

t place à tous, sauf aux
peu. Je laisse donc à mes
ue j'ai pu soulever.

115, janvier-février 1978; repris
?

LA DIMENSION CARNAVALESQUE DU ROMAN QUÉBÉCOIS

Notre propos dans cet essai sera de tenter une mise au net et une mise au point, les difficultés dont il s'agit ayant trait à la carnavalisation d'un grand nombre de romans québécois depuis la fin des années cinquante. À quelles conditions, dans quelle mesure peut-on parler de carnavalisation au sens bakhtinien à propos de ces textes? Qu'est-ce que cela engage? Quels problèmes cela pose-t-il? Empressons-nous de souligner d'entrée de jeu que la question a commencé de retenir l'attention de quelques chercheurs. Par exemple, ce serait l'occasion tout indiquée de relire avec profit les pages que Gilles Marcotte en 1976, dans *Le roman à l'imparfait*, a consacrées à *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, pages lumineuses, capitales, qui s'avisent de la dimension essentiellement carnavalesque de ce roman à l'encontre de toute la critique — de Lucien Goldmann à Henri Mitterand — fourvoyée, empêtrée dans des considérations embarrassées sur un texte prétendument «noir» et «réaliste»...

Commençons donc par la notion de carnavalisation. Dans l'optique et la terminologie de Mikhaïl Bakhtine, le mot carnavalisation désigne, qu'il me soit permis de le rappeler, la structuration par la culture populaire de cer-

tains textes littéraires, et cela sur divers plans: énonciatif, sémantique, etc.¹ Évidemment, nous constatons l'inscription de la culture populaire dans la littérature alors que cette inscription est elle-même le résultat d'un processus de transposition, de textualisation si l'on préfère, disons même de transcodage (de divers langages sociaux au langage littéraire), conscient toutefois du caractère non bakhtinien du terme «code». Mais pourquoi parler de «culture populaire» et non pas, de façon plus limitée et prudente, de carnaval, de rituels, de comportements ou discours carnavalesques? Nous pourrions dire alors: la carnavalisation, c'est l'imprégnation des discours littéraires par les conduites carnavalesques dont on a par ailleurs observé l'existence dans la vie sociale. Or c'est ici qu'il faut prendre Bakhtine à bras-le-corps, s'il est possible de s'exprimer ainsi, et ne pas essayer de tirer parti de ses idées en omettant leurs conséquences. Selon Bakhtine, il est clair que la culture du peuple trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans les comportements et les discours du carnaval: ce qu'il nomme «vision carnavalesque» peut et doit donc être légitimement entendu comme signifiant la vision globale du monde propre à la culture populaire.

Poser, comme nous le faisons, que la carnavalisation désigne la transposition dans la littérature de la culture populaire conçue comme vision complète du monde et non simplement la survivance textuelle de résidus carnavalesques, c'est s'obliger à s'interroger de façon critique sur la pertinence actuelle du concept de culture populaire tel que défini naguère par Bakhtine et aussi sur les rapports entre cette culture populaire bakhtinienne et la culture de masse actuelle ainsi que l'industrie culturelle chère à Adorno. Ensuite, si nous gardons la culture populaire quelque part dans le contexte, il nous faudra bien ne pas nous contenter d'observer, dans les romans québécois ou autres, des phénomènes de carnavalisation: dispositifs narratologiques

sur divers plans: énonciatif, nous constatons l'inscription de la littérature alors que cette est le résultat d'un processus de médiation. Si l'on préfère, disons même que les échanges sociaux au langage ont un caractère non bakhtinien. On ne peut pas parler de «culture populaire» car elle est limitée et prudente, de discours ou discours carnavalesque. On dirait alors: la carnavalisation, les discours littéraires par les conduites, ailleurs observé l'existence de la culture. Il faut prendre Bakhtine à bras armés, s'exprimer ainsi, et ne pas se laisser aller à des idées en omettant leurs limites. Il est clair que la culture du peuple est la plus complète et la plus riche. Les discours du carnavalesque peut et doit être compris comme signifiant la vision de la culture populaire.

On voit, que la carnavalisation de la littérature de la culture est la plus complète du monde et non pas un résidu carnavalesque, mais une façon critique sur la pertinence de la culture populaire tel que nous la voyons aussi sur les rapports entre le peuple et la culture de masse. La culture est chère à Adorno. Le peuple est quelque part, on ne peut pas nous contenter de le voir au Québec ou autres, des dispositifs narratologiques

embrouillés, interactions dialogiques complexes, réseaux sémantiques dessinant le «corps grotesque», sans plus chercher avant, comme s'il s'agissait d'aérolithes tombés du ciel dans le texte, sans antécédents, sans nécessité, «calme bloc ici-bas chu...» S'il y a carnavalisation, il y a bien quelque chose qui carnavalesque quelque part. On peut toujours faire l'hypothèse que c'est la culture populaire elle-même, par la médiation du discours social dans les sociétés où elle est encore vivante: songeons au Québec, à l'Amérique latine. On dirait en effet que le roman actuel de l'Amérique du Centre et du Sud est écrit délibérément pour donner raison à Bakhtine, ce qui n'est nullement le cas du nouveau roman français, pipi de colombe monologique au sujet duquel Bakhtine n'est d'aucun secours. Dans les pays où le centralisme bourgeois autoritaire a terminé son œuvre de destruction et de folklorisation de la culture populaire, l'apparition de textes carnavalesqués oblige à recourir à la médiation de certains genres ou types de discours littéraires. Mais ce n'est pas le lieu ici d'exposer la théorie bakhtinienne des genres et de leur efficace trans-historique.

Avant d'aller plus loin, rappelons-nous brièvement les caractères fondamentaux du carnaval selon Bakhtine, c'est-à-dire du carnaval proprement dit en tant qu'institution, et aussi de certaines conduites apparentées. Ce qui est en cause ici, pour reprendre les termes de Bakhtine, c'est «le peuple riant sur la place publique». Ces traits ne sont pas des marques textuelles. Ils décrivent des rituels et des comportements dans la société hors-texte. Mais ils ont quand même des conséquences textuelles.

1. *L'exigence vitale et universelle de participation*

Il n'y a pas de point de vue extérieur à partir duquel on puisse observer le carnaval. Deux conséquences textuelles: d'abord le carnavalesque dans les romans doit être décrit par la critique en termes d'opposition (haut/bas, sérieux/

comique) et non en termes de *substitution*. Ainsi, dans la société fictive du roman carnavalisé, le carnavalesque ne vise pas à évacuer et remplacer le monde du sérieux. Au contraire, il le renferme. Les deux univers, le comique et le sérieux, doivent être donnés en même temps. Un exemple: dans *La guerre, yes Sir!* de Roch Carrier, les Anglais silencieux, imperturbables et méprisants qui restent au garde-à-vous pendant toute la durée du carnavalesque banquet funèbre... En deuxième lieu, l'exigence universelle de participation a aussi pour effet de rendre improbable toute ironie privatisante, singularisante et distanciante. Dans la société intratextuelle, même ceux dont on se moque participent au rire général. Toujours dans *La guerre, yes Sir!*, Arsène, battu comme plâtre par Bérubé, éclate soudain de rire.

2. *La suppression joyeuse des distances entre les hommes*

La topographie sociale, évidemment, continue d'être marquée dans les textes mais les rapports et les distances entre les lieux sociaux et entre leurs occupants sont constamment gommés. Voici un magnifique exemple tiré de *L'amélanchier* de Jacques Ferron. Le narrateur présente ainsi un personnage: «Fin causeur et fils de cultivateur, il se nommait Léon, Léon de Portanqueu, esquire.» Cette «construction hybride complexe», pour utiliser le langage de Bakhtine, rapproche si bien les classes qu'elle les attribue toutes à une seule personne: les intellectuels, les paysans, la noblesse française, la gentry anglaise. Nous apprenons plus tard que Léon de Portanqueu est pompier dans une banlieue de Montréal.

3. *L'expression concrète des sentiments refoulés*

Il faut aller voir ici du côté de ce que Bakhtine appelle «la zone des personnages» (dans *Esthétique et théorie du roman*). Il y aurait tellement d'exemples qu'il s'avère difficile de faire un choix. On dira que cette caractéristique

e *substitution*. Ainsi, dans la carnavalisé, le carnavalesque ne se situe pas dans le monde du sérieux. Au contraire, il est dans le monde des deux univers, le comique et le sérieux, au même temps. Un exemple: chez Carrier, les Anglais silencieux qui restent au garde-à-vous du carnavalesque banquet ont une exigence universelle de participation: rendre improbable toute attitude et distanciante. Dans la vie sociale dont on se moque particulièrement dans *La guerre, yes Sir!*, Arsèube, éclate soudain de rire.

Distances entre les hommes

Idemment, continue d'être la distance des rapports et les distances sociales. Les occupants sont consacrés à leur exemple tiré de la vie. Le narrateur présente le père et fils de cultivateur, il se présente comme un esquire. Cette distance, pour utiliser le langage des classes qu'elle les attribue aux intellectuels, les paysans, la bourgeoisie. Nous apprenons plus tard qu'il est pompier dans une ban-

Thèmes refoulés

de ce que Bakhtine appelle le *double* dans *Esthétique et théorie du roman*. Les exemples qu'il s'avère difficiles à trouver que cette caractéristique

déjoue d'avance toute motivation réaliste selon la vraisemblance, l'idéologie, l'histoire. Les propos de la mère Plouffe dans le roman de Lemelin sont tout à fait attendus: ils constituent en eux-mêmes un effet de réel à l'instar des façons de se vêtir ou des styles des voitures en 1948. Mais le discours que Mireille, la secrétaire dans *D'Amour, P.Q.* de Jacques Godbout, tient à son patron n'a aucune relation avec la vraisemblance car il ne ressemble en rien à notre expérience ou connaissance du rapport patron-employée dans la vie réelle. En revanche, à cause de sa stylisation poussée, le langage de Mireille devient une sorte de re-création esthétique du langage et de l'idéologie de toute une partie de la jeunesse québécoise. Ici, la relation secrétaire-patron normalement commandée par la vraisemblance romanesque est remplacée par la relation «langage dans le roman — langage social externe» dans une joyeuse relativisation carnavalesque.

4. *Le rapprochement de ce que la vie quotidienne sépare*

C'est dans ce caractère ainsi que dans le premier que réside en grande partie la fondamentale ambivalence des conduites et de l'imagerie carnavalesques et de leur textualisation dans le roman. Rapprochements inusités qui font que dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, la poésie de Jean Le Maigre se cache dans les latrines, et le bordel succède au couvent. Le système d'images oxymoroniques à l'œuvre dans le roman carnavalisé comprend toujours les deux pôles ordinairement tenus éloignés: la naissance et la mort, l'ancien et le nouveau, la jeunesse et la vieillesse, le derrière et la tête, le comique et le sérieux. C'est cette image duelle qui confère aux textes leur redoutable ambivalence puisque les contraires y sont maintenus et rapprochés sans être abolis. Or la culture sérieuse, officielle, autoritaire, monologique se trouve bien davantage menacée par l'ambiguïté

que par une autre culture qui serait aussi sérieuse, officielle, autoritaire et monologique qu'elle-même!

5. *L'inconvenance parodique et profanatrice*

Ce trait n'est pas sans rapport avec le précédent. Le rabaissement à l'étage corporel inférieur (le drapeau anglais, dans *La guerre, yes Sir!*, sert de nappe sur laquelle on mange: voici la hauteur ramenée au niveau du ventre) peut aller jusqu'au renversement. Nous rencontrons ici un topos de la littérature occidentale: l'*adynaton*, le monde renversé.

Par exemple, dans *L'amélanchier* de Ferron, l'héroïne, après avoir cheminé dans la forêt poétique et magique, entre dans une maison inconnue dans laquelle se trouvent «quatre bouteilles de pepsi...» Rappelons une fois de plus la substitution du bordel au couvent pour Héloïse dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Dans *La guerre, yes Sir!*, le cochon empalé évoque pour Arsène le Christ en croix. Bakhtine estime, on le sait, que ces rabaissements sont toujours ambivalents. Dégradés au niveau du cloaque du corps grotesque, là où se confondent les fonctions de la miction, de la défécation, de la génération, de la parturition, les êtres et les choses se voient en même temps renouvelés, régénérés par leur contact avec le plan matériel et vital de l'existence.

Ce rappel rapide des propriétés du carnaval et de certaines conséquences textuelles après leur transposition littéraire ainsi que les quelques exemples puisés dans des œuvres peuvent peut-être entraîner l'adhésion et convaincre qu'il y aurait lieu d'entreprendre l'étude de la carnavalisation du roman québécois actuel. Cependant, rien encore ne nous suggère comment travailler les textes, par quel bout les prendre, et de plus, les caractéristiques du carnaval ne sauraient en bonne méthode être confondues avec les critères de validité textuelle du concept de carnavalisation. Ce sont là deux ordres différents de problèmes.

it aussi sérieuse, officielle, le-même!

ofanatrice

t avec le précédent. Le rarieur (le drapeau anglais, e sur laquelle on mange: au du ventre) peut aller ontrons ici un topos de la , le monde renversé.

hier de Ferron, l'héroïne, èt poétique et magique, dans laquelle se trouvent pelons une fois de plus la t pour Héloïse dans *Une* ins *La guerre, yes Sir!*, le ène le Christ en croix.

ces rabaissements sont u niveau du cloaque du dent les fonctions de la énération, de la parturi-voient en même temps tact avec le plan matériel

étés du carnaval et de après leur transposition eemples puisés dans des ner l'adhésion et con- rendre l'étude de la car- actuel. Cependant, rien travailler les textes, par

les caractéristiques du èthode être confondues e du concept de carna- ifférents de problèmes.

Toutefois, peut-être serions-nous quand même en mesure de préciser davantage le lieu et la portée de la question. L'examen de la dimension carnavalesque de plusieurs romans québécois d'après 1960 n'aurait pas pour but de proposer une critique de signification ou de se substituer à une critique de cette nature, qu'elle soit d'inspiration idéologique, sociologique, psychologique, et ainsi de suite. Non. Ce qui est engagé dans cet examen, c'est le statut même du texte québécois, ses conditions disons minimales de lisibilité. Il s'agit de baliser une sorte de couloir interprétatif au-delà duquel on risque de tomber dans l'incohérence ou l'incompétence. Cela consiste à dire: Attention! ne lisez pas ces romans carnavalesqués à des degrés divers comme s'il était question de *L'éducation sentimentale*, de *Germinal* ou de *La jalousie*. Si vous y cherchez à tout prix du réalisme, il est bien probable que vous y trouverez du «réalisme grotesque», terme qui, chez Bakhtine, est à peu près synonyme de vision carnavalesque ou de système d'images carnavalesques ou grotesques. Et même si, avec raison, car aucun roman n'est entièrement carnavalesqué, vous découvrirez de la cruauté dans Carrier, un certain romantisme âpre et même noir chez Marie-Claire Blais, ne parlez pas à la légère de *dimension tragique*. Et n'oubliez pas surtout que la carnavalesquisation de ces textes a quelque chose à voir avec le statut des langages sociaux et de la norme littéraire dans la société québécoise...

Cela dit, comment passer de la constatation des caractères du carnaval à l'analyse textuelle? Comment fonder ce passage, du point de vue théorique, et en garantir la sûreté et la rentabilité du point de vue méthodologique?

C'est ici qu'intervient la notion de dialogisme. Chez Bakhtine, comme chacun sait, le dialogisme est une propriété inhérente au langage. Qu'il s'agisse du discours intérieur ou «extérieur», chaque énoncé est structuré non seulement par ce qu'il anticipe de la réponse d'un interlo-

cuteur, mais aussi par le fait que les mots mêmes qui le
 constituent ont déjà été utilisés et appartiennent à autrui.
 L'énoncé devient ainsi le lieu d'une véritable interaction
 verbale ou mieux d'une interaction dialogique. Et il existe
 précisément un type de discours ou genre qui a pour objet
 non pas de représenter les mœurs ou les cœurs et les esprits,
 ou la vie sociale, mais seulement et uniquement la vie de
 l'énoncé. C'est le roman, lequel ne crée pas le langage
 comme le fait la poésie, mais justement le représente. Cela
 est si vrai que dans un roman, comme l'a souligné un
 critique, les mots ne sont pas là pour constituer des person-
 nages, ainsi que le croit une sémiologie naïve; au contraire,
 les personnages existent précisément pour que les mots
 soient prononcés (Gary Saul Morson). Mais puisqu'il est
 dans la nature de l'énoncé d'être dialogique et que dans le
 roman, ainsi que l'affirme Bakhtine, «le langage devient
 objet de reproduction, de restructuration, de transfigura-
 tion esthétique», l'interaction dialogique dans toute sa
 force, sa complexité et sa richesse non seulement com-
 mande le contenu et l'expression du roman, mais devient le
 premier niveau d'observation des phénomènes textuels. Or
 le Carnaval, lui, en tant que perception du monde et culture
 globale, avait déjà une orientation profondément dialo-
 gique. Il ne suffit pas d'insister sur le caractère binaire des
 oppositions dans la culture carnavalesque, il convient de
 mettre en évidence le fait que la vision carnavalesque ins-
 taure précisément une interaction dialogique entre ces
 oppositions puisqu'elle ne cesse de les rapprocher tout en
 les maintenant distinctes. On est donc en droit de parler de
 la structure dialogique du carnaval et c'est ici qu'apparaît la
 connivence profonde, malgré les différences de code, entre
 le carnaval et le roman, du moins le roman tel que le
 souhaiterait l'esthétique bakhtinienne. C'est pourquoi
 Morson écrit que c'est la carnavalisation considérable de la
 culture à la Renaissance qui a créé le roman européen. Cette

les mots mêmes qui le
et appartiennent à autrui.
une véritable interaction
on dialogique. Et il existe
ou genre qui a pour objet
ou les cœurs et les esprits,
et uniquement la vie de
ne crée pas le langage
ement le représente. Cela
comme l'a souligné un
ur constituer des person-
ologie naïve; au contraire,
nent pour que les mots
rson). Mais puisqu'il est
dialogique et que dans le
ine, «le langage devient
turation, de transfigura-
ialogique dans toute sa
se non seulement com-
lu roman, mais devient le
phénomènes textuels. Or
tion du monde et culture
n profondément dialo-
le caractère binaire des
valesque, il convient de
ision carnavalesque ins-
n dialogique entre ces
les rapprocher tout en
nc en droit de parler de
et c'est ici qu'apparaît la
fférences de code, entre
is le roman tel que le
enne. C'est pourquoi
tion considérable de la
roman européen. Cette

opinion n'aurait pas été tout à fait partagée par Bakhtine. Morson a toutefois raison lorsqu'il considère que le roman «réalise les innombrables possibilités de la place du marché linguistique». Ici, ajoute-t-il, «le langage est conscient de lui-même et de ses rivaux [...]». Le roman est le genre de la place du marché: il sait que les denrées à son catalogue seront remballées et emportées à la fin de la journée². Bien sûr, il s'agit ici d'une métaphore, tandis que Bakhtine pensait à la place du marché réelle lorsqu'il la tenait pour le lieu par excellence du langage carnavalesque. Mais le rapprochement demeure suggestif: il y a effectivement dans l'un et l'autre cas une joyeuse relativisation des langages jointe à la topique du changement, du renouveau, du Devenir...

Cela posé, la première tâche qui requiert le chercheur est l'analyse dans chaque roman de ce que Bakhtine appelle «l'hybridation» ou les «structures hybrides». Il les définit ainsi: «Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques» (dans *Esthétique et théorie du roman*). «Les paroles d'autrui, précise Bakhtine, souvent ne se distinguent pas de façon tranchée des paroles de l'auteur: les frontières sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes.» Donnons ici à *hybridation* son sens le plus large: tous les modes possibles de présence du discours des personnages dans les énoncés du narrateur ou l'inverse, à quoi s'ajoute l'insertion des langages sociaux extérieurs dans les paroles tant du narrateur que des personnages, mais aussi, bien sûr, les procédés du pastiche, de la parodie, de la stylisation. On peut dire que l'hybridation constitue la voie royale d'accès à l'étude de l'interaction dialogique dans le roman, d'autant plus qu'elle n'apparaît pas seulement dans les propres paroles du narrateur-auteur mais aussi et plus souvent dans

les paroles qu'il cite, qu'il rapporte. La tension constante entre le discours «rapportant» et le discours «rapporté» constitue effectivement un des facteurs majeurs de l'interaction dialogique, tension d'autant plus perceptible que le discours rapportant s'accompagne souvent d'une intonation évaluative. Il n'y a pas de guillemets, d'italiques, de tirets qui cadastrant ici les langages et en indiquent les propriétaires. C'est une question d'oreille. Il s'agit moins, au départ, de comprendre le texte que de l'entendre, d'où la nécessité d'une nouvelle écoute. Comment parvenir à discerner les nombreuses voix du texte? Les entreprises grossières habituelles de menuiserie textuelle, d'arpentage prétendument sémiologique, de tricotage syntagmatique n'y suffisent pas. Il faut, comme le suggère Bakhtine, que je me sente moi-même «un sujet actif dans la forme»...

On aura sûrement entrevu le rôle primordial du narrateur dans le dialogisme romanesque. J'entends par narrateur non seulement l'instance à laquelle est confiée la voix narrative mais aussi l'agent qui décide de la stratégie énonciative. Or c'est le narrateur qui est responsable de la régulation des langages, c'est lui qui voit à leur répartition. On pourrait et devrait fonder une typologie des narrateurs sur l'accueil qu'ils font au discours intratextuel d'autrui. Le repousse-t-il, ce discours, dans la distance avec des signes diacritiques (le narrateur autoritaire de *Trente arpents* de Ringuelet)? Est-il au contraire «contaminé» par le discours de l'autre? Ou bien serait-ce lui qui plutôt le «contamine» (le narrateur de *La guerre, yes Sir!* de Roch Carrier)? S'agit-il d'un narrateur qui ajoute un accent appréciatif aux mots rapportés, accent qui serait analogue à l'intonation évaluative dans le discours oral? Mais nous avons aussi des narrateurs peu présents, peu évaluatifs, mais extrêmement souples, accueillants, qui sont comme traversés par le langage des autres, si bien qu'à certains moments on ne sait plus au juste qui parle (tel est le narrateur d' *Une saison dans*

orte. La tension constante et le discours «rapporté» les facteurs majeurs de d'autant plus perceptible compagne souvent d'une de guillemets, d'italiques, ngages et en indiquent les a d'oreille. Il s'agit moins, te que de l'entendre, d'où ute. Comment parvenir à du texte? Les entreprises erie textuelle, d'arpentage e tricotage syntagmatique e suggère Bakhtine, que je ctif dans la forme»...

le rôle primordial du nar- resque. J'entends par nar- laquelle est confiée la voix élide de la stratégie énon- qui est responsable de la qui voit à leur répartition. e typologie des narrateurs rs intratextuel d'autrui. Le a distance avec des signes itaire de *Trente arpents* de taminé» par le discours de plutôt le «contamine» (le e Roch Carrier)? S'agit-il cent appréciatif aux mots gue à l'intonation évalua- nous avons aussi des nar- ratifs, mais extrêmement mme traversés par le lan- tains moments on ne sait arrateur d' *Une saison dans*

la vie d'Emmanuel). Mais le narrateur de *D'Amour, P.Q.* de Godbout, en revanche, maintient constamment ses distances à la façon de celui de Ringuet, sauf qu'il préfère manifestement le langage d'un des personnages tout en parlant celui de l'autre. On dira de ce narrateur qu'il est lui-même structuré dialogiquement. Dans l'hypothèse où le narrateur encadre et contextualise les langages du roman de la même manière que la situation socio-linguistique encadre et contextualise le roman lui-même dans son ensemble, on voit l'intérêt général pour toute démarche critique d'une nouvelle conception du narrateur qui devrait moins à Gérard Genette et plus à Bakhtine.

Il nous semble que dans la nécessité où nous serions d'établir un corpus, il s'avérerait légitime d'écarter comme non carnavalisé tout roman québécois qui ne présenterait pas un nombre considérable de structures hybrides. À la limite, cela signifie qu'un roman, québécois ou autre, qui offrirait plusieurs intercalations (introduction par juxtaposition d'autres types de discours) ne produisant pas d'effets dialogiques et qui se trouverait dépourvu par ailleurs d'hybridation serait considéré non carnavalisé. Voilà un premier critère de validité textuelle du concept de carnavalisation: un processus d'interaction dialogique complexe tel que révélé par l'analyse des structures hybrides, peu importe à ce stade qu'il soit ou non nommément question du carnaval dans le texte ou que celui-ci renferme des images carnavalesques, rabaissements, etc.

Il s'agit là du critère fondamental. Disons que c'est le critère de niveau narratologique. Il a l'avantage d'être précis et vérifiable. Ajoutons qu'une intense interaction dialogique attribuable à l'hybridation a nécessairement tendance à décentrer le texte en ébranlant le statut du narrateur et en libérant la plurivocalité. On préférera cette formulation, à la fois plus exacte et concise, à celle qui consisterait à parler de brouillage narratif (pour in-

diquer une position du narrateur difficile à saisir), de personnages semblant échapper à ce dernier, de pluralité des styles, etc. Certes, cette approche plus vague et plus large permettrait d'adjoindre tout de suite à des romans indubitablement carnavalisés comme *D'Amour, P.Q.* de Godbout et *La bagarre* de Gérard Bessette, les romans de Ducharme, d'Aquin ou encore *La vie en prose* de Yolande Villemaire. Ceux-ci, à notre avis, gagneraient à être repris selon l'optique suggérée dans cet essai.

2 Or ce premier critère narratologique ne suffit pas. Il paraît nécessaire d'en prévoir un second, d'ordre sémantique. Décrivons-le ainsi: pour qu'un roman québécois soit considéré carnavalisé, il ne doit pas se borner à répondre au critère narratologique de base, il est indispensable qu'il renferme en outre soit une représentation du carnaval, soit une isotopie carnavalesque. Le premier cas se voit plutôt rarement. Seul *La guerre, yes Sir!* de Carrier déploie entièrement un rituel carnavalesque: il s'agit du banquet funèbre (on pourra invoquer aussi «La veillée au mort» d'Albert Laberge). En revanche, la majorité des romans présentent des isotopies carnavalesques. Bakhtine me pardonnerait ce terme greimassien. L'analyse prédicative révèle en effet l'existence d'un signifié de synthèse subsumant toutes les marques relevées en une seule image globale organisatrice, celle du «corps grotesque», avec insistance sur les organes de relation au monde (nez, bouche, sexe, anus) et aussi le grossissement de l'étage corporel inférieur, lieu du rabaissement régénérateur. Tout se passe comme si le système d'images carnavalesques (ou le réalisme grotesque) «dessinait» progressivement dans le texte l'image du «corps grotesque», perceptible dans sa totalité à la fin de la lecture. *L'amélanchier* de Ferron, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* présentent des isotopies du corps grotesque accompagnées de rabaissements et de renversements. *L'avalée des avalés* de

eur difficile à saisir), de
à ce dernier, de pluralité
che plus vague et plus large
uite à des romans indubita-
mour, P.Q. de Godbout et
es romans de Ducharme,
se de Yolande Villemaire.
être repris selon l'optique

tologique ne suffit pas. Il
second, d'ordre sémantique,
un roman québécois soit
as se borner à répondre au
il est indispensable qu'il
sensation du carnaval, soit
premier cas se voit plutôt
e Carrier déploie entière-
'agit du banquet funèbre
veillé au mort» d'Albert
té des romans présentent
atine me pardonnerait ce
éducative révèle en effet
èse subsumant toutes les
age globale organisatrice,
nsistance sur les organes
ne, sexe, anus) et aussi le
inférieur, lieu du rabais-
sse comme si le système
alisme grotesque) «dessi-
te l'image du «corps gro-
ité à la fin de la lecture.
n dans la vie d'Emmanuel
grotesque accompagnées
ents. L'avalée des avalés de

Ducharme réussirait, semble-t-il, l'épreuve³. Un roman qui l'a ratée complètement, c'est *Trente arpents* de Ringuet.

Le moment est venu de poser certaines balises théoriques destinées à éviter bien des malentendus.

D'abord, qu'on me permette de le rappeler, la carnavalisation est toujours un phénomène de littérature dite «sérieuse» ou bourgeoise. Seule la littérature sérieuse est carnavalisée. La littérature populaire a disparu dans les sociétés industrielles dites «avancées». Elle a été refoulée et folklorisée par la bourgeoisie puis détournée et étouffée par la littérature industrielle de masse. On pourrait concevoir la carnavalisation à la façon d'Auerbach dans *Mimesis*: l'irruption du *bas*, à l'origine populaire, comique, dans le *haut*, sérieux, problématique, voire tragique.

La culture et les langages sérieux d'une part, la culture et les langages populaires d'autre part ne s'opposent pas entre eux à la façon des classes sociales dans la lutte des classes. Dire que le carnaval exprime la lutte du peuple contre la bourgeoisie équivaut à commettre un anachronisme. C'est précisément parce que les choses ne se passent pas ainsi qu'il y a occultation des signes de l'appartenance sociale dans les romans carnavalisés québécois⁴. D'ailleurs, si le système d'oppositions était idéologiquement structuré de cette façon, la circulation des langages — phénomène caractéristique des textes carnavalisés — s'avérerait tout à fait impossible. Dans les textes carnavalisés, les locuteurs ne sont pas les propriétaires exclusifs de leur langage. Le texte oppose des langages, non des personnes. Notons enfin que la culture du peuple, comme le remarquait Michel Butor, n'a jamais rejeté le discours sérieux du savant; ce dont elle se moque, c'est du langage des salons, car la science est elle aussi universelle, tandis que le salon est le lieu clos d'un seul groupe accapareur du langage.

Enfin — ce point est délicat — il ne suffit pas qu'il y ait transgression pour qu'on soit en droit de parler de carna-

valuation. Dans les romans carnavalesques, il s'agit le plus souvent de phénomènes collectifs liés à l'allègement joyeux des lourdes contraintes de la vie quotidienne. Au contraire, la transgression, au sens moderne où nous l'entendons depuis Sade et Bataille, entre autres, est une conduite privatisée, supposant un point de vue privé, individuel sur le monde, tout le contraire de la vision carnavalesque et festive du langage.

Se mettre à l'écoute bakhtinienne du roman carnavalesqué québécois, c'est faire une expérience d'un autre ordre. Si on donne au terme de stratification linguistique utilisé par Bakhtine un sens non pas statistique, mais sédimentaire, autrement dit si on le verticalise, le texte s'offre alors lui-même comme une sorte de feuilleté de langages extrêmement riche, savoureux, abondant. Plusieurs romans québécois apparaîtront rajeunis, rafraîchis, renouvelés, d'une complexité insoupçonnée, dépourvus du caractère monosémique qu'on leur avait attribué...

Comment rendre compte de l'apparition si tardive du roman carnavalesqué au Québec, s'agissant d'une société qui, pour des raisons sociales et historiques évidentes, est restée imprégnée jusqu'à aujourd'hui de culture comique populaire — du moins dans son discours? Le paradoxe, c'est que la carnavalesque ne semble pas avoir commencé avant la fin des années cinquante, alors que la vie traditionnelle inséparable des conduites carnavalesques (charivaris, Mardis gras, veillées aux morts) était déjà disparue. *Trente arpents*, qui marque la fin du monde rural, apparaît comme un roman nettement monologique... C'est en plein contexte urbain, dans un monde entièrement nouveau, que la vie carnavalesque reprendra, transposée dans notre littérature, comme si la culture populaire, dans ses aspects les plus vrais et les plus vitaux, avait longtemps coulé sous la glace et la neige du silence avant de jaillir tardivement dans les œuvres.

avalesques, il s'agit le plus
s liés à l'allègement joyeux
quotidienne. Au contraire,
ne où nous l'entendons
autres, est une conduite
vue privé, individuel sur le
on carnavalesque et festive

ienne du roman carnavalesque
expérience d'un autre ordre.
cation linguistique utilisé
istique, mais sédimentaire,
le texte s'offre alors lui-
été de langages extrême-
lant. Plusieurs romans
, rafraîchis, renouvelés,
dépourvus du caractère
tribué...

l'apparition si tardive du
gissant d'une société qui,
ques évidentes, est restée
e culture comique popu-
s? Le paradoxe, c'est que
oir commencé avant la fin
vie traditionnelle insépa-
s (charivaris, Mardis gras,
arue. *Trente arpents*, qui
paraît comme un roman
n plein contexte urbain,
iveau, que la vie carna-
dans notre littérature,
s ses aspects les plus vrais
coulé sous la glace et la
ivement dans les œuvres.

Il semble qu'aient joué ici un ensemble de facteurs. L'absence de carnavalisation romanesque au moment même où des rituels de carnaval se pratiquaient dans la société réelle est imputable, selon nous, beaucoup moins à des censures cléricales qu'à la place occupée par la norme du bien-écrire littéraire importée de France et fétichisée par nos écrivains. Sur la norme de la diction littéraire, les conservateurs comme les libéraux, les libres penseurs comme les ultramontains se trouvèrent d'accord. Or cette norme s'avérait absolument incompatible avec les détrônements et la relativisation des langages pratiqués par la culture populaire ainsi qu'avec le réalisme sans illusion lié au niveau corporel inférieur. Cependant, après la Seconde Guerre mondiale, on a dû prendre conscience du caractère profondément «hétéroglotte» du Québec: plusieurs niveaux de langues sans compter le français de France et l'anglais auxquels s'ajoutent les débuts d'une institution littéraire indigène. Bien plus, la littérature québécoise se découvre elle-même doublement marginalisée: d'abord par rapport à la France éloignée, ensuite par rapport à l'Amérique du Nord anglo-saxonne. Tout cela mis ensemble fit que la pratique littéraire, à l'image même de l'espace social, devint un lieu conflictuel d'interaction des langages et des codes. Le code littéraire français, loin d'occuper désormais toute la place, se trouva en position de concurrence avec les codes socioculturels québécois. Cette situation profondément dialogisante ne pouvait que favoriser l'éclosion d'une littérature carnavalisée fondée sur la relativisation joyeuse ou parodique des langages.

1983⁵

1. Les textes clés de Bakhtine sur la carnavalisation sont: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe, Paris, Gallimard, 1970; et le chapitre IV de *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe, Paris, Seuil, 1970.
2. Dans *Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n° 3, 1978, p. 423.
3. Le nombre de romans québécois qu'on peut tenir d'ores et déjà pour carnavalisés est considérable. Il faut ajouter à ceux dont il est fait mention dans cet article: *Sahut Galarneau!* et *L'isle au dragon* de Jacques Godbout, plusieurs textes de Jacques Ferron et de Roch Carrier, *Adéodat I* d'André Brochu, sans doute *Les enfantômes* de Ducharme, *La Scouine* d'Albert Laberge, *Marie Cahumet* de Rodolphe Girard, *Quand la voile fassille* de Noël Audet, *La saga des Lagacé* d'André Vanasse... Que révélerait une recherche plus systématique?
4. Dans *La bagarre* de Bessette, roman qui prend la peine de marquer les idiolectes, l'industriel westmountais Sillery a le même langage que la serveuse de restaurant Marguerite; dans *L'isle au dragon* de Godbout, le milliardaire de New York, Shaheen, demande au héros québécois où il a fait son «cours classique»! Il y a de multiples exemples dans Ferron, Lemelin, etc.
5. Texte paru dans *Études françaises*, Montréal, vol. XIX, n° 3, 1983; repris dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*

ANDRÉ BELLEAU

IE AUTEUR

tréal, Presses de l'Université du

NOTRE RABELAIS

salle?, essai, Montréal, Primeur,

Boréal

Conception graphique: Gianni Caccia
Illustration de la couverture: Normand Cousineau
Photo d'André Belleau: Kéro

© Les Éditions du Boréal, Montréal
Dépôt légal: 1^{er} trimestre 1990
Bibliothèque nationale du Québec

Données de catalogage avant publication (Canada)

Belleau, André, 1930-1986.

Notre Rabelais

(Collection Papiers collés).

Entrevues radiophoniques avec Wilfrid Lemoine.

ISBN 2-89052-318-7

1. Rabelais, François, ca 1490-1553? – Critique et
interprétation. I. Lemoine, Wilfrid, 1927-. II. Titre. III.
Collection.

PQ1694.B44 1990 843'.3 C90-096011-6