

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

FONCTION DE LA SYLLEPSE DANS JOLIS DEUILS DE ROCH CARRIER

by

ISABELLE SUZANNE

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH AND SPANISH

WINNIPEG, MANITOBA

March, 1985



FONCTION DE LA SYLLEPSE DANS JOLIS DEUILS DE ROCH CARRIER

BY

ISABELLE SUZANNE

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of  
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements  
of the degree of \_\_\_\_\_

MASTER OF ARTS

© 1985

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Professeur Alexandre Amprimoz. Je le remercie pour ses conseils et ses corrections.

Je désire également remercier les personnes qui ont bien voulu lire ces pages.

## Table des matières

Introduction	p. 2
1. Exhibition immédiate de la syllepse	p. 10
2. Exhibition différée de la syllepse	p. 19
3. Syllepse intertextuelle et dérivations sylleptiques	p. 36
Conclusion	p. 51
Bibliographie	p. 58

## INTRODUCTION

D'une manière générale, je propose de rendre compte de la littérarité de Jolis deuils.<sup>1</sup> Aussi je pense qu'il ne sera pas inutile de rappeler dès maintenant les caractères déterminants de ce concept. J'aurai pour cela recours aux travaux de Roman Jakobson et de Michael Riffaterre.

Les formalistes russes adoptèrent le concept de littérarité (ou literaturnost') pour souligner la spécificité des textes littéraires. Selon Roman Jakobson : "L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire."<sup>2</sup>

Il s'opposait alors aux "historiens de la littérature qui se servaient de tout: vie personnelle, psychologie, politique, philosophie"<sup>3</sup> mais ne justifiaient ni l'utilisation littéraire du langage ni l'unicité d'un texte.

Dans "Qu'est-ce que la poésie?" Roman Jakobson établit le sens de poéticité, nous pourrions remplacer "poéticité" par "littérarité" et obtenir ainsi une définition adéquate de ce concept:

En général, la [littérarité] n'est qu'une composante

d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble.<sup>4</sup>

Les agents de littérarité tout en mettant en relief ce qu'un texte a d'unique, lui assurent aussi sa direction et son organisation. La signification des mots est donc dictée par le texte, contrairement à la communication verbale où les mots fonctionnent le plus souvent comme des étiquettes renvoyant à tel ou tel référent.

Pour clore ces remarques préliminaires sur la littérarité, j'ajouterai une citation de Michael Riffaterre pour qui une phrase littéraire rendant compte de la littérarité doit satisfaire trois exigences:

Premièrement la règle de surdétermination, en fonction de laquelle la phrase entraîne l'adhésion du lecteur. Deuxièmement, la règle de conversion qui permet de traiter la phrase comme unité de style. Troisièmement, la règle d' expansion qui énonce la transformation de la motivation implicite à l'explicite, du narratif au descriptif.<sup>5</sup>

De nombreuses techniques actualisent la littérarité. Or la syllepse semble avoir été moins étudiée que par exemple l'intertextualité, la catachrèse, les polarités antithétiques et les déviations de clichés. Je tâcherai donc de montrer le rôle de la syllepse, en tant qu'agent de littérarité dans Jolis deuils.

Première oeuvre en prose de Roch Carrier, Jolis deuils

est un texte marquant de la production de cet auteur et de la littérature québécoise en général. Ce recueil a d'ailleurs reçu le Prix littéraire de la province de Québec, en 1965. Hormis une étude par Alexandre Amprimoz sur la segmentation graphique d'un conte intitulé "La Jeune fille",<sup>6</sup> Jolis deuils n'a cependant pas fait l'objet d'analyses détaillées.

Les critiques, que nous pourrions taxer d' "impressionnisme" se sont pour la plupart bornés à relever dans les contes une "poésie"<sup>7</sup>, une "fraîcheur"<sup>8</sup>, une "cruauté"<sup>9</sup>, une "insolence"<sup>10</sup>, mais aussi de l' "humour".<sup>11</sup> Selon Claude Dansereau le thème de Jolis deuils c'est: "la ville évoquée à 'coeur ouvert': que ce soit Montréal, Paris ou New York . . . Et qui lit peut reconnaître tantôt l'une, tantôt l'autre... Mais là n' est pas ce qui importe."<sup>12</sup> En effet une analyse référentielle ne semble guère appropriée car ce que les contes donnent à lire est souvent un non-sens dans un cadre référentiel. Sur ce point, notons que Gilles Marcotte définit les contes comme étant absurdes.<sup>13</sup> De fait de nombreuses incompatibilités établies par l'usage sont ici annulées et manifestent la littérarité.

On peut remarquer que ces divers comptes-rendus ne justifient guère le succès qu'a remporté Jolis deuils auprès du public. Or il n'est pas du tout impossible que la syllepse soit à l'origine de cette réussite. Seul Gilles Marcotte paraît s'approcher indirectement de mon hypothèse quand il

écrit: "L'humour de Roch Carrier (humour noir le plus souvent) naît du développement rigoureusement logique du grain d'absurde qui se trouve dans la donnée."<sup>14</sup> Néanmoins il ne reconnaît pas que cette donnée est dans la plupart des cas une forme de jeu de mots, soit une syllepse. Élément constant à travers de nombreuses nouvelles, cette figure de style tend à devenir une norme idiolectique.

Précisons que la définition de la syllepse donnée par Littré et adoptée par Dupriez est celle-ci: "Figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré."<sup>15</sup> Ces auteurs ont élargi la définition proposée par Dumarsais qui restreignait le cadre d'application de la syllepse à la phrase. Dumarsais de plus considérait la syllepse comme une "espèce de métaphore ou de comparaison."<sup>16</sup> Fontanier, tout en reconnaissant que la syllepse est généralement un cas de métaphore, distingue trois genres de syllepse: la syllepse de métonymie, la syllepse de synecdoque et la syllepse de métaphore.<sup>17</sup>

L'étude de la syllepse de métonymie et de synecdoque n'entreront pas dans le cadre de cette recherche, car seule la syllepse de métaphore est ici d'une fonctionnalité primordiale, puisque c'est elle qui programme la grammaire de nombreuses nouvelles. Je propose d'illustrer ces remarques par l'analyse d'une douzaine de contes dans lesquels la syllepse est une matrice gouvernant l'extension du texte et communiquant la signification.<sup>18</sup>

Je tiens à préciser que les distinctions opérées entre les divers textes ne portent pas sur le contenu (appelé par la figure de style) mais sur des caractères formels. J'ai donc réparti ces analyses entre trois chapitres selon la capacité des syllepses à éveiller et diriger l'attention du lecteur. Ainsi, dans une première partie, on trouvera des nouvelles où la syllepse est un élément dont la "perceptibilité est obligatoire",<sup>19</sup> elle y fonctionne comme signe double générateur de texte.<sup>20</sup> Les textes restants seront classés en deux parties conformément au degré de "visibilité" de ce trope.

## NOTES

- <sup>1</sup> Roch Carrier, Jolis deuils: petites tragédies (Montréal: Editions du jour, 1964; Stanké, collection "Québec 10/10", No. 56, 1982).
- <sup>2</sup> Roman Jakobson, "Fragments de La Nouvelle poésie russe: Vélimir Khlebnikov," trad. Tzvetan Todorov, dans Questions de poétique (Paris: Seuil, collection Poétique, 1973), p. 15. Titre original: Novejshaja russkaja poezija: Nabrosok pervyj: Viktor Khlebnikov (Prague: n.p. , 1921).
- <sup>3</sup> Jakobson, p. 15.
- <sup>4</sup> Roman Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?" , trad. Marguerite Derrida, dans Questions de poétique, p. 124. Titre original: "Co je poesie?" , Volné smery, 30 (1933-1934), pp. 229-239.
- <sup>5</sup> Michael Riffaterre, La Production du texte (Paris: Seuil, collection Poétique, 1979), p. 45.
- <sup>6</sup> Alexandre Amprimoz, "La segmentation graphique d'un conte fantastique de Roch Carrier," Semiotica, 46, 1 (1983), 49-59.
- <sup>7</sup> Claude Dansereau, compte rendu de Jolis deuils, de Roch Carrier, Le Devoir, 24 oct. 1964, p. 13. Paul Emile Roy, compte rendu de Jolis deuils, Lectures, 11, 6 (fév. 1965), p. 159. René Dionne, compte rendu de Jolis deuils, Relations, nov. 1965, pp. 323-324.
- <sup>8</sup> Michel Brochu, "Prose et poésie," compte rendu de Jolis deuils, L'Action nationale, janv. 1965, pp. 504- 505. Voir aussi Roy.

- <sup>9</sup> Dionne et Roy.
- <sup>10</sup> Brochu. Pierre Châtillon, compte rendu de Jolis deuils, Livres et auteurs canadiens 1964 (Montréal: Editions Jumonville, 1965), pp. 38-39.
- <sup>11</sup> Brochu, Châtillon, Dionne, Roy. Et Gilles Marcotte, "Contes et nouvelles d'ici," compte rendu de Jolis deuils, La Presse (supplément), 16 janv. 1965, p. 6.
- <sup>12</sup> Dansereau, p. 13.
- <sup>13</sup> Châtillon fait aussi quelques remarques à ce sujet.
- <sup>14</sup> Marcotte, p. 6.
- <sup>15</sup> Bernard Dupriez, Gradus: Les procédés littéraires (dictionnaire) (Paris: Editions Christian Bourgois, collection 10/18, 1980), p. 434.
- <sup>16</sup> Dumarsais et Fontanier, Les Tropes, introd. Gérard Genette (Genève: Slatkine Reprints, 1967), I, p. 176.
- <sup>17</sup> Fontanier, Commentaire raisonné sur Les Tropes de Dumarsais, Vol. II des Tropes, pp.174-177. Repris de façon plus détaillée dans: Les Figures du discours, introd. Gérard Genette (Paris: Flammarion, 1977), pp. 105-108.
- <sup>18</sup> La signifiante est à la sémiotique ce que le sens est à la mimésis. Michael Riffaterre définit la signifiante ainsi: "Le texte est donc une variation ou une modulation d'une seule structure -thématique, symbolique, qu'importe- et cette relation continue à une seule structure constitue la signifiante." Sémiotique de la poésie, trad. Jean-Jacques Thomas (Paris: Seuil,

collection Poétique, 1983), p. 17. Certaines additions ont été faites au texte original: Semiotics of poetry (Bloomington: Indiana University Press, 1978)

<sup>19</sup> Dans La production du texte, p. 12, Michael Riffaterre recommande de "ne fonder l'explication que sur les éléments dont la perceptibilité est obligatoire." Je n'adopte pas ceci comme dogme, mais comme principe méthodologique.

<sup>20</sup> Voir Riffaterre, Sémiotique de la poésie, pp. 120-130.

## 1. EXHIBITION IMMEDIATE DE LA SYLLEPSE

"La tête" et "L'ouvrier modèle" sont les deux nouvelles que j'ai décidé de présenter dans ce premier chapitre. Les facteurs qui ont déterminé mon choix sont les suivants: dès une lecture heuristique, le rôle des syllepses est souligné par leur présence explicite au sein des deux textes. On ne peut manquer d'être frappé par cette visibilité même et l'on est en droit de se demander si elles n'offrent pas un fil conducteur. Cette hypothèse se trouve validée par une lecture rétroactive; nous prenons alors conscience que les syllepses permettent de régler le décodage des textes et de passer du sens à la signifiante. Ceci est dû au fait que ces figures de style, de par leur potentiel sémantique, provoquent des enchaînements de mots qui surdéterminent les textes. Je tâcherai de démontrer cette propriété dans les deux analyses qui suivent.

"La tête"<sup>1</sup>

On peut tout de suite indiquer que l'expression figée

"perdre la tête" est la matrice confondue avec l' hypogramme de cette nouvelle. Mais rappelons brièvement l'armature anecdotique du début de "La tête": A la fin d'un bal costumé, Monsieur Cro, déguisé en guillotiné, oublie sa tête au vestiaire; le lendemain il se rend compte qu'il a bel et bien "perdu sa tête". Ce dernier syntagme retient l'attention du lecteur par sa construction déviante, le déterminant "la" étant changé en "sa".<sup>2</sup> Il s'agit ici d'un cas d'agrammaticalité.<sup>3</sup> Ce qui mérite d'être souligné c'est que ce syntagme fonctionne comme signe double générateur de texte. Le sens figuré et le sens littéral sont actualisés et tous deux sont à l'origine d'une dérivation mettant ainsi l'accent sur le rôle producteur de la syllepse. Le texte développe premièrement les implications littérales de l'expression, puis les implications du sens figuré: Cro perd la raison et finit même par devenir "une bête furieuse".

A la lecture de cette nouvelle, nous prenons aussi conscience de certaines constantes sur le plan lexical. La matrice "perdre la tête" semble régler la production du lexique car deux séries paradigmatiques en sont issues. En premier lieu, nous pouvons relever les composants du paradigme formé d'expressions construites sur le verbe perdre. Nous trouvons:

\_ perdre "père, mère, frères, soeurs, chats, maisons."

\_"perdre sa fortune fait perdre la tête" qui entraîne le chiasme suivant:

\_"D'avoir perdu la tête, Monsieur Cro perdit sa fortune."

\_Monsieur Cro perd ses amis: "on le délaissa seul, misérable."

\_"avoir perdu quelque chose ou quelqu'un."

-Monsieur Cro perd patience avec le gentilhomme ("Comment souffrir d'être injurié par sa propre tête.")

\_Monsieur Cro perd son procès.

Le deuxième paradigme est composé d'expressions liées au mot tête. En voici les constituants:

\_Dès le début, nous notons "il oublia sa tête." Ce syntagme est l'équivalent de l'expression "ne pas avoir de tête" qui fonctionnerait comme syllepse et comme prédictif.

\_Le syntagme sus-mentionné est suivi de "sur une tablette parmi les chapeaux." L'association de "tête" et "chapeaux" rappelle évidemment l'étymologie commune à ces deux mots.

\_L'expression "se mettre dans la tête que" engendre sans doute plusieurs séquences puisque Monsieur Cro croit reconnaître sa tête sur diverses personnes: une fois dans la rue, puis sur le gentilhomme et finalement sur le juge. On pourrait jouer sur les mots et dire qu'il est tellement sûr de voir sa tête qu'il en donne sa tête à couper.

\_Nous relevons aussi une expression synonymique de "tête à tête": "face à face" à laquelle est ajoutée de manière antinomique "avec sa tête."

\_Enfin "tête à insultes" réactive le syntagme figé "tête à claques."

Tout comme l'écrit Michael Riffaterre, on peut souligner que: "Quant à la formation des paradigmes, elle résulte d'une sorte d'automatisme verbal." En effet une grande partie des présuppositions de "perdre" et de "tête" (telles que nous pourrions les trouver dans un dictionnaire) sont citées, soit explicitement, soit de façon périphrastique ou déviante. Insistons sur le fait que ces réitérations de syntagmes affichent la matrice à laquelle ils renvoient tous métonymiquement. Ces différents variants de la matrice assurent donc sa perceptibilité.

Nous pouvons aussi mentionner un autre exemple de visibilité maximale, celle du nom du personnage. La forme du signifiant "Cro" attire l'attention du lecteur, car le nom paraît tronqué, comme s'il avait perdu son extrémité, sa tête. Ce nom est donc comme une icône de la matrice.

On voit ainsi par ce qui précède que les différents variants de la matrice (qui sont une forme d'expansion) produisent la signification de ce texte. On peut enfin ajouter que la syllepse, signe double générateur de texte, joue le rôle d'interprétant puisqu'elle permet de passer du code figuré au code littéral.

"L'ouvrier modèle"<sup>5</sup>

Dans la nouvelle intitulée "L'ouvrier modèle", les deux personnages principaux sont Monsieur Black, le patron, et un ouvrier anonyme. Un ancrage référentiel est assuré par la coordonnée spatiale New York et par les deux personnages sociaux<sup>6</sup> dont les rôles sont en quelque sorte programmés par de nombreux clichés. Nous sommes donc en présence d'un code social<sup>7</sup> et les stéréotypes concernant la relation ouvrier/patron nous laissent prévoir un rapport d'exploitation. La mention de New York, sans doute la première ville du monde capitaliste, renforce cette supposition. Afin d'appuyer ce propos, rappelons deux des fonctions de l'utilisation de noms propres géographiques que donnent Philippe Hamon: à savoir "le soulignement du destin d'un personnage" et un "condensé économique de 'rôles' narratifs stéréotypés."<sup>8</sup>

Mais abordons le texte d'un peu plus près. Au commencement, nous apprenons qu'un ouvrier est engagé pour lustrer une plaque de cuivre portant ces mots: "The Scott Black Company Limited, President Mr Scott Black." En étudiant la distribution des acteurs dans ce récit, on constatera que le patron remplit le pôle actantiel de destinataire tandis que l'ouvrier occupe de manière syncrétique celui de destinataire et de sujet dont le programme, réitéré quatre fois est de faire briller la plaque ("Et que ça brille . . ." dit le patron). Poursuivons notre lecture: lors de la réception annuelle réunissant le patron et ses employés, l'ouvrier

dit: "je me suis usé à votre service." Ce syntagme est une syllepse comme le révèle la phrase qui le suit: "'j'ai usé ma main à faire briller votre nom' continua l'ouvrier en exhibant un moignon." L'énoncé explicite le syntagme précédent et par l'énonciation, le sens littéral de l'énoncé est actualisé. La syllepse est utilisée tout au long de ce texte, l'expression initiale "s'user au travail" engendrant une expansion dont voici les éléments constitutifs: "j'ai usé ma main", "j'ai usé mes deux bras", "j'ai usé mes deux bras et une jambe", "j'ai usé mes membres."

Parallèlement à cette diminution physique de l'ouvrier (qui reçoit une montre quand il est manchot) le nom du patron est l'objet d'une autre gradation. Ainsi on trouve: "votre nom a brillé sur Fisher Street comme jamais nom n'y a brillé", "le nom de Monsieur Black fut le soleil de la Fisher Street" (Black dénotant la noirceur, l'obscurité, cette antiphrase semble un cas d'ironie ponctuelle) et jamais nom n'a brillé comme le vôtre en Amérique." Précisons que ces deux gradations (l'une allant vers un pôle négatif et l'autre vers un pôle positif) renforcent l'opposition entre l'ouvrier et le patron.

La plaque de cuivre qui use l'ouvrier peut être considérée comme un acteur qui occupe ainsi que Monsieur Black le pôle actantiel de l'opposant. Le nom Black mérite quelque attention car il est d'une fonctionnalité narrative. En effet les connotations dysphoriques qu'il sous-tend sont

actualisées par le contexte. N'oublions pas que l'ouvrier est dénué de nom et que seul son rôle professionnel et son physique sont des supports d'informations. Ce fait met l'accent sur son caractère d'objet interchangeable.

Il résulte de ce qui précède que l'hypogramme de la nouvelle est un cliché: celui de l'exploitation de l'ouvrier par un patron. Il est ici traduit de manière hyperbolique par le verbe "user" dans le sens (littéral et figuré) de consommer (d'où le rapport de l'ouvrier à un objet). Cette syllepse est la matrice du texte et gouverne son expansion. Les autres syllepses construites sur "user" qui forment la première gradation sont des variants de cette matrice.

## NOTES

- <sup>1</sup> Carrier, pp. 17-19.
- <sup>2</sup> On peut apporter quelque réserve à cette affirmation. En effet, sous l'influence de l'anglais, le Canadien abuse du possessif; de plus Maurice Grévisse note, à propos du remplacement de l'adjectif possessif par l'article indéfini, que "cette règle n'a rien d'absolu" et il donne quelques citations de grands auteurs utilisant le possessif pour les parties du corps. Le Bon Usage: Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui (Paris: Duculot Editions du Renouveau Pédagogique, 1980) p. 465.
- <sup>3</sup> "chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système. Cette relation systématique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces: textuellement agrammatical, intertextuellement grammatical." Riffaterre, Sémiotique de la poésie, p. 206.
- <sup>4</sup> Riffaterre, La production du texte p. 23.
- <sup>5</sup> Carrier, pp. 113-115.
- <sup>6</sup> Ces termes sont utilisés par Philippe Hamon dans "Pour un statut sémiologique du personnage," dans Poétique du récit (Paris: Seuil, collection Points, 1977), p. 122. "Cette étude constitue la version remaniée d'un article paru sous le même titre dans la revue Littérature, 6, 1972, Paris, Larousse."
- <sup>7</sup> Pour une définition de code, je donne celle proposée par Roland Barthes dans l'"Analyse textuelle d'un conte

d'Edgar Poe": "Les codes sont certains types de déjà-vu, de déjà-lu, de déjà-fait: le code est la forme de ce déjà constitutif de l'écriture du monde . . ." p. 50.

<sup>8</sup> Hamon, p. 127.

## 2. EXHIBITION DIFFEREE DE LA SYLLEPSE

Contrairement aux deux nouvelles étudiées précédemment, dans "Un dompteur de lions", "Le réveille-matin", "Le revolver", "L'amour des bêtes" et "Magie noire" la présence de la syllepse doit être déduite à partir de locutions synonymiques, de périphrases ou de paradigmes. Malgré cette différence, la syllepse est encore un rouage fonctionnel déterminant qui contrôle le décodage du texte. Elle est généralement le point de départ de deux systèmes descriptifs qui orientent le lecteur vers la signification. L'opposition bipolaire (du sens littéral et du sens figuré) qui caractérise ces textes, trouve donc sa résolution dans la syllepse qui joue le rôle de matrice<sup>1</sup> gouvernant l'expansion du texte.

### "Un dompteur de lions"<sup>2</sup>

Le premier paragraphe d'"Un dompteur de lions" introduit une énigme. Disons qu'il relève de la fonction phatique et de ce que Roland Barthes appelle la fonction "apéritive":

"Il s'agit de mettre le lecteur en appétit (procédé qui s'apparente au 'suspense'.)"<sup>3</sup> Ce paragraphe est de la même nature que la présentation d'un fait divers: "C'est un jour de deuil. Une tragédie sanglante est survenue sous les yeux de dix-huit mille spectateurs."

Nous avons donc ici une énigme dont le sujet pourrait être: "Que s'est-il passé?", mais la question n'est pas formulée explicitement. Cette énigme suscite une attente chez le lecteur, un désir de réponse, cependant elle ne sera donnée qu'à la fin. On peut donc signaler ici la présence du code herméneutique.<sup>4</sup>

Le deuxième paragraphe installe une équivoque, à savoir un "mélange de vérité et de leurre":<sup>5</sup> "Qui est donc ce Léon, le dompteur de lions, dont le monde entier se transmet le nom." La vérité se trouve dans le temps du verbe qui est la marque d'un procédé déictique: le lecteur devrait anticiper sur le récit, et apprendre que Léon n'est pas mort. Néanmoins, le texte agit de telle manière que tout nous porte à croire au décès du dompteur. Ainsi, le paragraphe d'introduction qui annonce une mort doublée d'un fait extraordinaire, nous pousse à avancer rapidement dans notre lecture et à ne pas remarquer le temps du verbe. De plus, la focalisation sur le dompteur (renforcée par le titre) et le récit biographique qui suit, nous induit en erreur, nous croyons lire un texte sur "la vie et la mort d'un grand homme."

Dans les paragraphes suivants, des précisions sur l'âge de Léon sont régulièrement données et contribuent à la production d'un effet de réel. Mais ce qui mérite d'être noté, c'est la présence d'un code de références, soit ici une forme de surdétermination intertextuelle. De nombreux détails renvoient au système descriptif de la vie du Christ: Sa naissance (Léon est d'ailleurs l'anagramme de Noël), les visiteurs auprès du nouveau-né, les "miracles" accomplis etc. De même la phrase: "Il était écrit qu'il n'échapperait pas au triomphe" renvoie au style biblique et le "règne de Léon" au règne de Dieu. Enfin l'adjectif "spirituel" qualifiant Léon est un signe double puisqu'il appelle deux sens: l'un relevant de la religion et l'autre de l'humour. Par conséquent la littérarité de ce passage réside dans une parodie de la vie du Christ.

Le récit s'achève par une nouvelle mention de la tragédie: "La tragédie devait s'abattre sur lui". "Lui" est sans doute un élément inducteur de leurre parce qu'il semble être anaphorique de Boum, le lion. Tous deux sont exceptionnels, le lion et Léon partagent les mêmes caractéristiques. A ce sujet, le nom même du personnage est révélateur, puisqu'il tient du lion, Léon est léonin. La paronomase lion/léon facilite le renversement des rôles et du cliché du dompteur dévoré par un fauve: "Léon, le dompteur de lions dévora Boum." Ce syntagme fonctionne comme signe double générateur de texte. Au sens littéral, s'aj-

oute celui développé tout au long de la nouvelle: Léon qui est prodigieux par ses capacités est un homme qui "a bouffé du lion". Nous pouvons donc conclure en remarquant que la syllepse qui n'apparaît ici que sous une forme déviante et à la fin, à la suite d'un procédé de déplacement temporel a programmé la grammaire de cette nouvelle.

#### "Le Revolver" <sup>6</sup>

En guise d'avant-propos, je pourrai citer une phrase de Michael Riffaterre: "Le texte mimétique est syntagmatique, le texte sémiotique est paradigmatique." Dans "Le Revolver" au niveau syntagmatique, nous avons une histoire d'amour entre un tueur à gages et celle qui devait être sa victime. Le paradigme qui confère au texte sa signifiante, est constitué de signes dont le contexte réactive les connotations sexuelles. Ce qui permet de passer de l'axe syntagmatique à l'axe paradigmatique est l'expression "tirer un coup". En effet l'association de l'arme au phallus est un trait du sociolecte qui utilise de nombreux moyens offensifs comme métaphores du sexe masculin. Par dérivation, le syntagme "tirer un coup" signifie avoir un rapport sexuel. La nouvelle donne lieu à une surimposition de deux codes qui soulignent l'équivoque suscitée par l'expression mentionnée précédemment. Nous pourrions appeler le premier code, lié à la

mimésis, le code "crime" et le second, attaché à la sémiotique, le code "amour". Le texte est ainsi la résultante d'une expansion du signe double "tirer un coup". La matrice du "Revolver" est donc, une fois de plus, une syllepse.

Abordons maintenant le texte en gardant à l'esprit la présence des deux codes. Tout d'abord le titre "Le Revolver" et le nom "Jack-le-Poignard" semblent écarter, du fait de leurs présupposés respectifs, l'idée d'une histoire d'amour. Le nom du personnage retient notre attention puisqu'il est calqué sur celui de Jack-the-Ripper. Le rôle narratif du personnage paraît programmé par cette référence à l'histoire. Nous pouvons mentionner le caractère de décepteur du nom propre (étant donné que Jack-le-Poignard ne sera pas présenté comme assassin mais comme amoureux). On peut toutefois remarquer que le personnage partage avec son apparent homologue anglais un trait commun: l'intérêt pour les femmes (rappelons à ce sujet que Jack-the-Ripper fut connu pour ses crimes perpétrés sur des prostituées). Le nom, partiellement français du tueur à gages est mis en opposition au nom anglais de l'employeur, "Monsieur Willcock". L'emprunt à une langue étrangère met en relief le nom propre et par là même sa fonction, qui est anaphorique car Monsieur Will/cock deviendra cocu. Ce nom appartient donc au paradigme des signes attachés au code "amour".

Nous décelons de nouveau la présence de ce code dans le portrait de Jack-le-Poignard: "Derrière son front de marbre,

ses yeux d'acier, son invincible pistolet . . ." A deux éléments physiques s'ajoute une arme; cette hétérogénéité facilite le glissement sémantique de pistolet à pénis. Nous notons que le marbre et l'acier sont associés au tueur tandis que Monsieur Willcock est appelé "l'homme au diamant". Le mot "diamant" dénote la richesse mais c'est aussi une hyperbole de la dureté. Celle-ci est par conséquent plus fortement indexée chez l'employeur (notons aussi le syntagme "trancha Monsieur Willcock") que chez Jack-le-Poignard. Ce détail met l'accent sur un renversement dans la distribution du sème "dureté" et anticipe premièrement sur le changement du tueur en amoureux de sa victime et deuxièmement sur sa future impuissance.

L'acceptation du contrat (5000 dollars par balle tirée sur Madame Willcock) est soulignée par une hyperbole: "Je lui introduirai dans le ventre autant de balles qu'un porc-épic n'a de poils sur le dos." Les prouesses que Jack-le-Poignard se promet d'accomplir semblent relever du discours amoureux surtout par l'emploi d'"introduire". Nous trouvons juste après, deux autres prédicats pourvus de connotations sexuelles: "pénétrer" et "allumer". Jack-le-Poignard "pénétra dans la chambre particulière de Madame Willcock . . ." Si nous considérons la chambre comme une métonymie de la femme (du type le contenant pris pour le contenu), le prédictif se transforme en un jeu de mots mettant en scène le code "amour".

Ce code est aussi impliqué par la référence à l'histoire de la Belle et la Bête. Ce qui devait arriver, arriva: Jack-le-Poignard s'éprit de Madame Willcock. Pour assurer leur bien-être, Jack-le-Poignard tire régulièrement une balle sur sa bien-aimée et reçoit à chaque fois 5000 dollars du mari. L'objet du désir devient ainsi une femme aux multiples trous de balles. Le sens métaphorique de "tirer un coup" est actualisé de manière exemplaire dans la phrase suivante: "Une simple balle délicatement logée dans le corps de Madame Willcock suffisait à assurer tant de bonheur." L'appartenance du syntagme "tirer un coup" aux deux codes est aussi mis en évidence par ce qui advient: "un jour Jack-le-Poignard fut incapable de presser la gachette de son revolver braqué sur celle qu'il aimait . . ." En d'autres termes l'amant devient impuissant. L'emploi de "braqué" qui appelle le mot "braquemart" renforce les connotations sexuelles de la phrase citée. Suite à ceci, Madame Willcock qui n'est plus au septième ciel se jette du quatre-vingt neuvième étage.

On voit par ce qui précède comment la signifiante est véhiculée par une accumulation de termes ayant une double référence. Le texte est bipolarisé selon deux axes, l'un littéral, l'autre métaphorique tendant vers un syntagme générique: la syllepse "tirer un coup".

"Le réveille-matin"

Les incompatibilités référentielles introduites dans "Le réveille-matin" trouvent leur justification dans la phrase stéréotypée: "devenir l'esclave de quelque chose" dont le texte fournit une expansion. La nouvelle exploite les potentialités sémantiques de cette matrice (identique à l'hypogramme) en transformant l'opposition du sens figuré et du sens littéral en une équivalence.

Il est ici question de l'assujettissement d'un homme à son réveille-matin. Il faut mentionner que l'auteur a préféré le mot réveille-matin à son synonyme elliptique réveil. Ce choix semble avoir été dicté par le caractère même du nom composé, qui est formé d'un verbe et de son complément d'objet direct. Ceci facilite la transformation du réveil en un être animé.

Dès le début, le réveille-matin n'est pas décrit en tant qu'objet mais comme une figure anthropomorphe affectée d'un prédicat de faire intransitif: "il venait heurter de son petit marteau à la porte de mon sommeil." La métaphore fait écho au système descriptif du valet. Cette hypothèse est d'ailleurs validée par le texte: "J'aurais dû me méfier: la ponctualité des serviteurs leur est un moyen de subjuguement les maîtres." Nous voyons donc par ce qui précède qu'un rapport de force est tout de suite suggéré: la relation maître-esclave étant introduite sous la forme déviante de

l'association maître-serviteur.

En second lieu ce qui est répété, c'est l'humanisation croissante du réveil et son affranchissement, parallèlement à l'asservissement du couple:

\_"il prit sur lui de sonner avant l'heure déterminée."\_

\_"il n'accepta plus . . ."\_

\_"si ma femme et moi outrepassions sa volonté . . ."\_

\_"il ne souffrait pas notre lecture . . ."\_

Nous assistons donc à un rapide renversement des rôles qui est ménagé, en outre, par la polysémie du verbe "sonner". Ainsi dans la phrase: "Etait-ce une façon de m'aimer . . . que de sonner si par hasard ma cravate ou ma chemise ne lui plaisait pas", le contexte exprimé en code "serviteur" nous permet d'accepter l'autre sens du verbe, à savoir, appeler quelqu'un par une sonnerie. Le réveille-matin (par cette sorte de syllepse) s'arroge donc un privilège des maîtres.

Le renversement des rôles se trouve parachevé grâce à l'emploi anodin de "machinalement". Cet adverbe constitue un point focal car il actualise le sème "machine" en l'appliquant à l'homme qui est, d'une certaine manière, réifié.

Ensuite, le texte continue de développer littéralement l'idée de la soumission de l'homme à son réveil, ce dernier devenant jaloux et colérique. L'homme, lui, finit par sacrifier l'amour à son devoir (au réveil).

On peut conclure en postulant une équivalence entre la phrase matricielle "devenir l'esclave de quelque chose" et le texte. L'accent est mis ici sur le rôle de la syllepse, puisqu'elle gouverne l'expansion.

### "L'amour des bêtes"

La nouvelle exploite le lieu commun qui associe l'amour à une perte de la raison.<sup>10</sup> En transformant quelque peu le titre "l'amour des bêtes" nous obtenons la matrice et l'hypogramme du texte, à savoir "l'amour rend bête". Bien que ce syntagme ne soit pas figé, comme c'était généralement le cas dans les nouvelles étudiées précédemment, la tradition confère à cette matrice le statut de cliché. Il suffit de rappeler à l'appui un vers de François Villon: "Folles amours font les gens bêtes."<sup>11</sup> Le texte est une variante hyperbolique de la formule puisqu'il donne lieu à une expansion de son sens littéral: l'homme qui aime les bêtes en devient une. Nous pouvons inclure ici une observation de Michael Riffaterre et préciser que la nouvelle correspond à "un commentaire métalinguistique d'une composante métaphorique du cliché, le commentaire indiquant que le lecteur doit la prendre au pied de la lettre."<sup>12</sup>

Le narrateur relate l'histoire d'un homme, Bobby, qui

reçoit chez lui un oiseau. L'invité prend la place du maître de maison qui aboutit dans une cage. Le renversement des rôles est préparé dès la phrase d'introduction: "A sa façon de sonner à la porte et de demander à boire, Bobby jugea immédiatement qu'il n'avait pas affaire à un serin ordinaire." L'utilisation de l'anaphore, l'interprétant "serin" étant rejeté à la fin de l'énoncé, permet au caractère humain de prédominer. De plus, le choix de "serin" semble avoir été dicté par la double dépendance de ce mot. En effet, il comporte un sème animal (l'oiseau) mais aussi un sème humain, puisque "serin" peut désigner un homme niais. Nous devons aussi prendre en considération le fait que le mot oiseau (qui apparaît après) souligne également cette équivoque puisqu'il peut s'appliquer à un homme. Enfin nous notons l'utilisation de Bobby, homonyme de Bobby (le diminutif de Robert): l'homme est ainsi déjà "diminué" par son nom, qui contrairement à Robert, peut être attribué à un animal familier.

A mesure que le texte se déploie, les rôles sont permutés. Bobby qui est une "bonne bête" donne à l'oiseau un bifsteck et des frites tandis qu'"il grignotait des miettes de pain." Puis le serin se conduit en coucou car il s'installe dans le lit de Bobby, celui-ci étant enfermé dans une cage où s'accomplit peu à peu sa métamorphose en oiseau. Le rôle thématique de l'oiseau domestique est alors actualisé.

Mais un jour Bobby disparaît et l'oiseau-maître de maison tente de se suicider; un jardinier le retrouve au pied du mur de l'immeuble. A ce débrayage spatial s'ajoute une nouvelle métamorphose: l'oiseau qui aimait tant Bobby redevient bête. Il n'y a donc pas véritablement de solution de continuité, l'emploi réitéré de la syllepse instaurant une permanence. Ce processus est confirmé par le mécanisme d'embrayage mis en place à la fin: le jardinier recueille l'animal et "lui prépara un lit douillet . . ." Par un glissement morphologique et sémantique l'oiseau, peut-être cocu, -Bobby l'a quitté- s'apprête à devenir encore une fois coucou. L'aspect sous-jacent qui est impliqué dans cette séquence est l'inchoatif: nous croyons lire une variante du début de la nouvelle. Le jardinier serait le prochain "dindon de la farce". Cette locution forme avec les signifiés "oiseau" et "serin" un paradigme de termes ayant une double référence (animale et humaine). Cet ensemble permet au lecteur de passer du sens à la signifiante puisqu'il renvoie à la matrice sylleptique qui exploite la polysémie de "bête".

Qu'advient-il de Bobby? "On l'aperçoit quelquefois parmi les pigeons parasites de la Grande Place." L'utilisation du mot "pigeon", dernier élément du paradigme sus-mentionné, introduit une ambiguïté sur l'état de Bobby. L'indétermination permet de ne pas rejeter l'hypothèse d'une nouvelle métamorphose. La circularité, activée par les syllepses, semble donc être un trait dominant de ce texte.

"Magie noire"<sup>13</sup>

Le titre "Magie noire" et les premiers mots de la nouvelle, "faits divers" et "sordide hôtel", désignent tout de suite un référent chargé de connotations dysphoriques. Cette mise en place du référent se poursuit avec la mention du personnage principal: Syphus, le patron de l'hôtel qui a toujours refusé les clients noirs. Un événement, la visite d'un riche Noir, vient rompre cette permanence. C'est alors que le type de réalité tangible qui avait été instauré au début est peu à peu annulé. Toute vraisemblance est réfutée et nous nous rendons compte que l'indication fournie par le titre s'avère être un leurre: le sens usuel de magie noire que nous attendions n'est pas actualisé, il ne s'agit pas dans la nouvelle de magie faisant appel à des forces démoniaques, mais d'une transformation de Blancs en Noirs. "Magie noire" est donc un syntagme réactivé dont la nouvelle signification constitue la matrice du texte.

Durant une lecture rétroactive, notre attention est tout d'abord dirigée vers la deuxième phrase du conte: "Tant de suie l'a recouvert que les fenêtres se confondent avec le mur." Cette description de l'hôtel qui semble concourir à la production d'un effet de réel, fonctionne plutôt comme prédictif. Le noir qui est apparu sur l'extérieur du bâtiment se retrouvera à l'intérieur sur la peau des personnages. La neutralisation de la distinction entre l'extérieur et l'intérieur est mise en évidence par un parallèle:

l'indifférenciation des fenêtres et du mur.

La suppression de toute vraisemblance est amorcée par la description du pays d'origine du Noir. La petitesse de son pays est en contradiction avec sa richesse: "aucun pays du monde, toutes ses banques fussent-elles réunies, n'aurait eu assez de voûtes pour en contenir les trésors." Nous avons ici un premier exemple d'obliquité sémantique produite par distortion.<sup>14</sup> Nous relèverons dans la nouvelle un autre signe d'obliquité qui en altérant la mimésis communique la signifiante.

Revenons maintenant à Syphus. Après maints cadeaux de la part du Noir, le patron accepte ce nouveau client. Syphus change donc complètement d'avis puisqu'il refusait avant tout hôte de couleur. Il importe de noter que ce fait est aussi un prédictif, car ce qui est exprimé de manière périphrastique, c'est que Syphus passe déjà du blanc au noir. Nous pouvons donc considérer ce dernier syntagme comme un variant de la matrice. La pensée du Noir dans son hôtel empêche à Syphus de dormir, il passe une nuit blanche. Dans cette expression, nous relevons encore la trace implicite du passage d'un état chromatique à un autre.

Syphus "vit l'aube s'étendre comme une tâche d'encre blanche sur la terre noire. Peu à peu noyée de lumière, la terre devint toute blanche." Le syntagme "encre blanche" constitue un point focal car c'est un nouveau signe d'obli-

quité sémantique. Les polarités antithétiques du déterminant encre (dont l'un des sèmes est la noirceur, rap- pelons le cliché "noir comme de l'encre") et du qualificatif "blanche" sont annulées. Cet oxymore, qui change l'antino- mie blanc/noir en métamorphose, fonctionne aussi comme préd- ictif de la transformation future de Syphus. De plus, pré- cisons que, contrairement à la tradition, toute couleur est absente de cette description de l'aube, mais nous retrouvons à propos de la terre, le passage du blanc au noir. Ces "clichés" en noir et blanc sont donc comme le "négatif"<sup>15</sup> de la métamorphose de Syphus et ainsi que l'oxymore, ils sur- déterminent le texte.

Puis, le patron qui pense devoir maintenant accepter tous ses futurs clients de couleur commence à "voir (les choses) en noir". Le sens littéral de cette expression est tout de suite actualisé: ses clients sont devenus noirs et il voit son concierge transformé en Noir. Cette syllepse en entraîne une autre: Syphus finit par tourner au noir.

En somme, nous pouvons dire que le texte est saturé de périphrases exprimant un passage au noir (ou au blanc). Ces variants de la matrice sont des agents de littéarité, mani- festant la signifiante. Le paradigme qu'ils forment, dont le point culminant est constitué par les deux syllepses, joue le rôle d'interprétant.

## NOTES

- <sup>1</sup> Excepté dans "Magie noire" où les syllepse sont des variantes de la matrice.
- <sup>2</sup> Carrier, pp. 47-49.
- <sup>3</sup> Roland Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe," dans Sémiotique narrative et textuelle (Paris: Librairie Larousse, collection L, 1973), p. 34.
- <sup>4</sup> Ce terme est employé au sens établi par Roland Barthes: "l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse . . ." S/Z (Paris: Editions du Seuil, collection "Tel Quel", 1970) , p. 24.
- <sup>5</sup> Barthes, S/Z, p. 82.
- <sup>6</sup> Carrier, pp.
- <sup>7</sup> Riffaterre, Sémiotique de la poésie, p. 117.
- <sup>8</sup> Carrier, pp.89-91.
- <sup>9</sup> Carrier, pp. 71-14.
- <sup>10</sup> Ainsi , si nous ouvrons le Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes de Maurice Maloux, nous relevons à la rubrique "amour" (pp. 24-25) : "La raison n'est pas ce qui règle l'amour" (Molière, Misanthrope, I, 1, 248), "Le premier soupir de l'amour est le dernier de la sagesse" (Antoine Bret, L'Ecole amoureuse, VII), "L'amour ôte l'esprit à ceux qui en ont et en donne à ceux qui n'en ont pas" (Diderot, Paradoxe sur le comédien). (Paris: Larousse, 1960).
- <sup>11</sup> "Double Ballade", 5. Cité par Maurice Maloux, p.24.

- <sup>12</sup> Michael Riffaterre, "Le cliché dans la prose littéraire," dans Essais de stylistique structurale, présentation et traduction de Daniel Delas (Paris: Flammarion, nouvelle bibliothèque scientifique, 1971), p. 170.
- <sup>13</sup> Carrier, pp. 137-140.
- <sup>14</sup> Voir Riffaterre, Sémiotique de la poésie, p. 12.
- <sup>15</sup> Je dérive cette formulation d'une expression de Michael Riffaterre: "le négatif d'un portait cliché . . . ." Dans La Production du texte, p. 57.

### 3. SYLLEPSE INTERTEXTUELLE ET DERIVATIONS SYLLEPTIQUES

Le dernier chapitre regroupe tous les textes dans lesquels la syllepse joue encore un rôle générateur, à savoir dans "L'âge d'or", "L'eau", "L'encre", "La jeune fille" et "Le métro". A la lecture de ces analyses, on notera peut-être le caractère composite de cette dernière partie, que je justifie par la nécessité de ne pas diviser davantage cette étude. D'ailleurs, ces nouvelles partagent plusieurs traits communs déterminants. Ainsi, comme auparavant, nous constatons que les syllepSES programment la grammaire des textes. De plus, chacune de ces nouvelles oscille entre deux plans sémantiques, différents de part l'appartenance de la syllepse à deux systèmes descriptifs. Ce qui distingue ces textes des précédents est l'emploi particulier ou déviant de la figure de style. Par emploi particulier, je me réfère à l'exemple de la syllepse intertextuelle dans "L'âge d'or". Les autres nouvelles font partie de la catégorie de l'emploi déviant, c'est-à-dire que dans ces derniers cas, les textes correspondent à une dérivation sylleptique d'un syntagme figé. Les analyses suivantes préciseront le sens de cette formulation.

## "L'âge d'or"

La première remarque, concernant cette nouvelle, portera sur le titre car il gouverne l'engendrement du texte. Si nous retenons ce que dit le dictionnaire, l'âge d'or dénote le temps heureux d'une civilisation. Par ailleurs, ce syntagme renvoie à un référent textuel, le mythe du premier âge du monde durant lequel tout n'était que bonheur, innocence et abondance sans travail. Le texte ne présente qu'une variante négativée de ce sens usuel. A celui-ci s'ajoute une expansion du sens littéral d'"âge d'or". Le titre qui donne lieu à deux dérivations est la matrice de la nouvelle.

On peut découper le texte selon trois catégories temporelles: l'"avant", le "pendant" et l'"après". L'"avant" correspond à la période sans or: "Cela n'était pas le bonheur, mais chacun était satisfait . . ." Le "pendant" décrit le temps de la découverte de l'or et de son exploitation. Cette période retient plus particulièrement notre attention, car c'est elle qui est la plus développée. C'est à ce moment que la ville où se situe l'action reçoit un nom: Golden City. Le nom est un signe double puisqu'il fait appel au système descriptif d'un autre espace fictif de l'Amérique: l'Eldorado. Ce clin d'oeil au lecteur contribue à l'expansion dont fait l'objet le sens littéral d'"âge d'or". C'est aussi durant cette période que la conversion affecte le sens figuré du titre. Un processus de dégradation est instauré par de nombreux éléments qui fonctionnent en tant

que signes péjoratifs. Ainsi nous assistons à une sorte de destruction du jardin d'Eden (les jardins sont "déchi-quetés"). L'or n'apporte que culpabilité, travail, histoire, lois, ennui et mort. Par conséquent, le cliché de l'âge d'or, marqué positivement dans le sociolecte, est ici valorisé négativement: nous avons donc une permutation des marques.

Ce qui est exploité ici, c'est également une réalité de la sémiotique greimassienne: l'univers temporel, articulé selon les catégories "permanence vs incidence" est réduit à une opposition sémantique "continu vs discontinu".<sup>2</sup>

En somme, la nouvelle présente un cas de syllepse intertextuelle.<sup>3</sup> Le syntagme matriciel l'"âge d'or" appelle deux sens présentés simultanément: le premier, contextuel, est pris littéralement; le second est intertextuel, il s'agit d'une conversion du système descriptif du mythe d'Hésiode. La syllepse intertextuelle confère au texte sa signifiante. Quant à la déviance par rapport à l'intertexte, elle trouve sa justification dans un autre cliché: "l'argent ne fait pas le bonheur." L'expression proverbiale fonctionne ici comme hypogramme. L'or n'amène, comme nous l'avons vu, que le malheur, d'où le renversement du rôle du mendiant à la fin de la nouvelle: il demande aux touristes "d'accepter un peu d'or!" Enfin, précisons qu'à cause de la polysémie du mot "argent", nous pouvons envisager l'or comme une métonymie de la monnaie-argent ou comme une hyperbole du métal-argent.

"L'eau"4

Comme l'écrit Michael Riffaterre, il s'agit de trouver l'hypogramme d'un texte "dans les transformations lexicales d'une donnée sémantique."5 Dans "L'eau", le sème "échec" donne lieu à une expansion. Le verbe "clocher" en semble la matrice lexicale car le texte présente un paradigme de métaphores et de comparaisons en code "cloche". La gradation qu'il forme semble être une dérivation sylleptique du verbe "clocher" qui serait l'équivalent de cet échec.

Lors d'une lecture heuristique, la série d'images faisant appel au système descriptif de la cloche, semble manifester une mimésis d'une hallucination auditive (le bruit des gouttes d'eau ressemble au son des cloches). Le narrateur cherche d'ailleurs à forcer l'adhésion du lecteur par quelques rappels à l'ordre: "Il était sans doute imaginaire", "Ce n'était absolument pas possible", "Victorine était victime d'une illusion." Mais voici, sans plus tarder les constituants de cette gradation:

\_"les gouttes d'eau cliquetaient comme des clochettes . . ."

\_"Les gouttes d'eau maintenant carrilonnaient . . ."

\_"les murs de la chambre étaient ébranlés comme la tour de Notre-Dame de Paris quand le Bossu s'adonnait à sa joie de sonner."

\_"L'eau dégouttait de toutes parts avec un vacarme comparable à celui de Rome au matin de Pâques."

Malgré l'orientation apparemment positive de ce paradigme, notons que l'amplification du bruit culmine, sur l'axe syntagmatique du texte, par le sentiment d'un échec amoureux. Ce que nous retenons par rétroaction c'est que quelque chose "cloche". Par conséquent, ce paradigme surdétermine le texte et fonctionne comme interprétant.

La nouvelle introduit une autre gradation: la voix des gouttes semble évoluer, comme si elle était marquée par le passage du temps. Ainsi nous relevons au début: "son souffle provoqua une chute saccadée de gouttes d'eau"; cette "naissance" de l'eau (qui rappelle les chutes de Victoria) est suivie d'"un babil de cristal" qui se transforme en "une aigre petite voix" (associée aux clochettes) et puis nous avons "la voix des gouttes d'eau martelait des syllabes forcées." Enfin l'eau déclenche une remémorisation: "Le film de sa vie amoureuse se déroula dans la tête de Victorine." Cette phrase vient confirmer l'association de l'eau au passage du temps. L'intertexte nous fournit un variant approprié de ce lieu commun littéraire, il s'agit d'un vers du "Pont Mirabeau" d'Apollinaire: "L'amour s'en va comme cette eau courante."<sup>6</sup> Nous pouvons, sans aucun doute, traiter ce référent textuel comme l'hypogramme de la nouvelle.

L'échec amoureux est indexé dans le nom même de la femme. Mais rappelons tout d'abord l'indication fournie sur celui du mari: "L'homme à la panse de ruminant couché dans son lit

n'avait réussi à conserver, de cette heureuse époque, que son nom: Victor." Le prénom, qui est mis en relief, attire notre attention et nous songeons tout d'abord au latin puis, à l'anglais où "victor" signifie vainqueur. Or la vie de Victorine semble la négation d'une victoire ("victory"), le suffixe "ine" fonctionne déjà comme diminutif de la vraie victoire, et l'anagramme de son nom, ne-victori, est un synonyme de l'échec.

Le rôle de la syllepse, souligné antérieurement par l'expansion engendrée par "clocher", est renforcé à la fin du récit. Nous retrouvons premièrement cette figure de style dans le fait que Victorine se noie. Ici le texte reprend de façon elliptique l'expression "noyer son chagrin dans l'alcool" et actualise partiellement son sens littéral. Il présente enfin une dérivation sylleptique du syntagme "se noyer dans une goutte d'eau" qui serait l'autre hypogramme de la nouvelle.

"L'encre"

Je propose d'abord de rappeler brièvement l'armature anecdotique de la nouvelle: suite à un "mauvais" geste, la signature d'un traité de paix a pour conséquence directe l'amorce d'une nouvelle guerre. Précisons la nature de ce geste funeste: "la plume [du général] piqua dans le parchemin



et cracha." Nous remarquons premièrement le caractère animé de la plume et ensuite l'utilisation du prédicat "cracher" qui renvoie de manière elliptique au syntagme verbal "cracher sur quelque chose", ici la paix. L'encre fait une tache. Les connotations dysphoriques du signifié "tache" sont activées, nous pensons notamment à la tache originelle. De plus l'état chromatique qui caractérise l'encre, soit le noir, est opposé au blanc de la paix.

L'encre se répand, envahissant l'espace comme une puissance belligérante. La propagation de l'encre s'appuie par dérivation sylleptique sur l'expression idiomatique "faire tache d'huile". Je préfère parler ici de dérivation, car si nous retenons la définition que propose Le Robert ("ce qui se propage, gagne du terrain de manière insensible mais continue"), nous notons que le texte introduit partiellement une conversion puisque l'encre s'étend très sensiblement. Par contre, les présupposés militaires de "gagner du terrain" sont exploités. Nous pouvons donc considérer la locution idiomatique "faire tache d'huile" comme un hypogramme. L'autre syntagme qui gouverne sans doute l'expansion du texte est la syllepse "faire couler beaucoup d'encre".

L'encre est anthropomorphisée et ceci de diverses manières. Le procès "se propager" est tout d'abord exprimé par des prédicats de faire intransitifs auxquels s'ajoutent des prédicats de faire transitifs. Puis des métaphores accentuent l'humanisation de l'acteur "encre": "elle poursuivait

sa marche . . .", "sa faim devenait dévorante . . .", "la furie noire . . ." L'avancée spatiale de l'encre est aussi rendue par des expressions figuratives dénotant ou connotant la conquête. L'isotopie militaire mise en place est constituée des syntagmes suivants: "marche glorieuse", "s'était emparé", "avait envahi", "triompha du dévouement", "se déployait", "compléta l'occupation du pays", elle sauta . . . les frontières, "commençait l'invasion", "l'envahisseur", "l'encre étendait son empire." Précisons que par leur récurrence ces tropes surdéterminent le texte et affichent l'hypogramme auxquels ils renvoient.

D'autres séquences réitèrent le procès "noircir" (s'appuyant sur le sème "noir" du signifié "encre") et semblent actualiser implicitement l'expression "noircir du papier" qui serait une variante de l'autre syntagme générique "faire couler beaucoup d'encre".

La description de la propagation de l'encre s'appuie également sur les présentations métaphoriques de certains phénomènes naturels et, plus particulièrement, des incendies qui, comme l'encre, n'épargnent rien et "teintent" tout en noir. Dans la lutte contre l'encre on fait d'ailleurs appel aux pompiers, mais surtout nous remarquons qu'à la fin un "cessez-le-feu" est ordonné. Nous avons peut-être ici un jeu de mots ("cessez-le-feu-encre") si nous tenons compte, en premier lieu, du parallèle établi entre le feu (métonymie de la guerre) et l'encre, et en second lieu de l'étymologie

d'"encre" qui est la même que celle du verbe "brûler".

Par ailleurs, notons que le dernier paragraphe est semblable mot pour mot au premier. Cette identité souligne la fonction des jours de la semaine utilisés comme repères chronologiques. Ils n'ont pas pour objet d'assurer un effet de réel et l'indétermination spatiale rend impossible toute identification d'un référent. Les ancrages temporels ponctuent une progression marquée spatialement et donnent au texte l'allure d'une fable ou d'une comptine. Leur rôle essentiel est d'accentuer une continuité. Ils mettent en relief le lieu commun concernant l'inévitabilité du cycle des guerres et de la paix. Cette inexorabilité est renforcée par l'option d'un général comme signataire du traité de paix. Le "mauvais" geste du militaire est plutôt un acte manqué dénotant une volonté de guerre qui n'est pas sans rapport avec le dicton "si tu veux la paix, prépare la guerre."

Nous pouvons enfin nous interroger sur le choix des jours de la semaine pour l'évocation d'un ordre immuable. Cette division du temps a une apparence de déjà-vu. Le texte exemplaire utilisant ces coordonnées temporelles est évidemment La Genèse. Les jours de la semaine fonctionnent donc comme indices d'une référence et soulignent la conversion négative effectuée, puisque à une semaine de création est opposée une semaine de destruction. Cette hypothèse semble validée par l'utilisation du dimanche, jour du Seigneur,

comme jour de la signature du traité de paix.

"La jeune fille":

Dans cette nouvelle, une jeune fille a le pouvoir de transformer par le bonheur tout ce qui l'entoure: soit tout d'abord la ville, métonymie de ses habitants, ceux-ci étant les seconds à être touchés par le bonheur. Le texte aurait donc pu s'intituler "Le rayon de soleil", à savoir "une personne qui reconforte, donne de la joie." De nombreuses séquences redondantes actualisent la composante métaphorique de ce syntagme qui semble être le point de départ du texte. Il importe de nous demander si le sens littéral de la locution n'est pas également exploité comme dans les nouvelles précédentes.

La lumière, de par ses connotations euphoriques, les mêmes qui sous-tendent le syntagme "rayon de soleil", sert à l'illustration de la thématique du bonheur et nous constatons qu'elle abonde partout. Par conséquent le sens littéral de "rayon de soleil" est activé mais uniquement par une métonymie: la lumière.

D'autres métonymies concourent à l'actualisation de la composante littérale. Ainsi nous apprenons que la "jeune fille nue serait l'or que la légende affirme se trouver au

pied des arcs-en-ciel."<sup>10</sup> L'or est une métonymie chromatique du rayon de soleil dont l'arc-en-ciel serait le subsistut paradigmatic. Dans ce paradigme céleste (le ciel étant aussi une métonymie du rayon de soleil), nous pouvons inclure l'oiseau, soit la future métamorphose de la jeune fille. Le ciel, de même que le rayon de soleil, est marqué positivement, comme vient le souligner la note humoristique concernant les religieuses qui sont "au septième ciel". Nous remarquons aussi que l'action bénéfique de la jeune fille semble débiter le matin et cesser (de par sa mort) peu avant le soir: la "vie" de cette femme suit donc la course du soleil. Enfin, elle renaît (sous la forme d'un oiseau) de la tête d'un homme qui "éclate comme une ampoule de verre . . ." Cet énoncé renforce l'association de la jeune fille à la lumière, puisque "ampoule de verre" appelle immédiatement, du fait de la surdétermination du texte, une ampoule électrique, soit une nouvelle métonymie de la lumière, elle-même métonymique du "rayon de soleil".

Le sens littéral du syntagme initial "rayon de soleil" fait donc boule de neige: il déclenche une chaîne associative de mots et nous avançons de métonymie en métonymie. La locution idiomatique n'est peut-être pas la matrice du texte, elle serait alors un accident de parcours, mais nous ne pouvons nous empêcher de noter que le potentiel sémantique de l'expression est cependant développé tout au long de la nouvelle. On peut donc émettre l'hypothèse que le

texte correspond à une dérivation sylleptique de "rayon de soleil".

### "Le Métro"<sup>11</sup>

Dans ce conte le programme narratif est fort limité: par un trajet en métro, le sujet change d'état, il devient un vieillard. Le texte pose donc une équivalence entre deux déplacements: l'un temporel, l'autre spatial. Il est facile d'identifier ce qui a permis d'établir cette équation. La nouvelle s'inscrit dans une conformité à un lieu commun qui associe la vie ou la mort à un voyage.<sup>12</sup> Nous pouvons donc reconnaître le texte comme une actualisation apparemment sylleptique d'un cliché.

L'histoire fait essentiellement place à la description et l'on est surpris par l'importance quantitative des portraits de vieillards. Ceux-ci surdéterminent le texte en tendant vers le lieu commun générateur.

Le système descriptif de la mort règle aussi la production du lexique et semble avoir déterminé le choix du métro comme moyen de transport. Le narrateur exploite ainsi l'association des morts à un espace souterrain<sup>13</sup> ce qui est d'ailleurs mis en relief par le syntagme "ma descente dans

le métro" qui réactive le cliché de la descente dans le royaume des morts. Des notations figuratives telles que "parfum pourri", "odeur de cendres" et "train . . . hanté" renforcent aussi le parallèle. De même la phrase "le métro cueillait une grappe de voyageurs" semble calquée sur la représentation allégorique de la mort comme faucheuse. On peut enfin noter que "métro" est presque l'anagramme de "mort".

On voit par ce qui précède comment le cliché sur la vie, appelé par la thématique du vieillissement, engendre le texte. Le sens figuré de la donnée initiale disparaît cependant pour ne laisser place qu'à une actualisation littérale. Nous n'avons donc pas à proprement parler de syllepse. Bien que ce conte se différencie par là-même des autres textes du corpus d'étude, j'ai néanmoins tenu à l'inclure ici afin de montrer comment les composantes sémantiques d'un syntagme générique sont exploitées.

## NOTES

- <sup>1</sup> Carrier, pp. 119-121.
- <sup>2</sup> Voir Maupassant: La sémiotique du texte exercices pratiques, par Algirdas Julien Greimas (Paris: Seuil, 1976), p. 71.
- <sup>3</sup> Michael Riffaterre a créé ce concept. En voici sa définition: "la syllepse consiste à prendre un mot dans deux sens différents à la fois, sa signification contextuelle et sa signification intertextuelle. La signification contextuelle, c'est le sens que demande la fonction du mot dans la phrase. La signification intertextuelle, c'est un autre sens possible (dans le dictionnaire du moins, c'est-à-dire dans l'abstrait), que le contexte élimine, ou négativise parce qu'il lui est grammaticalement et sémantiquement incompatible." Dans "La syllepse intertextuelle," Poétique, 9, No. 40 (1979), 496-501.
- <sup>4</sup> Carrier, pp. 53-55.
- <sup>5</sup> Riffaterre, La Production du texte, p. 76.
- <sup>6</sup> Guillaume Apollinaire, Alcools dans Poèmes (Paris: Gallimard, Le Livre de poche, 1956), p. 37. Notons que Roch Carrier a fait sa thèse de maîtrise sur ce poète.
- <sup>7</sup> Carrier, pp. 41-44.
- <sup>8</sup> Carrier, pp. 23-26.
- <sup>9</sup> Définition trouvée dans le Dictionnaire des expressions et locutions figurées d'Alain Rey et Sophie Chantreau (Paris: Le Robert, collection Les usuels du Robert, 1979).

- <sup>10</sup> Cette "légende" sert de point de départ au conte pour enfants de Roch Carrier intitulé: Les voyageurs de l'arc-en-ciel (Montréal: Editions Internationales Alain Stanké, 1980)
- <sup>11</sup> Carrier, pp. 143-146.
- <sup>12</sup> C'est ce qu'avait constaté René Dionne dans l'article cité antérieurement: "L'auteur y reprend de façon originale le vieux thème de la vie comparée à un voyage, voyage atroce depuis la naissance jusqu'à la mort." (p. 38) Notons cependant qu'il n'est pas question de naissance dans cette nouvelle.
- <sup>13</sup> C'est aussi ce que fait Anne Hébert dans son roman Héloïse (Paris: Seuil, 1980) où le sujet Bernard tombe amoureux d'un vampire, Héloïse, dont le séjour de prédilection est le métro (et ses stations).

## CONCLUSION

On ne peut s'étonner que quelques critiques se soient accordés à reconnaître l'humour comme un des traits dominants de Jolis deuils.<sup>1</sup> Notre argument selon lequel l'humour est dû pour une large part à l'emploi des syllepses est tout à fait justifié. En effet, ce que nous avons parfois saisi intuitivement a été confirmé par les analyses qui ont montré que nombreux sont les textes qui se donnent à lire comme une expansion paradigmatique et/ou syntagmatique de jeux verbaux. D'une manière générale on peut alléguer que dans Jolis deuils, l'accent est mis sur une manipulation du langage et sur le jeu, tous deux donnant naissance à l'humour. Même la dédicace semble garantir la validité de cette hypothèse. Un parallélisme entre les contes et ces lignes d'"ouverture" s'impose d'ailleurs.

A Dianne, ma femme  
 ces petits contes à lire  
 les yeux fermés.  
 Tu sais que je les ai écrits  
 le coeur ouvert.

Les deux expressions "les yeux fermés" et "le coeur ouvert" retiennent notre attention par leur position et par l'opposition sémantique "fermés/ouverts" qui fait écho à "écrits/

lire". Ce qui est souligné, c'est le jeu sur des syntagmes figés, jeu qui contamine la majeure partie du recueil. Ainsi "lire les yeux fermés" (fort surprenant au début puisqu'on s'attend au sens littéral) renvoie à "faire quelque chose les yeux fermés" et "écrits le coeur ouvert" exploite la locution idiomatique "parler à coeur ouvert". Ces premières lignes qui reposent sur des jeux de mots et la bipolarité sont comme un clin d'oeil au lecteur. Rétrospectivement, nous nous rendons compte que leur rôle consiste peut-être à fournir une règle de décodage des textes; par cette fonction la dédicace s'apparenterait à un procédé déictique.

Je tiens ici à souligner que le jeu qui semble affecter la totalité du recueil, n'est pas limité au seul cas des syllepses. Les autres moyens auxquels fait appel l'écriture des textes non-mentionnés jusqu'ici sont: la réactivation de syntagmes figés, le jeu sur le sens figuré et le sens littéral et le jeu sur la bipolarité. Notons que ces procédés sont indirectement de la même nature que les syllepses.

Commençons par la réactivation de syntagmes figés qui est mise en relief par sa récurrence tout au long du livre. Un exemple frappant, "inaugural", se trouve dans la première nouvelle "L'oiseau"<sup>2</sup> : l'expression figurée "une hirondelle ne fait pas le printemps" y est convertie en "une hirondelle venait faire le printemps", ce qu'elle ne fait d'ailleurs pas, puisque sa mort accidentelle entraîne une représenta-

tion hyperbolique de l'hiver.

Ce qui est aussi montré avec évidence c'est le jeu sur le sens littéral et le sens figuré d'un syntagme, "Histoire d'amour"<sup>3</sup> peut en donner une illustration. Le narrateur y joue sur l'alternance de deux sens de feu, l'incendie et le feu de la passion, et réactive la formule proverbiale "il n'y a pas de fumée sans feu". On peut également songer à la nouvelle intitulée "Le téléphone"<sup>4</sup> où la comparaison entre une loge de travail et un tombeau déclenche la mort de ses deux occupants successifs.

Les structures oppositionnelles sont généralement manifestes dans le recueil et concourent à la production du caractère ludique de l'écriture des contes. "La création"<sup>5</sup> fournit sans doute un exemple significatif, Dieu le créateur y étant présenté comme destructeur. On ne peut aussi s'empêcher de rappeler le titre du recueil: Jolis deuils, la tradition conférant à ces deux mots des connotations antinomiques. De plus, Jolis deuils semble calqué sur le titre d'une rubrique journalistique, "Joies et deuils", ce qui renforce l'aspect oxymorique.

En dernier lieu, le manque de sérieux de la mimésis souligne la présence du jeu, notamment dans "La fin"<sup>6</sup> où le narrateur proclame en conclusion "il fallut me rendre à l'évidence: j'étais mort."

J'ai voulu par ces quelques remarques mettre l'accent sur l'aspect ludique de l'écriture de Jolis deuils afin de montrer que l'utilisation des syllepses s'inscrit dans la cohérence du recueil. Toutes ces différentes formes de jeu remettent en cause l'illusion référentielle et insistent sur la condition verbale de la littérature. Elles sont par conséquent des agents de littérrarité.

Tout en reconnaissant l'intérêt présenté par ces diverses manifestations de l'écriture ludique de Jolis deuils, je tiens par ailleurs à souligner encore la fonction de la syllepse et à apporter quelques précisions sur son emploi. Nous pouvons l'envisager de deux manières: ainsi dans un premier temps, la syllepse peut être considérée comme un accident de parcours appelé par la thématique d'un conte. Elle s'insère dans un système descriptif mais peut changer le cours de la narration. De par son contenu sémantique, elle aménage une ouverture dans le récit, le fait bifurquer et détermine son développement.

Par ailleurs, on peut estimer que la syllepse est choisie arbitrairement comme principe générateur d'un texte. Elle équivaut alors à un programme narratif. Ce statut valorise la langue comme matériau de la fiction, puisque la syllepse déclenche une "mécanique" verbale rendant compte de la densité et du potentiel sémantique d'une locution idiomatique. On ne peut être surpris de la place réservée à cette figure de style étant donné son pouvoir générateur. De plus, elle

assure aux textes leur unicité et se révèle par là-même un agent de littérarité.

Finalement, au rôle producteur de la syllepse s'ajoute une autre fonction. En effet, il ne faut pas oublier que la syllepse est aussi un cas particulier de l'interprétant, soit "un signe qui gouverne l'interprétation des signes surfaciels du texte et explicite tout ce que ces signes ne font que suggérer indirectement." La syllepse qui renvoie à deux codes, l'un figuré et l'autre littéral, permet d'effectuer le passage du sens à la signifiante. Ainsi, la seconde fonction de la syllepse est de manifester la sémiotique.

## NOTES

- <sup>1</sup> Voir la note 11 de l'introduction.
- <sup>2</sup> Carrier, pp. 11-13.
- <sup>3</sup> Carrier, pp. 83-86.
- <sup>4</sup> Carrier, pp. 131-134.
- <sup>5</sup> Carrier, pp. 65-67.
- <sup>6</sup> Carrier, pp. 95-97.
- <sup>7</sup> Riffaterre, Sémiotique de la poésie, p. 107.

## BIBLIOGRAPHIE

## I OEUVRES DE ROCH CARRIER

1 Poésie

- Carrier, Roch. Les Jeux incompris. Montréal: Ed. Nocturne, 1956. 22 pp.
- . Cherche tes mots, cherche tes pas. Collection Encor. Montréal: Ed. Nocturne, 1958. 28 pp.
- . "Poème inédit." Le Canada français, 5 novembre 1964, p. 4.
- . L'Aube d'acier. Sherbrooke: Les Auteurs réunis, 1971.

2 Nouvelles

- . "Une Femme inoubliable." Châtelaine, 6 juin 1964, pp. 34-35, pp. 44-45.
- . Jolis deuils: petites tragédies. Montréal: Editions du jour, 1964; Stanké, Collection "Québec 10/10", No. 56, 1982. (Prix littéraire de la province du Québec 1965)
- . "La Chambre nuptiale." Devoir (supplément), 8 avril 1965, p.20.
- . "Le Poisson rouge." Châtelaine, novembre 1967. (Récit publié de nouveau dans Nouvelles du Québec. Ed.

Katherine Brearley et Rose-Blanche Mc Bride.

Scarborough (Ontario): Prentice Hall, 1982, pp. 11-22.)

----- . "Contes pour mille oreilles." Ecrits du Canada français, 25 (1968), 135-160.

----- . "La Noce." Etudes françaises, 5, 1 (février 1969), 51-55.

----- . "La Soeur irlandaise." Nord, No. 6 (automne 1976), pp. 33-37. (Nouvelle publiée de nouveau dans Les Enfants du bonhomme dans la lune)

----- . Les Enfants du bonhomme dans la lune. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1979; Stanké, Collection "Québec 10/10", No. 63, 1982. (Grand Prix de la ville de Montréal)

----- . The Hockey Sweater and other stories. Trad. Sheila Fischman. Anansi Fiction Series, 40. Toronto: Anansi, 1979.

----- . "Coup de foudre au carrefour." Nous, mars 1980, pp. 26-27.

----- . "Handkerchief." Liberté, 25, 145 (février 1983), pp. 24-25.

### 3 Romans

----- . La Guerre, Yes sir! Montréal: Editions du Jour, 1968; Art global (Edition de luxe, 150 exemplaires), 1975; Editions Stanké, collection "Québec 10/10", No. 33, (La trilogie de l'âge sombre 1), 1981.

- . La Guerre Yes sir! Trad. Sheila Fischman.  
Toronto: Anansi, 1970.
- . Floralie, où es-tu? Montréal: Editions du  
Jour, 1969; Art Global (édition de luxe, 150 exem-  
plaires) , 1975; Editions Stanké, collection "Québec  
10/10", No. 33, (La trilogie de l'âge sombre 2), 1981.  
(Adaptation théâtrale et cinématographique)
- . Floralie, Where are you? Trad. Sheila Fisch-  
man. Toronto: Anansi, 1971.
- . Il est par là le soleil. Montréal: Editions du  
Jour, 1970; Editions Stanké, collection "Québec 10/10",  
No. 35, (La trilogie de l'âge sombre 3), 1981.
- . Is It the Sun Philibert? Trad. Sheila Fisch-  
man. Toronto: Anansi, 1972.
- . Le Deux-millième étage. Montréal: Editions du  
Jour, 1973; Editions Stanké, collection "Québec 10/10",  
No. 62, 1983.
- . They Won't Demolish Me. Trad. Sheila Fischman.  
Toronto: Anansi, 1974.
- . Le Jardin des délices. Montréal: Editions La  
Presse, 1975.
- . The Garden of Delights. Trad. Sheila Fischman.  
Anansi Fiction Series, 38. Toronto: Anansi, 1978.
- . Il n'y a pas de pays sans grand-père. Mont-  
réal: Editions internationales Alain Stanké, 1977; Edi-  
tions Stanké, collection "Québec 10/10", No. 16, 1979.  
(Roman adapté pour le théâtre en 1978)

- . No Country Without Grand-Fathers. Trad. Sheila Fischman. Anansi Fiction Series, 45. Toronto: Anansi, 1981.
- . Les Fleurs vivent-elles ailleurs que sur la terre? Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1980.
- . La Dame qui avait des chaînes aux chevilles. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1981.
- . De l'Amour dans la ferraille. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1984.

#### 4 Théâtre

- . La Guerre, yes sir! Montréal: Editions du Jour, 1970; revue et corrigée en 1973. (Adaptation pour le Théâtre du Nouveau Monde. Présentations par cette compagnie en France, Suisse, Belgique, Luxembourg et Tchécoslovaquie. La pièce fut jouée dans sa traduction anglaise au festival de Stratford en août 1972. Adaptation cinématographique)
- . Floralie. Montréal: Editions du Jour, 1974.
- . "Il y a trop de bruit sur la terre." Ecrits du Canada français, 38 (1974), 135-149. (Pièce pour la radio rassemblant "en un seul monologue plusieurs soliloques du personnage principal" du roman Le Deux-millième étage. Diffusée à Radio-Canada le 13 juin 1973)
- . La Céleste bicyclette. Montréal: Editions

internationales Alain Stanké, 1980. (Pièce jouée au manoir Saint-Castin du lac Beauport)

----- . Le Cirque noir. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1982.

### 5 Littérature pour la jeunesse

----- . Les Voyageurs de l'arc-en-ciel. Illustrations de François Olivier. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1980.

----- . The Hockey Sweater. Trad. Sheila Fischman. Illustration de Sheldon Cohen. Montréal: Tundra Books, 1984.

----- . Ne Faites pas peur à l'avenir. Montréal: Editions Paulines, 1984. (Nouvelles parues d'abord dans la revue Vidéo-Pressé)

----- . "La tourterelle et l'aviateur." Vidéo-Pressé, septembre 1984, pp. 52-55.

----- . "La veste rouge." Vidéo-Pressé, octobre 1984, pp. 52-55.

----- . "Une partie de perdue." Vidéo-Pressé, novembre 1984, pp. 52-55.

----- . "Un très joyeux Noël." Vidéo-Pressé, décembre 1984, pp. 52-55.

----- . "L'alouette." Vidéo-Pressé, janvier 1985, pp. 52-55.

## 6 Thèses

- . "Guillaume Apollinaire, poète de la vie immédiate." Thèse de maîtrise Montréal 1961.
- . "Blaise Cendrars et la délivrance de l'homme." Thèse de doctorat Paris 1970.

## 7 Articles

- . "Blaise Cendrars: un début dans la vie." Etudes françaises, 2, 2 (juin 1966), 163-189.
- . "Témoignages." Les Jeunesses littéraires du Canada, décembre 1966, pp. 21-22.
- . "Maurice Savoie: Poète de la céramique." Vie des Arts, No. 46 (printemps 1967), pp. 51-53.
- . "Ecrire m'amuse." La Presse, 9 mai 1970, p. 34.
- . "G. Miron, homme libre." La Barre du Jour, No. 26 (octobre 1970), pp. 42-44.
- . "Dans cette terre de roches poussaient des poètes..." Le Devoir, 30 octobre 1971, p.X.
- . "Comment suis-je devenu romancier?" Dans Le Roman contemporain d'expression française: Introduit par des Propos sur la francophonie. Actes du colloque organisé à l'université de Sherbrooke du 8 au 10 octobre 1970, sous les auspices du CELEF. Textes recueillis et présentés par Antoine Naaman et Louis Painchaud. Colloques 2. Université de Sherbrooke: Faculté des

Arts, 1972, pp. 266-272.

- . "Expériences d'écriture: ceci n'est pas un conte." Etudes françaises, 12, 1-2 (avril 1976), 85-89.
- . "Mon amie Sheila." L'Actualité, mai 1977, p. 53.
- . "Party is the pen." Trad. Sheila Fischman. Books in Canada, 8, 2 (février 1979), 14-15.
- . "Les fondements de la démocratie (autobiographie)." Journal of Canadian Fiction, No. 25-26 (1979), pp. 50-54.
- . "Nouveautés-métier d'écrivain- linguistique-divers." Québec français, No. 48 (décembre 1982), pp. 9-11.

#### 8 Comptes rendus

- . Compte rendu de Pan Paon, par Yerri Kempf. Livres et auteurs canadiens 1964, p. 28.
- . Compte rendu de Situation de Blaise Cendrars par Jean-Claude Lovey. Etudes françaises, 3, 1 (février 1967), 115-121.
- . Compte rendu de L'Itinéraire, par Simone Landry-Guillet. Livres et auteurs canadiens 1966, pp. 46-47.
- . Compte rendu de Xavier Marmier et le Canada, par Jean Ménard. Etudes françaises, 4, 1 (1968),

104-106.

----- . Compte rendu de Je voudrais te parler de Jérémiah, d'Ozélina et de tous les autres..., par Jean O'Neill. Etudes françaises, 4, 2 (mai 1968), 238-240.

----- . Compte rendu d'Une Littérature en ébullition, par Gérard Bessette. Etudes françaises, 4, 4 (1968), 437-439.

## II CRITIQUES DE L'OEUVRE DE ROCH CARRIER

(je n'ai retenu que les articles en rapport plus ou moins direct avec Jolis deuils)

### 1 Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Roch Carrier

Numéro spécial de la revue Nord (Québec), No. 6 (automne 1976). 152 pp.

Dossier sur Roch Carrier (entrevue, études, bibliographie) dans Québec français, No. 31 (octobre 1978), pp. 29-36. (Repris dans Romanciers du Québec. En collaboration. Québec: Editions Québec Français, 1980. )

Saheb, Arlette. "Ironie, dire et vouloir chez Roch carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme." Thèse Université de Montréal 1979.

Romanciers Québécois I: Dossiers de presse: Gérard Bessette, 1958-1980; Rock (sic) Carrier, 1964-1980. Sherbrooke: Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981. 118 pp.

2 Articles marquants sur l'oeuvre de Roch Carrier

"De Sainte Justine à Montréal: Une interview avec Roch Carrier, romancier et dramaturge québécois." Contemporary French civilization ... Columbia, 2 (1978-1979), 265-275.

Allard, Jacques. "L'idéologie dans le roman québécois contemporain: Il n'y a pas de pays sans grand-père et l'intertexte national." Voix et Images, 5, 1 (automne 1979), 117-132.

Bérubé, Rénald. "La guerre, yes sir de Roch carrier: humour noir et langage vert." Voix et images du pays, 3 (1970), 145-164.

Bond, David. "Roch Carrier's fiction." Canadian Literature, No. 80 (spring 1979), pp. 120-131.

-----". "The forces of life and death in Carrier's fiction". Studies in Twentieth Century Literature, 7, 1 (fall 1982), 59-75.

Dansereau, Estelle. "Le fantastique chez Roch Carrier et Jacques Benoit." Canadian Literature, No. 88 (spring 1981), pp. 39-45.

Godin, Jean Cléo. "Réflexions sur l'humour." Etudes françaises, 4, 4 (1968), 415-423.

-----". "Roch Carrier: une terre entre deux (ou trois?) soleils." Livres et auteurs québécois 1971, pp. 305-310.

Hathorn, Ramon. "The imaginary world of Roch Carrier." Canadian Modern Language Review, 31 (1974-1975),

196-202.

3 Article sur Jolis deuils

Amprimoz, Alexandre. "La segmentation graphique d'un conte de Roch Carrier." Semiotica, 46, 1 (1983), 49-59.

4 Comptes rendus de Jolis deuils

"Les derniers arrivés". Le Petit Journal, 20 décembre 1964, A-45.

"Carrier, Roch, Jolis Deuils." Le Quartier Latin, 21 janvier 1965.

"La production littéraire en 1964." Le Canada français, 7 février 1965, p. 20.

Basile, Jean. "Un jeune auteur chez Jacques Hébert, Roch Carrier: 'Voltaire et St François réunis'." Le Devoir, 1 octobre 1964, p. 6.

Brochu, Michel. "Prose et poésie." L'Action nationale, janvier 1965, pp. 504-505.

Châtillon, Pierre. "Jolis Deuils." Livres et auteurs canadiens 1964, pp. 38-39.

-----". "Avez-vous lu Roch Carrier?" Jeunesses littéraires, 1 décembre 1966, p. 20. (extrait du précédent article)

Courtemanche, Gil. "Jolis deuils de Roch Carrier." La Presse Libre, 5 octobre 1964, p. 4.

Dansereau, Claude. "Jolis deuils de Roch Carrier. Le

- Devoir, 24 octobre 1964, p. 13.
- Dionne, René. "Jolis deuils." Relations, novembre 1965, pp.323-324. (Repris dans le livre de Gabrielle Poulin -en collaboration avec René Dionne- Romans du pays 1968-1979. Montréal: Bellarmin, 1980, pp. 91-95.)
- Ethier-Blais, Jean. "Les Prix littéraires de la province." Le Devoir, 23 octobre 1965, p. 11.
- Langlois, Conrad. "Des contes vraiment surprenants." La Patrie, 22-28 octobre 1964.
- Lockwell, Clément. "Jolis deuils, petites tragédies pour adultes de Roch Carrier." Le Soleil, 17 octobre 1964, p. 14.
- Major, Jean-Louis. "Roch Carrier, Jolis deuils, des contes sans couleur." Le Droit, 24 octobre 1964, p. 17.
- ". "Roch Carrier: Voltaire et Saint François réunis." Le Devoir, 24 octobre 1964, p. 17.
- Mailhot, Michèle. "Contes réussis et voyages manqués." Châtelaine, décembre 1964, p. 56.
- Marcel, Jean. "Prose et poésie." L'Action nationale, janvier 1965, p. 506.
- Marcotte, Gilles. "Contes et nouvelles d'ici." La Presse, 16 janvier 1965, p. 6.
- ". "Avez-vous reçu un prix, Roch Carrier: Deuxième prix, pour Jolis deuils." La Presse, 23 octobre 1965, p. 2.
- Roy, Paul Emile. "Jolis deuils." Lectures, 1, 6 (février 1965), 159.

Saint-Pierre, Marcel. "Les Jolis deuils de Roch Carrier."

Le Quartier Latin, 15 octobre 1964.

Théberge, Jean-Yves. "Roch Carrier du Collège militaire,

Jolis deuils de Roch Carrier." Le Canada français, 5 novembre 1964, p.5.

### III OUVRAGES CITES OU CONSULTES

#### 1 Ouvrages de référence

Dumarsais et Fontanier. Les Tropes. 2 vols. Introd. Gérard Genette. Genève: Slatkine Reprints, 1967.

Dupriez, Bernard. Gradus: les procédés littéraires (dictionnaire). Paris: Editions Christian Bourgois, collection 10/18, 1980.

Grandsaignes d'Hauterive, R. Dictionnaire des racines des langues européennes. Paris: Larousse, 1948.

Grévisse, Maurice. Le Bon Usage: Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui. Paris: Duculot Editions du Renouveau Pédagogique, 1980.

Maloux, Maurice. Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes. Paris: Larousse, 1960.

Picoche, Jacqueline. Dictionnaire étymologique du français. Paris: Le Robert, collection les usuels du Robert, 1983.

Rey, Alain et Sophie Chantreau. Dictionnaire des expressions et locutions figurées. Paris: Le Robert, collection Les usuels du Robert, 1979.

## 2 Ouvrages Critiques

Barthes, Roland. S/Z. Paris: Editions du Seuil, collection "Tel Quel", 1970.

----- . "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe."  
 Dans Sémiotique narrative et textuelle. Paris:  
 Librairie Larousse, collection L, 1973.

Greimas, Algirdas Julien. Maupassant: La sémiotique du  
 texte exercices pratiques. Paris: Seuil, 1976.

Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du person-  
 nage." Dans Poétique du récit. Paris: Seuil, collec-  
 tion Points, 1977.

Jakobson, Roman. Questions de poétique. Paris: Seuil, col-  
 lection Poétique, 1973.

Riffaterre, Michael. Essais de stylistique structurale.  
 Présentation et traduction de Daniel Delas. Paris:  
 Flammarion, nouvelle bibliothèque scientifique, 1971.

----- . La Production du texte. Paris: Seuil, collec-  
 tion Poétique, 1979.

----- . "La syllepse intertextuelle." Poétique, 9, No.  
 40 (1979), 496-501.

----- . Sémiotique de la poésie. Trad. Jean-Jacques  
 Thomas. Paris: Seuil, collection Poétique, 1983.

## 3 Oeuvres littéraires

Apollinaire, Guillaume. Alcools. Dans Poèmes. Paris: Gal-  
 limard, Le Livre de poche, 1956.

Hébert, Anne. Héloïse. Paris: Editions du Seuil, 1980.