrent Alice et Julien par le biais de leur narration. Celui-ci nous paraissait manifester plusieurs caractéristiques de la zone de partage dans laquelle, selon Jean-Marc Massie, le conteur de veillée délivre son histoire. En effet, les personnages semblent s'échapper de leur propre diégèse pour prendre contact avec le lecteur. En recourant aux terminologies narratologiques de Gérard Genette, nous sommes tournée vers l'une des thèses de Dominique Rabaté qui traite d'un phénomène de dédoublement puis de rapprochement de la voix narrative, et plus particulièrement des effets de vocalité qui ressortent des productions romanesques contemporaines. Au final, ce chapitre nous aura surtout conduite à nous pencher sur les divers dispositifs par lesquels advient une oralisation de l'écriture chez nos narrateurs.

Ainsi, après avoir étudié le système alternatif et oralisé sur lequel nos personnages bâtissent leur mode communicationnel, nous nous sommes intéressée, dès le second chapitre, au concept contesté de littérature orale à partir des théories de Paul Zumthor et de Walter J. Ong. Ces derniers, à l'exemple de Goody, ont réfléchi aux notions d'oralité et de littératie, mais nous ont davantage menée à envisager une hybridation des modes de l'oralité et de l'écriture. Zumthor en particulier – Ong rappelons-le réfute le principe de littérature orale avec virulence – nous a instruite sur le concept de performance orale qu'il associe, avec Goody, avant tout à une mise en scène du corps. Ce chapitre nous a permis de démontrer la façon dont, chez Alice et Julien, la surenchère des représentations du corps initié, marqué, violenté, vidé et affamé en vient à affecter concrètement l'écriture des narrateurs. Nous avons ensuite postulé que cette corporéité, qui investit le texte, donne lieu à une performance telle que conçue par Zumthor et que, à l'inverse, le corps de nos personnages se nourrit par l'écriture, celle-ci devenant vectrice d'identité.

Nous avons ainsi exploré l'identité problématique de nos deux narrateurs, nous attardant en première instance à la liminarité d'Alice, puis à l'ensauvagement de Julien. Bloqués dans un état d'entre-deux — qui est cliniquement une psychose (tout spécifiquement pour Julien) —, nous avons vu que les personnages peinent à discerner la fiction du réel, ce qui les empêche de détenir une emprise sur leur réalité. Du côté d'Alice, cette idée se traduit par une remise en question de son sexe et genre, de son statut et de ses origines alors que du côté de Julien, elle s'exprime par son incapacité à différencier les figures issues de son imaginaire, fortement nourri par le livre *Les Contes*, et son monde réel. Nous en avons finalement conclu que c'est par le langage, et plus spécifiquement par l'écriture, que les protagonistes arrivent à fixer leur identité et par donner un sens à leur propre existence. Nous avons ensuite étudié la façon dont le monde de l'écrit permet à Alice et Julien d'imaginer une communauté auprès de laquelle ils parviennent à s'agréger. La mise au monde d'une progéniture chez les deux personnages, dont l'histoire s'achève sur la naissance ou

l'accouchement d'un héritier, se conjugue à l'avènement d'un nouveau récit permettant, au final, de réaffirmer l'adéquation qui s'établit entre le corps et le texte dans les romans.

Enfin, tout au long de notre analyse, nous nous sommes permis de souligner les nombreuses similitudes que les romans entretiennent avec la forme du conte. Nous avons également établi un rapprochement entre la posture de narrateur de nos principaux protagonistes et celle du conteur, nous gardant toutefois de négliger l'aspect problématique qu'implique cette conception. Il nous a effectivement semblé que le langage oralisé d'Alice et de Julien autorisait une telle association. Les narrateurs, à la fois psychotiques et extralucides, posent un étrange regard sur le monde qui déforme la perception du lecteur.

En leur qualité de « passeurs de mémoire », Alice et Julien usent d'un réseau foisonnant d'images lorsqu'ils transmettent leur histoire. Or, la mécanique de transgression symbolique qui s'enclenche dans les récits correspond précisément à celui du conte oral ou du conte de veillée. Et comme l'indique Marc Aubaret dans le collectif *Le conte : témoin du temps, observateur du présent* déjà évoqué dans ce mémoire,

être conteur, c'est à la fois accepter de s'inscrire dans une chaîne de transmission et y amener sa créativité, son regard spécifique sur le monde. Il ne s'agit pas, en s'appuyant sur les récits existants, de redire d'une manière figée un répertoire traditionnel, mais bien de rendre vivante et contemporaine une matière qui se trouve à la disposition d'une société. (Aubaret et *al.*, 2011, p. 144)

Les narrateurs ont donc recours à une parole qui apparaît aussi bien mythique qu'actuelle. Pris dans une temporalité figée semblable à celle du mythe, les protagonistes semblent venir de nulle part, leurs origines paraissant toujours un peu floues. Pensons à Julien et à « son entêtement à se croire poussé comme un oignon, trouvé sous une feuille de chou ou tombé avec la grêle dans [le] jardin. » (Lalonde,

2000, p. 44) Alice, plus suspicieuse, reconduit néanmoins, « par religion », les mêmes histoires incongrues lorsqu'il s'agit de sa mise au monde.

Moi aussi j'ai cru longtemps, par religion, que papa nous avait pétris avec de la boue. Mais les choses qu'on croit par religion et les choses qu'on croit tout court, c'est deux, et j'avais bien vu depuis haute comme trois pommes comment par où nous arrivaient les veaux et les gorets, je ne me suis jamais prise pour une exception. (Soucy, 2000, p. 168)

Ce monde extratemporel dans lequel les personnages semblent isolés est également celui dans lequel, pour Massie, le conteur de veillée entraîne ses spectateurs. Ce lieu intime et communautaire, qui s'oppose à un espace-temps quotidien du monde civil, permettrait, selon le théoricien, qu'advienne une « expérience collective du temps » (Massie, 2001, p. 19) au sein d'une collectivité spécifique. C'est donc pourquoi, ultimement, Alice et Julien nous apparaissent comme des narrateurs-conteurs. Êtres prétendument atemporels, sans début et sans fin, les protagonistes transmettent une histoire qui convoque un imaginaire collectif, qui porte les « archétypes de l'humanité » (Aubaret et *al.*, 2011, p. 145) pour reprendre les termes d'Aubaret, tout en les actualisant. Ils convoquent ainsi un imaginaire collectif qui devient fondateur de leur identité en même temps que de celle de toute une communauté de lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus analysé

Lalonde, R. (2000). *L'Ogre de Grand Remous*. Montréal : Boréal.

Soucy, G. (2000). *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. (2^e éd.). Montréal : Boréal.

b) Sur *La petite fille qui aimait trop les allumettes*

Beaudoin, A. (2017). *Une esthétique de l'ensauvagement, ou les vertus transmissives de la contamination*. (Travail dirigé). Université du Québec à Montréal. Observatoire de l'imaginaire contemporain. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee/une-esthetique-de-lensauvagement-ou-les>

Biron, M. (1999). Autour de quelques morts. *Voix et images*, 24(2), 407-412. <http://dx.doi.org/10.7202/201436ar>

Boivin, A. (2001). *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec. *Québec français*, 122, 90-93. Récupéré de <https://www.erudit.org/en/journals/qf/2001-n122-qf1194379/55943ac.pdf>

Choplin, L. (2009). This gospel of my hell : The narration of violence in Gaétan Soucy's *The Little Girl Who Was Too Fond of Matches*. Dans Redington Bobby, S. (dir.), *Fairy tales reimaged essays on new retellings* (p. 168-180). North Carolina : McFarland & Company.

Gervais, B. (2001). L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. *Voix et images*, 26(2), 384-393. <http://dx.doi.org/10.7202/201546ar>

c) Sur *L'Ogre de Grand Remous* et la figure de l'ogre

Belletête, M. (2012). *L'haleine de la Carabosse suivi de Transmissions « fabuleuses », contes et invraisemblances dans La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et L'Ogre de Grand Remous de Robert Lalonde*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Rimouski. Récupéré de http://semaphore.uqar.ca/876/1/Marise_Belletete_mai2012.pdf

Bouloumié, A. (2013). Représentations des ogres dans la littérature. *Sens-Dessous*, 12(2), 105-120. <http://dx.doi.org/10.3917/sdes.012.0105>

Hotte, L. (2001). *Romans de la lecture, lecture du roman, l'inscription de la lecture*. Québec : Nota Bene.

Jarosz, K. (2007). Quand un conte se fait roman. *L'Ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde. *Romanica Silesiana*, 2, 108-119. Récupéré de http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2007-t2/Romanica_Silesiana-r2007-t2-s108-119/Romanica_Silesiana-r2007-t2-s108-119.pdf

Parizet, S. (dir.). (2009). *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.

d) Sur le conte écrit et oral et recueils de contes

Andersen, H. C. (2011). *Andersen : contes classiques, texte original*. Paris : Oskar.

Belmont, N. (1999). *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard.

Chaudoye, G., Cupa, D. et Marcovici, M. (2011). Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm. *Topique*, 116(3), 179-190. <http://dx.doi.org/10.3917/top.116.0179>

Collectif Littorale. (dir.). (2011). *Le conte : témoin du temps observateur du présent*. Montréal : Planète rebelle.

Grimm, J. et Grimm, W. (2011). *Raiponce et autres contes*. (Alsleben, E., Baudry, F. et Frank, F., trad.). Paris : Pocket.

Massie, J.-M. (2001). *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*. Montréal : Planète rebelle.

Perrault, C. (2014). *Contes de Perrault*. Paris : Gründ.

e) Sur l'oralité et l'écriture

Goody, J. (1978). *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit.

Goody, J. (1986). *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*. Paris : Armand Colin.

Goody, J. (1994). *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : Presses universitaires de France.

Goody, J. (2007). *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris : La dispute.

- Ong, W. J. (2014). *Oralité et écriture : la technologie de la parole*. (Hiessler, H. trad.). Paris : Les Belles lettres.
- Privat, J.-M. (2015). Jack Goody (1919-2015). La domestication de l'écrit. *Hermès*, 73(3), 253-258. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-3-page-253.htm>
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.
- Zumthor, P. (1985). Le geste et la voix. *Hors cadre*, 3, 73-87
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Le Préambule.
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédialités*, 12, 169-202. <http://dx.doi.org/10.4324/9780203328064>
- f) Sur le rite et autres études anthropologiques
- Cnockaert, V., Privat, J.-M. et Scarpa, M. (2011). *L'ethnocritique de la littérature : anthologie*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard
- Fabre, D. (2005). Limites non frontières du Sauvage. *L'Homme*, 175-176(3-4), 427-443. <http://dx.doi.org/10.4000/lhomme.29593>
- Kilani, M. (2006). Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser. *Études sur la mort*, 129(1), 33-46. <http://dx.doi.org/10.3917/eslm.129.0033>
- Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. Paris : Plon.
- Lévi-Strauss, C. (2009). Le triangle culinaire. *Le Nouvel observateur, hors-série*, 74, 14-17. Récupéré de http://palimpsestes.fr/textes_philo/levi_strauss/triangle_culinaire.pdf
- Scarpa, M. (2009). *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris : Honoré Champion.
- Scott, J. C. (2013). *Zomia ou L'art de ne pas être gouverné*. Paris : Seuil.
- Turner, V. (1990). *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris: Presses universitaires de France.
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris: Picard.
- Verdier, Y. (1995). *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*. Paris : Gallimard
- Vidal-Naquet, P. (1968). Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne. *Annales*, 23(5), 947-964. <https://doi.org/10.3406/ahess.1968.421981>

g) Sur la narrativité, la sémiotique et le langage

Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.

Cardin, B. (2005), *Miroirs de la filiation*. Caen : Presses universitaires de Caen.

Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire; essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.

Fortier, F. et Mercier, A. (dir). (2011). *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*. Québec : Nota Bene

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

Gervais, B. (2004). En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique. *Sociétés*, 84(2), 13-26. <http://dx.doi.org/10.3917/soc.084.0013>

Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.

Rabaté, D. (2004). *Vers une littérature de l'épuisement*. (2^e éd.). Paris : José Corti.