

Irene Kaipiainen

**Esthétique et la signification dans la prose
expérimentale de Jacques Godbout**

Mémoire de maîtrise
Langue française
Université de Tampere
Le 15 décembre, 2006

Table des matières

1. Introduction.....	1
2. L'esthétique, la signification et l'œuvre littéraire.....	7
2.1. L'esthétique : une vue extérieure.....	8
2.2. L'esthétique d'un point de vue de l'intériorité...21	
2.3. La production de la signification.....	27
3. L'esthétique de <i>D'Amour, P.Q</i>.....	33
3.1. La structure cinématographique.....	35
3.2. Vingt-quatre images par seconde.....	42
4. L'amour, la signification de <i>D'Amour, P.Q</i>.....	50
5. Conclusion.....	59
6. Bibliographie.....	62
7. Résumé en finnois.....	67

1. Introduction

Plus que jamais nous sommes entourés de l'excès de l'esthétique et des formes vides de la signification, du sens ou du contenu. Ce phénomène se manifeste dans tous les sphères de la vie mais surtout dans l'art qui est le domaine principal de l'esthétique. Dans la littérature cette disparition de la signification n'est pas quelque chose de nouveau, bien que nous ayons atteint peut-être le point culminant de ce développement. Déjà dans les années 1920 John Middleton Murry a écrit :

[...] he transferred the object of his interest to the process of representation. This is a danger that always threatens the extremely conscious literary artist, and it is all the more insidious, because it is fascinating. Technique begins to assume a life of its own; it is graced by complications, subtleties, and economies which dance inextricable patterns in the void; the work of the novelist slips free of the control of verisimilitude, and, insensibly, he resigns the peculiar privilege of the creative artist, the arduous joy of compelling words to accept a strange content and a new significance, for the subtle but sterile satisfaction of contemplating them as they resolve in obedience to their own law. (Murry : 19-20)

En utilisant le terme de Roman Jakobson, on pourrait dire que cette tendance oublie ou élimine toutes les autres fonctions de la langue sauf «la fonction poétique» (Jakobson : 356) en faisant de l'œuvre littéraire un véhicule sans passagers et sans direction circulant autour de soi-même ou débouchant sur une impasse.

John Middleton Murry décrit cette absence du sens ou de «l'émotion originale» comme ayant deux manifestations :

[...] instead of being obviously hollow and lifeless, it may present the appearance of luxuriant growth, [...] (Murry :20)

ou:

Or you may have the condition in which the writer's impulse is derived from his delight in contemplating the formal beauty of the intricate design he is engaged in constructing; [...] (Murry :20)

Cette technicité accélérée a même créé un genre littéraire caractérisé par le design, par les formes et par les différents styles et sous-genres littéraires. Ce genre s'appelle la métafiction, c'est-à-dire la littérature qui réfléchit à la littérature. Dans la littérature québécoise Jacques Godbout représente le genre de métafiction par excellence et c'est pour cette raison-ci que j'ai choisi un de ces livres comme le corpus empirique de l'étude présente, qui souhaiterait d'éclaircir le problème du sens perdu et le rôle de l'esthétique dans ce procès.

Il est possible de penser que ce phénomène d'esthétisme est typique de la littérature moins personnel^① et moins réaliste. On peut considérer la fiction de Jacques Godbout comme une continuation de la tradition romantique^② dans la littérature québécoise commencée par *L'influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé, qui a également utilisé les genres et les formes littéraires comme ses matériaux et ses sources d'inspiration en obtenant un résultat qui est par nature « décoratif » (Voir : Grutman : 59).

Parmi les œuvres de Jacques Godbout *D'Amour, P.Q.* est probablement la moins personnelle parce que son sujet est la naissance d'un livre fictif et sa vie après la publication. On peut qualifier ce roman - et la prose de Godbout en général - d'expérimental parce qu'il utilise une multitude de moyens littéraires et de moyens graphiques. C'est justement pour ces raisons-ci qu'il est intéressant de voir s'il a pu créer une signification par sa fiction extrêmement esthétique. L'étude de *D'Amour, P.Q.* constitue, donc, la partie plutôt empirique de cette recherche. Je ne connais pas les études précédentes sur Godbout de ce point de vue. La seule étude universitaire sur la fiction de Jacques Godbout, à ma connaissance, est *La fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout* (Groningen, 1994) par Hilligje Johanna Theodora van't Land que je n'ai pas utilisée dans ce travail parce que le sujet ne semble pas toucher le mien.

Dans la partie empirique ou empirique-théorique de la recherche je vais me concentrer sur le fonctionnement de l'esthétique dans le roman ainsi que sur le sens, la signification et la valeur en considérant les moyens esthétiques typiques de Godbout et les thèmes de son roman.

La partie théorique, pour sa part, se concentre sur la nature de l'esthétique, sa relation avec le sens et sur les raisons de la perte de la signification d'un texte littéraire. Mon hypothèse de base est que la raison n'en est pas nécessairement la « quantité » d'esthétique. A mon avis, la perte de la signification est produite par la relation interrompue entre les moyens littéraires et le sens, ou l'absence totale du sens, bien que l'excès d'

l'esthétique puisse affaiblir ou cacher le sens effectivement. La qualité peut avoir également un impact sur le jeu langagier dans la littérature.

Au niveau général, je vais examiner cette problématique en considérant l'œuvre littéraire comme un signe. Je vais également examiner la justification de la conception de Roman Jakobson selon laquelle la poétique fait partie de la linguistique :

Poetics deals primarily with the question, *What makes a verbal message a work of art?* [...] Poetics deals with verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics. (Jakobson : 350)

J'ai l'intention de développer la théorie sémiologique du signe de Ferdinand de Saussure pour l'appliquer à l'œuvre d'art littéraire. En plus, je vais examiner, entre autres, les théories formalistes et structuralistes de Roman Jakobson et de Jan Mukařovský pour étudier le concept d'esthétique, ainsi que la critique du structuralisme de Robert Scholes.

En ce qui concerne la méthodologie au niveau général ou au niveau épistémologique, la description dans le sens exprimé par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* ne suffit pas pour la recherche scientifique. La perte du sens et ensuite de la signification touche ainsi également la méthodologie:

Elle (l'archéologie) ne traite pas le discours comme *document*, comme signe d'autre chose, comme élément qui devrait être transparent mais dont il faut souvent traverser l'opacité importune pour rejoindre enfin, là où elle est tenue en réserve, la profondeur de l'essentiel [...] Elle (l'archéologie) n'est rien de plus qu'une réécriture [...] c'est la description systématique d'un discours-objet. (Foucault : 182-183)

Cependant, pour la recherche scientifique qui s'intéresse également au sens, les procédés décrits par Percy Bysshe Shelley dans son essai *The Defence of Poetry* sont essentiels:

According to one mode of regarding those two classes of mental action which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced, and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light and composing from them, as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. (Shelley : 204)

Selon Shelley la raison est pour l'imagination comme un instrument pour un agent ou comme le corps pour l'esprit (Shelley : 204). Par ces concepts de « raison » et d'« imagination » Shelley, influencé par Platon, désigne les principes de « l'analyse » et de la « synthèse », bien que leur correspondance ne soit pas tout à fait claire dans le texte de Shelley.

Au niveau empirique de la recherche on a besoin également de méthodes plus spécifiques de l'interprétation et de la lecture, mais non dans le sens un peu trop mécanique de quelques structuralistes comme par exemple Tzvetan Todorov et Michael Riffaterre, et même Gérard Genette. Bien qu'il constate qu'« il n'y a de critique que du sens » (Genette : 20), Genette base sa théorie sur la linguistique matérialiste de Hjelmslev et sur la grammatologie de Derrida qui sont des produits d'un malentendu de la théorie du signe de Ferdinand de Saussure dans laquelle le concept abstrait de « concept » est fondamental.

Dans l'étude présente il s'agit donc d'une lecture libre basée sur l'oeuvre avec ses dénotations et ses connotations, car selon les mots de Robert Scholes :

A poem *does* mean things. It is a message as well as an object – a multiple or duplicitous message, but a message none the less. Thus one important aspect of commentary is always a semantic one. (Scholes : 147)

Les Notes

1. Roger Fowler (éd.) partage également ce point de vue: « For this reason works where the subject, or manner, deeply involve the reader are less likely to give aesthetic pleasure or to prompt aesthetic appreciation than those that encourage aesthetic attention by formal devices that lend *aesthetic distance*” (A Dictionary of Modern Critical Terms : 4).

2. Le mot « romantisme » réfère ici non seulement à une tendance opposée au réalisme, cependant je suis d'accord avec ce que dit John Middleton Murry : « The romantic is in rebellion against external law, and just as deeply refuses to acknowledge its sanction. He asserts the rights of his individuality *contra mundum*. » (Murry : 131)

Cette définition peut s'appliquer également aux moyens littéraires comme en témoigne, entre autres, la fiction de Jacques Godbout.

2. L'esthétique, la signification et l'œuvre littéraire

Dans ce chapitre je vais examiner la nature de l'esthétique, son rôle dans l'œuvre d'art littéraire et comment se produit la signification.

Comme on peut deviner déjà de l'introduction je désigne, le plus souvent, par le terme « esthétique » les moyens esthétiques ou l'effet esthétique qui sont les traits essentiels d'une œuvre d'art. Au cours de cette analyse théorique, le concept abstrait va évidemment acquérir de nouvelles connotations et de nouveaux sens. Quant à la question de la terminologie en général, il y a beaucoup de vérité dans ce qu'écrit John Middleton Murry:

It is, I believe, a fairly common experience for those who have been engaged for a good many years in the profession of literary criticism, to slip, almost unconsciously, into a condition of mistrust of all their most familiar terms. The critic becomes dissatisfied with the vagueness of his activity, or his art; and he will indulge in the fantastic dream that it might be reduced to the firm precision of a science. He may even, during this period of dissatisfaction, forget that half the fascination of his task lies in the fact that the terms he uses are fluid and uncertain, and that his success depends on the compulsive vigour with which he impresses upon them a meaning which shall be exactly fitted to his own intention and unmistakable by his audience. (Murry : 1)

2.1. L'esthétique: une vue extérieure

Premièrement, l'esthétique sera vue de l'extérieur et en relation avec le monde qui l'entoure.

Jan Mukařovský, un structuraliste de l'école de Prague, approche le problème de l'esthétique à l'aide de trois termes: la fonction esthétique, la norme esthétique et la valeur esthétique (Mukařovský, 1979). La source de ces notions réside dans une conception du monde ou dans une attitude à l'égard du monde possédée par l'individu, l'attitude esthétique. Autres attitudes possibles seraient par exemple l'attitude scientifique ou théorique, l'attitude économique, l'attitude pratique et l'attitude religieuse (Mukařovský, 1989 : 59-61).

Selon Jan Mukařovský n'importe quel objet ou activité peut devenir porteur de la fonction esthétique. Il n'y a pas de frontière définie entre l'esthétique et l'extra-esthétique. On peut trouver, cependant, dans l'art et en dehors de l'art des objets qui sont produits pour avoir un effet esthétique. Cela est justement la qualité primordiale de l'art. La présomption de la dominance de la fonction esthétique dans l'œuvre d'art est valable seulement dans la situation où il y a une différenciation entre les fonctions. Certains types d'art sont membres d'une série continue où il existe également des phénomènes extra-artistiques et extra-esthétiques. Dans la littérature, la compétition est

entre la fonction esthétique et la fonction communicative. (Mukařovský, 1979 : 1-9)

Il est possible de voir dans la théorie de Mukařovský des similitudes avec celle des formalistes russes ainsi qu'avec la théorie du milieu de Hippolyte Taine. Cela se manifeste spécifiquement dans le concept de « fonction » et dans la dominance de la fonction esthétique ou poétique dans l'art et dans la littérature, ainsi que dans la conception de Mukařovský selon laquelle la fonction esthétique n'est pas totalement contrôlée par l'individu, parce que la stabilisation de la fonction esthétique est faite par la collectivité (Mukařovský, 1979 : 18). Les traits de la théorie de Taine se manifestent également dans la constatation qu'un objet ou une action peut avoir une fonction esthétique dans un contexte social et nulle dans l'autre (Mukařovský, 1979 : 21).

Selon Mukařovský la fonction esthétique est une force vivante qui change perpétuellement de location et de direction. Les caractéristiques principales de la fonction esthétique sont les suivantes :

1. La capacité d'isoler un objet.
2. Le plaisir qu'elle évoque.
3. La capacité de remplacer une autre fonction que l'objet esthétique a perdue pendant son développement. Cette caractéristique est conditionnée par le fait que la fonction esthétique s'attache surtout à la forme. (Mukařovský, 1979 : 21-23)

On peut voir dans cette description le point de vue de l'extériorité : la fonction esthétique est quelque chose qui vient du dehors de l'objet.

Mukařovský explique plus en détail le but de la fonction esthétique, qui est donc l'évocation du plaisir. Selon lui, il y a certaines conditions préalables dans l'arrangement objectif d'un objet portant la fonction esthétique qui facilitent la naissance du plaisir esthétique :

In order for the objective pre-conditions to be effective, something in the arrangement of the subject of aesthetic pleasure must correspond to them. Subjective presuppositions can be motivated by the individual or society, or, finally, anthropologically, that is, by the very nature of man as a species. (Mukařovský, 1979 : 28-29)

Mukařovský donne quelques exemples de ces conditions préalables anthropologiques:

les arts temporels : le rythme basé sur la régularité de la circulation sanguine et sur la respiration

les arts spatiaux : la verticalité et l'horizontalité, l'angle droit et la symétrie dérivés de la structure et des positions usuelles du corps humain

la peinture : la complémentarité des couleurs et le contraste de couleur et d'intensité. (Mukařovský, 1979 : 29)

Selon Mukařovský, une observation exacte des principes anthropologiques peut conduire à l'indifférence. Un rythme structural exact, la

symétrie géométrique etc. sont esthétiquement indifférents (Mukařovský, 1979 : 30-31).

De plus, on peut apercevoir dans la conception du rôle de l'anthropologie ou de celui de la biologie dans l'art quelques similarités avec la théorie de l'art de Hippolyte Taine (Voir, par exemple *Philosophie de l'art*) ainsi que l'influence du romantisme anglais et Shelley (Voir : *A Defence of Poetry*) dans les références à l'importance du lecteur ou du voyeur pour un porteur de la fonction esthétique.

Le régulateur de la fonction esthétique, la norme esthétique, est également un procès qui se renouvelle constamment (Mukařovský, 1979 : 95), quoique les normes, les règles et les degrés semblent être statiques par nature (Mukařovský, 1979 : 23). La norme doit exister comme un fait de la conscience commune pour qu'elle soit une norme réelle. Bien que la norme tâche d'atteindre une validité universelle, elle ne peut jamais obtenir la force d'une loi naturelle, car autrement elle serait une elle-même et ne serait plus une norme, ce qui implique que sa violation est possible. (Mukařovský, 1979 :25- 26)

Selon Mukařovský une œuvre vivante vacille toujours entre le statut passé et futur d'une norme esthétique (Mukařovský, 1979 : 36).

Ensuite, Mukařovský constate que l'importance des principes constitutifs réside dans le fait que la grande variété des normes esthétiques a toujours un seul dénominateur, la composition psycho-physique de l'homme comme espèce. Les principes sont les critères pour la conformité et pour la divergence des normes concrètes. Selon Mukařovský, cela ne veut pas dire qu'ils délimitent la variabilité, mais qu'ils forment une base solide à l'égard de

laquelle une variation peut être vue comme une violation de l'ordre.
(Mukařovský, 1979 : 30-31)

La multiplicité des normes esthétiques explique, selon Mukařovský, la co-existence des normes en compétition (Mukařovský, 1979 : 31). La norme comme un fait historique, ou comment cette multiplicité a été produite, serait, selon lui, une explication généalogique de la naissance d'une norme :

Every norm changes by virtue of the fact that it is constantly being re-applied, and it must adjust itself to new circumstances which arise as a result of these new applications. Thus, for example, linguistic norms – grammatical or stylistic – are constantly changing. The change is, however [...] so slight as to be indistinguishable, [...]
(Mukařovský, 1979 : 31)

Les normes esthétiques, également, se transforment par leur application (Mukařovský, 1979 : 32). Il est possible de voir ici des similitudes avec la théorie du changement génétique. Une œuvre d'art est donc comparable à un gène transformé, mais il y a peut-être une différence, car pour Mukařovský la transformation est volontaire : « It distracts their form not through involuntary necessity but deliberately and hence, as a rule, very perceptibly. The norm is constantly being violated. » (Mukařovský, 1979 : 33).

L'histoire de l'art est pour Mukařovský l'histoire des révoltes contre les normes au pouvoir (Mukařovský, 1979 : 33). Cette conception semble supporter le point de vue que la littérature romantique possédant le caractère révolutionnaire est probablement un des genres fictifs le plus esthétique. Ensuite, Mukařovský constate que dans l'évolution des normes il va éventuellement arriver que la norme qui est similaire à un principe constitutif

sera éprouvée comme une violation forte du même principe (Mukařovský, 1979 : 33).

Selon Mukařovský le mauvais goût semble être l'antihèse exacte de l'art, mais on peut trouver des cas où l'art l'utilise pour atteindre ces objectifs comme par exemple dans l'art surréaliste (Mukařovský, 1979 : 34). Il affirme que « [...] aesthetic pleasure, if it is carried to maximum intensity – as happens in art – requires aesthetic displeasure as a counterbalance. Even when the norm has been most intensely violated, pleasure in art is still the dominant impression, and displeasure is a means for heightening it.” (Mukařovský, 1979 : 35). Le concept de « catharsis » d'Aristote semble se refléter derrière cette idée.

En plus, Mukařovský constate qu'il y apparaît toujours une co-existence et une compétition entre plusieurs normes parallèles (Mukařovský, 1979 : 35). Respectivement, un grand nombre de canons esthétiques existent simultanément et chacun d'entre eux essaye d'avoir la seule validité et de se substituer aux autres (Mukařovský, 1979 : 44-45).

En fait, selon Mukařovský, la norme ne se disperse pas irrévocablement :

In addition it frequently happens that a canon which has sunk to the lowest periphery is suddenly elevated to the very centre of aesthetic activity and becomes – in an altered form, of course, - once again a new and vital norm. This is an especially frequent occurrence in contemporary art. In this sense we could speak of the rotation of aesthetic norms. (Mukařovský, 1979 : 51)

Finalement, une norme peut se transformer en une autre norme, comme par exemple dans la littérature, où une norme morale peut devenir une norme

esthétique, qui peut devenir un cliché, qui peut devenir comique (Mukařovský, 1979 : 52).

Quant à la valeur esthétique, Mukařovský affirme premièrement que le domaine de la fonction esthétique est plus vaste que celui de la valeur esthétique. Deuxièmement, il constate que, comme dans le cas de la fonction esthétique, l'accomplissement de la norme esthétique n'est pas une condition nécessaire pour la valeur esthétique, spécifiquement dans le cas où la norme est dominante, c'est-à-dire dans l'art. Il s'ensuit que l'art est le domaine propre de la valeur esthétique. Au-delà de l'art, l'accomplissement de la norme coïncide avec la valeur. (Mukařovský, 1979 : 59).

Maintenant, quelques observations sur la validité et sur la variabilité de l'évaluation esthétique. Selon Mukařovský, l'oeuvre d'art n'est pas constante, parce qu'avec les changements dans le temps, dans l'espace et dans l'environnement qui ont un effet sur l'objet esthétique, la valeur esthétique change également. Encore une fois, on peut observer dans ces idées de Mukařovský des similitudes avec la théorie de Hippolyte Taine.

Il y a pourtant, dans l'art, également des valeurs éternelles :

[...] some works of art remain for long periods of time on a high level with no decline: these are "eternal" values such as, in poetry, the works of Homer, [...], in drama, the works of Shakespeare or Molière, in painting, the works of Rafael or Rubens.
(Mukařovský, 1979 : 60-61)

Ensuite, Mukařovský souligne que cette persistance entre les valeurs éternelles n'est pas un état, mais exactement comme avec des œuvres qui changent leur position, un procès (Mukařovský, 1979 : 61). La variabilité est

un trait de base de la valeur esthétique qui se manifeste par exemple dans les diverses opinions des critiques (Mukařovský, 1979 : 64). En outre, la relation de la valeur esthétique avec des valeurs extra-esthétiques est de sorte qu'elle domine les autres, mais ne les perturbe pas, seulement les joint en une unité (Mukařovský, 1979 : 96).

Enfin, la valeur esthétique se révèle un procès dont le mouvement est influencé par le développement de la structure artistique elle-même et par les transitions dans la structure de la vie sociale (Mukařovsky, 1979 : 67). Mais Mukařovský pense que cela ne résout pas le problème de l'objectivité de la valeur esthétique, parce qu'il trouve également que l'œuvre d'art est un signe :

[...] we could think as we did with the aesthetic norm, about the anthropological structure of man which is common to all men and valid as a basic, unchanging connection between man and a work, a tie which, if we project it to a material phenomenon, would appear as an objective aesthetic value. But the problem is that a work of art as a whole (for only a whole is an aesthetic value) is at bottom a sign, directed to man as a member of an organized collective and not just an anthropological constant. (Mukařovský, 1979 : 69)

En fait, il approche le problème à l'aide d'une théorie d'Oscar Wilde, ainsi que d'un point de vue sémiologique et structuraliste influencé par quelques romantiques anglais, de Saussure, les formalistes russes et leurs prédécesseurs, qui souligne le rôle du lecteur dans le procès de réception. Mukařovský cite un dialogue de Wilde *The Critic as Artist* :

[...] the meaning of any beautiful thing is, at least, as much in the soul of him who looks at it as it was in his soul who wrought it. Nay, it is rather the beholder who lends to the beautiful thing its myriad meanings and makes it marvellous for us and sets it in some

new relation to the age, so that it becomes a vital portion of our lives [...]. (Mukařovský, 1979 : 70)

Par la suite, il constate que normalement les œuvres littéraires et visuelles contiennent de l'information communicative, même si dans certaines phases de son développement la fonction communicative est affaiblie jusqu'au degré zéro - analogiquement avec la terminaison zéro morphologique - comme, par exemple, dans la peinture absolue et dans la poésie en une langue artificielle. Selon Mukařovský, la terminaison appartient au concept même d'une forme grammaticale, et la communication, i.e. le thème ou le contenu, appartient au concept même de la peinture et de la poésie. (Mukařovský, 1979 : 71)

Mukařovský se demande si l'information qu'une œuvre d'art contient est l'information proprement dite ou si elle est différente, et comment elle diffère de l'information proprement-dite? La réponse, d'après Mukařovský, est que la fonction esthétique dominant la fonction informative a changé la vraie nature de l'information. Selon lui, normalement quand nous considérons un certain phénomène comme communication, nous sommes intéressés à la relation que la communication a avec la réalité dont elle parle. Pourtant, quand il s'agit d'un produit littéraire, la situation est différente :

The fact of whether, to what degree and in what manner the writer presents the narrated event as real or fictitious, will be, on the contrary, an important element of the structure of the literary work. Nuances within this manner of presentation are often the bases which differentiate techniques in various artistic movements[...] and genres [...] as well as the mutual relationship of individual elements and parts within a given work. (Mukařovský, 1979 : 72-73)

Toutefois, Mukařovský affirme que le lecteur éprouve une forte relation entre le roman et la réalité, non avec la réalité décrite dans le roman, mais avec la réalité que le lecteur connaît lui-même. Le plus profondément le roman a absorbé le lecteur, le plus vaste est le domaine des réalités actuelles et vitalemment importantes du lecteur avec lesquelles le roman a une relation matérielle. Le changement que cette relation de l'œuvre ou du signe avec la réalité a subi est un affaiblissement et un renforcement simultanément. Cette conception est basée sur les idées de Wilde que Mukařovský développe dans son essai:

Thus the work of art acquires the ability to refer to a reality which is totally different from the one it depicts, and to systems of values other than the one from which it arose and on which it is founded. (Mukařovský,1979 : 75)

Il applique donc les points de vue de Wilde sur une sorte de structuralisme qui contient aussi des similitudes avec la théorie de Hippolyte Taine (*Philosophie de l'art* : 20-41). Mukařovský affirme que cette thèse de la nature spécifique du signe artistique est confirmée plus clairement par la musique qui n'a aucune fonction informative :

What is the carrier of meaning in this case ? Not content, which does not exist here, but formal components: tonal level, melodic and rhythmic structure, etc. [...] but this is simply a general feature of art as sign, only here it is more obviously disclosed. (Mukařovský,1979 : 77)

Il conclut que de cette manière l'art athématique a montré que le lien spécifique qui joint l'œuvre d'art comme signe à la réalité est transmis non

seulement par le contenu, mais aussi par tous les autres composants : les composants formels peuvent se transformer en facteurs sémantiques, ou en déjà être. Mais, selon lui, cela ne veut pas dire que la dominance de la fonction esthétique serait du formalisme, de « l'art pour l'art » ou du désintéressement kantien. (Mukařovský,1979 : 78-88)

Mukařovský pense que dans l'analyse finale l'oeuvre d'art n'est qu'une collection de valeurs extra-esthétiques et la valeur esthétique n'est vraiment rien de plus qu'un terme général pour la totalité dynamique de leurs interrelations. Il pense également que le formalisme de l'école russe de la théorie esthétique et littéraire avait raison de constater que tous les éléments d'une oeuvre sont sans distinction des éléments de la forme. Pourtant, il ajoute que tous les éléments sont également des porteurs du sens et des valeurs extra-esthétiques. (Mukařovský,1979 : 88-89)

Roman Jakobson aussi affirme que plusieurs traits poétiques dans une oeuvre littéraire font partie de la théorie du signe. Selon lui, la langue a des caractéristiques communes avec peut-être tous les autres systèmes de signes. (Jakobson : 351) Selon Jakobson, la focalisation sur le message lui-même est la fonction poétique de la langue. Il continue:

Poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. This function by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects. (Jakobson : 356)

Selon lui, la supériorité de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'efface pas la référence mais la rend ambiguë (Jakobson : 371).

Jakobson constate que la capacité de réitération d'un message poétique et la conversion du message en une chose durable sont des propriétés de la poésie (Jakobson : 371). Mais en fait, il ne peut pas remonter du niveau linguistique, parce que son modèle (Jakobson : 353-357) est désigné en premier lieu pour la langue parlée et, plus spécifiquement, pour une situation de l'énonciation où l'énonciateur et le récepteur sont en dehors du message. Dans la littérature, cependant, tous les éléments dans son schéma (énonciateur, contexte, message, code, contact, récepteur) peuvent être à l'intérieur du message et ils ne sont pas en relation simple d'une à une avec les fonctions correspondantes (émotive, référentielle, poétique, métalinguale, phatique, conative).

Robert Scholes, également, a critiqué la théorie de Jakobson :

The sender may hand the receiver a cup of contextual hemlock, for instance, and deliver the message, "Drink this!". But in a written act the message itself is frequently all we have. In particular, the sender is not likely to be present, and very frequently, even though you or I may read the message, it may not be addressed to us. Poetry, in fact, was shrewdly defined by John Stuart Mill as an utterance which is not heard but overheard. (Scholes : 27)

L'essentiel dans cette constatation est, selon Scholes, que la poésie soit définissable sous l'aspect de nous fournissant les éléments absents dans un acte de communication. (Scholes : 27)

Scholes constate que les structuralistes ont raison quand ils proposent que les critiques littéraires devraient emprunter la terminologie descriptive de la linguistique, parce que c'est la meilleure qui soit, mais la description linguistique ne peut pas résoudre le problème de la réception littéraire. (Scholes : 38)

Selon Scholes, dans la linguistique, il est raisonnable de s'appuyer sur la compétence grammaticale, parce que la compétence est une fonction minimale, mais dans la poétique nous ne pouvons pas le faire, parce que la poésie commence où la compétence finit. (Scholes : 38)

En comparaison donc, la théorie de Mukařovský offre un arrière-plan plus approprié pour la compréhension générale des phénomènes esthétiques dans la littérature que celui de Jakobson qui semble opérer au niveau d'un microcosme pendant que la littérature forme un macrocosme où les relations sont compliquées et multiples.

2.2. L'esthétique d'un point de vue de l'intériorité

Il est temps maintenant de voir les phénomènes esthétiques plus intimement, de l'intérieur. Premièrement, Robert Scholes continue de critiquer et d'interpréter la théorie de Roman Jakobson influencée par le formalisme russe.

En effet, Scholes trouve les éléments de l'acte de communication plongeant à l'intérieur du message comme fonctions qui révisent sa nature et sa structure. (Scholes : 24)

L'élément fictif dans la littérature, la poésie incluse, peut être défini, selon Scholes, comme un contexte absent ou éloigné : une œuvre réfère au monde réel en posant un monde imaginaire entre l'auditoire et la réalité. Dans le fond, il nous donne un contexte double ou multiple. D'une façon similaire on devrait, selon lui, considérer la duplicité de l'envoyeur et du récepteur aussi:

But almost invariably this message is presented in the form of someone not the poet addressing someone not ourselves, as in "To His Coy Mistress," when someone not Marvell speaks to someone not you or me about things which make our participation distinctly voyeuristic. (Scholes : 27-28)

En plus, Robert Scholes veut dire que cette duplicité se manifeste dans le message par ironie, paradoxe et autres moyens qui exigent qu'on puisse les analyser avec une considération étendue de tout le champ

sémantique de l'énonciation poétique. Cette duplicité est, selon lui, une sorte d'enjouement qui nous apporte des expériences impures et très riches qui sont encore plus précieuses justement parce qu'ils sont mixtes. Toutefois, ce sont des qualités d'être littéraire et artistique qui séparent la littérature des autres types de discours et, selon Scholes, ces qualités sont toujours associées avec une duplicité linguistique. (Scholes : 28)

Scholes considère la conception de Roman Jakobson que la poésie projette son langage de l'axe métaphorique ou paradigmatic sur l'axe métonymique ou syntagmatique substantiellement valide (Scholes : 28), mais il veut la qualifier et l'étendre:

The poet, I wish to suggest, works out of a paradigmatic system different from that of the ordinary speaker. By this I mean that when a poet selects a word for use in a poem, he brings into play a set of possibilities which is radically different from that used in our ordinary discourse. Let me be more precise. [...] It is as if the poet in the process of making a true poem turns on some additional neural circuitry which enables him to produce these peculiarly high-powered verbal objects called poems. (Scholes : 29)

Scholes semble répartir quelques idées exprimées par John Middleton Murry dans *The Problem of Style* quand il explique que le système paradigmatic du poète est paradoxalement diachronique. En effet, Scholes veut dire que le poète connaît la littérature dans perspective historique:

The poet's paradigms are, then, diachronic in the obvious sense that they extend well into the poetic past. (Scholes. 30)

Scholes pense que c'est justement ce contexte diachronique qui laisse les énoncés poétiques survivre à la dissolution temporelle et devenir plus ouverts à l'avenir aussi. (Scholes : 30)

Ce point de vue du diachronisme des paradigmes poétiques est en fait supporté par l'opinion de Ferdinand de Saussure sur la relation entre le diachronisme et le synchronisme:

La vérité synchronique paraît être la négation de la vérité diachronique, et à voir les choses superficiellement, on s'imagine qu'il faut choisir. En fait ce n'est pas nécessaire; une des vérités n'exclut pas l'autre. (Saussure : 135)

A vrai dire, le point de vue de l'intériorité se reflète dans ces mots de Saussure également. On pourrait penser que le diachronisme se trouve à l'intérieur de chaque moment synchronique.

Le point de vue de l'intériorité se manifeste également dans la conception de John Middleton Murry selon laquelle le style n'est pas produit par un minutieux repolissage de la surface : « We know that it is something more intimate and vital than that. » (Murry : 74). Murry pense que en acceptant l'idée que la source d'un style réside dans une forte émotion originale nous pouvons également comprendre l'intention derrière l'usage du mot « style » dans le sens d'idiosyncrasie personnelle d'un écrivain :

An individual way of feeling and seeing will compel an individual way of using language. A true style must, therefore, be unique, if we understand by the phrase 'a true style' a completely adequate expression in language of a writer's mode of feeling. (Murry : 13)

Les critiques devraient, selon Murry, faire attention au style profond derrière les mots en ne l'examinant pas comme quelque chose d'artificiel:

Thus it is from the inside that we must approach the question of 'artificiality' of style. If the vital center of feeling is there, perceptible to us, then we may be sure that what seems artificiality is in reality a triumph of art. (Murry : 15-16)

Murry explique cette notion de «l'émotion originale » comme résultant d'une perturbation profonde de l'être du poète, parce qu'un artiste littéraire possède une sensibilité extra-ordinaire. Les objets et les épisodes dans la vie de tous les jours ou dans la vie de l'esprit produisent en lui une impression plus profonde et plus précise que celle dans l'esprit d'un être humain ordinaire. (Murry : 21-23)

Pour cette émotion perturbante le poète donne par différents moyens l'expression qui est au dessus du niveau d'une réaction sensible. Si le poème est très bon, tous les mots en sont absolument essentiels non seulement en considérant leur sens logique, mais leur suggestion. (Murry : 22)

Dans le cas de la prose et de la littérature narrative, l'écrivain accumule les impressions qui suppriment dans quelque mesure l'une et l'autre et, principalement, renforcent l'une et l'autre. De ces impressions surgit un noyau cohérent émotif qui est souvent consolidé par une contemplation spéculative. Par cette mystérieuse accumulation des émotions passées, l'écrivain accomplit le miracle de donner au particulier l'importance et la force de l'universel. (Murry : 25)

Cette émotion est, selon Murry, dans le cas des écrivains les plus importants, infiniment complexe et difficile à définir et à décrire. C'est pourquoi les critiques devront, selon lui, faire constamment référence à l'œuvre originale unique. (Murry : 30)

Selon Murry, le critique essaye de trouver :

[...] some conjecture, some incident in the work of a great artist, which was so precisely fitted to his complex mode of experience that it served in the office of a prism: through it the whole spectrum of his emotions is suddenly concentrated into a ray of intense, pure light – the perfect condensation of a whole universe of experience into a dozen lines or a hundred words.

These are the greatest heights of style; and it follows, I think, that they can be recognized indisputably as it were from within. (Murry : 31)

A son avis, on pourrait nommer cette émotion compliquée également l'attitude de l'écrivain, c'est-à-dire, un élément déterminant son mode d'expérience et unifiant l'œuvre en un ensemble. (Murry : 26)

Comme Scholes, Murry pense, qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la poésie et la prose à cet égard (Murry : 43). Shelley, également, affirme que c'est une erreur vulgaire de faire une distinction entre la prose et la poésie (Shelley : 209).

Selon Shelley, la poésie dans le sens général, peut être définie comme l'expression de l'imagination. Il pense que la poésie est liée à l'origine de l'être humain, à l'intérieur duquel il se trouve un principe arrangeant:

[...] But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient things, which acts otherwise than a lyre, and produced not melody alone, but harmony, [...]
(Shelley : 205)

D'après Shelley, il s'ensuit que les êtres humains observent dans leurs mots et leurs actions un certain ordre, qui les distingue des objets et des impressions dont ils sont les représentants, toute l'expression étant sous l'influence des lois dont elle procède. (Shelley : 205)

Shelley ajoute encore que, quoique les êtres humains observent un ordre similaire, ils n'observent pas le même ordre dans les combinaisons de la langue. Selon lui, le sens d'approximation de cet ordre a été appelé le goût par les écrivains modernes. (Shelley : 205)

On peut apercevoir ici, dans l'idée de Shelley, une similitude avec la théorie de la langue de Saussure : les mots représentent donc les signes abstraits, qui obéissent à des lois.

Selon Shelley, le langage des poètes est vitalemment métaphorique, ce qui veut dire qu'il discerne les relations des choses non-perceptibles en avant et prolonge leur appréhension jusqu'aux mots qui les représentent deviennent les signes pour portions ou classes de pensées au lieu d'images des pensées intégrales. Si aucun nouveau poète n'était né pour recréer les associations ainsi désorganisées, la langue serait morte pour tous les plus nobles buts de l'interaction humaine. (Shelley : 205)

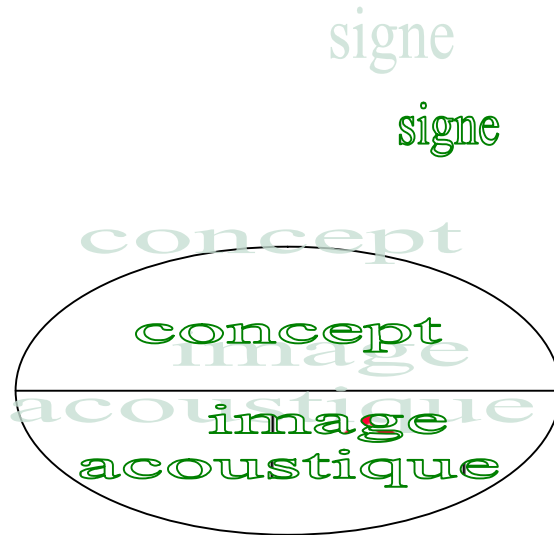
2.3. La production de la signification

Premièrement, la naissance de la signification dans l'oeuvre littéraire sera vue à l'aide du modèle de Ferdinand de Saussure, c'est-à-dire l'oeuvre sera considérée comme un signe. La théorie du signe n'est pas sortie du vide, naturellement. Selon Michel Foucault, de Saussure se trouve « précédé » par Peirce et sa sémiotique, par Arnould et Lancelot et l'analyse classique du signe et par les stoïciens et la théorie du signifiant (Foucault : 186). Foucault pense que les relations de la procession et de l'originalité ne sont pas importantes: »[...] on ne peut pas admettre une différence de nature entre des énoncés créateurs [...] et des énoncés imitatifs [...] » (Foucault :189). A mon avis pourtant il est indispensable de connaître l'origine des théories et de montrer comment elles sont apparues si bien que possible. Les prédécesseurs et les influences ne diminuent pas la valeur de la théorie, si elle est indépendante.

Saussure considère l'unité linguistique comme une chose double, qui est faite du rapprochement de deux termes. Les termes dans le signe linguistique sont tous deux psychiques et ils sont unis dans le cerveau par le lien d'association. Le signe linguistique unit un concept et une image acoustique, qui « n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler

« matérielle », c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. ». (Saussure : 98)

Ensuite, Saussure affirme que le signe linguistique est une entité psychique à deux faces qui sont intimément unis et s'appellent l'un l'autre :



(D'après Saussure : 99)

Seule la combinaison est signe, bien qu'il y ait souvent une confusion dans l'emploi de ce terme : « [...] dans l'usage courant ce terme désigne généralement l'image acoustique seule, par exemple un mot (*arbor*, etc.). On oublie que si *arbor* est appelé signe, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept « arbre », de telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total. » (Saussure : 99)

Selon Saussure cette ambiguïté disparaît quand on désigne les trois notions par des noms qui s'appellent les uns les autres tout en s'opposant. Il conserve le mot « signe » pour désigner le total et remplace « concept » par « signifié » et « image acoustique » par « signifiant ». (Saussure : 99)

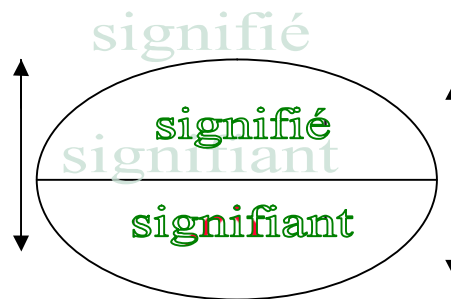
Pour appliquer ce modèle à l'œuvre littéraire, je propose de remplacer « concept » ou « signifié » par « sens » et « image acoustique » ou « signifiant » par « esthétique ». Le sens se composerait des thèmes et du contenu de l'œuvre et l'esthétique respectivement des formes et de la couleur. Cette dernière désignerait en premier lieu la description pendant que les formes désigneraient plutôt les éléments structuraux.

Le signe linguistique possède, selon Saussure, deux caractères: l'arbitraire du signe et le caractère linéaire du signifiant (Saussure : 100-103). L'arbitraire du signe fait comprendre pourquoi seul le fait social peut créer un système linguistique, parce que la collectivité est nécessaire pour établir des valeurs, l'individu est incapable d'en fixer aucune. (Saussure : 157)

Bien que l'œuvre littéraire soit une unité plus compliquée que le mot, comme nous l'avons déjà vu, il est possible d'examiner aussi la construction de la signification avec le modèle du signe de Saussure. D'après lui la signification est liée au concept de « valeur » :

Quand on parle de la valeur d'un mot, on pense généralement et avant tout à la propriété qu'il a de représenter une idée, et c'est là en effet un des aspects de la valeur linguistique. Mais s'il est ainsi, en quoi cette valeur diffère-t-elle de ce qu'on appelle la *signification* ? Ces deux mots seraient-ils synonymes ? (Saussure : 158)

Saussure ne pense pas que c'est le cas. Cependant, la signification est sous la dépendance de la valeur. Saussure représente la production de la signification avec la figure suivante :



(D'après Saussure : 158)

Les flèches de la figure indiquent que tout se passe entre l'image auditive et le concept dans les limites du mot considéré comme un domaine fermé, existant pour lui-même (Saussure : 158-159).

L'aspect paradoxal de la question est, selon Saussure que: « d'un côté, le concept nous apparaît comme la contre-partie de l'image auditive dans l'intérieur du signe, et, de l'autre, ce signe lui-même, c'est-à-dire le rapport qui relie ses deux éléments, est aussi, et tout autant la contre-partie des autres signes de la langue. » (Saussure : 159) Il considère la langue comme un système dont tous les termes sont solidaires, et où la valeur de l'un est due à la présence simultanée des autres (Saussure : 159).

L'œuvre littéraire peut être considérée comme une unité de la langue plus large et plus complexe que le mot, mais comparable à celui-ci comme une

représentation du signe dont la valeur est déterminée par les autres signes.

Selon les mots de Saussure:

Mais la langue étant ce qu'elle est, de quelque côté qu'on l'aborde, on y trouvera rien de simple; partout et toujours ce même équilibre complexe de termes qui se conditionnent réciproquement. Autrement dit, *la langue est une forme et non une substance*[...] (Saussure : 169)

La vue saussurienne est sans doute très formelle et très structurelle, et je suis d'accord avec Robert Scholes que le structuralisme a beaucoup à offrir au criticisme des textes poétiques, spécifiquement dans la préparation à une lecture et d'une façon indirecte:

[...] It can refine our descriptive terminology and our sense of the linguistic process [...] it can provide us with the best framework available to aid in the perception of an actual poetic text. [...] But it will not read the poem for us, That we shall have to do ourselves. (Scholes : 39)

Ainsi la signification se produit dans la tête du lecteur tout en étant un procès immatériel, qui se change avec chaque lecture individuelle.

Robert Scholes pour sa part considère la signification comme une navette continuée entre le langage et un réseau de contextes qui ne sont pas dans l'œuvre, mais qui sont essentiels pour sa confirmation. Selon lui, un bon commentaire s'esquisse dans cette structure élaborée qui se forme autour de l'œuvre quand nous observons ses rapports avec notre monde des significations.(Scholes : 147)

Scholes est d'accord avec Todorov sur le fait que ce type de critique peut conduire à la réitération d'un côté, de l'autre il peut devenir prétexte d'une étude non-littéraire. (Scholes : 147)

Un autre type de lecture serait celui représenté par Murry, déjà discuté, qui essaye de trouver l'intention de l'auteur dans le texte et qui croit qu'il y a toujours une intention dans l'oeuvre. La critique de ce type est à mon avis très structuraliste et liée au concept du signe de Saussure.

Oscar Wilde pourtant, considère l'oeuvre d'art uniquement comme une suggestion d'une nouvelle oeuvre critique du lecteur représenté par le critique (Wilde : 28). La critique envisagée par Wilde est spécifiquement appropriée, à mon avis, à la littérature très formelle et esthétique ou à la littérature absurde et fantaisiste:

It is the highest Criticism, for it criticizes not merely the individual work of art, but Beauty itself, and fills with wonder a form which the artist may have left void, or not understood, or understood incompletely. (Wilde : 27-28)

3. L'esthétique de *D'Amour P.Q.*

Ce chapitre examine les moyens esthétiques utilisés par Jacques Godbout dans *D'Amour P.Q.* qui est en vérité une sorte de collage composé de milliers de moyens littéraires et non-littéraires. Jacques Godbout lui-même semble être conscient du caractère de son écriture: « N'aie pas honte de ce qui t'entoure et de ce qui t'a nourri. Cherche à en faire de la littérature, si c'est cela qui t'appartient. » (Klinkenberg : 181). C'est justement la littérature dans toutes ses formes et tous ses genres qui a entouré Jacques Godbout, poète, romancier, critique, essayiste, mais en même temps ami de la culture populaire, cinéaste, scénariste, agent de publicité. En fait, Jacques Godbout se voit « à mi-chemin entre l'avant-garde et la littérature commerciale » (Mailhot : 150).

Malheureusement, il est impossible de discuter en détail tous les moyens esthétiques de *D'Amour, P.Q.* dans le cadre de cette étude dont la longueur est prédéfinie. Donc j'ai choisi d'étudier les moyens les plus significatifs dans le roman d'un point de vue qui les unifie en un ensemble qui exprime le point de vue personnel de l'auteur avec ou sans intention. J'ai essayé aussi d'éviter de discuter les points déjà étudiés par les autres (notamment Van't Land, Lintvelt et Klinkenberg) et de trouver un aspect nouveau de la prose de Jacques Godbout et de la tradition littéraire à laquelle elle appartient.

Le point de vue esthétique qui semble imprégner la fiction de Godbout est celui d'un cinéaste, il s'agit donc une écriture cinématographique. Il est possible d'apercevoir cet aspect à tous les niveaux du roman. Je m'occuperai premièrement de la structure du roman, puis je vais examiner ce phénomène au niveau de la langue, dans les images.

Le potentiel de la méthode d'une lecture libre basée sur le texte suggéré dans l'introduction pour cette partie analytique de la recherche est curieusement justifié aussi par Tzvetan Todorov dans sa présentation des théories des formalistes russes:

La méthode choisie ne limite pas notre objet : ainsi nous pouvons intégrer à l'analyse tout niveau de signification que nous trouvons utile d'isoler, et c'est le caractère du code qui nous indiquera les moyens et les techniques à utiliser. Ce qui prouve à nouveau la richesse de la voie proposée par le formalisme. (Todorov : 23)

3.1. La structure cinématographique

La structure de base de *D'Amour, P.Q.* (1972) est relativement simple. Le roman consiste en un récit qui contient d'autres récits intégrés à celui-ci, il s'agit en effet un roman dans le roman. Cette structure est très typique de Godbout; on peut la rencontrer par exemple dans son roman le plus célèbre *Salut Galarneau!* (1967) et sa suite *Des trois Galarneau* (1993).

Comme je l'ai déjà constaté, la prose de Godbout est métaphictive par sa nature et c'est pourquoi on peut la considérer également comme un prédécesseur de la fiction appelée post-moderne. Ce type d'écriture crée une impression de quelque chose de nouveau et de moderne, mais en fait on peut y voir soit un retour à une tradition ancienne soit sa continuation.

On peut remonter cette tradition aux contes des *Mille et Une Nuits* où certains récits sont interrompus par d'autres récits et ne sont finis qu'après que le nouveau récit est fini. Les contes des *Mille et Une Nuits* illustrent aussi les techniques du récit encadrant, un récit servant à emboîter une série des contes autrement disparates. *Le Décameron* de Boccace et les *Contes de Canterbury* sont d'autres exemples du récit emboîté. (Beckson, Ganz : 239-240)

Ce type d'écriture se manifeste également dans la nouvelle italienne des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles qui s'est développée directement du conte et

de l'anecdote et qui, selon Boris Eikhenbaum, n'a pas perdu sa liaison avec des formes primitives de la narration:

Cette nouvelle ne contient ni des descriptions exhaustives de la nature, ni des caractéristiques détaillées des personnages, ni des digressions lyriques ou philosophiques.(Eikhenbaum: 199)

Dans l'ancien roman d'aventures du XVI ème siècle, avec lequel *D'Amour, P.Q.* a aussi des similarités, bien qu'il ne soit pas si vaste, la liaison des épisodes que la fable juxtapose les uns aux autres se faisait à l'aide d'un héros toujours présent (Eikhenbaum: 199).

D'Amour, P.Q. est un exemple presque parfait de ce type d'écriture. Le récit d'encadrement n'en est pas compliqué: Deux secrétaires à l'université de Montréal, Mireille et Mariette bouclent leur week-end dans un appartement de luxe en dactylographiant pour les intellectuels de la côte-des-neiges des thèses, des articles du courrier, des poèmes, des romans. Cette fois-ci c'est Mireille qui tape et Mariette qui fait des courses. L'auteur de l'article littéraire et du roman tapé par Mireille vient de les amener et reste dans l'appartement continuant de dicter le roman à Mireille qui est tombée amoureuse de l'écrivain, Thomas D'Amour. Pendant le week-end ils changent des rôles. Le livre finit par une interview à la radio de Mireille et Thomas après la publication de leur roman.

Les textes et les dictées de « l'Auteur » et de Mireille forment, pour leur part, les récits secondaires dans le roman de Godbout. Mireille et Thomas D'Amour jouent des rôles comparables à Don Guichotte et Sancho Panza. Selon l'auteur impliqué de *D'Amour, P.Q.* Thomas D'Amour serait le

personnage principal du roman, mais c'est un peu douteux parce que c'est Mireille qui est le personnage le plus omniprésent dans le roman. C'est Mireille, également, qui est plus proche de la définition du personnage principal par Boris Tomachevski:

Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros. Le héros est le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention. Le héros provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur. (Tomachevski : 295)

L'attitude comique envers les événements et les caractères est un trait de plus en commun avec *Don Quichotte* de Cervantès. Cette tradition parodique a été continuée en France dans les romans burlesques ou comiques du XVII^{ème} siècle, notamment dans *Le Berger extravagant* et *La Vraie Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, dans *Le Roman comique* de Paul Scarron et dans *Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière. *Le Berger extravagant* est une parodie des romans pastoraux qui contient des images littérales et dans *La Vraie Histoire comique de Francion* on trouve les récits en abîme. *Le Roman comique* est un roman parodique avec plusieurs registres linguistiques. *Le Roman bourgeois* est un antiroman avec deux récits distincts, des événements interrompus et des listes de choses de plusieurs pages. Ces caractères sont typiques aussi de la fiction moderne métaphictive de Godbout et de *D'Amour, P.Q.* en particulier. Le roman de Godbout est une parodie du discours scientifique des articles littéraires et de plusieurs genres littéraires qui constituent littéralement le roman écrit par Thomas et Mireille. *D'Amour, P.Q.* est également un antiroman qui utilise les moyens des genres qui ne sont pas

tout à fait littéraires comme ceux des bandes dessinées. Le roman contient aussi de la musique sous plusieurs formes et des listes de mots de plusieurs pages comme le roman de Furetière. Godbout exprime son attitude comique et parfois ironique avec les différents registres linguistiques, notamment le joul parlé par Mireille et Mariette. Tous ces éléments sont combinés en un roman léger et divertissant qui n'arrête pas pour décrire les paysages, les personnages ou les pensées minutieusement.

En Angleterre Lawrence Sterne, un Irlandais, a pratiqué le premier cette littérature où les procédés esthétiques sont dénudés:

Evidemment, un art qui n'est pas entièrement motivé ou qui détruit consciemment la motivation et met la construction à nu apporte la matière plus convenable à éclairer ce genre de problèmes théoriques. [...] On peut même dire que ces œuvres n'ont été comprises qu'à la lumière de ces problèmes et principes théoriques. Ce fut notamment le cas de *Tristram Shandy* de Sterne. Grâce à l'étude de V. Chklovski, le roman non seulement illustre des principes théoriques, mais il avait acquis lui-même un nouveau sens et il avait attiré l'attention sur lui. Le roman de Sterne a pu être senti comme une œuvre contemporaine, [...].(Eikhenbaum : 53)

Déjà Sterne, comme Godbout, utilisait des moyens graphiques dans le *Voyage sentimental en France et En Italie* (1768), où on peut rencontrer des choses comme une image graphique d'un blason. Dans *D'Amour, P.Q.* on trouve des majuscules énormes des bandes dessinées pour impliquer par exemple un son fort, surprise ou rage. Godbout expérimente dans une version littéraire de l'art pop à la Roy Lichtenstein.

Aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles le roman prend une autre voie de développement: « La forme épistolaire permet les descriptions détaillées de

la vie mentale, du paysage observé, des personnages, etc. [...] »
(Eikhenbaum : 199).

Comme j'en ai déjà indiqué, les romans de Godbout ne contiennent pas ces nouveaux caractères descriptifs, ils continuent principalement les traditions du roman « ancien » :

Il existe cependant un roman qui remonte au type ancien du roman d'aventures qui soit prend une forme historique (Walter Scott), soit utilise les formes du discours oratoire, soit devient une sorte de narration lyrique ou poétique (V. Hugo). On garde ici le lien avec la parole qui toutefois se rapproche de la déclamation et non de la narration [...]. (Eikhenbaum: 200)

Ce type de fiction fait partie de la littérature en scènes. Selon Boris Eikhenbaum déjà Otto Ludwig distinguait deux formes de récit, « le récit proprement dit » et « le récit scénique » (Eikhenbaum : 197). Dans le premier type l'auteur ou le narrateur imaginaire s'adresse aux auditeurs, mais dans le deuxième cas le dialogue des personnages est au premier plan et la partie narrative se réduit à un commentaire enveloppant et expliquant le dialogue, ce qui veut dire qu'elle s'en tient à des indications scéniques (Eikhenbaum : 197). Cette description semble être faite pour *D'Amour, P.Q.*, la ressemblance avec le texte de Godbout est étrangement exacte, comme également le vérifie l'explication suivante : « Le roman rompt de cette manière avec la forme narrative et devient une combinaison de dialogues scéniques et d'indications détaillées qui commentent le décor, les gestes, l'intonation etc. Les conversations occupent des pages et des chapitres entiers [...]. » (Eikhenbaum :200).

Le roman de Godbout est concrètement divisé en « trois actes » et une « conclusion » appelée aussi « épilogue » et « coucher de rideau » qui contient des indications comme celles d'une pièce de théâtre. Les actes consistent en grande partie de dialogues, et le dernier chapitre est comme une petite comédie complète. On pourrait penser à la base de tout cela que le livre ressemble plutôt du genre dramatique, mais ce n'est pas vraiment le cas. Le roman contient également des bouts d'autres genres, comme je l'ai déjà indiqué. Le plus important est quand même de voir comment le roman se construit: il est une combinaison des bouts de textes que le lecteur unifie dans son cerveau en un ensemble comme un rêve qui à son tour ressemble à un film.

Egalement Boris Eikhenbaum a noté que « [...] les éléments qui relevaient de l'affabulation du roman passent de plus en plus dans les scénarios cinématographiques [...] » (Eikhenbaum : 201-202).

Mais Eikhenbaum ne va pas assez loin. Il oublie que le roman se construit en dernier lieu dans l'imagination du lecteur, ainsi que dans celle de l'auteur naturellement, bien que peut-être différemment. La lecture est donc une sorte de construction d'un film imaginaire dont le réalisateur est premièrement l'auteur et deuxièmement le lecteur. Ce type d'écriture cinématographique est bien naturel pour un écrivain qui est également un cinéaste.

L'essentiel dans l'esthétique cinématographique est en vérité le concept de montage. Le réalisateur Vsevolod Pudovkin a expliqué ce concept originalement créé par le peintre et théoricien de cinéma Kuléshov. Selon lui les pensées de Kuléshov étaient extrêmement simples : « Dans tous les arts il y a premièrement le matériel et deuxièmement une méthode spécifique pour

rassembler ce matériel. Le musicien a les sons comme matériel et il les compile dans le temps. Le matériel d'un peintre sont les couleurs et il les rassemble dans l'espace sur la surface d'une toile. » (Pudovkin : 1).

Selon Kuléshov le matériel d'une œuvre cinématographique consiste en bouts de film et la méthode de formulation consiste à les joindre en un ordre spécifique créatif. Sa conception était que l'art cinématographique ne commence pas du fait que les acteurs jouent leurs rôles et du fait que les scènes sont filmées. Cela est seulement la préparation du matériel. L'art cinématographique commence quand le réalisateur joint les morceaux du film ensemble. En les joignant en combinaisons différentes, en différents ordres, il accomplit différents résultats. (Pudovkin :1)

Mais, Kuléshov affirme que le rassemblement ne suffit pas. Il est important de surveiller et de manipuler la durée de ces morceaux, parce que la combinaison des bouts de différente durée a un effet comparable à celui des sons de différente durée dans la musique: elle crée le rythme du film. Les bouts courts et rapides augmentent la tension, pendant que les bouts longs ont un effet tranquillisant. Trouver l'ordre des morceaux et des prises, et trouver le rythme que leur combinaison exige, c'est la mission principale d'un réalisateur : « Cet art nous l'appelons le montage – ou le coupage structural. » (Pudovkin: 1)

Selon les mots d'Alfred Hitchcock, qui admirait et utilisait le montage-technique dans ses films, on peut appeler ce type d'écriture structurale pratiqué dans *D'Amour, P.Q.* « le cinéma pur » (Voir : François Truffaut : *Le cinéma selon Hitchcock*, 1966).

3.2. Vingt-quatre images par seconde

Viktor Chklovski cite dans son essai « L'art comme procédé » un philologue russe, Potebnia : « L'art c'est la pensée par images » (Chklovski : 76). Cette idée est particulièrement vraie en ce qui concerne *D'Amour, P.Q.* où on trouve essentiellement des comparaisons et des métaphores entre quelques autres types d'images mais pas tellement de descriptions détaillées. Ici je vais discuter des images spécifiques à Godbout, notamment des images cinématographiques.

Au niveau général la métaphore peut être définie comme une expression figurative de la langue basée sur une comparaison. La locution « ma vie est comme un rivage désert » est une comparaison, mais « le rivage désert de ma vie » est une métaphore. Le concept proprement dit et l'expression figurative correspondante ne sont pas normalement coordonnés, mais l'image est à la place du concept proprement dit. (Poijärvi & alii :182) Sur la base de cette définition la comparaison peut être vue comme une sorte de prototype de la métaphore.

Ivor Armstrong Richards a distingué deux parties dans la métaphore :

La teneur (abstraite ou littérale) et **le véhicule** (concrète ou figurative)

(Voir : *The Philosophy of Rhetoric*, 1936).

Kenneth Burke trouve que la frontière entre les usages figuratifs et les usages littéraux des figures se déplace; ils sont ainsi éphémères. Il nomme les applications littérales différemment, parce que leur rôle est dans la découverte et la description de la vérité. Dans ce contexte la métaphore est substituée par le terme « perspective ». (Burke : 503)

Beckson & Ganz ont expliqué les concepts de « teneur » et de « véhicule » un peu plus. Selon eux la teneur est une idée avec laquelle une autre idée, le véhicule, est identifiée. Ils affirment que la force d'une comparaison comme celle-ci réside dans le véhicule. Ils donnent un exemple de *Macbeth* de Shakespeare : « life is but a walking shadow » où « life » est la teneur et « walking shadow » le véhicule. (Beckson, Ganz : 142)

Selon Beckson & Ganz la métaphore est décorative quand elle illustre une idée qui peut être exprimée par d'autres moyens, mais quand la métaphore exprime une pensée complexe ou un sentiment qui est tellement sophistiqué ou précis qu'il ne peut pas être exprimé autrement on l'appelle une métaphore fonctionnelle, organique ou structurale. (Beckson, Ganz : 142)

Norman Friedman a aussi spécifié que dans une métaphore ou dans une comparaison le véhicule se distingue de la teneur. Ils sont tous les deux donnés ou impliqués et leur relation est basée sur une similitude dans une différence. Le symbole, cependant, met le véhicule à la place de la teneur ou suggère qu'une teneur peut être vu à son tour comme un véhicule de cette manière que nous lisons ce qui est dit comme ce qui est signifié, mais nous sommes obligés de le déduire, à cause des associations provoquées par ce qui est dit et comment c'est exprimé, quelque chose de plus ou quelque chose d'autre, comme une signification additionnelle ou vraie. Selon Friedman dans

le cas de la métaphore et de la comparaison nous commençons avec la teneur au milieu et apportons le véhicule de l'extérieur, tandis qu'avec le symbole c'est le contraire. (Friedman : 292-293)

Chez John Middleton Murry, pourtant, une vraie métaphore n'a pas beaucoup à faire avec l'acte de comparaison, bien que logiquement selon lui la métaphore est certainement basée sur une comparaison. Mais il pense que la littérature la plus élevée n'est pas sensible à l'analyse logique. (Murry :10)

Egalement Viktor Chklovski assure que l'image poétique n'a qu'une ressemblance extérieure avec l'image fable, l'image pensée. L'image poétique est, selon lui, un des moyens de la langue poétique, tandis que l'image prosaïque est un moyen d'abstraction. (Chklovski : 79-80)

D'ailleurs, Murry affirme qu'une image visuelle très précise joue seulement un petit rôle dans la métaphore. Il pense que ce qui arrive dans la métaphore est qu'une qualité aperçue dans une existence est transférée pour définir une qualité dans un autre type d'existence. Il y a dans la métaphore, selon Murry, une évocation d'un arrière-plan visuel uniquement dans la mesure où cela nous permet de sentir la qualité transférée. (Murry :84) D'après lui il arrive dans la métaphore une cristallisation qui s'arrête à mi-chemin, c'est-à-dire que l'image évoquée n'est pas visuellement trop précise. Murry a retrouvé ce terme de « cristallisation » dans une œuvre de Stendhal, *De l'amour*. (Murry :80)

Après cet aperçu théorique sur la comparaison et sur la métaphore, qui permet de comprendre mieux ces phénomènes complexes, on va voir comment naissent les images cinématographiques dans *D'Amour, P.Q.*

Premièrement on va regarder quelques images « normales » qu'on peut trouver dans le roman également. La plupart d'entre elles sont des comparaisons, comme, par exemple :

[...] au-dessus de sa tête des arcades vivantes, sculptées comme mie de pain, racontent la légende des trois sœurs ; [...] (*D'Amour, P.Q.* : 39)

Dans cet exemple « des arcades vivantes » est la teneur et « mie de pain » le véhicule de la comparaison qui forme une image unique comme un tableau ou une photographie qu'on regarde à distance et qui a la fonction de ralentir l'action ou la narration. Le lecteur est invité à arrêter de regarder et de penser avant de continuer son voyage. Il y a donc dans cette image une teneur et un véhicule.

On trouve dans le roman autres exemples de comparaisons similaires:

C'est dangereux comme l'étoile qu'on piquera aux manteaux des déportés de la nuit et du brouillard. (*D'Amour, P.Q.* : 40)

[...] une pluie fine comme buée d'alcool commença de tomber [...] (*D'Amour, P.Q.* : 40)

[...] sous les acacias où pousse une herbe tendre mais rare comme un ciel bleu à San Francisco. (*D'Amour, p.Q.* : 47)

Quand t'auras fini des courses, chus openne comme une canne de binnes, [...] (*D'Amour, P.Q.* : 57)

Mireille, silencieuse et calme comme le miroir du bonheur. (*D'Amour, P.Q.* : 60)

Dans l'exemple suivant, pourtant, on peut voir comment la vitesse d'écrire et de lire, de voir et de s'imaginer s'accélère :

Laisser le livre prendre comme prend la glace de novembre, se figer comme un poudigne avec dedans un vieux lacet brun de vingt-sept pouces, une enveloppe déchirée, du chewing-gomme durci, de la poussière de feuille d'érable, un bouton vert rouillé, un bâtonnet de popsicle à saveur de chocolat...

Se taire, écouter. (*D'Amour, P.Q.* : 14)

Il y a dans cet exemple premièrement une comparaison normale avec une teneur et un véhicule, mais après on a une comparaison qui est liée à la première et où on voit une teneur « se figer » avec plusieurs véhicules qui ont l'effet d'une grande rapidité. Ce procédé ressemble à celui d'un long métrage avec plusieurs images sur le film qu'on montre à une rapidité de vingt-quatre images par seconde ce qui crée une illusion du mouvement. C'est pourquoi les images de ce type peuvent être appelées des images cinématographiques. Ainsi les images deviennent des listes de mots, de groupes nominaux ou de phrases. On peut penser également que le paragraphe entier est une métaphore de « lire un livre » qui serait donc la teneur de la métaphore, le chapitre en tout représentant le véhicule.

Un autre exemple de ce type d'image de combinaison serait la métaphore suivante:

[...], l'éternité est un éléphant en expansion qui pue des oreilles et répand ses arachides comme poussière de comète. La toupie du temps s'embrace et sa queue dessine un sentier rouge dans le blanc lacté. Par le hublot octogonal, dans la buée stellaire, on devine les planètes qu'il faut éviter. (*D'Amour, P.Q.* : 21)

Dans cette image « l'éternité » est la teneur et le reste sert de véhicule qui est divisé en parties. On peut voir que la rapidité est moins grande avec un véhicule long qui se consiste des propositions complètes. La vitesse grandit donc quand le véhicule est plus court et quand ces véhicules courts forment une liste.

Vers la fin du roman la vitesse des images en liste devient très grande, ils deviennent comme des trains à grande vitesse dont la rapidité est comparable plutôt à celle des comédies muettes de Ben Turpin, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd et les autres pionniers du cinéma américain, qu'on montre à une rapidité plus grande que celle des longs métrages normaux. On peut les comparer également aux rêves de type REM (le mouvement rapide des yeux). Les listes d'images remplissent presque complètement le dernier chapitre du livre, « ACT THREE », écrit par Mireille d'où vient la métaphore suivante:

Je suis Vincente Minnelli, je suis né au pied des murs d'un château en Sicile, j'ai entrepris de creuser un sillon autour du monde et d'y planter mes cousins. Je suis un bouquet de carottes sur une table de fer au marché, je suis un cri, je suis un prix, je suis un échange, un tronc, un commerce, un monceau de cœurs de palmier, une aubergine écrasée, un chat endormi, un rayon de soleil sur un melon doré, un rayon de poussière dans un grappe de raisins, je suis un fourchette entre les doigts et les bouches entre les uns qui sement cultivent et cueillent et ceux qui dévorent ou rêvent de fraises à la crème, de framboises velues, [etc.] (*D'Amour, P.Q.* : 131)

L'effet d'une métaphores comme celle-ci semble au premier regard chaotique, parce qu'il y a beaucoup de véhicules qui ne donnent pas le temps de réfléchir, pourtant au deuxième regard on voit qu'en ensemble ils forment une métaphore longue dont la teneur est « écrire ». Ainsi ils acquièrent du sens. Un autre exemple de ce type de métaphore serait la suivante qui est de forme négative et qui est en fait un des rares cas où le narrateur implique une action de penser. Effectivement il s'agit de penser par images:

[...] *Je ne suis plus de ces-gens-là*, pense Thomas, j'ai mué... Ces gens-là ont le sens du décor. Ils font leurs approches sous les dattiers, chuchotent par-dessus le trot des ânes qu'on pousse sur l'asphalte surchauffé. Ils offrent du rhum, le sucre et la glace au soleil couchant dans des verres givrés, rien fort de la piscine à la mer, les fesses moulées dans les nylons fleuris, les orteils écarquillés par les lanières épaisses de leurs sandales de cuir pâle. Ils échangent des sourires entendus, des renseignements inouïs, des sacs d'argent, des prédictions, des noms, des projets de complot, assis, debout, arbitrant leurs yeux derrière les persiennes d'aluminium des clubhouses, dans des huttes de bain, sur le siège arrière de taxis roses et noirs qui glissent comme chats silencieux le long des boulevards déserts où les cactus à tous les détours se noient dans les bougainvillées. (*D'Amour, P.Q.* : 108)

Quand leur vitesse atteint celle des trains magnétiques japonais les images s'envolent et semblent faire halte ce qui correspond au moment où le livre finit et le lecteur se réveille.

Tout de même il faut remarquer que les comparaisons et les métaphores de Godbout sont un peu trop concrètes et boulimiques pour être des vraies métaphores organiques. Elles sont visiblement influencées par l'art pop américain, notamment celui d'Andy Warhol et de Claes Oldenburg.

D'Amour, P.Q. est plein d'images en liste ou d'images cinématographiques. Enfin elles forment ensemble avec d'autres types

d'images une métaphore de combinaison très longue qui est le roman lui-même dont la teneur est le titre et le thème *D'Amour, P.Q.*

4. L'amour, la signification de *D'Amour, P.Q.*

Dans ce dernier chapitre de la recherche je vais éclairer la signification du roman et de ses moyens esthétiques, ce qui veut dire surtout la thématique de l'œuvre. La thématique est liée, naturellement, au sujet, bien qu'indirectement, comme on va le voir dans la discussion sur la signification, où je vais me concentrer sur le thème principal de *D'Amour, P.Q.* indiqué dans le titre de l'œuvre qui est en même temps le nom de l'écrivain dans le roman.

Le thème d'une oeuvre se constitue selon Boris Tomachevski des significations des éléments particuliers de l'œuvre, en étant simplement la chose dont on parle (Tomachevski : 263). Selon lui « L'œuvre littéraire est dotée d'une unité quand elle est construite à partir d'un thème unique qui se dévoile au cours de l'œuvre. » (Tomachevski : 263). C'est exactement ce qui arrive dans *D'Amour, P.Q.*

En outre du titre du roman le thème, l'amour, est indiqué aussi par d'autres allusions en dehors du texte proprement dit, comme, par exemple, la dédicace « Pour Raoul Luoar Yaugud Duguay », un chanteur caractérisé « baba cool » (Klinkenberg: 187), un représentant, donc, une culture dont le slogan publicitaire était : « MAKE LOVE, NOT WAR ». Un autre exemple de ces insinuations des thèmes du roman par l'auteur pour le lecteur avant la lecture du texte proprement dit est le motto d' « ACT TWO » : « que la voix

du Kébek soit une bombe d'amour » (*D'Amour, P.Q.* : 63), qui est une citation. Une autre citation suggère un aspect semblable de l'amour: « Il s'agit toujours d'exprimer ce qu'on aime et qu'on voudrait nous interdire d'exprimer. » (*D'Amour, P.Q.* : 14). Ces citations ne sont pas seulement décoratives parce qu'elles ont une relation avec le texte au niveau sémantique.

Maintenant, que le lecteur commence à être convaincu qu'il est sûrement question d'amour dans le roman, on va regarder de quels types d'amour il s'agit.

Au niveau du récit on fait face à l'amour traditionnel entre la femme et l'homme. Mireille, secrétaire, tombe amoureuse de Thomas, écrivain et professeur, involontairement:

Donc, je l'aime. Moi qui n'ai jamais voulu aimer [...]
(*D'Amour, P.Q.* : 59)

Cet amour est décrit comme une perturbation de l'état normal:

La ville a repris souffle, la lumière se glisse partout, il est bientôt deux heures, dans ma tête chantent tous les coucous de la forêt noire qui ont trouvé refuge dans les portiques, les salles d'attente et les cuisines du Kébek.

Chus toute décocrissée, murmure Mireille. L'amour me décocrisse c'est ben simple, je me sens comme une fille au pensionnat dans son premier uniforme empesé : toute heureuse, mais ben pognée. Le cou râpé. Comme une lettre sur du papier ministre avec la marge du mauvais côté. (*D'Amour, P.Q.* : 60)

L'amour de Mireille est donc pur et vrai.

L'amour de Thomas, pourtant, est plus calculé : Thomas a écrit ses textes pour séduire Mireille: « [...] les dromadaires à deux bosses, les dunes

en coton, les Arabes à cheval, c'était rien pour te parler. Un prétexte, pour enlever ta robe. » (*D'Amour, P.Q.* : 96).

Il aussi change ses textes pour plaire à elle :

- Mais c'est vous, Mireille, qui m'avez demandé autre chose, vous vouliez un objet familier, un costume, une chanson d'ici, un climat de Noël, vous vouliez que je sois attentif à l'ombre des gratte-ciel.
(*D'Amour, P.Q.* : 92)

[...] CAR MIREILLE EST DE COMMERCE AGRÉABLE MALGRÉ DES ÉCARTS DE LANGAGE QUI FAIT PENSER A UN JOUAL QUI SE CABRE QUAND UN CHEVAL EST ATTAQUÉ DONC L'AUTEUR VA TENTER UNE VERSION AMÉRICAINNE POUR PLAIRE A MIREILLE [...]
(*D'Amour, P.Q.* : 65)

Au commencement non plus est l'objet de son amour aussi certain que celui de Mireille:

([...] (Thomas) relève sa casquette d'une chiquenaude, d'une pichenotte aurait dit Mariette, peut-être était-elle plus douce que Mireille, je ne le saurai jamais, la cogestion, la participation, la démocratie, le comité des secrétaires citoyennes, c'était pas la peine de faire son cours classique, pense Thomas d'Amour, Ostie que jme suis fait chier pour rien!) (*D'Amour, P.Q.* : 114)

L'amour de la femme est décrit dans le roman comme émotionnel, pendant que celui de l'homme semble plus rationnel pour Godbout.

Enfin Mireille et Thomas forment une « cellule d'amour » aussi bien dans le roman qu'ils écrivent que dans « la réalité » qui s'y mêle en créant un effet fantaisiste.

Mireille tombe amoureuse premièrement précisément avec l'écriture de

Thomas:

Wow les oreilles! Ça fait bien de la poésie, mon Dieu !

- Tu t'es laissée prendre, dit Thomas D'Amour qui enlève sa chemise parce qu'il fait très chaud, mais aussi pour montrer discrètement son sonne-tanne aux épaules et dans le dos. (*D'Amour, P.Q.* : 91)

Mais l'amour pas plus que le reste dans le roman est sérieux chez Jacques Godbout. Il en fait de la comédie, comme le montre, par exemple, la rencontre de Mireille et de Thomas dans l'appartement de Mireille et Marise quand Thomas arrive pour apporter ses manuscrits:

- Bonjour, Thomas D'Amour !

- Salut !

- restez pas sul le paillason vous zavez l'air d'un butor qu'est pas arrivé en ville...

- Mademoiselle ? dit Thomas.

- Si vous voulez passer au salon que je vous examine ; on appelle ça un salon rapport à Madame de Sévigné.

- Mais... nous sommes seuls ? demande alors Thomas.

- Ça te fait peur, mon chou ? Mariette est à l'épicerie, chaque semaine nous tirons à la courte paille les travaux ménagers.

- Et vous avez gagné de dactylographier mon roman ?

MIREILLE : Ça, épis de nettoyer les bécosses !

THOMAS : Ah !

MIREILLE : Ah !

THOMAS : Je n'avais jamais remarqué qu'on pût voir le dôme de l'Oratoire d'ici.

MIREILLE : Vous ne remarquez pas aussi que ça sent l'cul icitt ?

THOMAS : Non, je regrette.

MIREILLE : Vous inquiétez pas, de toute façon c'est le champou de Mariette qui sent ça, a s'est lavé la tête avant d'aller au village à matin, je voulais vous prévenir auka vous auriez eu des doutes. Pour ce qui est de votre manuscrit...

THOMAS : Décadent, avez-vous dit ? (*D'Amour, P.Q.* : 60-61)

L'amour a aussi une face patriotique chez Jacques Godbout, comme en témoigne le motto d' « ACT THREE » qui est consacré au Québec:

« que ToutUnChacun du KEBEK
soit une cellule active et créa-
trice de la libération totale du
KEBEK » (*D'Amour, P.Q.* : 117)

Bien que *P.Q.* dans le titre du roman puisse s'interpréter de signifier la Provence du Québec, le roman en tout est au déla du patriotisme:

« En réalité je me parle à
Toulmonde » (*D'Amour, P.Q.* : 143)

THOMAS : Je cherche l'homme universel, voilà.
(*D'Amour, P.Q.* : 95)

De plus, le roman est une expression de l'amour pour le cinéma et la culture populaire américaine aussi bien dans le contenu que dans la forme, comme on peut le deviner, entre autres, dans l'exemple suivante:

VEUILLEZ CONSULTER L'HORAIRE DES SPECTACLES
POUR LE CHAUD COMPLET UN COURT MÉTRAGE SUR
L'ENFANCE PURE ET NOTRE LONG MÉTRAGE DE LA
SOIRÉE DAVID CONTRE DRACULA EN COMPLÉMENT DE
PROGRAMME LA NAISSANCE DE TARZAN FILS DE LORD
DURHAM ET DE JEANNE-MANCE LA PLUS BELLE FILLE
DE VILLE-MARIE AUX LUCIOLES SAINTES DERNIÈRE
ÉTAPE SUR LE CHEMIN VERS LES ASTRES LOINTAINS
DERNIÈRE CHANCE LAST CHANCE DE PRENDRE DU GAZ
POUR L'ASSOMPTION LA RÉDEMPTION LE SALUT DU
SAINT SACREMENT DE TARZAN (*D'Amour, P.Q.* : 119)

Mais avant tout Jacques Godbout veut avouer son amour pour la littérature et l'écriture. Cet amour s'exprime de plusieurs façons. On peut le discerner tout autant dans le titre du roman qui peut être vu aussi comme une référence à un livre de Stendhal, *De l'amour*, que dans les allusions intertextuelles imperceptiblement tissées dans le récit : « [...] il y a des auteurs français qui partent même d'un tableau, d'une peinture, nous aussi on pourrait, regarde ! » (*D'Amour, P.Q.* : 93). Thomas révèle qu'il a écrit le début de son roman à partir d'une carte postale d'un tableau du Titien, *des Andriens*, de la même manière que Marguerite Duras a écrit un de ses romans à partir des photographies. Dans un autre exemple Godbout réfère à une chanson de Serge Gainsbourg, *Je t'aime, moi non plus* :

Mireille, je t'aime.
Je t'aime aussi, Thomas.
[...]
Ils vont et viennent dans une allée [...]
(*D'Amour, P.Q.* : 100-101)

Godbout décrit dans ce passage l'écriture en tant qu'amour, le vrai sujet de son roman étant comment naissent les livres :

[...] ; comment fait-on un livre, l'Auteur ? Avec ou contre sa secrétaire ? [...]
- Il n'y a pas de recette. Il faut aimer les livres si on veut en accoucher, dit enfin D'Amour.
- Mariette soutient qu'il faut baiser la langue. (*D'Amour, P.Q.* : 92)

Mariette a une théorie de l'écriture comme amour de la langue:

MARIETTE : J'ai l'impression que ceux qui écrivent couchent avec la langue. Voilà. C'est bien dit, non ?

MIREILLE : Est si c'est leur langue maternelle, ils consomment l'inceste, c'est ça ?

MARIETTE : Que ça soit un roman, un poème, ce que tu voudras, c'est chaque fois un acte d'amour, et les bébés livres ressemblent à la qualité de cet amour. (*D'Amour, P.Q.* : 33-34)

Dans la « CONCLUSION » du roman, qui est une interview à la radio après la parution du roman dans le roman, Thomas a adopté la conception de Mariette:

- Vous disiez, suggère l'animateur.
- Ecrire, c'est aimer. C'est aimer un langage. Tenez : le roman, la fiction vous aident à vous approcher de la réalité. La fiction comprend toujours plusieurs sens, si elle est riche, que vous offrez comme autant de possibilités, le roman, comme l'amour, donne un sens à la vie. (*D'Amour, P.Q.* : 153-154)

Selon Mariette tous les écrivains ne savent pas comment faire l'amour :
« MARIETTE : Ça renforce ma théorie : il y en a qui ne font pas l'amour, ce sont des écrivains qui gâtent le fonce. La littérature leur reste dans les mains. »
(*D'Amour, P.Q.* : 34).

Godbout n'oublie pas le rôle du lecteur ou de la lectrice dans la construction du roman ou du texte quelconque qui était donc un procès mental. Mireille et Mariette représentent les lecteurs critiques qui produisent le signe qui est le roman et sa signification en collaboration avec l'auteur en le critiquant et ironisant, et aussi en le créant en partie. Godbout n'a pas peur de ridiculiser son alter-ego Thomas avec des commentaires de Mireille :

- Arrêté ? dit Mireille ; accent aigu ? Cela aurait tété mieux d'écrire : arrêter, E-R, mon beau Caruso de papier...(*D'Amour, P.Q.* : 15)

MARIETTE : Pis t'aimerais lui faire un beau bébé livre.
MIREILLE : C'est pas possible : il couche avec des mouches. ... avec son ZAP ! ZOUICHE ! FLIP ! il va se chercher des lecteurs à la loupe [...]. (*D'Amour, P.Q.* : 35)

Il est possible de considérer l'ironie, également, comme l'amour. Par exemple Robert Scholes le comprend comme l'interaction délicat entre le code et le contexte (Scholes : 36). Kenneth Burke aussi conçoit l'ironie comme « dialectique » dans le sens littéral ou réaliste du mot (Burke : 503).

Cet aspect dialectique de l'ironie peut se révéler aussi une sorte de duel – un jeu de tennis entre les interlocuteurs comme le montre la rencontre de Mireille et de Thomas citée ci-dessus.

Selon Scholes, l'ironie est précisément la chose qui distingue un bon lecteur d'un mauvais (Scholes : 37). Un lecteur aussi doit savoir comment faire l'amour avec la langue et le contexte. La production de la signification devient ainsi l'amour entre le signifiant et le signifié dans l'atmosphère contextuelle.

Grâce à l'ironie et l'humour, l'amour littéraire chez Godbout n'est ni naïf ni sentimental et quelquefois même pas très heureux :

Etre fidèle au livre, car écrire c'est parfois tuer un à un ces lecteurs imaginaires qui, au-dessus de mon épaule, jettent de l'ombre sur les pages à demi remplies, écrire c'est, d'une certaine manière, assassiner les mots aussi, les empaler avec sa fourchette, les offrir au premier venu dans les brasseries sombres où le temps viens s'arrêter.(*D'Amour, P.Q.* : 15)

Après tout c'est finalement le lecteur, s'il s'est débrouillé, qui comme un magicien vivifie le livre et la langue à nouveau.

5. Conclusion

Cette étude suggère que le phénomène d'esthétisme excessif se révèle une sorte de grammaticalisation qui est apparenté au phénomène parallèle dans la grammaire découvert par Meillet (Voir : « L'évolution des formes grammaticales », 1912). Le cas de *D'Amour, P.Q.* de Godbout vérifie cette vue excellemment : l'œuvre devient presque une grammaire des moyens esthétiques. Le fait a pourtant une conséquence sur la signification, qui semblerait diminuer à une chose de base assez limitée et non très élaborée.

Comme prévu ce phénomène de « grammaticalisation » montre typique de la métafiction. La cause en est probablement le manque de description psychologique de la vie mentale des personnages et du développement des caractères des personnages ainsi que la carence des relations complexes entre les personnages. Dans le roman de Godbout aussi le sujet impersonnel et le style cinématographique contribuent à l'affaiblissement virtuelle de la signification. La valeur de *D'Amour, P.Q.* réside effectivement dans son style qui se montre à peu près parfait - le travail élégant d'un véritable professionnel.

L'aperçu historique de la prose que j'ai appelée cinématographique insinue que ce style est caractéristique surtout des représentants des langues romanes et celtiques qui ont été parlées dans les mêmes régions de l'Europe

(Barber : 44) et qui semblent remonter á la même branche de la famille des langues indo-européennes, la branche celtique-italienne (Barber: 88).

L'étude présente évoque naturellement une question sur le caractère de l'esthétique de la prose psychologique vraiment narrative : est-elle moins rhétorique, moins formelle mais plus colorée, plus émotionnelle que la prose cinématographique? Un autre problème semble aussi évident, notamment la question de la quantité et de la qualité de la signification dans la prose narrative.

Cette étude vérifie que la signification de l'esthétique dans une œuvre d'art en général et dans une oeuvre littéraire spécifiquement est, comme l'a montré *D'Amour, P.Q.* de Jacques Godbout, la séduction du « lecteur ». Les moyens esthétiques tentent d'intéresser et d'impressionner le lecteur, mais leur fonction est également de donner travail aux cerveaux des lecteurs et de renforcer le sens de l'oeuvre. Dans certains cas les moyens poétiques peuvent aussi essayer de cacher le sens ainsi que son manque.

Norman Friedman, également, conclut dans une discussion sur les figures rhétoriques :

Thus an idea which would be difficult, flat, lengthy or unmoving when expressed prosaically and by itself, may be made intelligible, vivid, economical, and emotionally effective by the use of symbols – just as an action which would otherwise seem ordinary may be made to seem profound and meaningful by these means. (Friedman: 293)

Le plaisir évoqué par l'esthétique est pourtant la signification la plus pure des moyens esthétiques.

“THANK YOU FOR SMOKING!”.

6. Bibliographie

Le corpus/ le roman analysé :

Godbout, Jacques, *D'Amour, P.Q.*, Paris : Seuil, 1991(1972).

Les œuvres/articles consultés:

Barber, Charles, *A Story of Language*, Londres: The English Language Book Society and Pan Books ltd, 1975 (1964).

Beckson, Karl, Arthur Ganz, *Literary Terms, A Dictionary, A Reader's Guide to Literary Terms*, New York: Farrar, Straus et Giroux, 1979 (1960,1975).

Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, New York : Prentice-Hall Inc., 1945.

Chklovski, Viktor, « L'art comme procédé » (1917) dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1965, pp. 76-97.

Eikhenbaum, Boris, “Sur la théorie de la prose” (1925) dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1965, pp. 197-211.

Eikhenbaum, Boris, « La Théorie de la méthode formelle » (1925) dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1965, pp. 31-75.

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, France : Gallimard, 1969.

Fowler, Roger, éd., *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Londres & New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.

Friedman, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Athens: The University of Georgia Press, 1975.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil, 1979 (1969).

Grutman, Rainier, « Hétérolinguisme et les tics britanniques dans la littérature québécoise du XIX e siècle », *Bulletin francophone de Finlande*, No 7, 1996, pp. 57-63.

Jakobson, Roman, « Closing Statement : Linguistics and Poetics » dans *Style in Language*, éd. Thomas A. Sebeok, Cambridge, Massachusetts : the M.I.T. Press, 1975 (1960)

Klinkenberg, Jean-Marie, “Lecture” (1991) dans Jacques Godbout,
D’Amour, P.Q., Paris : Seuil, 1991 (1972), pp.159-195.

Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal :
Éditions TYPO, 2003.

Mukařovský, Jan, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*,
traduit par Mark E. Suino, Ann Arbor : University of Michigan, 1979 (1936).

Mukařovský, Jan, *Kunst, Poetik, Semiotik*, traduit du tchèque en allemand par
Erika Annuß et Walter Annuß, Francfort : Suhrkamp, 1989 (1969).

Murry, John, Middleton, *The Problem of Style*, Londres : Oxford University
Press, 1960 (1922).

Pojjärvi, L., Arvi, P., Wecksell, J.A., Havu, I., Oittinen, R.H.,(éds) *Pieni
tietosanakirja*, Helsinki: Otava, 1956.

Pudovkin, Vsevolod, “Kulešov in koe” (“L’Expérience de Kuléshov”),
Filmihullu, No 6, 1983, p.1.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, édition critique
préparée par Tullio Mauro, Paris : Payot, 1972 (1916).

Scholes, Robert, *Structuralism in Literature, An Introduction*, New Haven & Londres : Yale University Press, 1974.

Shelley, Percy, Bysshe, « A Defence of Poetry » dans *Selected Poetry and Prose*, éd. Alasdaer D.F. Macrae, Londres & New York : Routledge, 1991 (composée 1821, première publication 1840).

Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Tours: Fayard, 1985 (1865-69).

Todorov, Tzvetan, « Présentation » (1964) dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1965, pp. 15-27.

Tomachevski, Boris, « Thématique » (1925) dans *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1965, pp. 263-307.

Wilde, Oscar, *The Critic as Artist* dans *Plays, Prose Writings, and Poems*, Everyman's Library, 1930.

7. Résumé en finnois

Tampereen yliopisto

Kieli- ja käännöstieteen laitos

Ranskan kieli

IRENE KAIPAINEN: *Esthétique et la signification dans la prose expérimentale de Jacques Godbout*

Sivuainetutkielma, 68 s.

Joulukuu, 2006

Tutkimuksessani tarkastellaan estetiikan ja merkityksen välistä suhdetta sekä estetiikan ja merkityksen luonnetta ja ilmenemistä Jacques Godbout:n metafiktiivisessä proosassa, esimerkkinä romaani *D'Amour, P.Q.* (1972).

Tutkimuksen lähtökohtana on merkityksen väheneminen taiteessa ja taiteen ulkopuolella, mikä näyttäisi olevan tyypillistä ajallemme. Suuntaus on kuitenkin ajasta riippumaton, sillä jo John Middleton Murry havaitsi saman ilmiön kirjallisuudessa. Samanaikaisesti on havaittavissa myös estetiikan lisääntymistä jopa liiallisuuteen saakka. Voisiko siis olettaa, että estetiikan lisääntyessä merkitys vähenee tai kätkeytyy niin kirjallisuudessa kuin muussakin elämässä? Oletuksenani on kuitenkin se, että estetiikan määrän ja laadun lisäksi ratkaisevaa tässä kehityksessä on estetiikan ja merkityksen välisen suhteen katkeaminen tai merkityksen täydellinen puuttuminen.

Aluksi tutkimuksessani tarkastellaan esteettisten ilmiöiden luonnetta yleensä sekä pohditaan hieman myös poetiikan ja lingvistiikan välistä suhdetta.

Estetiikkaa lähestytään ulkoisesta ja sisäisestä näkökulmasta käyttäen hyväksi mm. strukturalistisia teorioita ja niiden edeltäjiä pääasiassa romantiikan aikakaudelta sekä 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta. Merkityksen syntymistä tutkitaan lähtökohtana de Saussuren semioottinen merkkiteoria, jonka pohjalta luodaan teoreettinen viitekehys empiiristä osaa varten. Merkityksen muodostumisessa painotetaan myös lukijan osuutta teoksen tutkitsijana.

Empiirisessä osassa pohditaan Jacques Godbout:n proosan esteettistä luonnetta ja etsitään sen päämerkitystä. Godbout jatkaa teoksillaan kirjallista perinnettä, jota nimitän elokuvalliseksi fiktioksi. Se on siis kuin elokuvaa kirjallisessa muodossa. Tutkimuksessa luodaan tämän suuntauksen lyhyt historia ja todetaan sen olevan tyypillistä erityisesti romaanisen ja kelttiläisen kielialueen kirjallisuudelle.

Elokuvallisuuden ilmenemistä Jacques Godbout:n romaanissa *D'Amour, P.Q.* tarkastellaan teoksen rakenteen ja kielikuvien tasolla. Tutkimuksen perusteella voidaan nähdä, että estetiikan suuri määrä Godbout:n romaanissa näyttää todellakin vähentäneen merkitystä perustasolle. Ilmiötä voidaan pitää eräänlaisena grammatikalisoitumisena. Jacques Godbout:n arvo kirjailijana perustuukin hänen esteettisten keinojen käyttönsä korkeaan tasoon - hänen tyylinsä taidokkuuteen.

Viimeisessä kappaleessa pohditaan esteettisten keinojen merkitystä taiteessa yleensä sekä tutkimukseni tarjoamia uusia mahdollisuuksia.