

**Théories de la lecture et métaphore fondatrice  
dans *Tombeau* de J.R. Léveillé**

**par**

**Benoit Doyon-Gosselin**

**Mémoire**

**déposé à la faculté d'études supérieures**

**remplissant en partie les exigences**

**du diplôme de**

**Maîtrise**

**Département d'études canadiennes**

**Collège universitaire de Saint-Boniface / Université du Manitoba**

**Winnipeg, Manitoba**

**Mai 2003**

THE UNIVERSITY OF MANITOBA  
FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
\*\*\*\*\*  
COPYRIGHT PERMISSION PAGE

THÉORIES DE LA LECTURE ET MÉTAPHORE FONDATEURICE DANS  
*TOMBEAU DE J.R. LÉVEILLÉ*

BY

BENOIT DOYON-GOSSELIN

A Thesis/Practicum 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

BENOIT DOYON-GOSSELIN © 2003

Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and to University Microfilm Inc. to publish an abstract of this thesis/practicum.

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

# TABLE DES MATIÈRES

	Page
TABLE DES FIGURES.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
ABRÉVIATIONS.....	v
INTRODUCTION : UNE LECTURE DONT VOUS ÊTES LE HÉROS.....	1
CHAPITRE 1 : « Y A-T-IL UN LECTEUR DANS LA SALLE ? ».....	8
1.1 Des théories hétérogènes.....	9
1.2 Processus de lecture et lecture littéraire.....	26
1.3 Pratique de la lecture littéraire.....	36
1.4 Compréhension, interprétation et appropriation : intégration.....	42
CHAPITRE 2 : L'INVENTION DE LA MORT.....	46
2.1 Comprendre le texte.....	47
2.2 Interpréter la lecture.....	65
CONCLUSION : VERS UNE REDÉFITION DE LA MÉTAPHORE FONDATRICE.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	95

## TABLE DES FIGURES

	Page
Figure I	Le Temps dans <i>Tombeau</i> ..... 55
Figure II	La métaphore fondatrice.....92
Figure III	La figure.....93

## RÉSUMÉ

Depuis une vingtaine d'années, l'acte de lecture s'impose comme un sujet de recherche au même titre que les œuvres littéraires elles-mêmes. Or, qu'est-ce que l'acte de lecture ? Quelles sont ses conditions de succès ? Quels sont les processus nécessaires à son élaboration ? Voilà quelques questions que notre réflexion critique entend soulever et mettre à profit, avant d'aborder le premier roman de J.R. Léveillé, *Tombeau*. Notre intention n'est pas d'explorer ce texte en lui-même, et encore moins de détailler la trame biographique de son auteur, mais de rendre compte de cette œuvre dans la perspective d'un modèle sémiotique de la lecture fondé sur un ensemble de processus (Thérien : 1990).

En effet, après avoir traité des diverses théories de la lecture, les processus perceptif et cognitif seront abordés afin de témoigner de la complexité des structures énonciatives de *Tombeau*. De plus, il sera question des quatre *préconstruits* du discours littéraire (le personnage, le lieu, le temps et l'action) qui participent également à la cohérence textuelle d'un point de vue cognitivo-argumentatif. Une métaphore fondatrice (Gervais : 1998b) sera ensuite proposée dans la perspective d'une lecture singulière et personnelle. Pour nous, la relation entre les deux protagonistes de *Tombeau*, son point culminant et ses conséquences semblent analogues à la relation biographique et textuelle entre deux poètes célèbres : Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Nous justifierons le choix de cette métaphore fondatrice en nous appuyant sur les processus affectif et argumentatif, avant d'intégrer les divers traits de cette métaphore dans un système sémiotique plus large au moyen d'une hiérarchisation et d'une intégration symboliques (Thérien : 1990).

## REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise de cette envergure ne se fait pas sans l'aide de plusieurs personnes que je voudrais sincèrement remercier. Il me semble opportun de souligner leur contribution. Tout d'abord, M. Jean Valenti, directeur de ce mémoire, qui a su orienter mes recherches et apporter de judicieuses améliorations au contenu et au style. Ses conseils et son expérience ont été d'une extrême utilité. Jean, cela m'aura pris deux ans pour enfin te tutoyer, je te remercie.

Je désire également remercier Mme Lise Gaboury-Diallo, professeure au CUSB, qui m'a initié aux théories de la lecture et à l'œuvre de J.R. Léveillé. Merci à M. Alan MacDonell, directeur du département de Français, d'Espagnol et d'Italien de l'Université du Manitoba, qui m'a permis de suivre un cours de théorie littéraire. M. Raymond Hébert, coordinateur du programme de maîtrise en Études canadiennes, merci pour votre soutien et pour l'administration de ce nouveau programme.

Finalement, je désire remercier mes parents, Pierre et Hélène, qui n'ont jamais cessé de m'appuyer malgré la distance géographique qui nous sépare. Évidemment, le dernier merci, le plus important, revient à ma femme Marie-Josée, qui a su endurer patiemment mon absence pendant les derniers mois de rédaction où je passais le plus clair de mon temps le nez rivé sur mon écran d'ordinateur. Son amour et sa compréhension ont été essentiels pour mener à terme ce projet.

## ABRÉVIATIONS

Les citations dans ce travail sont suivies (entre parenthèses) du nom de l'auteur, de l'année de publication de l'ouvrage et du numéro de (ou des) page(s). La notation suivante est utilisée pour *Tombeau* :

*T* : J.R. Léveillé. (1995) *Romans*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

## Introduction

### Une lecture dont vous êtes le héros

Quoique, en l'occurrence, une ordonnance exemplaire apparaît, l'absence de pagination suffira à indiquer, quant à la lecture, la mobilité des feuillets.

J.R. Lèveillé, *La disparate*

L'exergue de *La disparate* peut susciter une certaine indécision dans l'esprit du lecteur. Un questionnement sérieux devrait tout au moins aiguillonner son attention. L'auteur, à la manière du narrateur de *Jacques le fataliste*, se jouerait-il de lui ? Devrait-il lire ce roman dans un ordre différent que celui prescrit par l'habitude ? L'exergue ressemble également au principe sous-tendant les *Livres dont vous êtes le héros*, série extrêmement populaire auprès des jeunes adolescents des années 1980, où le lecteur ne devait pas lire les paragraphes dans l'ordre numérique. Ces quelques considérations sur cet exergue indiquent à quel point le lecteur joue un rôle incontournable dans la progression à travers un récit et dans sa compréhension. En effet, s'il choisit de lire le roman de façon traditionnelle, ou s'il commence à la fin tout en revenant jusqu'au début, la lecture trouvera peut-être un dénouement différent à l'histoire. Même si le lecteur n'est



que rarement le héros d'un roman, il doit accomplir un certain travail lorsqu'il lit une œuvre littéraire. C'est qu'il « [...] n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur) » (Barthes 1973 : 29). Dès que l'écrivain termine l'écriture d'un roman, c'est au lecteur qu'incombe désormais la plus grande partie du travail : il doit progresser à travers le texte et le comprendre.

Et pourtant, dans le cadre des études littéraires, auteur et texte ont longtemps été les seuls « objets » d'analyse proprement dits. On a longtemps passé sous silence le rôle du lecteur, alors que le concept même de littérature n'existerait pas sans lui. Cependant, depuis plusieurs décennies, lecteur et acte de lecture s'imposent comme des sujets d'étude au même titre que les œuvres littéraires elles-mêmes. De nombreuses méthodologies ont vu le jour et, si certaines d'entre elles s'entrecroisent, d'autres demeurent incompatibles d'un point de vue méthodologique. Une évidence demeure tout de même fondamentale : le lecteur se trouve au centre des travaux de Wolfgang Iser (1985), Hans Robert Jauss (1978), Umberto Eco (1985) et Stanley Fish (1982). Même au Canada, Gilles Thérien (1990), Rachel Bouvet (1998), Jean Valenti (2000), Richard St-Gelais (1994), Daniel Vaillancourt (1992) et Bertrand Gervais (1993 et 1998) étudient l'acte de lecture. Par contre, les théoriciens ne partagent pas toujours la même vision de la lecture et les définitions du « lecteur » diffèrent aussi. Les théories de la réception se distinguent du *reader-response criticism* et la réflexion sur la lecture littéraire se situe aux antipodes de ces deux avenues de recherche.

Quelques précisions s'imposent donc afin de mieux cerner le champ d'étude particulier à ce travail. Les théories de la réception s'inscrivent dans l'ornière du *reader-oriented criticism*. Susan R. Suleiman et Inge Crosman (1980) ont regroupé plusieurs

approches sous cette bannière. Les théoriciens qui abordent la lecture selon une perspective sémiotique (Eco : 1985), structuraliste ou phénoménologique (Iser : 1985) font partie de cette tendance critique, laquelle préconise une approche de la lecture du point de vue de son *inscription textuelle* (Valenti 2000 : 25). Au contraire, les études sociologiques (Goldmann : 1959) et psychanalytiques (Holland : 1975 et Bleich : 1978), s'intéressent à la lecture en prenant en considération de véritables lecteurs. Dans ce cas, il est plutôt question de *reader-response criticism*. Ce travail ne retiendra pas cette dernière tendance critique, car malgré leurs intérêts marqués pour la lecture comme objet de recherche,

ces deux courants ne semblent pas avoir jusqu'à présent connu beaucoup de contacts productifs ; les bibliographies des uns ignorent le plus souvent les travaux des autres et réciproquement. Les objectifs ne sont évidemment pas les mêmes : les uns visent la production de théories générales à portée transhistorique, alors que les autres tendent avant tout à analyser des cas conjoncturels (Saint-Jacques 1998 : 8).

En ce qui concerne l'approche méthodologique adoptée dans ce travail, la lecture littéraire telle que définie par Gervais (1993 et 1998b) sera exploitée. Cette approche est fondée sur « le principe d'un investissement accru de la part du lecteur, qui se réalise dans le passage d'un premier mode de lecture, qu'on peut dire fondé sur la progression à travers le texte, à un second, fondé cette fois-ci sur une plus grande compréhension de ses dispositifs » (Gervais 1993 : 33). Le premier chapitre tentera d'expliquer et de critiquer certains concepts des théoriciens les plus importants du *reader-oriented criticism* afin de rendre compte de l'acte de lecture de manière précise et nuancée pour ensuite définir la lecture littéraire et son mode de fonctionnement.

La lecture littéraire laisse place à une certaine subjectivité du lecteur. Ce n'est pas toutefois une liberté totale, car celle-ci repose sur un ensemble de processus de lecture.

Cette approche est plus appropriée dans le cadre de cette étude, car elle ne se fonde pas sur tel ou tel modèle de lecteur abstrait qui cause tant de problèmes aux diverses théories de la lecture. Bien sûr, il aurait certainement été intéressant de produire une étude empirique ayant comme objet l'œuvre de J.R. Léveillé, mais il s'agit d'une autre étude d'envergure à entreprendre.

Les romans de Léveillé n'ont jamais été étudiés du point de vue de l'acte de lecture. C'est sans doute qu'il existe un manque d'intérêt notoire pour les œuvres issues d'un milieu minoritaire. Léveillé est un auteur franco-manitobain qui publie des romans et de la poésie depuis plus de trente ans. Il est considéré « mineur » parce qu'il est né et publie au Manitoba. Il a déjà fait paraître une œuvre riche et postmoderne, surtout si l'on considère ses trois premiers romans : *Tombeau* (1968), *La disparate* (1975) et *Plage* (1984). Ces derniers désarticulent la trame narrative et confèrent à leur lecture un véritable caractère expérimental. Or, si de telles difficultés peuvent sembler un obstacle à la lecture, « on ne peut nier que la plupart des classiques de toutes les époques présentent une transgression de la tradition narrative avec l'époque précédente » (Hendenreich 1989 : 4 ; sauf avis contraire, je traduirai les textes anglais). Cette transgression demeure certainement la difficulté principale pour certains lecteurs des romans de Léveillé. D'autres lecteurs y remarquent cependant une prose captivante (Martel 1975 : E-3 et Paterson 1985 : 159), sans aborder toutefois la question de la lecture. C'est en inscrivant le lecteur au cœur des enjeux théoriques que *Tombeau* sera envisagé dans ce travail.

Il ne s'agira pas d'explorer la trame biographique de l'auteur, mais d'aborder cette œuvre sous l'angle d'un modèle sémiotique de la lecture (Thérien : 1990). Qu'est-ce que l'acte de lecture ? Quelles sont ses conditions de succès ? Quels sont les processus

nécessaires à son élaboration ? L'acte de lecture « consiste à la fois à progresser et à comprendre et [...] la diversité de ses manifestations dépend de l'importance accordée à l'un ou l'autre de ces gestes » (Gervais 1998a : 555). C'est à partir de ce principe méthodologique (processus → progression → compréhension) que cette étude examine le travail accompli par le lecteur lorsqu'il aborde un texte qui, d'entrée de jeu, semble résister à la compréhension. À l'aide des *processus de lecture* (Thérien : 1990) et de la *lecture littéraire* (Gervais : 1993 et 1998b), une analyse du premier roman de Léveillé sera proposée.

Pourquoi étudier un roman d'un écrivain francophone issu d'un milieu minoritaire tel que le Manitoba français ? Léveillé demeure effectivement très peu connu au Québec et en France. Les écrits critiques sur son œuvre n'abondent pas. Quelques articles sont parus ici et là, mais ni mémoire de maîtrise ni thèse de doctorat n'ont été publiés sur son œuvre. La majorité des professeurs d'université ne la connaissent pas. Même François Paré, dont les études font autorité sur la littérature en milieu minoritaire, mentionne du bout des lèvres la littérature franco-manitobaine. Mais il n'est pas question de Léveillé dans ses travaux. Il faut pourtant étudier l'œuvre de Léveillé pour qu'elle transcende son milieu minoritaire. Cela dit, peut-être comprendra-t-on mieux cette triste constatation de Paré, qui nourrit également notre réflexion :

Je saisissais avec angoisse le lien sordide, l'histoire de l'indifférence, qui unit l'université et les *petites* littératures, surtout minoritaires, à tel point que l'on me demandait pour le bien de tous de faire *comme si* je n'appartenais pas, en tant qu'universitaire, à cette histoire institutionnalisée de l'indifférence (1994a : 24 ; Paré souligne).

En effet, pourquoi écrire encore une fois sur les Camus, Aquin et Proust de ce monde alors que les Chiasson, Desbiens et Léveillé sont systématiquement laissés de côté ? Il ne

faudrait pas ignorer indéfiniment la littérature canadienne-française hors-Québec, car celle-ci « [...] est le mode d'existence privilégié des peuples minoritaires » (Paré 1994b : 35). Paré met également en relief l'un des véritables problèmes de la production littéraire en milieu minoritaire :

Ce qui manque à ces *petites* institutions littéraires, c'est le discours décalé, mémoire de la mémoire collective, dont les universités se font dans les cultures dominantes les agents les plus empressés. Ici, l'auteur parle, sa parole est recensée dans de quelconques anthologies, mais on ne parle pas *sur* l'auteur, on ne parle pas *sur* sa parole (1994b : 43 ; Paré souligne).

De plus, le milieu minoritaire est incapable d'assurer, après la publication d'un livre et d'articles scientifiques, la mémorialisation des oeuvres et des écrivains (*ibid.* : 60). Pour remédier à cette situation, il faudrait enseigner ces oeuvres à l'université et élaborer un discours critique pour en rendre compte. L'inexistence d'un tel discours sur l'œuvre de Léveillé apparaît toutefois comme un avantage qui fait de notre travail une nouveauté dans le domaine de la critique littéraire.

À défaut de changer la mentalité des départements de littérature qui ne jettent « [...] qu'un coup d'œil passager et parfois condescendant à une production littéraire qu'ils considèrent comme mineure par définition [...] » (Paré 1994a : 79), il serait pertinent d'analyser le premier roman de Léveillé à l'aide d'outils théoriques comme la lecture littéraire. Pourquoi ? Parce que ce roman fait partie « des textes qui résistent, qui demandent de passer par une certaine forme d'obscurité, avant d'atteindre la lumière » (Gervais 1993 : 15).

Les chapitres de ce travail trouvent leur unité en deux parties. La première d'entre elles présente les aspects théoriques des recherches contemporaines sur l'acte de la lecture et fait l'objet du premier chapitre. Un bilan partiel des travaux entrepris jusqu'ici dans ce

vaste domaine de recherche sera proposé. Il faudra ensuite aborder nombre de concepts dont les types de *lecteurs*, l'*horizon d'attente*, les *processus* de lecture et enfin la *lecture littéraire*. La deuxième partie de la réflexion, soit le deuxième chapitre, sera consacrée à la lecture littéraire (Gervais : 1998b) de *Tombeau*. À l'aide de cette méthodologie, le roman à l'étude fera l'objet d'une nouvelle lecture qui contribuera à sa compréhension et à son interprétation. La conclusion établira les constats qui s'imposent et ouvrira la voie vers d'autres études possibles.

## Chapitre 1

### « Y a-t-il un lecteur dans la salle ? »

Lire, c'est faire sien ; et une lecture littéraire se doit d'être l'expression de ce lien. En posant cette singularité, il ne s'agit pas d'éliminer du processus ce qui ressort des méthodologies littéraires et des modèles théoriques développés ces quarante dernières années, mais de chercher à préserver, malgré leur utilisation, la part de subjectivité du lecteur.

B. Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*

Un des problèmes inhérents aux théories de la lecture est la nomenclature des concepts théoriques et des nombreux types de lecteur élaborés. Lorsqu'un théoricien définit son projet comme structuraliste ou féministe, la communauté littéraire sait à quoi s'attendre. Cela n'est pas toujours le cas lorsqu'il s'agit des travaux basés sur l'acte de lecture. La théorie des processus de lecture fait partie du *reader-oriented criticism*, même si elle s'éloigne considérablement des travaux importants menés dans ce champ d'étude. Il n'est pas exagéré d'affirmer que chaque approche basée sur la lecture développe son propre modèle de lecteur. Peut-être est-ce pour se démarquer d'autres chercheurs ou parce que les définitions proposées ne satisfont pas. Un lecteur peut être « réel » ou « virtuel » selon qu'il s'agit d'une étude empirique ou non. Cependant, le grand nombre

de lecteurs virtuels crée une certaine confusion. Que ce soit le « Lecteur Modèle » (Eco : 1985), le « narrataire » (Prince : 1973), le lecteur « visé » (Wolff : 1971), le lecteur « implicite » (Iser : 1985) ou encore le lecteur « informé » (Fish : 1982), chacun a ses particularités propres et revendique une certaine autonomie.

Ce chapitre se propose de présenter notamment les recherches de Jauss (1978), Iser (1985), Eco (1985), Thérien (1990) et Gervais (1993 et 1998b). Un survol de plusieurs théories sera effectué dans le but de déterminer quel type de lecteur apparaît comme le plus approprié pour l'étude de *Tombeau*. Pour ce faire, il faut montrer pourquoi il est nécessaire de s'éloigner des théories faisant appel au concept de lecteurs abstraits et d'expliquer en quoi la lecture littéraire sera l'approche privilégiée dans ce travail.

### 1.1 Des théories hétérogènes

Lorsqu'il est question des théories de la lecture, la confusion s'installe car plusieurs approches sont possibles. Celles-ci sont parfois aux antipodes les unes des autres. Malgré cette situation, les théoriciens

[...] font pour la plupart montre d'une attitude tout à fait tolérante face à la lecture des textes, permettant et même encourageant la diversité des interprétations ; ils sont d'avis qu'il n'existe pas une seule et unique manière adéquate de lire une œuvre et de l'interpréter (Barsky 1997 : 137).

Même s'il existe plusieurs façons d'interpréter une œuvre, il va de soi que les théories de la lecture doivent étudier le rôle du lecteur dans la constitution du sens d'une œuvre. Pourtant, cela n'est pas toujours le cas. À ce titre, rappelons les particularités des



diverses théories de Jauss (1978), Iser (1985) et Eco (1985) afin de montrer pourquoi les théoriciens ne s'entendent pas sur le concept même de l'acte de lecture.

Les théories de la réception ont été développées dans les années 1960 en Allemagne. On regroupe ces théories sous la dénomination d' « École de Constance ». Les deux principaux théoriciens sont Jauss et Iser. Selon Jauss, un des principes de base est « [...] que la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les oeuvres antécédentes qui ont été retenues à titre d'exemples et de normes » (1978 : 13). C'est le rapport entre la littérature et l'histoire, comme Robert C. Holub le signale avec justesse (1984 : 53), qui a conduit Jauss à étudier le problème de la réception littéraire dans le cadre d'un renouvellement de l'histoire littéraire. Selon Jauss, « c'est l'effet historique des oeuvres qui en décide, l'histoire de leur réception » (1978 : 72). Pour expliquer l'*effet historique* des oeuvres, Jauss introduit trois concepts clés issus de la tradition esthétique : *poiesis*, *aisthesis*, *catharsis*. La *poiesis* se définit par le fait que « l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde » (*ibid.* : 131). Il s'agit de l'aspect productif de l'expérience esthétique. L'*aisthesis* signifie que « l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude » (*ibid.* : 131). Il s'agit de l'aspect réceptif de l'expérience esthétique. Finalement, la *catharsis* désigne le fait que

[...] dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social ; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique (*ibid.* : 131).

Jauss indique également que « l'esthétique de la réception verra sa tentative d'une médiation nouvelle entre l'histoire littéraire et la recherche sociologique facilitée par le fait que le concept d'horizon d'attente [...] joue un rôle dans l'axiomatique des sciences sociales » (*ibid.* : 74). Le concept d'*horizon d'attente* figure comme un des éléments les plus intéressants de sa théorie. De plus, le théoricien distingue ces deux catégories différentes mais complémentaires : « l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et l'horizon d'attente social : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception » (*ibid.* : 259).

Ces définitions ne posent pas de problèmes, mais elles demeurent difficilement applicables à la lecture de *Tombeau*. En effet, comme l'indique Léveillé lui-même dans la préface à la réédition de ses trois premiers romans (1995 : 9), il ne se publiait pas de romans en français au Manitoba dans les années 1960 et si peu dans les années 1970. À l'époque où Léveillé publie son premier roman, on ne peut pas vraiment définir un horizon d'attente littéraire au Manitoba, car le roman franco-manitobain n'existait pas. Gabrielle Roy elle-même a publié toutes ses œuvres chez un éditeur québécois. La première maison d'édition manitobaine ayant comme mandat de publier des œuvres de langue française fit son apparition en 1974, un an avant la parution du deuxième roman de Léveillé, *La Disparate*, aux Éditions du Jour. Or, Jauss affirme que

[...] même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception (1978 : 50).

Il faut admettre que le cas de Léveillé est différent. Bien sûr, le roman mondial et la poésie franco-manitobaine avaient entretenu un certain lectorat, mais le roman franco-

manitobain était encore à venir. *Tombeau*, un court roman de 51 pages, publié chez Canadian Publisher à Winnipeg en 1968, fut un des premiers. Même si Léveillé n'a pas publié ce premier roman exclusivement pour les Franco-Manitobains, il n'en demeure pas moins que ceux-ci constituaient son premier public.

Mais s'il n'y avait pas de roman franco-manitobain, cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de lecteurs. Un journal de langue française était disponible et les Francophones pouvaient lire des traductions de romans ou bien des classiques de la littérature canadienne-française. De plus, il existait déjà une littérature avant-gardiste et, de ce fait, il est clair que Léveillé fut influencé par certains Nouveaux Romanciers dont Beckett et Robbe-Grillet. Malgré tout, à part les initiés à la littérature d'avant-garde, la « disposition d'esprit » du premier lectorat dans le sens historique de Jauss ne les préparait sûrement pas à une réception des romans de Léveillé. On pourrait affirmer la même chose au sujet des premières œuvres littéraires de Réjean Ducharme au Québec. C'est que, comme le remarque Jauss, « [...] il y a des œuvres qui n'ont pas encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familial de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement » (1978 : 55). Dans le cas d'un milieu minoritaire, cela peut prendre des décennies si les institutions culturelles ne font pas partie intégrante du milieu. Trente ans après la publication de *Tombeau*, un public se constitue lentement mais sûrement. Ainsi, même si l'horizon d'attente demeure un excellent outil pour déterminer la réception de certaines œuvres, surtout lorsqu'il s'agit d'études empiriques, cette notion ne pourrait pas s'appliquer aux premières œuvres de Léveillé. De plus, dans le cadre spécifique de cette étude, il n'est pas question de

déterminer la réception de *Tombeau* il y a trente ans, mais bien d'en faire une lecture moderne et singulière. Les dimensions esthético-sociales de la lecture n'intéressent donc pas la présente réflexion.

Par ailleurs, il faut souligner le problème de la « figure du destinataire et de la réception de l'œuvre » qui serait « inscrite dans l'œuvre elle-même » (*ibid.* : 13). Pour Jauss, « l'effet produit par l'œuvre est fonction de l'œuvre elle-même » (*ibid.* : 219). Cela signifie que le texte circonscrit ses possibilités de lecture et construit de toute part son lecteur. Ce dernier est subordonné au texte et ne peut dévier de la réception prévue par celui-ci. Il semble difficilement concevable que la lecture puisse s'accomplir de façon naturelle si le lecteur s'encombre d'œillères qui le forcent à choisir un sens « prévu » par le texte. Il faut donc utiliser une méthode différente qui rend vraiment compte de l'acte de lecture. La réponse se trouverait-elle du côté du modèle isérien de l'effet esthétique ?

Contrairement à Jauss, dont le projet consiste à renouveler l'histoire littéraire, Iser, influencé par la phénoménologie et l'herméneutique, s'intéresse plus particulièrement aux textes comme tels et à l'effet qu'ils suscitent chez le lecteur. Ce n'est donc pas la signification historique des textes qui importe, mais leur « effet » sur un *lecteur* (Iser 1985 : 6) ; voilà pourquoi ce modèle phénoménologique de l'« effet esthétique » repose sur trois éléments : « le texte, le lecteur et l'interaction qui se produit entre les deux » (*ibid.* : 13). Afin d'expliquer la phénoménologie isérienne de la lecture, nous aborderons ces éléments selon l'importance que le théoricien allemand leur accorde.

Curieusement, le texte prime sur les autres éléments et ce, même si les recherches de Iser portent sur l'acte de lecture. À même le texte, le théoricien définit le

*répertoire* comme « l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation » et les *stratégies textuelles* comme « les procédures acceptées » (*ibid.* : 128). Le répertoire est le contexte socioculturel antérieur, alors que les stratégies textuelles concernent la manière dont le répertoire s'organise dans une œuvre donnée. Selon Iser, « [...] c'est aux stratégies qu'il incombe précisément de révéler l'élément inattendu du familier » (*ibid.* : 163). Pour qu'il en soit ainsi, un écart doit survenir entre le répertoire textuel et le répertoire du lecteur. Par exemple, dans un roman policier, si l'on décrit un meurtre à la fin d'un chapitre et que le chapitre suivant donne une description d'un homme jetant un couteau dans un lac, le lecteur croira qu'il s'agit sûrement du meurtrier. Si dans le paragraphe suivant le narrateur décrit ce même homme comme étant le détective qui mène l'enquête, il y a écart entre le répertoire du lecteur et le répertoire textuel. La négation qui en résulte déstabilise les habitudes du lecteur de romans policiers. Deux stratégies textuelles présentées différemment creusent cet écart : l'intrigue et le narrateur ; mais pour Iser, il en existe quatre : le narrateur, les personnages, l'intrigue et le lecteur « implicite ».

Par ailleurs, « le lecteur ne peut pas se situer simultanément dans toutes les perspectives. Il se déplace au cours de la lecture de perspective en perspective, et ce qui chaque fois le retient constitue pour lui le thème » (*ibid.* : 182). Le *thème* est donc défini par la perspective actuelle : ce que le lecteur lit à tel moment précis. Lorsque le lecteur se situe dans telle ou telle perspective, il n'oublie pas ce qu'il a lu auparavant. Ce sont toutes les perspectives précédentes (*l'horizon*) qui s'inscrivent dans la perspective actuelle (*le thème*). Cette dialectique du thème et de l'horizon constitue une « structure

autorégulatrice » du sens. En effet, « la structure du thème et de l'horizon organise l'espace d'interaction des perspectives du texte et conditionne de fait la production par le lecteur de l'ensemble référentiel des perspectives » (*ibid.* : 186).

En outre, Iser remarque à juste titre que « le simple fait que les perspectives de présentation du texte ne sont jamais offertes au lecteur que de façon fragmentaire montre que la cohérence ne peut être établie que par l'activité de représentation du lecteur » (*ibid.* : 321-322). Eco exploite également cette idée, mais l'exprime en des termes différents : « Beaucoup de textes, au niveau discursif, ne situent pas les événements dans une succession temporelle ordonnée, ils anticipent ou retardent ; au lecteur de remplir les vides » (1985 : 274). D'ailleurs, « nous avons souvent l'impression que le texte continu est pauvre quand on le compare au texte disjoint que nous pouvons vivre de façon plus intense » (Iser 1985 : 329). Comment se produit cette représentation ? Plusieurs chercheurs ont souligné que « le non-dit est essentiel pour permettre au lecteur de déterminer la signification du dit perçu selon la structure générale du texte » (Hendenreich 1989 : 76). Eco signale, pour sa part, que « c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu » (1985 : 65). Le rapport thème/horizon a pour fonction de contraindre le nombre de choix produits par le non-dit ou les disjonctions. Évidemment, plus il y a de non-dit et plus l'imagination du lecteur sera productive. Il faut également souligner que la relation thème/horizon se base sur une structure « [...] d'anticipation et de rétroaction [qui] stimule la formation d'une synthèse par laquelle les rapports entre signes peuvent être identifiés et leur équivalence peut être représentée » (Iser 1985 : 245). Ces synthèses s'opèrent sans que le lecteur s'en rende

compte. En effet, ce dernier ne met pas un terme provisoire à sa lecture pour établir quelque synthèse. Comme ces synthèses « [...] se déroulent en deçà du seuil de notre conscience » (*ibid.* : 246), Iser les nomme *passives*. Pour le lecteur, ce sont ces synthèses passives qui assurent la compréhension du texte.

Finalement, l'interaction entre le texte et le lecteur s'opère lorsque le lecteur remplit les *blancs* produits par deux structures d'indétermination textuelle : les *négations primaire* et *secondaire*. Les *négations primaires* renvoient à la transgression d'une convention d'ordre social et/ou littéraire. Un exemple tiré de *Tombeau* illustre ce type de *négation*. Le personnage-narrateur décrit ses états d'âme de la façon suivante :

Ma mémoire sépulcrale s'effondre. Érodée et souterraine. Elle m'entraîne dans sa chute  
(je tombai [...] de très haut, aile brûlée de soleil, [...] recroquevillé, au sourire de  
chaton blanc, au sein d'une rose, baignant dans ta coupe de rose),

vers sa fin (*T* : 59).

La disposition du texte et les alinéas propres à la poésie constituent une *négation primaire* d'ordre littéraire, car nous sommes en présence d'une transgression de la tradition romanesque. Ce type de *négation* « [...] stimule de façon décisive l'activité de représentation du lecteur chargé d'en rechercher les motivations qui constituent le thème en tant qu'objet imaginaire » (Iser 1985 : 367).

Quant aux *négations secondaires*, elles ne sont pas explicitement inscrites dans le texte. Elles se « [...] rapportent à l'effet rétroactif exercé sur les habitudes de lecture par les configurations sémantiques que le lecteur a lui-même formées » (*ibid.* : 379). En fait, ces *négations* se réalisent lorsque les actes de compréhension du lecteur (schématisation de la structure thème/horizon, synthèses passives, colmatage des blancs) sont mis en échec. Des perspectives hétérogènes bouleversent alors les habitudes du lecteur. *La*

*cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco propose un exemple classique de négation secondaire. La scène IV met en scène un couple découvrant les similarités qui les unit. Après un nombre incroyable de coïncidences (qui n'en sont pas vraiment), Donald et Élisabeth se rendent compte qu'ils sont mari et femme. Le lecteur le croit également, car les preuves sont irréfutables. Pourtant, à la scène V, Mary, la bonne, explique de façon douteuse que Donald n'est pas Donald et qu'Élisabeth n'est pas Élisabeth. Elle ajoute même : « Qui donc a intérêt à faire durer cette confusion ? Je n'en sais rien. Ne tâchons pas de le savoir. Laissons les choses comme elles sont. Mon vrai nom est Sherlock Holmes » (1991 : 20). À la lecture de ce passage, le lecteur pense logiquement que Donald et Élisabeth forment un couple, mais le commentaire de la bonne détruit cette synthèse lectorale et ce, sans donner de plus amples explications. Le colmatage des blancs se solde donc par un échec et l'absurdité suscite un effet comique.

On voit bien que les négations créent des blancs qui doivent être comblés dans l'interaction texte-lecteur. Selon Iser, le rôle du lecteur revient à les remplir selon le sens déjà préinscrit dans l'oeuvre.

Dès lors qu'ils interrompent la cohérence du texte, les blancs stimulent l'activité de représentation du lecteur. Ils fonctionnent ainsi comme structure autorégulatrice dans la mesure où les disjonctions qu'ils créent activent le processus de représentation dans la conscience du lecteur. Il s'agit de remplir les lacunes du texte par des images mentales (1985 : 337).

Soulignons aussi que les négations primaires produisent un blanc sur l'axe paradigmatique du texte alors que les négations secondaires en produisent un sur l'axe syntagmatique. Lorsque des informations ne sont pas fournies au lecteur, il doit lui-même remplir les *zones d'indétermination*. Cela peut se produire entre deux chapitres, mais également entre deux énoncés. Enfin, le colmatage des blancs permet de lier les



perspectives textuelles entre elles, mais certaines disjonctions, surtout dans le cas de textes modernes ou postmodernes, ne sont jamais comblées par les différentes perspectives et désorientent le lecteur. Ainsi la fonction principale du blanc sur l'axe syntagmatique « [...] est de permettre que des transformations soient provoquées par la réflexion mutuelle des segments de perspective interdépendants » (*ibid.* : 355). Les négations et les blancs « [...] ont une action restrictive sur les possibilités combinatoires que doit produire l'imagination du lecteur » (*ibid.* : 371).

Ces considérations nous amènent au fameux lecteur « implicite ». Ce lecteur n'a aucune existence réelle ; il s'agit d'une « [...] conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte » (*ibid.* : 70). Le lecteur implicite possède toutes les caractéristiques nécessaires afin qu'un texte puisse déployer la gamme entière de ses effets. De plus, Iser ajoute que le lecteur implicite

[...] n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. (*ibid.* : 70).

Relevons quelques difficultés liées à la définition du lecteur implicite. Tout d'abord, celui-ci « [...] est un lecteur savant formé par la conjonction de l'auteur et du texte » (Thérien 1990 : 71). Il s'agit d'un outil théorique, relevant du texte et faisant partie des stratégies textuelles, qui permet au sens de se manifester. Lorsque le phénoménologue avance que le lecteur est *dans* le texte, il peut difficilement utiliser le mot lecteur pour le définir. Ce lecteur n'est pas réel puisqu'il fait partie de la structure du texte. Iser ne laisse pas beaucoup de place au caractère subjectif du lecteur, car ce dernier est *produit*

par le texte. Lorsque Iser affirme, en accord avec Jauss, que « [...] le point de vue du lecteur doit être d'une certaine façon prévu par le texte, et cela veut dire que le sens n'est pas seulement constitutif par rapport au texte, mais également à travers ce texte [...] » (*ibid.* : 274), cela fait sourciller plus d'un critique. Par exemple, Mailloux (1982 : 44) souligne que cette position demeure assez traditionnelle et à l'opposé de ce que les théoriciens du *reader-oriented* proposent. De son côté, Thérien avance que la théorie isérienne confond l'acte de parole et l'acte de lecture et surtout que le texte au sens isérien du mot conserve « [...] toutes les caractéristiques d'autonomie que lui avait définies le structuralisme » (1990 : 71).

La contradiction méthodologique se formule ainsi : Iser postule d'entrée de jeu la liberté du lecteur, mais le texte prend ensuite le relais et *impose* son point de vue au lecteur. Cela sert bien le théoricien allemand dans ses travaux, mais n'est pas vraiment productif si un chercheur veut se concentrer sur le lecteur. Comme « le concept du lecteur implicite est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens » (Iser 1985 : 75), Iser met l'accent sur le texte et non sur le lecteur et l'acte de lecture comme tel. En fait, ce concept permet au chercheur de réaliser sa propre concrétisation du texte. Iser peut difficilement se tromper, le sens étant toujours *préinscrit* dans le texte. Comment Iser, en tant que lecteur, peut-il donner des exemples tirés des œuvres de Beckett ou de Faulkner alors que le lecteur implicite n'est qu'un modèle transcendantal ? Les effets textuels ne peuvent qu'affecter un lecteur réel. En fonction de ces effets, chaque lecteur réagira différemment ; c'est pourquoi la notion de « sens préinscrit » dans le texte perd sa valeur

conceptuelle. Car enfin, peut-on vraiment concevoir la lecture comme une activité réductible au colmatage des interstices du texte ? Il s'agit de la principale faille de la théorie isérienne : « sous les auspices du lecteur implicite, la lecture relève donc davantage d'un phénomène textuel que de l'initiative d'un sujet empirique » (Valenti 2000 : 293). En un mot, l'activité du lecteur, dans la phénoménologie isérienne, demeure entièrement subordonnée au texte.

Dans *Lector in Fabula*, Eco s'est également intéressé à l'acte de lecture. En se basant sur la conception peircéenne du signe, il développe une théorie complexe et l'applique à la nouvelle « Un drame bien parisien » d'Alphonse Allais. Cette théorie comporte plusieurs aspects dont les plus importants pour cette réflexion sont les *structures narratives, discursives et encyclopédiques*. Dans ce cadre, Eco propose un lecteur différent de celui d'Iser : le *Lecteur Modèle*. Avant d'analyser le rôle de ce lecteur, quelques précisions aideront à comprendre la théorie d'Eco. Tout d'abord, au niveau des structures narratives, le sémioticien italien distingue la *fabula* du *sujet* :

la fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. [...] Le « sujet », c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses (Eco 1985 : 134 ; Eco souligne).

À partir de ces définitions, Eco indique qu'il existe plusieurs « mondes possibles ». Celui prévu par l'auteur, mais également ceux créés par le lecteur. Le travail du lecteur consiste à reconnaître quelles actions à l'intérieur de la fabula auront un impact sur le cours des événements. Pour guider le lecteur, le texte « [...] introduit des signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est

importante » (*ibid.* : 147). Le lecteur doit donc actualiser le non-dit. Eco mentionne d'ailleurs que « [...] le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » (*ibid.* : 29). Sur ce point, la théorie d'Eco ne diffère pas tellement de celle d'Iser.

Ensuite, Eco définit le *topic* et l'*isotopie*, qu'il situe au niveau des structures discursives. « Le topic est un instrument métatextuel, un schéma hypothétique proposé par le lecteur » (*ibid.* : 114), alors que l'*isotopie* « [...] recouvre divers phénomènes sémiotiques génériquement définissables comme *cohérence d'un parcours de lecture*, aux différents niveaux textuels » (*ibid.* : 120 ; Eco souligne). Phénomène pragmatique, le topic contraint les choix du lecteur en orientant la direction des actualisations :

déterminer le topic signifie avancer une hypothèse sur une certaine régularité de comportement textuel [et] la détermination du topic permet une série d'amalgames sémantiques qui déterminent un niveau donné de sens ou *isotopie* (*ibid.* : 117 et 119 ; Eco souligne).

Ayant déterminé le topic, le lecteur doit choisir les propriétés sémantiques qu'il privilégiera afin d'établir un niveau de cohérence interprétative. En somme, « [...] la détermination du topic est un mouvement coopératif (pragmatique) qui amène le lecteur à déterminer les isotopies comme propriétés sémantiques d'un texte » (*ibid.* : 131). Mais comment le lecteur peut-il actualiser les structures discursives ?

Selon Eco, le lecteur peut les actualiser en confrontant « [...] la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue [...] et la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie » (*ibid.* : 99). Ce niveau primaire se nomme l'*encyclopédie*. Le sémioticien crée alors une hiérarchie de sous-niveaux à l'intérieur de l'*encyclopédie* : le dictionnaire de base, les règles de co-référence, les

sélections contextuelles et circonstanciées, l'hypercodage rhétorique et stylistique, les inférences de scénarios communs et intertextuels et finalement l'hypercodage idéologique. Tous ces sous-niveaux font partie de l'encyclopédie du lecteur et l'aideront à actualiser le contenu du texte. Pour mieux comprendre le modèle d'Eco, il importe maintenant de déterminer les propriétés du Lecteur Modèle.

Ce concept « [...] est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (*ibid.* : 80). Selon le sémioticien italien, c'est l'auteur « [...] qui prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (*ibid.* : 71). L'auteur ne doit pas seulement espérer que son Lecteur Modèle existe, mais il doit « [...] aussi agir sur le texte de façon à le construire » (*ibid.* : 72). De plus, le Lecteur Modèle doit faire *toutes* les inférences possibles pour épuiser *toutes* les possibilités du texte esthétique. Il semble donc que le Lecteur Modèle n'existe que si l'auteur veut bien se donner la peine de le construire.

La théorie d'Eco comporte quelques problèmes flagrants. D'une part, alors qu'il prétend étudier l'acte de lecture, sa définition du topic inclut une hypothèse sur la régularité du comportement textuel. Pourtant, n'est-ce pas une hypothèse sur le comportement lectural qui devrait être d'une importance capitale ? Si un chercheur désire observer la régularité du comportement textuel, il serait mieux servi par le structuralisme. D'autre part, bien que son analyse d'« Un drame bien parisien » demeure méritoire, Eco

ne fait aucune mention du caractère comique de la nouvelle. Il fait cavalièrement fi de l'élément qui saute aux yeux de n'importe quel lecteur. Il crée même des événements qui ne se sont pas produits (à l'intérieur de « chapitres fantômes ») afin d'actualiser la nouvelle comme il l'entend. De plus, la question des niveaux doit être évacuée lorsque l'acte de lecture se trouve au centre des préoccupations méthodologiques. Cet emprunt métaphorique issu des théories du langage impliquerait que, lors de la lecture, un lecteur passe par exemple de l'hypercodage rhétorique et stylistique aux inférences de scénarios communs et intertextuels dans cet ordre et dans cet ordre seulement. Il semble impossible de hiérarchiser la lecture de telle façon. La lecture se définit mieux comme un ensemble de processus sans hiérarchie et opérant de façon concomitante.

En ce qui concerne le Lecteur Modèle, Gervais montre bien que « [...] le lecteur n'est pas une machine à produire des inférences [...] » (1993 : 78) et que les inférences élaborées dépendent des régies de lecture. En effet, la mère de famille qui lit un roman de Danielle Steel ne fera pas toutes les inférences possibles. Elle n'a pas le même mandat de lecture que le Lecteur Modèle d'Eco, sa « grille » de référence différant de celle d'un lecteur archicompetent. Ce modèle idéal de lecteur ne peut pas servir à décrire la lecture réelle. Il est impossible qu'un lecteur s'arrête chaque fois qu'une disjonction survient pour imaginer toutes les possibilités qui en découlent. Ce lecteur aurait une compétence sans pareille et ne se tromperait jamais, il actualiserait en tout temps toutes les possibilités implicites d'un texte. D'ailleurs, Eco a lui-même mentionné que « [...] la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur » (*ibid.* : 67). Comment l'émetteur (l'auteur) peut-il alors prévoir un destinataire (Lecteur Modèle) qui puisse

actualiser le texte parfaitement en supposant que les deux entités ne possèdent certainement pas la même compétence ? Si l'auteur doit agir sur le texte et construire son Lecteur Modèle, il demeure impossible pour lui de déterminer à l'avance quelle sera l'encyclopédie de ce lecteur. Le mieux qu'il puisse faire, c'est de se servir de sa propre encyclopédie pour construire la seule entité qui dépend vraiment de lui : son œuvre. Ou encore espérer que seul Eco lise son roman ! En fait, alors qu'une théorie de la lecture devrait laisser une certaine marge de liberté au lecteur, « le Lecteur Modèle est une inscription textuelle, stratégie de l'auteur, entité totalement subordonnée au texte puisqu'elle n'en est qu'une composante » (Gervais 1993 : 83). Finalement, bien que Eco utilise ce type de lecteur pour expliquer et interpréter la nouvelle d'Allais, le véritable Lecteur Modèle de celle-ci est en fait Eco lui-même. C'est pourquoi le Lecteur Modèle ne convient pas à une analyse qui voudrait vraiment mettre l'accent sur le processus de lecture comme tel.

Comment synthétiser les théories de Jauss, d'Iser et d'Eco ? L'apport le plus important de Jauss demeure sans aucun doute son concept d'horizon d'attente. De son côté, afin de comprendre le texte, Iser se base sur un principe de négation, de non-dit et de blancs, alors que Eco utilise des nœuds et des niveaux textuels. Étrangement regroupées sous la bannière du *reader-oriented criticism* les théories de ces chercheurs s'éloignent du lecteur empirique qui devrait être au cœur de leurs recherches. Comme Valenti le souligne à juste titre, Iser et Eco « [...] développent des modèles d'interaction qui mettent surtout l'accent sur la façon dont le lecteur s'*inscrit* dans les structures du texte » (2000 : 324 ; Valenti souligne). On peut à la fois se demander s'il est légitime de

réduire l'acte de lecture à un parcours interminable d'inférences ou à une hiérarchie de nœuds textuels à la manière d'Eco. Répondre par la négative revient à insister sur ceci que les modèles d'Eco et d'Iser privilégient un lecteur abstrait, c'est-à-dire une véritable fiction de l'acte de lecture.

Il faut se rendre à l'évidence que les lecteurs présentés dans cette partie sont des « stratégies pédagogiques » (Gervais 1993 : 24). Les études qui développent ce genre de lecteur « [...] se limitent fréquemment à parler du lecteur et de son acte, tels qu'ils sont inscrits dans le texte, comme si cela suffisait à régler toutes les questions liées à la lecture du texte » (*ibid.* : 20). Jauss et Iser avancent que le sens est préinscrit dans le texte. Cela ne poserait aucun problème si le lecteur était toujours compétent. C'est aussi d'ailleurs le cas du narrataire, des lectorats et des autres types de lecteurs mentionnés jusqu'ici. Ce « [...] lecteur est perçu comme étant toujours compétent à lire le texte, à comprendre exactement ce que celui-ci communique et à en apprécier le contenu » (*ibid.* : 23). Pourtant, rien ne garantit qu'un lecteur sache toujours quoi faire avec l'information qu'on lui fournit. Il est possible qu'il fasse une lecture erratique, qu'il se corrige par la suite et se trompe encore. Un lecteur ayant une existence réelle ne peut pas se définir comme un lecteur-dans-le-texte. Il s'agit d'une véritable personne qui prend un certain plaisir à lire et qui peut faire des erreurs. En somme, toutes les catégories de lecteurs virtuels sont « [...] arbitraires et leur accumulation ne semble répondre qu'à une seule fonction, complexifier suffisamment l'amont de la lecture pour assurer l'illusion de son autonomie » (*ibid.* : 26). Il faut refuser le postulat de la préinscription du sens dans le texte et les modèles utopiques du lecteur qui en découlent. En effet, « [...] ce ne saurait



être le texte qui définit par l'exclusive le cadre dans lequel évolue l'acte de lecture, car cet acte ne se situe pas au même plan que le texte » (Valenti 2000 : 292). Il faut donc repenser la lecture et, pour ce faire, les processus de lecture de Thérien et la lecture littéraire de Gervais fourniront les bases à l'analyse de *Tombeau*.

## 1.2 Processus de lecture et lecture littéraire

Après avoir étudié quelques concepts clés des théories de la lecture, et plus particulièrement les différents lecteurs, il faut se rendre compte qu'un seul type de lecteur peut étudier les textes de Léveillé. Comme il ne s'agit pas d'une étude empirique et surtout comme les types de « lecteur virtuel » sont des créations théoriques pour mieux illustrer une méthode, il convient de faire confiance à un seul lecteur. Ce lecteur aura une vision des romans nécessairement subjective, car la lecture se définit comme un acte intime et « [...] la lecture littéraire est un coup de force, à chaque fois personnel, singulier, unique » (Gervais 1998b : 18). Chaque lecteur devient donc le type de lecteur visé par Gervais et la lecture littéraire sera l'approche favorisée pour l'analyse de *Tombeau*.

La critique des théories de la réception et de la sémiotique du lecteur d'Eco nous amène à ne plus voir l'acte de lecture comme une finalité pédagogique, mais plutôt comme un processus symbolique. La lecture devient littéraire lorsque « le degré d'activation et de développement des processus mis en jeu à la lecture » (*ibid.* : 29) prend toute son importance. Cette variable montre comment le lecteur effectue un certain travail *sur*, mais également *avec* le texte. Si la lecture se fait de façon détachée sans

vraiment développer de façon consciente et analytique les processus de lecture, on ne peut la qualifier de littéraire. Par contre, si le degré d'activation des processus est élevé, on parle alors de lecture littéraire, c'est-à-dire une implication personnelle du lecteur. Avant de décrire son mode de fonctionnement, voyons sur quels processus elle repose.

Les processus mis en jeu à la lecture sont au nombre de cinq et il n'existe pas de hiérarchie entre eux. La lecture étant une activité intime, les théoriciens ne peuvent pas exactement déterminer comment l'acte de lecture se produit. En effet, le lecteur ne passe pas d'un niveau à l'autre (au sens où Eco l'entend) : on parle plutôt de construction concomitante du sens au plan des divers processus. Malgré cela, les processus peuvent être décrits en fonction d'un ordre idéal.

Dans cet ordre idéal, le premier processus est le processus *perceptif* (ou *neurophysiologique*). Il « [...] faut minimalement que des signes soient reconnus, perçus, enregistrés par diverses fonctions cérébrales en passant d'abord par l'appareil visuel » (Thérien 1990 : 73). Cela peut paraître évident, mais si un lecteur tente de lire la version originale de *Guerre et Paix* de Tolstoï, ce premier processus ne pourra être accompli si le lecteur ne connaît pas le russe. Dans *Tombeau*, certains mots-valises peuvent causer certains problèmes de perception pour le lecteur. Par exemple, « transe-formation » (*T* : 33) ou « tristsouvenirs » (*T* : 66) ne sont pas des signes habituellement reconnus par le lecteur. La littérature du XX<sup>e</sup> siècle fournit plusieurs exemples de difficultés liées au processus perceptif, entre autres les mots-collés de Dada ou encore la prose sans ponctuation de Beckett.

Une fois les signes reconnus, le processus *cognitif* « [...] les identifie, leur donne une signification, les regroupe, les segmente et s'assure de l'intégration cohérente de ces significations » (Thérien 1990 : 74). L'information enregistrée par le lecteur est complexe. Elle peut se présenter sous l'angle discursif ou encore sous l'angle iconique (figuration d'images mentales). Deux variables entrent en jeu au plan cognitif : le contexte et les *préconstruits*. Il sera question des préconstruits lorsque nous aurons terminé la description des processus de lecture. En ce qui concerne le contexte lectural, mots et phrases prennent leur sens en contexte. Un exemple de *Tombeau* pourra confirmer cette affirmation. Vers la fin de la première partie du roman, le narrateur écrit : « Aujourd'hui, tu es morte » (*T* : 52), puis le roman se termine par la phrase suivante, toujours du narrateur : « C'est alors qu'elle est morte » (*T* : 68). Ces deux énoncés hors contexte donnent essentiellement la même information. Cependant, dans le contexte de *Tombeau*, « aujourd'hui » et « alors » ne signifient pas « en ce moment ». « Aujourd'hui » veut plutôt dire « maintenant », « au temps où nous sommes », tandis que « alors » renvoie à la prise de conscience dans l'esprit du narrateur que sa bien-aimée est réellement décédée. Le lecteur élabore une cohérence contextuelle. Deux mots possédant un sens analogue pris hors contexte ne possèdent pas la même signification dans un contexte donné. Il devient alors nécessaire d'élaborer un sens contextuel et non d'analyser une proposition particulière indépendamment des autres. Cela dit, et contrairement aux travaux menés en linguistique, « l'unité de compréhension du discours n'est pas la phrase mais le cadre cognitif qui permet de faire avancer la lecture » (*ibid.* : 74). Cette unité peut être plus grande ou plus petite que la phrase. On comprend alors

pourquoi « [...] le processus cognitif est chargé de construire la lecture, de lui donner son unité et sa cohérence en lui fournissant un contexte cognitif qui opère dans le même espace-temps » (*ibid.* : 74).

Le lecteur ne reste pas indifférent à cette construction : sa lecture, influencée par ses expériences de vie et par ses lectures antérieures, différera de celle d'un autre lecteur au plan affectif. Le processus *affectif* implique que « la construction à laquelle s'adonne le lecteur entraîne de sa part divers engagements plus ou moins nets qui feront en sorte que la construction qu'il élabore sur le plan intellectuel s'accompagne d'une élaboration affective » (*ibid.* : 74). Les tenants des théories de la réception tentent de réduire l'importance de la subjectivité dans leurs modèles. Pourtant, les signes perçus et compris ne sont pas neutres et l'investissement affectif du lecteur le conduit à une appropriation personnelle de l'objet textuel. Enfin, « le processus affectif informe l'activité du sujet d'une façon plus profonde, plus individuelle, plus singulière que ne le font les processus neurophysiologique et cognitif [...] » (*ibid.* : 74). Il faudra y revenir lorsqu'il sera question de la singularité.

Le quatrième processus, dit *argumentatif*, « [...] traite du défilement de l'information, de l'ordre du discours » (*ibid.* : 75). C'est toujours par rapport à ses perceptions que le lecteur organise cet ordre. C'est d'ailleurs à ce plan que l'interaction entre le discours et le lecteur s'engage plus à fond. Plus le lecteur progresse à travers un texte, plus il obtient de l'information. Or, « les informations mises en place par le niveau cognitif conduisent le lecteur à faire une hypothèse sur ce qu'il est en train de lire » (*ibid.* : 75). L'information peut se présenter sous forme d'oppositions entre les

personnages, de raisonnements intellectuels et de preuves. Par exemple, nous retrouvons souvent dans le texte romanesque des personnages adjuvants et opposants qui défendent leur position respective. Dans un roman policier, la description même de certains personnages fournit des indications sur leur caractère. Le lecteur en apprend un peu plus sur chaque personnage et il peut ainsi, à la faveur de l'argumentation textuelle, opposer, contraster ou lier entre eux certains préconstruits. Bref, « au fur et à mesure que la lecture se fait, le sens se forme et se déforme, se dépose à propos de tel ou tel argumentaire pour enfin se fixer en fin de parcours » (*ibid.* : 75).

Le dernier processus est dit *symbolique*. Il s'agit ici d'intégrer l'objet textuel à d'autres objets du monde. Ce processus possède une double fonction d'hiérarchisation et d'intégration. Plus spécifiquement, « les résultats partiels ou globaux de la lecture sont intégrés dans des systèmes de signes plus vastes qui s'appliquent à un plus grand nombre d'objets. Ces systèmes sont structurés et mettent en réseau des formes symboliques » (*ibid.* : 75). La pensée, les savoirs et les imaginaires du lecteur font en sorte que le sens n'est jamais isolé. Il peut être mis en relation avec un système sémiotique plus englobant, avec d'autres lectures par exemple, mais sans jamais être figé définitivement dans le temps. Notre lecture de *Tombeau*, bien qu'elle inclut tous les processus, se situe plus particulièrement au plan symbolique. À l'aide d'une hypothèse sur le texte, notre lecture sera intégrée dans un système sémiotique plus large qui facilitera l'interprétation. Cette hypothèse se définit comme une « métaphore fondatrice ». Il en sera amplement question plus loin.

Quant aux préconstruits, ils interrelient « [...] les divers processus les uns aux autres sans qu'une hiérarchie ne soit nécessaire » (*ibid.* : 76). Ils existent quatre préconstruits : le personnage, l'action, le lieu et le temps. Ceux-ci possèdent un « noyau minimal fixe » et une « partie mobile » (*ibid.* : 76). Dans *Tombeau*, le noyau fixe du personnage principal est son nom, son sexe et son état d'esprit, tandis que la partie mobile se caractérise par ses intentions. En ce qui concerne Christine, la petite amie du narrateur, le noyau fixe est son état (décédé), alors que la partie mobile demeure toute sa vie, car le narrateur la raconte de son point de vue et sa bien-aimée ne peut pas donner sa version. Les trois autres préconstruits posent également certains problèmes dans le roman. Existe-t-il un noyau fixe du lieu ? À part quelques bars anonymes, on ne sait pas où se déroule l'action. Et que dire de celle-ci ? Son noyau fixe est certainement l'écriture et la remémoration des événements passés, mais ceux-ci font figure de partie mobile dans l'espace de l'écrit. Quant au temps, Thérien indique que le présent sert de noyau fixe et que « [...] le passé et toutes les autres modalisations temporelles [constituent] sa partie mobile » (*ibid.* : 76). Mais dans *Tombeau*, le présent du narrateur demeure toujours mobile, car sans Christine sa vie n'a plus aucun point d'ancrage sauf peut-être celui de l'écriture, elle-même étant errement intellectuel et émotionnel. C'est grâce à ces préconstruits qu'il est possible de comprendre le discours qui prend forme dans la lecture. En effet, Thérien indique que

c'est parce que nous retrouvons ces quatre préconstruits dans le sujet et dans l'objet du monde, le roman par exemple, qu'il est possible, lors de la lecture, de saisir la signification du discours et d'élaborer son sens à partir de ses signes que la lecture repère (*ibid.* : 77).

Bien que toute lecture repose sur l'hypothèse des processus, la lecture littéraire, elle, suppose en plus deux grands principes directeurs. Quels sont-ils ? Selon Gervais, la lecture dépend du mandat que cherche à remplir le lecteur et du degré de complexité des œuvres littéraires comme telles. Tout d'abord, un lecteur choisit un livre selon ses goûts, ses désirs et ses objectifs. Si le lecteur, par exemple, lit un roman de Stephen King pour se divertir, son but diffère certainement de celui qui lit un roman de Jacques Godbout en vue de rédiger une dissertation, ou encore de celui d'un professeur d'université qui analyse méticuleusement un roman de Jacques Ferron pour subséquemment faire paraître une édition critique des œuvres de cet auteur. Malgré ses compétences professionnelles, ce professeur ne lira pas de la même façon s'il doit produire un compte rendu pour un magazine populaire ou proposer une analyse plus étayée à une revue littéraire spécialisée. Le mandat de lecture est le premier principe directeur de la lecture littéraire.

Ensuite, si un lecteur ayant comme but de se divertir entame un roman de Beckett ou de Joyce, il remplira difficilement son mandat. La lecture de ces romans exige des compétences qui ne sont pas le lot de tout lecteur. Ainsi, le deuxième principe directeur « [...] correspond aux textes lus, dont les degrés de complexité varient, selon les genres, les époques et les esthétiques, et avec eux, les exigences de lecture » (Gervais 1993 : 29). Par exemple, *L'avalée des avalés* de Ducharme possède un degré de complexité différent de celui de *Bonheur d'occasion* de Roy. En raison de l'esthétique préconisée à l'époque où les deux œuvres ont paru, ces auteurs n'exploitent pas les ressources du langage de la même façon. En ce qui concerne *Tombeau*, la dimension poétique du récit et le caractère

instable de la narration présentent plusieurs difficultés au lecteur, pouvant même susciter des problèmes de compréhension.

Concluons partiellement en insistant sur le caractère complexe de la lecture. Cette entrée en matière a seulement déterminé les conditions de son accomplissement. Malgré une description assez concise des processus, il n'est pas possible en pratique de déterminer où commence tel processus et où se termine tel autre. S'il est question de processus, c'est que la lecture perd à être considérée comme un résultat. Certes, un lecteur peut décider qu'il a épuisé toutes les ressources d'un texte ; il met alors un terme à son entreprise de compréhension et d'interprétation. Cependant,

[...] il faut accepter que la lecture ne soit jamais parfaite ni complète, que tout retour au texte en modifiera le sens, ne serait-ce que parce qu'il s'agit justement d'un retour et donc d'une seconde lecture qui ne peut jamais totalement cacher la première (Thérien 1990 : 70).

L'acte de lecture demeure intime et personnel, voilà pourquoi le degré d'activation des processus dépendra du mandat du lecteur. Selon ce mandat, il existe deux économies différentes mais complémentaires de la lecture qu'il convient maintenant de définir.

Gervais signale qu'elles concernent la *progression* ou la *compréhension* (1993 : 40). Selon le but à atteindre, le lecteur va mettre à profit une des économies en laissant l'autre en arrière-plan. Les « théories de lecture-en-compréhension ont tendance à produire, à ajouter du texte au texte lu, tandis que les théories de lecture-en-progression, au contraire, ont tendance à effacer du texte » (*ibid.* : 41). Par exemple, lorsque l'auteur propose une longue description de paysage dans un roman populaire, le lecteur passe par-dessus les détails, car il désire progresser à travers le texte qu'il lit par plaisir. La lecture-en-progression implique donc que le lecteur suit les actions du récit en ne considérant



essentiellement que le contenu événementiel de l'histoire. Dans cette économie de lecture, le lecteur doit seulement faire attention aux événements qui l'aident à suivre l'action. Comme Gervais le signale : « lire en régime de progression, ce n'est pas tout conserver, mais seulement ce qui, soit attire l'attention, soit est nécessaire à la poursuite de l'activité » (*ibid.* : 48). Bien sûr, lorsqu'un lecteur progresse à travers un texte, il doit y comprendre quelque chose, mais il se limite à un nombre minimal d'inférences. C'est en ce sens qu'il se contente d'une compréhension dite *fonctionnelle*. Finalement, la lecture-en-progression se confond d'ordinaire avec la première lecture d'un texte (*ibid.* : 59) et dans ce cas « la fin du livre correspond à la fin de la lecture » (*ibid.* : 51).

Inversement, une description de la nourriture chez Flaubert pourra faire l'objet d'une lecture-en-compréhension si le lecteur rédige une thèse de doctorat sur le sujet. Afin de mieux définir cette économie de lecture, il faut emprunter à Gervais l'idée que, lorsque le lecteur veut comprendre plus en profondeur un texte, la fin du livre « correspond [au contraire] au début d'une nouvelle lecture, d'une nouvelle entreprise » (*ibid.* : 51). Celle-ci sera le facteur déterminant pour une lecture-en-compréhension. En effet, l'investissement du lecteur n'est pas le même lorsqu'il produit un résumé d'un roman ou une analyse pour une revue scientifique. Tout dépend de son mandat en tant que lecteur.

Une des avenues possibles de la lecture-en-compréhension débouche sur la lecture savante. Ce type de lecture se divise en deux catégories : les lectures *transitive* et *réflexive*. La majorité des études de textes publiées dans les revues scientifiques reposent sur la pratique de la lecture transitive ; elles « [...] ne sont que des lectures par extension parce qu'elles utilisent la lecture comme mode d'analyse des textes. Leur objet est le

texte, littéraire ou autre, et la lecture simplement un mode d'accès » (*ibid.* : 54). En effet, la lecture comme telle n'est pas au cœur des enjeux théoriques, mais seulement un moyen de s'approprier un texte. Il faut aussi ajouter que les lectures transitives sont d'ordre critique ou théorique. En ce qui concerne les lectures réflexives, il s'agit de

lectures de lectures, qui peuvent prendre la forme d'analyses de la lecture des textes, d'études lectorales libres ou inspirées de méthodologies plus ou moins complexes selon les disciplines et les champs de recherche, d'entreprises critiques cherchant à déterminer les conditions de la lecture où même des systèmes de valeur, et encore des conceptualisations théoriques, des modèles et des théories de lecture (*ibid.* : 56).

Cette remarque appelle une autre subdivision. La psychologie et l'éducation sont des « sciences » qui observent, au niveau de la lecture, les variables en jeu dans sa progression. Les recherches dans ce domaine ne tentent pas de déterminer si le lecteur comprend un texte donné, mais plutôt s'il peut le lire et, dans le cas contraire, ce qu'il importe de faire pour développer ou améliorer ses aptitudes. Ces études relèvent de la lecture réflexive, au niveau de la progression à travers le texte (*ibid.* : 56). Par ailleurs, les études fondées sur le texte et accordant peu d'importance à l'acte de lecture utilisent également la lecture réflexive, mais au plan cette fois de la compréhension du texte. Dans ce cas, les chercheurs ne prennent pas en considération la lecture proprement dite et « le lecteur et son activité sont donc subordonnés au texte ; ils ne représentent plus qu'une étape, l'actualisation des possibilités inscrites dans le texte et qui ont été relevées par l'analyse » (*ibid.* : 57). La plupart des théoriciens qui élaborent de nouveaux *lecteurs* se servent essentiellement de la lecture réflexive au niveau de la compréhension. Pour ces chercheurs, il semble que la progression à travers un texte va presque toujours de soi. Pourtant, il demeure possible qu'un lecteur bute sur un texte, qu'il ait de la difficulté à progresser.

Ainsi, en exploitant une seule économie de la lecture (la progression ou la compréhension), les spécialistes de chaque domaine finissent par définir un acte de lecture entièrement différent. Ces deux axes de recherche sont incompatibles. Comme Gervais le mentionne, « il se produit un clivage qui ne peut que s'accroître avec la spécialisation des deux domaines. En séparant progression et compréhension, on partage donc la lecture entre des textes sans saveur et des banquets sans convives » (*ibid.* : 58). Ce que Gervais accomplit, notamment avec son étude du *Libraire* de Bessette, permet de concilier les deux économies, car « l'acte de lecture n'est ni progression ni compréhension mais une régie particulière de ces deux gestes » (*ibid.* : 59). L'objectif de cette réflexion sera analogue à celui mené par Gervais, car il s'agira « de mettre ensemble processus de réalisation et objectifs de lecture, de saisir comment les progressions peuvent donner accès à des compréhensions multiples » (*ibid.* : 58). Pour ce faire, la lecture littéraire est le point de vue le plus approprié parce que le premier roman de Léveillé demeure difficile d'accès.

### 1.3 Pratique de la lecture littéraire

Une critique générale souvent formulée par les professeurs de littérature est que leurs étudiants analysent les textes de façon superficielle. Même si cette critique est justifiée, les professeurs semblent oublier que leurs étudiants pratiquent la lecture dans un contexte d'*extensivité culturelle* (Gervais 1998b : 24), c'est-à-dire que l'étudiant lit plusieurs ouvrages l'un à la suite de l'autre et parfois en même temps. Si un professeur met de six à dix oeuvres au programme lors d'un trimestre, l'étudiant se doit de lire rapidement pour terminer ses lectures dans les délais prescrits. On conçoit sans peine que

cela n'encourage guère une pratique de lecture approfondie. Dans ce cas, le lecteur connaît peu le reste de l'œuvre et la biographie des auteurs retenus, mais « cela ne [l']empêche pas de les lire ni même d'en comprendre quelque chose, l'investissement est simplement moindre, il se déploie selon une tout autre logique » (*ibid.* : 25). C'est dire à quel point, dans un contexte d'extensivité culturelle, la progression à travers un texte prime sur sa compréhension en profondeur.

Dans un tel contexte, la pratique de la lecture littéraire se réalise difficilement.

Comme Gervais le signale à juste titre, il faut

[...] passer d'une pratique de lecture extensive, base de notre activité, et qui nous permet de découvrir des textes nouveaux, à une lecture intensive, où le texte déjà lu se trouve revalorisé, occasion d'une appropriation singulière. C'est ainsi que se pratique actuellement une lecture littéraire. Il s'agit d'une attitude précise qui vaut pour certains textes, sur lesquels on choisit volontairement de s'arrêter, de se centrer, de s'investir. Toute lecture n'est donc pas une lecture littéraire : son apparition exige, comme pour toute interprétation, un contexte, une attitude, un prétexte (*ibid.* : 25-26).

De leur côté, les critiques littéraires semblent toujours pratiquer une lecture sans failles.

La plupart des œuvres qu'ils analysent font partie du canon littéraire. Ce sont rarement des textes nouveaux, mais toujours les mêmes Molière, Proust, Camus... que les théoriciens relisent. Pour ces littéraires,

[I]a seule lecture envisagée [...] est donc hautement spécialisée : au moment où l'on en parle, elle est déjà amorcée et le corpus sur lequel elle repose est fermé, constitué d'œuvres établies. Elle ne dépend pas d'une compréhension qui aurait à maîtriser un texte jusque-là inconnu, mais d'une compréhension qui se confond à une interprétation pratiquée sur un texte déjà constitué en tant que tel (*ibid.* : 29).

Cette forme de lecture est en fait un produit fini.

Dans un monde où les lecteurs doivent lire de nombreuses œuvres, comment peut-on pratiquer la lecture littéraire ? Réponse simple, mais de portée non négligeable : en insistant plus sur les processus de lecture que sur le résultat et en gardant à l'esprit que

la lecture littéraire n'est jamais parfaite. Il apparaît alors inévitable que certaines erreurs de compréhension et d'interprétation se glissent au cours de la lecture. Ainsi,

la lecture ne devient littéraire que si l'on accepte d'avoir pu se tromper et de ne pas avoir compris, de chercher des liens au-delà des significations littérales. Nos erreurs et errements de lecture sont le prétexte et l'objet même de nos investissements littéraires, comme si, paradoxalement, notre lecture ne se mettait à produire du sens qu'à partir du moment où elle était enrayée (*ibid.* : 32).

Généralement, pratiquer la lecture littéraire avec une œuvre déjà connue et longuement analysée serait en quelque sorte une perte de temps, il faut plutôt se tourner vers un texte qui « [...] reste initialement fermé à nos entreprises habituelles de compréhension » (*ibid.* : 31). Voilà pourquoi le premier roman de Léveillé semble propice à une lecture littéraire. Très peu d'analyses ont paru à son sujet.

Enfin, la lecture littéraire se fonde sur la volonté de comprendre un texte plus en profondeur. Elle repose sur « [...] le principe d'un investissement accru de la part du lecteur, qui se réalise, dans le passage d'un premier mode de lecture, qu'on peut dire fondé sur la progression à travers le texte, à un second, fondé cette fois-ci sur une plus grande compréhension du texte » (*ibid.* : 32). Cela dit, deux autres caractéristiques de la lecture littéraire doivent être expliquées avant d'appliquer l'approche de Gervais. Il s'agit de la *mise en discours* de la lecture et de la *singularité*.

Qu'est-ce que la mise en discours de la lecture ? Il s'agit pour le lecteur de ne pas rester passif devant le texte. Il doit plutôt réagir selon ce qu'il comprend de sa lecture. Comme Gervais le souligne, la mise en discours signifie que « [...] le lecteur adopte une attitude qui n'est pas une simple réception, mais une réaction. Sa participation doit dépasser la saisie du texte pour y inclure une intervention sur celui-ci » (*ibid.* : 34). Lorsqu'il est question d'intervention, cela peut être une simple marque de crayon qui

souligne un paragraphe ou encore, dans sa forme accomplie, la mise en discours peut prendre la forme d'un article publié dans une revue littéraire.

Quant à la singularité, elle repose sur le rapport établi entre un lecteur et un texte. Il s'agit en effet « [...] d'un lecteur singulier dans une relation singulière avec un texte singulier » (*ibid.* : 35). Le lecteur ne reste pas passif face au texte, mais s'affirme comme véritable sujet-lecteur. Celui-ci est essentiel dans le processus de la lecture littéraire et sa subjectivité demeure primordiale. Le lecteur n'est pas subordonné à une théorie ou ne sert pas de faire-valoir au texte comme le lecteur implicite d'Iser ou le Lecteur Modèle d'Eco, il est au contraire maître de sa destinée. Mais « cela ne veut pas dire qu'il y ait manque de rigueur, une relativité complète, qui ferait que n'importe quoi puisse être dit » (*ibid.* : 36). La lecture littéraire implique un investissement plus grand des processus affectif et symbolique tels que définis par Thérien (1990 : 74-75). Il incombe au lecteur de trouver sa voie (voix) et de complexifier sa lecture. Le contact brut avec le texte lui permet de découvrir ses propres hypothèses en lui laissant une plus grande autonomie.

Qu'est-ce qu'un texte singulier ? Gervais indique qu'un texte singulier

[...] implique qu'il est construit comme un objet, lui et lui seul. Une lecture littéraire n'est pas affaire de thématique ou de ces grands regroupements qui ont pour tâche d'établir des régularités, des constantes dans les champs de la littérature. Elle n'est pas la recherche sur un corpus dont les liens initiaux reposent sur des ressemblances, une même appartenance nationale ou générique, la présence d'un thème ou d'un motif. Elle est plutôt une entreprise de compréhension et d'interprétation d'un texte, d'abord considéré pour lui-même (1998b : 36).

C'est encore une autre raison pour avoir choisi *Tombeau*. Il est difficile de le regrouper dans la famille de la littérature franco-manitobaine parce que ce texte transcende le régionalisme typique de la littérature en milieu minoritaire. C'est donc parce que ce roman (comme toute l'œuvre de Léveillé) ne dégage pas une appartenance nationale qu'il

faut le considérer comme un texte singulier. En postulant que le texte demeure singulier, il faut trouver ce qui le rend unique ou différent et non le regrouper avec d'autres textes de la même époque.

Après avoir défini le lecteur singulier et le texte singulier, comment peut-on caractériser la relation singulière qui les unit ? Tout d'abord, si le lecteur est tributaire d'une méthodologie spécifique pour étudier un texte, il ne s'agit pas d'une relation singulière, car la méthodologie devient un élément extérieur au lecteur et au texte. Pour qu'il y ait relation singulière, il faut que le lecteur développe une hypothèse de lecture originale en rapport avec le texte étudié. Cette hypothèse originale marque d'ailleurs la différence la plus fondamentale entre une lecture littéraire et une lecture savante. La lecture savante se développe toujours à partir d'une méthodologie éprouvée comme la narratologie ou la psychanalyse, alors que la lecture littéraire doit faire place à l'originalité de l'hypothèse du lecteur. Malgré cela, une lecture littéraire peut se servir d'une certaine approche critique, mais celle-ci ne sera pas au centre de la lecture (*ibid.* : 39).

Sous quel rapport cette originalité se manifeste-t-elle ? Il faut utiliser un concept qui enclenche la lecture littéraire : la *métaphore fondatrice* sert de moteur à la lecture littéraire (*ibid.* : 42). Cette idée sera au cœur de la lecture de *Tombeau*. La métaphore fondatrice se définit comme une image représentative du texte non restrictive à lui-même, mais faisant partie d'un système sémiotique plus englobant. Celle-ci

[...] correspond à une intuition ou à une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur. Cette hypothèse possède une direction, au sens où elle doit permettre de continuer l'exploration en orientant sa lecture, mais surtout une force, ou dimension incitative, puisqu'elle doit être l'origine d'un investissement

subséquent. [...] La lecture littéraire repose sur un projet de lecture, une idée poursuivie par le lecteur, dont la source est cette métaphore (*ibid.* : 41).

Évidemment, cette métaphore peut faire son apparition pendant ou après une première lecture. Il serait illogique et arbitraire d'élaborer une métaphore avant même d'avoir pris connaissance du texte. Comme la lecture littéraire est un processus et non un résultat, il se peut que la métaphore fondatrice choisie au départ perde sa justification à mesure que le lecteur avance dans le texte. En guise d'exemple, quelle serait notre métaphore fondatrice de la trilogie du *Seigneur des anneaux* de Tolkien ? L'anneau que possède Frodo serait le symbole de la technologie : même si Frodo sait que l'anneau nuit à sa personne (et à l'humanité entière) lorsque surutilisé, il ne peut s'en départir. Il est esclave de l'anneau/symbole de la technologie. La lecture littéraire peut s'élaborer à partir de cette métaphore : les gens des Terres du milieu savent que tout tourne autour de l'anneau et que le progrès dépend de lui, mais le monde sera également détruit par lui. La lecture littéraire trouve sa spécificité dans la relation entre le texte et le lecteur ainsi que dans le projet de lecture. Comme Gervais le souligne à juste titre :

si la lecture littéraire est bien une pratique singulière, un rapport d'un à un, cette singularité doit s'inscrire non seulement dans les particularités du texte et la personnalité du lecteur, mais encore et surtout dans l'originalité du projet de lecture. Et c'est cela que la métaphore fondatrice illustre (*ibid.* : 44).

En cours de lecture, il est possible que celle-ci soit validée ou non, mais la compréhension, l'interprétation et l'appropriation du texte demeureront singulières parce que liées à un projet de lecture personnel.

Il importe de remarquer que la lecture littéraire est loin d'être une approche traditionnelle. Elle est très différente et plus souple que la méthode élaborée par Eco dans son *Lector in Fabula*. Par exemple, le sémioticien italien définit le texte comme un



« système de nœuds » (1985 : 87) et indique qu'il possède des niveaux de coopération. Pourtant l'acte de lecture ne peut pas se résumer à des niveaux (cette idée étant plutôt associée à la linguistique) où une hiérarchie entre en ligne de compte. Eco avoue lui-même que « la notion de niveau textuel est [...] assez embarrassante » et que les « contraintes hiérarchiques [...] ne concernent que les cases inférieures [...] » (*ibid.* : 88-89). Même aux niveaux inférieurs, le théoricien ne semble pas vouloir se débarrasser de ces concepts, alors que la lecture ne saurait être hiérarchisée. Il ne semble pas possible que le lecteur passe nécessairement du *dictionnaire de base* aux *règles de co-référence*, ensuite aux *sélections contextuelles* avant d'en arriver à l'*hypercodage idéologique*.

Finalement, il faut noter que la lecture littéraire s'éloigne considérablement de la « dialectique du dit et du non-dit » si chère à Iser. Selon le phénoménologue, « le non-dit est constitutif de ce que dit le texte [et] sa formulation par le lecteur traduit la réaction de ce dernier aux prises de positions textuelles [...] » (1985 : 347). Cela revient à dire que la compréhension du texte demeure entièrement tributaire du remplissage des zones d'indétermination (le non-dit) par le lecteur. Il semble que ce cheminement comporte quelques difficultés. L'étude du non-dit, bien qu'elle comporte sa raison d'être, ne peut être le seul facteur qui aide à comprendre un texte. L'acte de lecture deviendrait source de frustration pour le lecteur « [...] dans la mesure où l'essentiel de son activité consiste[rait] à remplir des blancs » (Valenti 2000 : 310).

#### **1.4 Compréhension, interprétation et appropriation : intégration**

Les termes de *compréhension* et d'*interprétation* ont été utilisés à maintes reprises. L'*appropriation* d'un texte par un lecteur est aussi un concept important

lorsqu'on aborde la question de la lecture littéraire. Malheureusement, ces trois concepts demeurent souvent nébuleux dans l'esprit des théoriciens. De nombreux désaccords entre critiques littéraires sont basés sur une conception différente de la compréhension et de l'interprétation. Il est donc important de préciser plus avant ces trois concepts.

Il est évident que le lecteur n'est jamais en contact physique direct avec l'auteur pendant la lecture ; à moins d'être le conjoint de ce dernier, le lecteur ne peut pas mettre un arrêt provisoire à sa lecture afin de lui poser des questions. Par contre, le lecteur peut toujours essayer de répondre à ses propres interrogations. Il peut également revenir en arrière pour relire un passage qui pourrait lui faire comprendre certaines ambiguïtés du texte. Cependant, lors de la première lecture, il a seulement accès à ce qu'il a lu et non à ce qu'il lira. De plus, le lecteur, tout comme l'auteur, ne peut pas avoir accès à toute son expérience de lecteur au moment où il le désire : « la mémoire [...] n'est pas un vaste contenu duquel on pourrait sortir des souvenirs miraculeusement conservés par rapport à d'autres événements dont il n'y aurait plus de traces » (Thérien 1990 : 74). Le lecteur ne peut pas avoir accès au monde imaginé à l'origine par l'auteur. Son seul point de repère demeure le texte lui-même. Comment le lecteur peut-il alors comprendre et interpréter le texte ?

Tout d'abord, pour les tenants de l'herméneutique tel Iser, il n'existe aucune différence entre la compréhension et l'interprétation d'un texte. Cette position est difficilement soutenable. Il serait certainement redondant de refaire tout le travail qui a déjà été fait en critique littéraire pour démontrer que compréhension et interprétation ne sont pas des réalités similaires, mais des concepts complémentaires. Gervais explique

que les développements de la sémiotique ont permis à Paul Ricoeur de proposer la définition suivante :

[...] l'explication étant l'analyse structurale, une interprétation objective, par conséquent, qui consiste à dégager les structures internes de l'œuvre, ses propriétés intrinsèques, sa structure profonde, à rendre compte de l'acte *du* texte ; tandis que l'interprétation proprement dite, complémentaire à cette première étape, est acte sur le texte, appropriation nécessairement subjective par laquelle l'œuvre s'actualise pleinement (1998b : 57).

Il faut se demander à quel moment le lecteur (ou le critique) passe de l'explication à l'interprétation. À ce sujet, Gervais cite Todorov : « il y a interprétation quand une attente (contexte) n'est pas respectée (prétexte), quand l'écart entre ce qui est attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité » (*ibid.* : 59). La signification d'un texte apparaît donc comme le prétexte et, si ce dernier ne semble pas approprié, il faut donc trouver une signification dérivée de la première ; alors que le contexte doit favoriser cette signification seconde. Bref, si la signification du texte est étrangère au lecteur, il doit se l'approprier, c'est-à-dire « [...] rendre propre ce qui est étranger, [...] rapprocher, rendre contemporain et semblable » (*ibid.* : 60).

Bien entendu, on ne peut pas interpréter n'importe quel texte. Il faut au moins avoir compris le texte pour ensuite recourir à l'interprétation si cela est nécessaire. Comme le souligne Gervais, l'interprétation se produit lorsque tous les problèmes du texte n'ont pas été « [...] réglés, maîtrisés, solutionnés, mais [...] où il reste un résidu qui sert justement de prétexte à l'interprétation » (*ibid.* : 69). Notre lecture de *Tombeau* entre parfaitement dans cette catégorie. Le style d'écriture et la structure de l'œuvre permettent d'enrichir la lecture. L'interprétation avancée dans cette étude n'est pas la

seule possible. Il faut se rappeler que des communautés interprétatives utilisant des méthodes diamétralement opposées à la lecture littéraire pourraient arriver à d'autres résultats. Celles-ci « [...] opèrent en imposant leur conception de la littérature, la façon dont les textes doivent être compris et lus, de même que les stratégies permettant de fixer leur signification » (Gervais 1993 : 200). C'est aux « communautés » respectives de valider la justesse de leurs résultats d'interprétation.

Signalons enfin que la définition de la compréhension et de l'interprétation qui guidera cette réflexion est celle proposée par Gervais :

[...] la compréhension est ce processus qui est engagé quand des aspects de l'objet peuvent être pris en eux-mêmes, qu'ils ont déjà été en quelque sorte précompris et qu'il peuvent être traités simplement, en deçà par conséquent des limites du savoir, et que l'interprétation est le processus qui prend la relève quand des aspects de l'objet échappent à ce précompris et qu'ils requièrent, pour leur explication, un travail d'invention, de mise en relation faisant apparaître des propriétés ou des sens nouveaux (1998b : 70).

À partir de ces précisions, la métaphore fondatrice servira à intégrer *Tombeau* dans un système sémiotique plus englobant afin d'interpréter ce texte si surprenant lors d'une première lecture. C'est dans cette optique que la lecture littéraire sera appliquée à *Tombeau* au chapitre suivant.

## Chapitre 2

### L'invention de la mort

Notre histoire s'invente magiquement comme si elle n'avait jamais existé que dans un livre d'enfant non-lu, où un empire gris, chaud et écrasé du pied prie pour son lecteur.

J.R. Léveillé, *Tombeau*

Afin de rendre compte de notre lecture littéraire du premier roman de Léveillé, il convient de l'analyser selon les cinq processus de lecture. Dans ce dessein, le présent chapitre se compose de deux parties. La première d'entre elle porte sur les processus perceptif et cognitif. Alors qu'au plan perceptif, *Tombeau* ne pose pas de véritables problèmes, le processus cognitif met en évidence la complexité de notre corpus. La deuxième partie se chargera de justifier le choix de la métaphore fondatrice en faisant référence aux processus affectif et argumentatif. Dans le prolongement de cette réflexion, il faudra intégrer notre lecture dans un système sémiotique plus englobant au moyen du processus symbolique.

## 2.1 Comprendre le texte

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature avant-gardiste d'expression française éclate dans toutes les directions. Que l'on pense à la poétique surréaliste (Soupault, Aragon et Breton), ou encore à la dramaturgie de l'absurde et de la dérision (Beckett et Ionesco), le lecteur doit composer avec la perte de la figuration et de la référence linguistique. Certains auteurs inventent même leurs propres codes langagiers. Soulignons à titre d'exemple les mots-collés et les poèmes phonétiques de Dada, l'écriture surréaliste automatique, les diverses manipulations langagières d'un Queneau, l'OUvroir de Littérature POtentielle ou encore le langage exploréen de Gauvreau. À la lecture des œuvres de certains de ces écrivains, le lecteur doit composer notamment avec la difficulté de reconnaître les signes et les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Comme la lecture achoppe dès le processus perceptif, il devient difficile de construire une cohérence cognitivo-argumentative d'ensemble. Voyons maintenant si un phénomène analogue se produit chez Lèveillé.

*Tombeau* ne soulève pas de telles difficultés même si l'œuvre propose diverses manipulations linguistiques. Une lecture minutieuse de l'œuvre révèle plusieurs mots liés d'un trait d'union qui ne font pas partie de l'usage courant de la langue française. Notons-en quelques uns : « l'équilibre-extase » (*T* : 17), « sourire-vol-d'oiseau » (*T* : 20), « grand-mère-feuille » (*T* : 30), « temps-distance » (*T* : 37), « lèvres-cendres » (*T* : 37), « lettre-rêve » (*T* : 58) et « main-dentelle » (*T* : 66). Il faut également mentionner l'emploi de trois mots-valises, soit « traî-aînée » (*T* : 20), « transe-formation » (*T* : 33) et « tristsouvenirs » (*T* : 66). Le choix stylistique de lier deux mots qui n'ont, à première vue, aucun lien entre eux montre que *Tombeau* ne prend pas la forme d'un roman de

facture traditionnelle où le langage s'efface au profit de l'histoire racontée. Par exemple, « main-dentelle » (*T*: 66) et « lettre-rêve » (*T*: 58) possèdent un caractère très poétique. Comme dans la métaphore, une telle juxtaposition entraîne des recoupements conceptuels au plan lexical qui peuvent déstabiliser un lecteur de roman. Cela ne l'empêche pas de comprendre le texte, mais l'oriente certainement vers une lecture de l'œuvre où chaque mot comprend sa part d'opacité et de densité.

D'autres exemples abondent en ce sens. Tout d'abord, un monologue de Christine, une des protagonistes principales, met en relief la dimension lyrique de l'œuvre :

-Quand de mes chansons je rirai. ah vous rirez. plus tard attendez cela viendra. à la nuit au silence à la première note. cela cascadera vos hanches. dans un éclat de lustres de clavecins de moi. tout chavire sur mes dents.

Quand j'aurai promené mes doigts sur les cordes. ah vous vous pendrez. dans un surplus de paroles de gestes de vous. de la première note au refrain. plus tard vous attendez cela viendra. du pianiste de son silence de son rire. cela tourne dans le concert.

Quand j'aurai omis l'entracte. ah vous sortirez. bousculés violés joués. dans mon salut dans l'accord fixés. quand je me serai tu. ah cela vient. Vous êtes PARTIS ENTERRÉS ÉTREINTS (*T*: 47).

Dans cet extrait, le langage attire aussi l'attention sur lui-même. En plus de comprendre les signes, le lecteur se rend compte que la majuscule est utilisée seulement en début de paragraphe, que la construction de chaque paragraphe reste assez similaire et que les trois derniers mots sont en majuscule. Tous ces éléments font habituellement partie du registre poétique, mais ils se retrouvent pourtant dans le roman.

Dans le même ordre d'idées, la « lettre-rêve » que Christian écrit à son amoureuse constitue un autre exemple intéressant de manipulation linguistique. Elle contient en effet peu de marques de ponctuation et des alinéas difficilement justifiables d'un point de

vue normatif. De plus, on n'y retrouve pas de majuscule en début de phrase. En guise d'exemple, les premières et dernières lignes suffiront :

j'ai inventé en sommeil un pré où je t'ai roulée, du bout  
 du doigt à la hanche  
 roulée nue et taquinée  
 [...]
   
 cela a cessé (où débuté ?)  
 la colline se terminait au sommet par un arbre-ombre  
 là je t'ai dévêtue de tes végétaux (*T* : 57-58).

Le lecteur trouve sur son parcours un texte poétique qui ne lui fournit pas d'informations sur les caractéristiques physiques des personnages, mais qui en dit beaucoup sur les états d'âme du personnage principal. Les sentiments de Christian occupent une place prépondérante à travers l'œuvre. Il a de la difficulté à gérer ses émotions et sombre dans une mélancolie du deuil. Même la marque d'affection à la fin de la lettre cause une certaine surprise au lecteur : « sois effeuillée Christian » (*T* : 58). Cette étrange marque d'affection apparaît comme un autre exemple du caractère instable de la narration, donc du narrateur.

Finalement, il ne faudrait pas oublier le système d'agencement des chapitres, ceux-ci étant divisés à l'aide de lettres. Cela n'affecte pas outre mesure la perception des signes, mais demeure problématique pour le lecteur qui se sert de ces marques typographiques afin de garder en mémoire certains événements. Ainsi, malgré quelques éléments stylistique et syntaxique plus associés à la poésie qu'à la prose, *Tombeau* ne soulève pas de véritables défis au plan perceptif. Un lecteur pouvant lire le français peut facilement reconnaître les signes de ce roman. Ce sera plutôt la construction de la signification du texte qui soulèvera plusieurs difficultés.



Rappelons que la construction de la lecture se produit en partie lors du processus cognitif et ce, par le biais de la saisie et de la segmentation des signes (Thérien 1990 : 74). De plus, le processus cognitif entre en ligne de compte lorsque le lecteur détermine le sens des signes dans un contexte donné. L'élaboration contextuelle permet l'organisation de faisceaux de sens plus ou moins stables, toujours susceptibles de modification au cours de la progression lectorale. Afin de régulariser la saisie du texte d'un lecteur à l'autre, il faut recourir aux *préconstruits*, c'est-à-dire les personnages, le lieu, le temps et l'action. Chaque préconstruit possède un noyau minimal fixe et une partie mobile. Par exemple, dans *Deux amis* de Maupassant, Paris est le noyau fixe du lieu. Cependant, les deux compères affamés doivent quitter ce lieu fixe pour trouver de la nourriture. Le nouveau lieu, défini par l'ennemi, constitue la partie mobile de ce préconstruit. Les deux amis mourront dans ce nouveau lieu, autrefois agréable, où l'ennemi règne maintenant en maître (*ibid.* : 77). Afin de mieux rendre compte de la construction cognitive de *Tombeau*, les préconstruits seront mis à profit. Cette analyse poursuivra deux objectifs : d'une part, cerner l'organisation des faisceaux de sens et leur complexification; d'autre part, montrer que l'ambiguïté de la narration est intimement liée au noyau fixe des personnages et de l'action.

*Tombeau* met en scène deux personnages : Christian et Christine. Plus précisément, il s'agit de la vie de Christian en fonction de la mort de Christine. Qu'apprenons-nous de l'existence du personnage-narrateur ? Il se nomme Christian, il s'agit donc d'un homme, mais le texte donne peu d'informations sur ses traits physiques. Impossible de dire s'il porte les cheveux longs ou courts, car « cela fait deux ans [qu'il n'a] pas visité un coiffeur » (*T* : 18), sa copine lui coupant les cheveux. On ne rencontre

aucune indication sur sa grandeur, son poids, la couleur de ses yeux ou autres traits distinctifs. Il faut donc faire appel à la capacité imaginante du lecteur pour construire une image mentale de Christian.

Ce sont plutôt ses états d'âme qui devraient intéresser le lecteur. Il souffre de la mort de sa petite amie et du mal de vivre. Ce qui le caractérise plus que n'importe quel attribut physique, c'est le deuil. Ce deuil est partie intégrante du noyau fixe du personnage. En fait, le narrateur se considère mort depuis que Christine ne vit plus. Il confond sa situation avec celle de sa copine : « Maintenant je n'ai plus qu'à me retirer et continuer ce livre de toi, ou de moi. De rien, du minuscule quelque chose qui nous tient, nous lie entre ta mort et ma (vie). Ce livre qui est, qui ne sera jamais autre chose qu'une épitaphe. Puisque je meurs » (*T* : 29). Le mot « vie » entre parenthèses montre bien que le narrateur se considère mort. Il semble que le décès de Christine met un terme à la vie telle que Christian la connaissait. Le but du personnage-narrateur est clair : il se retire du monde pour écrire ce « livre de toi, ou de moi ». Cependant, le narrateur est tellement affecté par le décès de Christine que sa propre écriture ne forme pas un tout cohérent. Il indique d'ailleurs au sujet de sa relation avec Christine que « si nous avions véritablement des plans – nous devions en avoir – ils étaient comme ces questions que nous posions et qui ressemblaient à des phrases non-terminées » (*T* : 21). La trame narrative reste à l'image de la relation : il écrit sans structure précise et ne termine pas toujours ses phrases. De plus, le narrateur se demande : « Pourquoi ai-je décidé aujourd'hui d'écrire ces pages ? » (*T* : 20). On pourrait croire qu'il veut exorciser la mort de Christine, mais son écriture produit l'effet contraire : le deuil devenant de plus en plus spéculaire. Que dire maintenant de l'autre personnage principal, Christine ?

Bien qu'elle soit un personnage principal, on apprend qu'elle est « morte dès la première page » (*T* : 66). On la connaît seulement à travers la description du personnage-narrateur. Celle-ci demeure poétique et polysémique : son « sourire-vol-d'oiseau » (*T* : 20), des « beaux genoux » (*T* : 22), des « cheveux blonds » (*T* : 23), un « visage aux yeux infinis des éclairs » (*T* : 52), un « teint de saint en fer que l'on sortirait de la forge » (*T* : 65) et une « main-dentelle » (*T* : 66). Cet amalgame de notations descriptives rend la figuration iconique difficile. Afin de faire revivre l'histoire de sa bien-aimée, Christian se sert de diverses métaphores tributaires de sa vision poétique. À part son prénom et quelques traits physiques, le noyau fixe de Christine demeure instable. Il faut par ailleurs remarquer que le rapprochement des prénoms des amoureux (Christian et Christine) souligne le lien étroit unissant les deux personnages. Quant aux intentions de Christine, il est impossible de les énumérer, car l'histoire se déroule au gré des fantaisies poétiques et des phantasmes du narrateur. Il devient donc impossible pour le lecteur de déterminer les objectifs de la jeune femme.

Ainsi, le noyau fixe des personnages fournit seulement un minimum de traits physiques. La figuration mentale des personnages reste floue, car le caractère poétique et polysémique de la description écarte une configuration réaliste et traditionnelle. Aussi, le personnage-narrateur affirme clairement son but : écrire ce livre-épitaphe à propos de Christine. Cependant, le deuil omniprésent affecte grandement la réalisation de son objectif principal. Ses inquiétudes sont d'ailleurs reflétées à travers son écriture. Il semble donc difficile de construire un cadre cognitif stable à partir du seul préconstruit du personnage. Une analyse de la fonction du lieu et du temps sera peut-être en mesure d'élaborer un cadre cognitif plus stable ?

À l'instar du préconstruit des personnages, les lieux où se déroule le roman ne sont pas décrits de façon réaliste. On ne mentionne pas de villes ou de pays précis, sauf Aix où le narrateur aurait complété une « licence en lettres » (*T*: 55). L'histoire se déroule dans une ville quelconque où les amoureux ont vécu leur idylle, mais la description de celle-ci se fait plutôt au plan de l'ambiance. Par exemple, « La ville était sombre et les éclaircies de néons venaient accroître la densité noire » (*T*: 55), ou encore « Les arbres sont féroce­ment beaux ce soir, avec leurs glaçons, on dirait qu'ils se penchent pour vous étrangler doucement » (*T*: 64). Les rues et les ruelles ne possèdent pas de nom, tandis que la ville abrite un port et un cimetière. Cette description de la ville fait en sorte que le lecteur n'est pas surpris par l'incipit de la deuxième partie du roman : « J'étais étranger à notre ville quand je suis revenu. Nous l'avons toujours été. Ce n'est pas la faute de personne, encore moins de la ville » (*T*: 55). On comprend qu'aux yeux du narrateur l'atmosphère qui imprègne la ville demeure plus importante que la description réaliste de celle-ci. Ces indications suggèrent une certaine figuration de la ville et celle-ci, à l'image du narrateur, s'inscrit dans un cadre à la fois étrange et mélancolique : on y retrouve des arbres *féroce­ment beaux* qui cherchent à *étrangler*. « La mort », la « densité noire » et le « cimetière » de la ville entretiennent à l'évidence un rapport avec le sens du titre du roman.

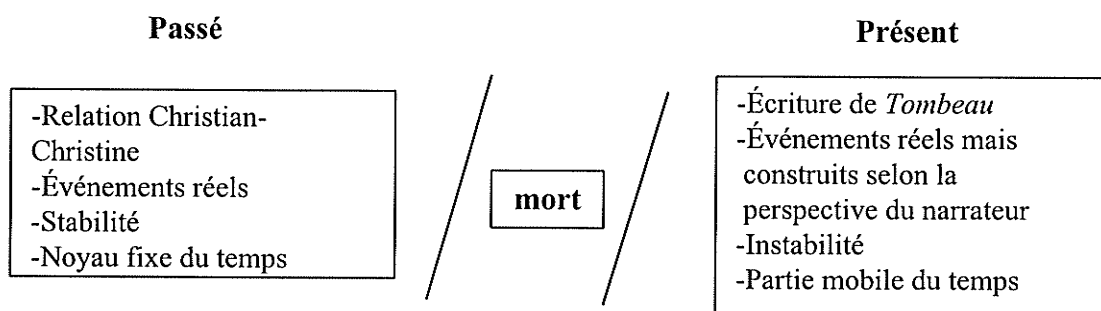
Tout comme les descriptions urbaines dans *Tombeau*, les cafés dégagent une ambiance particulière même si le narrateur n'en donne pas une description réaliste. Jamais il ne fournit le nom exact de ces cafés. Par exemple, le lieu de la première rencontre entre Christian et Christine « [...] ne s'appelait certainement pas Vence, plutôt

quelque chose comme Vauvergnès [...] » (*T* : 18). Plus loin dans le roman, parlant du même endroit, le narrateur semble avoir tout oublié : « Nous sommes retournés à ce café que j'ai déjà tant cherché, et qui appartenait à l'Andalou. L'Ardoise que ça s'appelait ? » (*T* : 42). Christian ne se souvient plus du nom des cafés. Cependant, ceux-ci demeurent propices à une évocation poétique. Le narrateur ne se soucie pas de l'endroit comme tel, mais plutôt de ce qu'il lui rappelle : « Les cernes de café superposés semblaient avoir contenu ces vieilles notes de musiques passées [...] Les cafés marquaient les tables d'un stigmaté momentané » (*T* : 17-18). Les sentiments et les réflexions qu'évoquent ces lieux « romantiques » importent plus au narrateur que le nom et la description spécifique de chaque café. L'écriture de *Tombeau* se déroulera d'ailleurs « dans un café, bruyant, dense vers... ah trois heures du matin » (*T* : 68). Le narrateur ne précise pas les lieux, car ceux-ci ne sont pas d'une importance capitale pour l'écriture de cette épitaphe. Même dans l'incipit, il commence par décrire un café, puis digresse immédiatement vers une description poétique des lèvres de Christine. Ce qui demeure important pour Christian, c'est la personne avec qui il a visité la ville et ses nombreux cafés. Qu'en est-il alors du temps comme préconstruit ?

À l'image du préconstruit précédent, les informations fournies par le texte ne permettent pas au lecteur de définir à quel moment se déroule l'histoire. Les éléments de la culture disséminés çà et là n'aident pas à situer l'histoire dans le temps, car ils font partie du passé. Mentionnons, entre autres, Mozart (*T* : 19 et 59), Matisse (*T* : 31), Rimbaud (*T* : 39 et 59) Napoléon (*T* : 52), Buster Keaton (*T* : 56), Chaplin (*T* : 56) et Proust (*T* : 59 et 62). Cette énumération ne permet pas de situer l'histoire dans un

temps précis. Ce n'est pas le temps historique qui importe dans *Tombeau*, mais plutôt la disposition temporelle d'un événement par rapport à un autre. En effet, le temps « [...] apparaît comme une variable qui sert à disposer les autres préconstruits dans un ordre chronologique qui peut devenir responsable d'une représentation causale » (Thérien 1990 : 76). Cette remarque demeure capitale pour *Tombeau*, où il existe un *avant* la mort de Christine et un *après* la mort de Christine. Cet avant comprend la relation amoureuse entre Christian et Christine tandis que la période « après » commence lors de l'écriture de *Tombeau*, c'est-à-dire la vie du narrateur après la mort de Christine, cette mort marquant la brisure entre l'avant et l'après.

Thérien signale que le présent est le noyau fixe du temps alors que « [...] le passé et toutes les autres modalisations temporelles constitu[ent] sa partie mobile » (*ibid.* : 76). Même si l'entreprise semble hasardeuse, il semble que *Tombeau* donne un exemple du contraire. Avant la mort de Christine, le temps figure comme noyau fixe, car le passé montre le côté stable de la relation entre les deux personnages. Par contre, le présent, lorsque le narrateur raconte les événements du passé, devient la partie mobile, car les différents moments de passé sont racontés dans le désordre et au gré des émotions du narrateur (voir la figure I ci-dessous).



**Figure I : Le temps dans *Tombeau***

L'instabilité du présent contraste avec la fixité du passé. Dans *Tombeau*, le passé est pseudo-mobile dans la mesure où l'écriture du roman demeure tributaire de la mobilité du temps présent. Deux exemples suffiront à montrer la différence entre le présent et le passé dans cette oeuvre.

En premier lieu, le narrateur indique que « Ces temps passés avec Christine maintenant *recrétés semblent* réels. Ce que nous avons vécu *ressemble* à tout ce que nous aurions pu vivre, ou *inventer*. Je ne *crois* pas dévier de ce que nous avons été » (*T*: 20 ; je souligne). « Recréer » et « inventer » signifient que le narrateur *déforme* la réalité. De plus, l'opposition entre « avons vécu » et « aurions vécu » vient appuyer l'idée que le narrateur ne dit pas nécessairement la vérité/réalité au moment présent. Qu'il invente ou raconte les vrais événements passés avec Christine, cela n'a que peu d'importance, car, d'une part, il reste le seul survivant, par conséquent sa version ne peut pas être vérifiée et, d'autre part, lui-même ne « croit pas dévier de la vérité ». Le passé reste fixe, mais le présent, ces moments *recrétés*, demeure mobile. Ensuite, s'adressant à Christine, donc au passé, le narrateur réitère son intention présente : « Christine, je suis reculé à construire mon univers et ses échéances. Je construis d'agonisantes architectures pour les sons et les paroles, mais je parviens seulement à la résonance infinie, dissonante ou disjointe de ma bouche » (*T*: 58). En d'autres mots, le présent est dissonant et disjoint parce que le narrateur l'invente ou le construit à partir de faits qui, dans le passé, se sont produits. En partant d'une certaine vérité, le narrateur raconte comme bon lui semble ce qu'il a vécu avec Christine. Il faut maintenant évaluer comment le temps, le lieu et les personnages affectent le quatrième préconstruit, l'action.

Si les trois préconstruits précédents fournissent peu de renseignements sur leur noyau fixe respectif (sauf le deuil omniprésent chez Christian), c'est surtout à cause de l'action. Le noyau fixe de l'action comprend les « [...] actes primitifs essentiels de la vie » tandis que la partie mobile se définit par les « [...] divers plan-actes que peut entreprendre un sujet » (Thérien 1990 : 76). Dans *Tombeau*, il existe un acte essentiel subordonné à deux autres qui se situent dans leur temps respectif. L'action principale du roman est l'écriture elle-même de *Tombeau* (présent). Cet acte essentiel est subordonné à l'acte d'aimer, plus précisément à la relation amoureuse entre Christian et Christine (passé). Il faut insister encore une fois sur le fait que l'émergence de l'action principale se produit au moment où se termine la relation, c'est-à-dire que la mort de Christine entraîne la re-création de la relation à travers le texte.

La complexité de *Tombeau* vient du fait que, sur le plan cognitif, le lecteur ne part pas « [...] avec des scripts de personnages qu'il doit maintenir pour comprendre comment l'action les transforme » (*ibid.* : 77). Au contraire, l'action est transformée par le narrateur à travers son écriture, celle-ci étant affectée par un troisième acte essentiel, toujours subordonné à l'écriture, la mort de Christine. Cependant, cet événement, certes marquant, ne se retrouve ni dans le passé ni dans le présent du narrateur. Il se situe à la limite, au temps « zéro » entre les deux actions importantes de l'histoire. D'ailleurs, immédiatement après avoir appris la mort de sa bien-aimée, « [...] il y eut le silence de la ville qui s'est continué, qui s'est amoncelé à cet endroit, autour de [s]a table [...] » et il n'a « [...] changé de position qu'une fois pendant l'innombrable temps qu'[il a] été là, c'était pour faire jouer le juke box » (*T* : 56). L'état de la ville et du personnage montre que le temps s'est métaphoriquement arrêté.



Ainsi, l'écriture de *Tombeau*, première action principale, n'aurait pas eu lieu s'il n'y avait pas eu de relation amoureuse entre les deux protagonistes et si la mort de Christine n'avait pas eu lieu. L'écriture de *Tombeau* est donc subordonnée aux deux événements marquants qui la précèdent. Plus encore, l'action principale demeure complexe en elle-même. C'est que le sujet d'écriture du narrateur comprend la relation amoureuse et la mort de Christine, c'est-à-dire deux événements qui ne font plus partie de la réalité du narrateur. Ces événements se retrouvent seulement dans le passé ou encore recréés dans le présent fictionnel (romanesque) de Christian. Ce dernier, grandement affecté par la mort de Christine, vit son deuil à travers l'écriture avec les résultats que l'on connaît : une narration qui multiplie les incertitudes. En effet, Christian écrit au sujet d'événements passés qui altèrent son état présent. Il ne distingue plus le présent du passé et superpose l'acte d'écrire avec l'acte d'aimer et ce, même si la relation est terminée à jamais.

Pour bien comprendre la superposition entre les actions principales, une relecture de l'incipit du roman fournira un exemple concret :

J'avais mis des heures à trouver ce café. Deux heures sonnaient quand j'entrai dans un circconférentiel bruit de jazz. Dès le seuil je vis de grosses femmes couleur d'olive et qui en ruisselaient se mouvoir excessivement au rythme du jazz. Leurs chairs évidemment qui mettaient un temps énorme à changer de direction brisaient le 5/4. Elles avaient les lèvres fardées rouges. Tu ne mets plus de fard à tes lèvres parce que j'aime ce naturel que les gens ne connaissent pas. (Comme les parfums ne doivent être découverts que de très près, dans les caresses, dans les morsures aux pieds ; ces libations où tout l'être éclot.) C'est moi pour l'équilibre extase, qui me colore la bouche, très légèrement à cause des gens tu sais, avec des parfums, des colognes qui incantent le sang aux lèvres ; et ensuite, au long des jours ou des nuits même, je n'ai qu'à passer la langue, comme rouler dans un drap, sur mes lèvres pour qu'elles s'excitent, se colorent en danse, t'excitent. Et leur goût est vignoble.  
Des femmes à toi le café s'était vidé [...] (T : 17)

La longue description du narrateur au sujet du fard et des parfums n'est pas vraiment importante. En fait, la compréhension fonctionnelle, seuil minimal pour progresser à

travers un texte, pousse naturellement le lecteur à ne s'occuper que des trois premières phrases du premier paragraphe et de la première phrase du deuxième paragraphe. Le lecteur doit seulement savoir que le *Je* a finalement trouvé le café, qu'on y joue du « jazz » et que de « grosses femmes » y dansent. Puis le café s'est vidé pendant qu'il jasait avec un *Tu*.

Cependant, la lecture littéraire, parce qu'elle « [...] requiert un texte dont la complexité et l'opacité premières, au lieu de décourager, incitent plutôt à un travail » (Gervais 1998b : 194), nous invite à lire la première phrase sous un autre angle. « J'avais mis des heures à trouver ce café » (*T* : 17). Le résultat final demeure la localisation du café. Pourtant, le lecteur peut se poser des questions quant à la validité de cette information. Étrangement, le mot-clé de cette phrase est l'article indéfini *des*. Pourquoi en est-il ainsi ? Ce *des* signifie au moins deux choses. Tout d'abord, le narrateur n'a pas mis une heure à trouver le café, car l'article marque le pluriel. En second lieu, si le narrateur avait pris deux heures à trouver le café, il n'aurait sûrement pas utilisé *des*, mais bien l'adjectif numéral invariable *deux*. Il faut donc supposer que le narrateur a mis au moins trois heures à trouver le café en question. Cela semble assez invraisemblable. Peut-être que le narrateur de *Tombeau* marche pour se rendre à ce rendez-vous ? Malgré cela, plus de deux heures de marche semble difficile à croire. Le narrateur ment-il ? Il n'a aucun intérêt à le faire, et s'il le fait, c'est bien involontairement. La supposition la plus probable est que le narrateur semble tellement affecté par le décès de Christine que sa réalité diffère de celle des autres. Son présent consiste en l'écriture de ces pages, *Tombeau*, au sujet d'une fille « morte dès la première page » (*T* : 66), qui se superpose au passé, c'est-à-dire la relation avec cette même fille. Ainsi, lorsque le narrateur écrit

« J'avais mis des heures à trouver ce café » (*T* : 17), il ne fait pas nécessairement allusion à la première fois où il a rencontré Christine dans ce café, mais bien à la seconde fois, où il y est allé pour commencer l'écriture de *Tombeau*. Le passé et le présent s'entremêlent et ce, dès la première ligne du roman. La fin du roman met également en évidence cette superposition temporelle :

Je ne sais pas si je suis guéri de ma fièvre, mais c'est à ces choses que je pense en visitant la ville. Je suis certain d'avoir un rendez-vous avec toi. Je visite tous les coins. [...]  
Je descendais cette ruelle, puis il y avait du bruit à ce café. J'avais envie de t'écrire, dans la ruelle, il y avait du papier gris. Je pénétrai dans ce café bruyant, dense vers... ah trois heures du matin. Tu n'étais pas là. [...] Il y avait un jazz très lent, et j'ai pu t'écrire, enfoncé dans un coin. (*T* : 67-68).

Plusieurs éléments de l'incipit se retrouvent dans cet extrait, le café bruyant, le jazz, mais aussi l'heure à laquelle le narrateur pénètre dans le café (deux heures et trois heures du matin). Comme le narrateur a « visité tous les coins », il a pu mettre des heures à trouver le café. En fait, il ne le cherchait pas vraiment. De plus, la certitude du narrateur d'avoir un rendez-vous avec Christine devient l'écho d'une réplique du premier chapitre : « Aussi je voulais te voir puisque nous avons rendez-vous » (*T* : 19). Tous ces éléments montrent bien comment l'écriture du narrateur multiplie les incertitudes. Parle-t-il du passé ou du présent ? Cela lui importe peu, car les deux s'entremêlent. Dit-il la vérité ou recrée-t-il à sa guise le passé ? De toute façon, le narrateur indique que « pour vivre, il fallait inventer » (*T* : 35). Pour le narrateur, le temps s'est arrêté depuis la mort de Christine ; pour le lecteur, cependant, la problématique du temps se situe au plan de la compréhension de la narration, car il ne sait jamais s'il est question du passé ou du présent. Comment peut-il alors interpréter ce *malaise* de l'écriture, omniprésent dans le roman, pour en constituer un sens ? Il doit avant tout déterminer le noyau mobile de l'action pour montrer comment ce préconstruit influence plus avant la lecture.

Afin de déterminer l'élaboration contextuelle de l'œuvre, nous avons délibérément retenu trois extraits (plans-actes que peut entreprendre un sujet) qui montrent comment trois actions secondaires convergent vers une cohérence globale. Ces exemples serviront à stabiliser les éléments épars du texte et permettront ensuite une plus grande implication sur le plan affectif. Le premier événement se déroule alors que les deux amoureux se reposent dans un café :

À cette heure, de nulle part, au moment dispersé de nous-mêmes, un cortège est apparu. [...] Le soleil tombait absurdement sur le corbillard dont la brillance noire aveuglait les regards [...] Nous suivions la procession un peu à l'écart, et les visages que nous apercevions de profil, apparaissaient maquillés. [...] Ce qui circulait disait que le mort était un enfant. [...] Christine et moi avons marché plusieurs rues, en silence lent. Sans regards. Claquant sur le pavé. Suivant une nouvelle route vers le café, drogués dans une pénombre de sommeil et de mort, ne reconnaissant le soleil que par ses ombres (*T* : 27-28).

Cette action secondaire ne se retrouve pas dans le roman par hasard. Elle montre comment la vie peut tout à coup basculer vers la mort. Les deux protagonistes ne s'attendent pas à voir la mort sortir « de nulle part ». Pourtant, la mort d'un enfant totalement inconnu les mystifie au point où ils semblent « drogués ». Le réseau sémantique de la *mort* se retrouve partout dans le roman (même dans le titre), mais cette fois-ci dans sa forme la plus directe. Le « corbillard », le « cortège » et la « procession » amènent doucement le lecteur (et le narrateur) vers la réalisation que Christine est réellement morte.

Ainsi, la dernière phrase de cet extrait peut apparaître comme une métaphore pour le reste du roman. Elle s'applique aussi bien à ce que les amoureux ont vécu lors de cet événement qu'à ce que le narrateur vit depuis la mort de Christine. Réécrire cette phrase, c'est réécrire le roman. Le narrateur erre littéralement et littérairement. Il erre dans la ville, se promenant de café en café. Il est « drogué » par la mort de Christine et ne

reconnaît plus sa vie, celle-ci étant subordonnée à la mort de son amoureuse. Sa boussole temporelle ne fonctionne plus et il ne vit plus depuis la mort Christine. Cela nous amène au second extrait où le narrateur rend compte de son écriture à Christine.

Le narrateur indique à plusieurs reprises qu'il invente ou (re)crée la relation au rythme de son instabilité présente. L'écriture de *Tombeau* lui sert de catharsis pour peut-être accepter le départ de l'être cher. Christian se décrit souvent comme mort, mais avec sursis :

Mais des fois je ressuscite. Tu deviens si présente. [...] Je retrouve ta création partout. C'est toi que je veux : l'éclat mêlé au déclin, inutiles et berçants. Je t'univers. Christine, tu sais que dans ce souvenir de ton départ mon histoire se décompose. Je ne me ressaisis plus. Nous sommes à la dérive. Mais j'y pénètre, car je me sens très près de la seule chose qu'il est inutile de fuir : la mort. [...]  
Ah mais personne n'apprécie « l'étendue de mon innocence » et de ma tendresse. Je caresse des pétales de fleurs imaginées. Qui sont, je suis sûr, blanches en dehors de ma porte. Quelque part tu rôdes. La nuit. Et je pense à toi qui es un jardin (*T* : 39).

Ce passage montre que le problème de l'écriture demeure au centre du roman. Cette écriture incertaine engendre une lecture incertaine. Après avoir appris la mort de Christine, le narrateur se promène dans la ville où chaque lieu, chaque objet lui rappelle sa relation avec sa copine. À force de penser à elle, il finit par ne plus la croire morte et la ressuscite à travers son écriture, d'où l'expression poétique « je t'univers ». Cette création lui fait perdre le sens de la réalité, comme d'ailleurs la plupart des expériences qui nous amènent près de la mort. Voilà pourquoi il devient difficile pour le lecteur de suivre le fil de l'histoire : elle se décompose. Encore une fois dans cet extrait, le réseau sémantique de la *mort* refait surface, mais ce qui retient surtout notre attention, c'est la comparaison entre Christine et un jardin. Que signifie cette comparaison ?

« Jardin » est synonyme de vie où il pousse généralement des légumes ou des fleurs. Dans *Tombeau*, le narrateur exploite la thématique des fleurs dès les premières

pages. Relevons quelques passages où il en est question : « [...] j'ai peint un jardin sombre sur ta peau blanche ou bronze, dépendant de l'éclairage et de mes souhaits. J'ai peint une tige lovant ton cou et deux fleurs dans le dos » (*T* : 21), « [...] toutes les roses roses entourant notre vin... cela embaumerait deux fragiles coupes [...] » (*T* : 25), « Dans ce cercueil de fleurs et de souvenirs [...] » (*T* : 30), « Je t'ai embrassée plein de pétales et j'ai déposé la fleur parfumée de mes chansons dans ta bouche » (*T* : 31), « Ce furent des floralies apocryphes » (*T* : 33), « J'ai envoyé des fleurs blanches à ses funérailles. C'était les seules fleurs que papa aimait et tolérait » (*T* : 55) et « [...] un ruisseau de fleurs blanches à sa bouche » (*T* : 66). On se rend compte que la thématique des fleurs est présente dans les trois actions principales : l'écriture, la relation amoureuse et la mort.

Avant même d'en donner le contexte, le mot *fleur* est la plupart du temps synonyme d'amour. On donne des fleurs à la St-Valentin ou alors à la fête des mères. Dans le roman, plusieurs moments surviennent où Christian et Christine partagent leurs sentiments au moyen de fleurs réelles ou symboliques. Cependant, lorsque l'on unit *fleur* aux mots *embaumer*, *cercueil*, *apocryphes* et *funérailles*, l'association des fleurs avec la mort refait surface. Cela revient à dire que la thématique des fleurs se retrouve aussi bien dans le passé (avant la mort) que dans le présent (après la mort) de l'histoire. Des fleurs poussent dans le jardin (Christine) et elles sont également présentes au pied de la tombe.

Le troisième exemple met en scène les mêmes éléments que les extraits précédents. On y parle de la relation avec Christine, de la mort et de l'écriture. Le lecteur peut faire des rapprochements entre les trois actions principales et découvrir ses

propres pistes de lecture. À la fin de la première partie du roman, le narrateur interpelle encore une fois sa bien-aimée :

Christine, depuis une semaine je mange très peu : j'ai acheté un encensoir pour la chambre. C'était la fin de semaine après ta mort. [...] Je psalmodiais ton nom. [...] Ah pour que tu sois morte dans notre chambre, dans notre sanctuaire; je t'aurais conservée, couverte de tes photos et de tes livres [...] ; tu aurais été caressée d'orchidées sur ton lit de mort. Je t'encerclerais de coraux pour te perpétuer. J'aurais en procession suivi l'itinéraire de nos journées perdues. [...] Mais tu m'obliges à cette illusion, à ce poème apache, à cette histoire qui devient tabernacle (*T* : 51).

Les similitudes entre cet extrait et les deux autres sont étonnantes. Tout d'abord, les termes *psalmodier*, *sanctuaire* et *lit de mort* font le lien évident avec la mort. De plus, l'analogie entre « Nous suivions la procession un peu à l'écart [...] » (*T* : 27) et « J'aurais en procession suivi l'itinéraire de nos journées perdues » (*T* : 51) confirme l'action secondaire du narrateur avant qu'il se mette à écrire *Tombeau*. Avant d'entrer dans le café pour écrire, il errait dans la ville, visitant divers endroits qui lui rappelaient sa relation avec Christine. Finalement, il existe un autre rapprochement au sujet des fleurs lorsque le narrateur écrit : « [...] tu aurais été caressée d'orchidées sur ton lit de mort » (*T* : 51), alors que dans le second extrait il « caresse des pétales de fleurs imaginées » (*T* : 39). Dans les deux cas, le narrateur fait référence à la possibilité d'une action qui ne s'est pas produite : la continuation de la relation avec Christine.

Pourquoi effectuer un rapprochement entre ces trois passages ? Rappelons que le noyau fixe de l'action comprend l'acte écrire, subordonné à l'acte d'aimer et à la mort de Christine. Le partie mobile de l'action, c'est-à-dire les divers plans-actes que peut entreprendre un sujet, est constitué du choix des événements relatés dans *Tombeau*. L'écriture étant l'action principale, le narrateur choisit (consciemment ou non) de relater certains événements. Nous en avons relevé trois dont les thèmes finissent tous par se

recouper. Les *fleurs*, la *mort* et *l'écriture* restent au cœur de tous les événements narrés par le personnage principal. Il semblait important de montrer comment la partie mobile de l'action est intimement liée au noyau fixe.

Enfin, si la lecture littéraire suppose une part de subjectivité, il n'en demeure pas moins que la contextualisation des préconstruits limite le lecteur dans la construction du sens. Ceux-ci « [...] permettent de transposer, de traduire les systèmes de signes de façon à mieux organiser la saisie et la manipulation » du texte (Thérien 1990 : 76). En ce qui concerne *Tombeau*, certains passages nous ont permis de constituer son écriture comme action principale, toujours subordonnée à deux autres actions : la relation amoureuse entre Christian et Christine, ainsi que la mort de celle-ci. La partie mobile de l'action vient appuyer les actions principales. L'action, contrairement au temps et aux lieux, aide donc à comprendre le texte et à savoir comment le personnage-narrateur vit avec le deuil. La compréhension du texte fournit un point de départ afin de complexifier la lecture sur la base de ce que l'on sait. Par exemple, pourquoi le narrateur semble-t-il si affecté par la mort de Christine ? Comment expliquer ses réactions et la création de ce « poème apache », véritable hymne à sa bien-aimée ? Pour répondre à ces questions, il faut maintenant interpréter la lecture à l'aide des processus affectif, argumentatif et symbolique.

## 2.2 Interpréter la lecture

Maintenant que les éléments épars du texte ont contribué à la construction d'un cadre cognitif, il faut élaborer une métaphore fondatrice, une hypothèse personnelle qui guidera l'interprétation de la lecture. Le choix de la métaphore fondatrice reste tributaire



du processus affectif, celui qui informe le lecteur de façon plus singulière. C'est en effet au plan affectif que la lecture littéraire entre en jeu. Notre engagement affectif envers *Tombeau* se distingue de celui d'autres lecteurs. Cela ne veut pas dire que leurs lectures ne sont pas valables, mais bien qu'elles restent individuelles, chaque lecteur ne réagissant pas de la même façon à un texte donné. Cette particularité rend la lecture littéraire des plus productives, car plusieurs significations peuvent jaillir d'un même texte à la lumière d'une relecture. Quelle est donc la démarche pour en venir à formuler une métaphore fondatrice qui valait la peine d'être explorée dans ses différentes facettes ?

Certaines œuvres littéraires semblent si faciles à lire que l'on pourrait croire qu'elles ont été écrites pour nous. Par contre, d'autres textes touchent certains lecteurs plus particulièrement sans que leur compréhension aille de soi. C'est ce dernier type de rapport que nous avons entretenu avec *Tombeau* ; en effet, la complexité de ses dispositifs énonciatifs rend difficile l'appropriation de cette œuvre romanesque. Cependant, il est possible de donner une interprétation à ce roman par le biais d'une métaphore fondatrice.

Rappelons que *Tombeau* est abordé du point de vue de notre lecture singulière. À partir de celle-ci, le lecteur peut complexifier la lecture, l'enrichir en l'intégrant dans un système de signes plus vaste. En relisant le texte, la métaphore fondatrice est apparue d'elle-même. Selon nous, la relation entre Christian et Christine, son point culminant et ses conséquences semblent analogues à la relation biographique et textuelle entre deux écrivains célèbres : Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. La passion a en effet déchiré ces deux êtres liés par l'écriture. En relisant *Tombeau*, il semble que le narrateur, à la manière de Verlaine, se trouve complètement détruit en apprenant le décès de son

amoureuse, celle-ci représentant Rimbaud. Le narrateur se sert de la mort de Christine pour écrire *Tombeau*. Il est influencé par cette dernière tout comme la personnalité, le style et les thèmes proprement rimbaldiens ont fortement influencé l'oeuvre de Verlaine. Notre engagement affectif envers *Tombeau* incite à le relire en associant Christian à Verlaine et Christine à Rimbaud. Bien que *Tombeau* soit tout à fait moderne, plusieurs éléments dans les écrits de Verlaine apparaissent analogues à l'écriture du narrateur de ce roman.

Il faut tout d'abord relever l'extrait le plus significatif du texte, celui où se retrouve tous les éléments nécessaires au déploiement de la métaphore fondatrice. Par la suite, d'autres exemples renforceront l'hypothèse de départ. Les traits de la métaphore fondatrice se retrouvent dans trois paragraphes du chapitre G.

Je ne sais plus comment tu es morte. J'invente, non ? Mais tu as existé ! Tu as eu des départs. Différemment peut-être. Mais tu as existé. Il n'y a plus de nous que ces mots. Rimbaud qui a cessé d'écrire, ce n'est rien. Moi je me suicide vraiment avec notre histoire.

Mais des fois je ressuscite. Tu deviens si présente. C'est une vibration étreignante qui me saisit et me pousse dehors, je veux dire dans le monde. C'est une nostalgie, et cependant je cherche d'autres jeunes filles. Je me sens si tendre. Elles me suivraient des yeux. Simplement. Je les embrasserais. Je te projette dans une éternité vitale, formée d'autres que toi ; ainsi je te profane et te conserve. Il me semble que je coucherais avec une adolescente juste avant de me jeter dans tes bras. Et tu sais à cela que je t'aime. Je retrouve ta création partout. C'est toi que je veux : l'éclat mêlé au déclin, inutiles et berçants. Je t'univers.

Christine, tu sais que dans ce souvenir de ton départ mon histoire se décompose. Je ne me ressaisis plus. Nous sommes à la dérive. Mais j'y pénètre, car je me sens très près de la seule chose qu'il est inutile de fuir : la mort. Ceci est banal : mais elle est partout, évidente, elle est à l'âme des choses (*T* : 39).

Afin de montrer comment la relation entre les poètes et celle des deux protagonistes se ressemblent, il faut aborder l'aspect argumentatif de la lecture qui traite du défilement de l'information. Au fil de la lecture, le lecteur peut formuler des hypothèses de nature argumentative ou rhétorique à partir des informations du texte. Il peut ainsi, à la faveur

de l'argumentation textuelle, opposer, contraster ou lier entre eux certains préconstruits. Il organise le discours selon ses perceptions. Dans *Tombeau*, il n'y a qu'une seule version de l'histoire racontée et on ne retrouve pas de personnages opposants et adjuvants. Le raisonnement intellectuel (ou plutôt les émotions) du narrateur fait foi de tout. À travers son écriture, il faut montrer que la disposition des informations élabore des traits de la métaphore fondatrice. Il faut alors relire le texte en fonction de cette hypothèse personnelle afin de signaler sous quel rapport certains éléments de l'écriture du narrateur servent de fondement cognitivo-argumentatif à la métaphore fondatrice.

Qu'est-ce ce qui unit les deux protagonistes principaux après la mort de Christine ? Pour Christian, il ne reste que des souvenirs vagues et surtout le témoignage écrit qu'il livre avec *Tombeau*. Son désarroi devant la mort le pousse à créer un texte ou plutôt un hommage à cette jeune fille. Dans le premier paragraphe, Christian indique qu'il ne sait plus comment Christine est morte. Il l'a su, mais il ne s'en rappelle plus. Étrangement, il s'agit d'une question cruciale lorsque l'on apprend la mort de quelqu'un. C'est la question la plus importante. En ce qui concerne le narrateur, il préfère se rassurer en se disant que son amoureuse a bel et bien existé. Sa seule question, à laquelle il connaît déjà la réponse, se rapporte à la véracité de son histoire. Il sait qu'il invente, c'est lui qui écrit *Tombeau*. Cette création sert de testament à la relation entre Christian et Christine, tout comme les divers écrits de Verlaine où il est question de sa relation avec Rimbaud. Par la suite, le narrateur affirme égoïstement : « Rimbaud qui a cessé d'écrire, ce n'est rien. Moi je me suicide vraiment avec notre histoire » (*T* : 39). Rimbaud abandonne l'écriture très jeune, vers l'âge de vingt ans. Bien qu'on ne sait pas l'âge auquel Christine est décédée, on sait qu'il s'agit d'une

jeune fille. Sous l'angle de notre métaphore fondatrice, l'affirmation du narrateur fournit deux éléments intéressants : au sens propre, que Rimbaud ait cessé d'écrire n'est pas le plus grand drame de l'humanité, alors que Christian, lui, se « suicide » avec *Tombeau* ; au sens analogique, si Rimbaud devient Christine, le narrateur affirme alors que ce n'est pas la mort de Christine qui est si terrible, mais les conséquences de cette mort pour le narrateur. Si la relation recréée pousse le narrateur au suicide, il demeure probable que celui-ci ne possède pas toute sa raison et que son écriture en souffre. Christian le confirme d'ailleurs plus loin dans le roman :

Je ne peux même plus choisir les mots précis. Les mots justes sont ici, vagues. Je veux ce livre inégal comme mes vols et chutes, comme des regards harassés, comme les distances existent toujours entre deux, entre le bonheur, comme elles fracassaient attentes et rêves (*T* : 36).

Le second paragraphe de l'extrait retenu montre de façon implicite l'association entre Christian et Verlaine. Christian souligne tout d'abord qu'il ressuscite, car depuis qu'il sait que Christine est morte, il erre dans la ville et revoit leur parcours amoureux. Il sort « dans le monde ». Ensuite, comme il se rend compte qu'il ne reste qu'une vision de Christine, il « cherche d'autres jeunes filles ». Il faut noter qu'il ne cherche pas d'autres femmes, mais bien des « jeunes filles ». La jeune fille renvoie à l'idée de la muse, de la force d'inspiration qui aide Christian à écrire. La muse de Christian étant décédée, il doit chercher soit son souvenir, soit d'autres jeunes filles pour y découvrir une source d'inspiration. Évidemment, la seule muse habitant Christian et le roman est une muse de la *mort* : Christine.

Toujours dans le même paragraphe, Christian projette l'image de sa relation avec Christine en utilisant d'autres jeunes filles. Ce qu'il imagine devient pour lui une

contradiction, car il « profane » et « conserve » la mémoire de son amoureuse. Profanation : il imagine revivre la relation avec d'autres filles inconnues et cela demeure la seule façon de conserver bien vivant le souvenir de Christine. Puis, le narrateur indique qu'il trouve la création de la jeune fille partout. À travers chaque lieu visité, chaque personne rencontré, il retrouve une parcelle de Christine. Cette constatation le force à s'arrêter dans un café pour finalement écrire cette création. Christian met un terme à la création lorsque quelqu'un lui demande ce qu'il écrit. Il prend alors conscience que la création fait partie d'un temps révolu. Il revient alors dans un présent concret et peut finalement réaliser l'inévitable : « C'est alors qu'elle est morte » (*T* : 68). Cependant, bien avant cette courte discussion avec l'inconnu dans le café, le narrateur, à la fin du deuxième paragraphe, propose un néologisme qui revient comme un leitmotiv tout au long du roman : « Je t'univers » (*T* : 39). En faisant d'un nom un verbe d'action, Christian réitère son engagement dans la création, dans l'invention de cette relation. Il l'avait déjà mentionné plusieurs fois auparavant. Par exemple, il affirme que « pour vivre, il fallait inventer » (*T* : 35). Puis, il le soulignera encore une fois dans les dernières pages du roman :

J'écris des pierres tombales. J'invente des morts merveilleuses et décevantes pour celle que j'aime, qui est morte dès la première page, qui est morte parce que les mots tombent, les romans s'achèvent, les instants fulgurent et enveloppent ensuite en cercueil (*T* : 66).

Quant au troisième paragraphe, il ramène le narrateur, et donc le lecteur, vers une certaine réalité. Christian interpelle directement la jeune fille décédée : « Christine, tu sais que dans ce souvenir de ton départ mon histoire se décompose » (*T* : 39). Le départ de Christine affecte en fait deux réalités du narrateur et les confond : d'une part, l'histoire propre de Christian, son quotidien qui se décompose ; d'autre part, la décomposition du

texte à mesure que la trame du récit se déploie. Par la suite, le narrateur peut difficilement se dissocier de Christine. Il utilise le *je* au présent dans la phrase suivante, puis le *nous* encore au présent dans la troisième phrase. Pourtant, seul Christian est à la dérive, l'autre personnage étant déjà décédé.

Les dernières phrases de l'extrait indiquent que le narrateur se rend compte de l'inutilité de fuir la mort. Selon lui, celle-ci est partout. Ainsi, il existe un lien explicite, du moins pour le narrateur, entre la création et la mort. Le narrateur affirme, au deuxième paragraphe, qu'il retrouve la création de Christine « partout », puis il indique par la suite que la mort se retrouve « partout ». À première vue contradictoires, la création et la mort sont ici intimement liées. C'est la mort de Christine qui force le narrateur à créer, à inventer son histoire. Cette mort se retrouve partout dans la ville et, par le même effet, dans la création de Christine également.

Finalement, l'extrait analysé montre mieux que n'importe quel autre extrait comment la lecture s'est construite. Le fait de mentionner Rimbaud explicitement et de faire allusion à la relation d'un écrivain avec une jeune fille indique un sens qui se complexifie pendant la lecture. Ainsi, Rimbaud a servi de muse à Verlaine, d'une dizaine d'années son aîné, et Christine sert de muse à Christian. Par analogie, la relation entre Verlaine et Rimbaud a servi de force créatrice surtout pour Verlaine. Après la fin de la relation avec le jeune Rimbaud, Verlaine fut grandement inspiré à écrire des textes sur son ancien amant. Le lien intime qui unit la création et la mort ne fait qu'ajouter à la métaphore fondatrice. Il n'y aurait tout simplement pas eu de création sans la mort de Christine. Dans le même ordre d'idées, d'autres traits de la métaphore fondatrice peuvent être relevés.

Tout d'abord, l'exergue, qui explique ou présente un texte, sert souvent de microcosme au roman. Le narrateur de *Tombeau* a choisi une phrase d'*Une saison en enfer* de Rimbaud afin d'illustrer son propos. « La vraie vie est absente » (*T* : 14) indique dès le départ que la mort est présente. Par opposition, si « la vraie vie est absente », c'est la fausse mort qui est présente. Il s'agit ici du statut ambigu de la relation entre les deux personnages principaux et de la perception de celle-ci par le narrateur. Par ce simple exergue, Christian rend hommage à sa muse Christine/Rimbaud en créant un lien avec le texte original de Rimbaud. Une femme y raconte comment elle vit son deuil :

Je suis l'esclave de l'Époux Infernal, celui qui a perdu les vierges folles. C'est bien ce démon-là. Ce n'est pas un spectre, ce n'est pas un fantôme. Mais moi qui ai perdu la sagesse, qui suis damnée et morte au monde, – on ne me tuera pas ! – Comment vous le décrire ! Je ne sais même plus parler. Je suis en deuil, je pleure, j'ai peur. [...] Lui était presque un enfant... Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. (Rimbaud 1993 : 128-129)

Notre interprétation est la suivante : à travers la voix d'une femme, Rimbaud fait habilement parler Verlaine qui se plaint de son amant, c'est-à-dire Rimbaud lui-même. Il ne faut pas oublier qu'*Une saison en enfer* a été écrit pendant et après la relation entre les deux poètes. Le propos ressemble en plusieurs points aux sentiments éprouvés par le narrateur de *Tombeau* après la mort de Christine. « Je ne sais même plus parler » devient dans le roman « je ne sais même plus écrire ». Dans le texte de Rimbaud, on mentionne également que « l'amour est à réinventer » (*ibid.* : 129), ce qui rejoint l'extrait retenu de *Tombeau*. L'invention de l'amour ou plutôt sa réinvention se produit à travers l'écriture de Christian. L'amour étant mort, le narrateur le recrée à travers ses souvenirs amoureux.

Plus loin dans le roman, Christian décrit un autre événement tout à fait anodin en compagnie de son amoureuse.

Je fumais nonchalamment, je te savourais. Tu disais pour les buildings, pour la rue :  
 « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles La blanche Ophélie flotte comme un  
 grand lys, Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles. » Et la rue t'écoutait, il y  
 avait le silence des oiseaux. (T : 24)

Encore une fois, la référence à Rimbaud est explicite. Christine récite les trois premiers vers du poème *Ophélie*, publié en 1870. Personnage mythique représenté en peinture et en littérature surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, Ophélie est tout d'abord apparu dans *Hamlet* de Shakespeare. Il s'agit d'une jeune vierge qui ne comprend pas son amoureux, mais qui a besoin de lui. Elle survit comme elle peut, mais l'idylle se termine abruptement par la noyade d'Ophélie. Dans le contexte, les paroles de Christine servent de prémonition sans qu'elle le sache. Le narrateur (et le lecteur) ne connaîtra jamais la cause du décès de sa bien-aimée, mais cet extrait d'*Ophélie* fournit quelques indications. À partir de cet extrait, le lecteur commence à valider la métaphore fondatrice qui s'était formée pendant la lecture.

Un autre exemple appuie l'hypothèse de départ. Le lendemain d'une soirée où l'alcool fusait de toute part, le narrateur, en observant son amoureuse, fait la remarque suivante :

Tu avais trop bu, ou, il y eut un contre-point à la délivrance, la noce danaësque; le plaisir est une tragédie. Tu t'étais aussi tranchée (à quel moment ?) au poignet. Il était emmailloté, tu portais le rixe sur ton visage, à ton poignet, comme une douceur. Ton visage fatigué, cerné d'auréoles, d'aurores, devenait d'une douleur délicate qui caresse, qui embaume (T : 34).

À première vue, le rapprochement entre « plaisir » et « tragédie », « douceur » et « douleur » ainsi que « caresse » et « embaumement » pose certains problèmes. Pourtant, se peut-il que l'on fasse mal lorsque l'on aime trop ? Se peut-il que l'on aille jusqu'à blesser ou tuer un être cher ? En ce qui concerne la relation Rimbaud-Verlaine, il faut se rappeler que le 10 juillet 1873, après deux années de passions tumultueuses, Verlaine



complètement ivre tire deux coups de pistolet sur son amant dont un l'atteint au poignet. Ainsi, Christine se blesse également au poignet, mais le narrateur ne se rappelle plus quand ni comment. Les fortes passions se terminent souvent en tragédie comme dans le cas de Verlaine/Christian et Rimbaud/Christine. Dans le cadre de l'hypothèse de départ, cet extrait montre que l'analogie entre les deux histoires se retrouve dans certains passages où l'on ne croyait pas voir un rapprochement au cours des premières lectures.

Finalement, un commentaire dans les dernières pages du roman indique au lecteur que le personnage principal finit par apprivoiser la douleur et peut même se permettre d'analyser cette mort absurde. Lucide, il affirme : « Ta mort apparaît maintenant un aboutissement grandiose. Je songe à Proust sur son lit de mort. Je songe à Rimbaud » (*T* : 59). L'allusion à Proust établit un parallèle entre l'œuvre majeure de l'auteur qui fut terminée après sa mort et l'œuvre que Christian écrit après la mort de Christine. Il s'agit d'un « aboutissement grandiose ». Christian revient ensuite à Rimbaud, car bien que le poète soit décédé à trente-sept ans, toute son œuvre fut écrite avant vingt ans. Sa mort littéraire se produit donc très jeune, tout comme le décès de Christine. Il semble donc que la métaphore fondatrice contribue à la complexification de la lecture de *Tombeau*.

Enfin, si le processus affectif amène à faire un choix subjectif sur la façon d'aborder le texte, le processus argumentatif, de son côté, traite du défilement de l'information qui permet d'opposer, de contraster ou de lier entre eux certains préconstruits. Si la lecture ne venait pas appuyer l'hypothèse, il aurait assurément fallu se tourner vers une autre métaphore fondatrice. La subjectivité de la lecture comporte tout de même certaines limites inhérentes au texte qui se manifestent à travers les préconstruits. Il ne s'agit pas de remplir des blancs, mais plutôt de complexifier la lecture

à l'aide de la métaphore fondatrice qui trouve son fondement cognitivo-argumentatif dans la lecture du texte. Plus particulièrement, la lecture littéraire, au sens où Gervais l'entend, ne serait pas complète sans l'intégration de l'hypothèse de lecture dans un système sémiotique plus englobant. Afin de mener à terme (provisoirement) la lecture littéraire de *Tombeau*, il faut intégrer l'objet textuel à d'autres objets du monde pour établir non pas une interprétation définitive, mais une interprétation liée à notre métaphore fondatrice. Pour ce faire, divers textes écrits par Verlaine au sujet de son amant Rimbaud aideront à l'interprétation. Il faut effectuer un rapprochement symbolique avec le texte que Christian écrit au sujet de son amoureuse.

Dès notre première lecture de *Tombeau*, une hypothèse s'est formée. Celle-ci reste personnelle et peut différer selon le lecteur. À partir de cette hypothèse, le lecteur procède à la construction d'un sens en contexte. Cependant, la lecture littéraire ne peut s'arrêter là. Un sens isolé, en sémiotique, resterait tout à fait stérile. Le sens doit être « valorisé en regard des autres objets du monde avec lesquels le lecteur a une relation » (Thérien 1990 : 75). Chaque lecteur n'a pas la même relation avec ces autres « objets » du monde, ce qui explique pourquoi la lecture littéraire demeure un acte singulier. Ce travail a favorisé l'hypothèse que la relation Christian-Christine est analogue à la relation Verlaine-Rimbaud. Le processus symbolique permet d'intégrer la lecture à un système sémiotique plus vaste. Il faut donc intégrer la lecture de *Tombeau* au système de signes comprenant l'écriture des deux poètes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Tout d'abord, le titre du roman est tellement riche de sens qu'il apparaît essentiel de l'intégrer à notre interprétation de *Tombeau*. Le sens premier de *Tombeau* est sans aucun doute celui d'un « monument funéraire élevé sur une tombe pour commémorer le

souvenir d'un ou plusieurs morts » (Quemada 1994 : 298). Le narrateur affirme d'ailleurs à la fin du roman qu'il écrit une épitaphe à une jeune fille. Une épitaphe se retrouve habituellement sur une pierre tombale. Par ailleurs, « tombeau » prend d'autres significations dans le contexte des arts. En peinture, « mise au tombeau » est synonyme de « représentation de l'ensevelissement du Christ » (*ibid.* : 298). Cette image du deuil, du départ ultime du Sauveur, ressemble au départ de Christine, alors que le narrateur ensevelit l'histoire d'amour dans sa création littéraire. De plus, en musique et en poésie, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, « le tombeau de quelqu'un » signifie « une composition poétique, œuvre instrumentale écrite à la mémoire d'un grand artiste » (*ibid.* : 298). Par exemple, Mallarmé et Nelligan ont tous deux écrit un poème intitulé « Le tombeau de Baudelaire » en hommage au poète. Il est clair que l'œuvre de Christian devient de façon implicite le « tombeau de Christine ». Cependant, les problèmes du narrateur ne s'effacent pas complètement derrière l'hommage à son amoureuse et sa difficulté à assumer le décès force le narrateur à continuellement dénigrer son œuvre et à questionner sa légitimité. Ensuite, par analogie, « tombeau » signifie « être la cause de la mort » de quelqu'un (*ibid.* : 298) comme dans l'expression *conduire quelqu'un au tombeau*. Sans connaître la raison du décès de Christine, le narrateur se croit indirectement responsable. Du moins, il fait tout en son pouvoir pour qu'elle ressuscite littéralement et, comme cela n'est pas possible, il la ressuscite littérairement. Finalement, « tombeau » peut aussi vouloir dire « être tout près de mourir » (*ibid.* : 298) comme dans l'expression *être aux portes du tombeau*. Il s'agit d'un des états d'âme du narrateur qui se croit plus mort que vivant, comme l'indique d'ailleurs l'exergue. La mort de Christine signifie également sa propre mort. Au plan symbolique, le titre même de l'œuvre établit plusieurs parallèles qui

s'intègrent bien aux propos du narrateur. Afin d'intégrer le titre dans un système sémiotique plus englobant, il faut maintenant associer le *Tombeau* de Christine écrit par Christian au *Tombeau* de Rimbaud de la plume de Verlaine.

Bien que Verlaine n'ait jamais écrit un « tombeau de Rimbaud », il a produit plusieurs textes en hommage à son amant, que ce soit pendant leur relation tumultueuse ou après. Même si Verlaine est loin d'être le seul auteur ayant écrit au sujet d'une personne aimée, ses poèmes possèdent un statut symbolique particulier en relation avec *Tombeau* dans le cadre de notre interprétation. En fait, le narrateur s'identifie à Verlaine. Les textes que ce dernier a écrits au sujet de Rimbaud possèdent certains attributs des états d'âme de Christian. Par analogie, la métaphore fondatrice complexifie la lecture sur la base de ce que l'on sait déjà. Quelques exemples suffiront pour montrer le transfert qui se produit de Verlaine à Christian dans la perspective d'un être aimé disparu.

Le poème « À Arthur Rimbaud », publication posthume de Verlaine, montre l'importance du protégé pour le poète. Les deux premiers vers ainsi que la seconde strophe fournissent une analogie pertinente à la lecture de *Tombeau*.

MORTEL, ange ET démon, autant dire Rimbaud,  
Tu mérites la prime place en ce mien livre, [...]

Les spirales d'encens et les accords de luth  
Signalent ton entrée au temple de mémoire  
Et ton nom radieux chantera dans la gloire,  
Parce que tu m'aimas ainsi qu'il le fallut.  
(Verlaine 1962 : 601)

Le narrateur du poème interpelle directement Rimbaud. Il le décrit avant tout comme un « mortel ». De plus, le langage attire l'attention sur lui-même par l'utilisation de la majuscule pour souligner l'importance du caractère « mortel » de Rimbaud. Par la suite,

le narrateur indique que Rimbaud est à la fois « ange ET démon ». Il n'existe pas de compromis pour le narrateur et l'importance de Rimbaud fait en sorte que celui-ci prend toute la place dans son livre. La lecture de *Tombeau* fournit également de nombreux exemples où le narrateur indique clairement la place primordiale que prend Christine dans son histoire. À cet égard, Christian affirme : « Je sais aussi que tu aurais écrit le même livre, exactement pour moi. Maintenant je n'ai plus qu'à me retirer et continuer ce livre de toi, ou de moi » (*T* : 29). La seconde strophe, quant à elle, sert de justification à la place que mérite Rimbaud dans le livre. Le narrateur désire ériger un « temple » à la mémoire de son amant, pour que Rimbaud vive toujours « dans la gloire », parce que celui-ci l'a aimé de façon inégalée. N'est-ce pas la même raison qui pousse Christian à créer un tombeau (au lieu d'un temple) à la mémoire de Christine ? La jeune fille l'a aimé comme personne d'autre auparavant et son départ soudain force Christian à produire une épitaphe digne d'elle.

Dans « Vers pour un être calomnié », le narrateur parle de la difficulté d'aimer, sachant que l'amour meurt un jour. Les deux tercets du sonnet servent de constat sur la situation actuelle et posent une question à laquelle le narrateur de *Tombeau* cherche également à répondre à travers sa propre écriture :

[...] Ah ! misère de t'aimer, mon frêle amour  
 Qui vas respirant comme on respire un jour !  
 O regard fermé que la mort fera tel !

O bouche qui ris en songe sur ma bouche,  
 En attendant l'autre rire plus farouche !  
 Vite, éveille-toi. Dis, l'âme est immortelle ?  
 (Verlaine 1962 : 330)

Le narrateur emploie avec brio la métaphore de l'amant endormi à ses côtés pour avouer ses craintes au sujet de la relation présente et future. Le narrateur observe avec

attendrissement son amant assoupi qui respire doucement. Il compare le regard de ce dernier avec celui d'un mort, les yeux fermés. Il imagine que l'amant rit parce qu'il rêve à de beaux moments et n'en peut plus d'attendre le vrai rire éveillé. Le poème se termine sur une question lourde de sens. Personne ne sait si l'âme est immortelle. En fait, le narrateur désire plutôt savoir si l'amour est éternel. Alors que dans le premier tercet il constate qu'il est difficile d'aimer l'amant, il espère tout de même que les sacrifices en valent la peine en souhaitant ardemment, lors de la chute du poème, que l'amour réciproque soit immortel. Quant à *Tombeau*, il semble que l'entreprise de Christian se résume à ces deux tercets. La difficulté d'aimer s'accroît avec la mort de la personne aimée. Christian ne veut pas se départir du souvenir de Christine. Il vit un songe éveillé et espère que sa bien-aimée s'éveillera également. À ce propos, il dit

Je t'ai. Je te palpe. Ne t'en vas pas. Ton monologue délirant comble par sa musique les abîmes de l'oubli. Dans mon isolement, tu es projetée contre l'astre éblouissant, ta chevelure – écho de mes rêves. Parle! Je retrouverai les mots perdus, avec leur pas [...] (T: 46).

Il veut vraiment rendre l'âme de Christine immortelle à travers son écriture. Il souhaite que l'amour subsiste au-delà de la mort de la jeune fille. À la fin du roman, l'illusion est détruite lorsqu'une personne anonyme lui demande ce qu'il écrit. Il réalise finalement l'inévitable.

Pourtant, le narrateur, avant même de commencer l'écriture de *Tombeau*, avait revu son amoureuse une dernière fois. S'adressant directement à Christine, Christian avoue

[...] Un calme de tapis m'a conduit jusqu'à toi. Tu étais ravissante à quelques lendemains de ta mort. Fade et pâle comme une madone d'albâtre, tu étais réussie. Te revoir dans ton cercueil, et le diadème qui s'ébroue dans ta chevelure ! Christine ! Une biche jouant son arpège dans les glaces blanches. (T: 58-59)

Cette description de la dernière rencontre s'inscrit dans un registre poétique. Le calme du tapis sert de métaphore pour le silence régnant dans les salons d'exposition. L'expression « était réussie » montre que le narrateur est lucide quant à l'état de Christine, certainement embellie par un embaumeur. Finalement, la dernière phrase marque encore l'univers poétique de *Tombeau*. Au plan symbolique, un quatrain de Verlaine faisant partie du poème « Crimen amoris » (littéralement traduit par « grief contre l'amour »), décrit l'amant sur son lit de mort ou métaphoriquement, la mort de la relation amoureuse elle-même.

Or le plus beau d'entre tous ces mauvais anges  
 Avait seize ans sous sa couronne de fleurs.  
 Les bras croisés sur les colliers et les franges,  
 Il rêve, l'œil plein de flammes et de pleurs.  
 (Verlaine 1962 : 378)

La personne décrite dans le premier vers est Rimbaud à seize ans, âge où il avait rencontré Verlaine. Le superlatif « le plus beau » peut être associé aux adjectifs « ravissante » et « réussie » qui décrivent Christine. De plus, si l'on couronne habituellement les rois, une couronne de fleurs reste synonyme de deuil à l'instar du diadème dans l'extrait de *Tombeau*. Pour accentuer la métaphore de la mort de l'amour, l'ange mauvais a les bras croisés comme une personne exposée dans un cercueil. Le symbolisme du rêve du dernier vers ramène le lecteur au sommeil éternel, au désir de revoir les yeux plein de flammes de l'amant que l'on a perdu. Même si les narrateurs de *Tombeau* et de « Crimen amoris » sont témoins oculaires de la mort, réelle ou métaphorique, de l'être aimé, ils ne peuvent se résigner à accepter le caractère définitif de la relation. Christian/Verlaine reste condamné à écrire pour alléger les souffrances du

deuil. Ce deuil demeure double pour Christian, car la relation et la jeune fille elle-même font partie du passé.

Par ailleurs, le poème « Laeti et errabundi » semble l'analogon le plus significatif de la métaphore entre la relation Verlaine-Rimbaud et la relation Christian-Christine. Tout d'abord, le titre du poème, traduit par « gais et vagabonds », sert de référence au passé nostalgique, alors que les deux poètes vibraient d'une même passion. Le poème comporte vingt-cinq quatrains et décrit la relation entre les deux poètes. Même si le poème ne possède pas de séparation explicite, il se lit en deux temps. Les quatre quatrains suivants, tirés de la première partie, montrent les jours heureux de la relation :

Nous allions - vous en souvient-il,  
Voyageur où ça disparu ? -  
Filant légers dans l'air subtil,  
Deux spectres joyeux, on eût cru ! [...]

Entre autres blâmables excès  
Je crois que nous bûmes de tout,  
Depuis les plus grands vins français  
Jusqu'à ce faro, jusqu'au stout, [...]

Des paysages, des cités  
Posaient pour nos yeux jamais las ;  
Nos belles curiosités  
Eussent mangé tous les atlas. [...]

Le roman de vivre à deux hommes  
Mieux que non pas d'époux modèles,  
Chacun au tas versant des sommes  
De sentiments forts et fidèles. [...]  
(Verlaine 1962 : 522-524)

Les deux premiers vers laissent paraître la nostalgie du narrateur qui espère que l'amant disparu (le voyageur) se souvienne du début de la relation où les deux amoureux filaient le parfait bonheur. D'ailleurs, leur amour vu de l'extérieur fait en sorte que les deux poètes ressemblent à des « spectres joyeux ». Puis, comme pour nombre de passions, celle-ci est marquée par l'excès : le vin et la bière. De plus, les amants, forts de leur



découvrent ou redécouvrent certains endroits au cours de leur voyage. Finalement, le narrateur explique que malgré la relation peu conventionnelle entre deux hommes, ils ont l'un pour l'autre des sentiments plus forts que des « époux modèles ». Il faut également noter la dimension « littéraire » du dernier quatrain retenu. Cette idée du « roman de vivre » souligne que la relation n'est pas seulement physique, mais intellectuellement stimulante au point de vue de l'écriture. Comment ces quatrains rejoignent-ils la trame narrative de *Tombeau* ?

Tout d'abord, il ne s'agit certainement pas de « d'un roman de vivre ». En plus du deuil, omniprésent, c'est la nostalgie qui habite la trame narrative. Le narrateur raconte un passé heureux qui n'est plus. Christian et Christine peuvent être décrits comme des voyageurs qui déambulent dans une ville anonyme. Le couple vit de leur amour et erre de café en café. Ces cafés deviennent d'ailleurs des « paysages » dont le couple n'est « jamais las ». Tout comme Rimbaud et Verlaine, le couple abuse de plusieurs substances. Par exemple, « Nous avons fumé seize cigarettes, neuf pour moi et sept pour toi » (*T* : 21) et « Tu avais déjà bu beaucoup de vins. Cinq verres. [...] Pendant qu'il te servait ton neuvième verre de vin » (*T* : 30-31). Finalement, Christian et Christine, comme les gens qui s'aiment véritablement, vivent leur propre roman sans utiliser de modèle. Les sentiments qui les habitent apparaissent analogues aux sentiments vécus par les protagonistes du poème de Verlaine. Cependant, à la fin de poème, le départ de l'amant, tout comme la mort de la jeune fille dans *Tombeau*, donne une nouvelle dimension à l'écriture de Verlaine/Christian.

Les cinq derniers quatrains de « Laeti et errabundi » fournissent des similitudes incomparables avec l'œuvre de Christian. Le narrateur du poème apprend que son amant est mort et reste foudroyé par la nouvelle.

On vous dit mort, vous. Que le Diable  
Emporte avec qui la colporte  
La nouvelle irrémédiable  
Qui vient ainsi battre ma porte !

Je n'y veux rien croire. Mort, vous,  
Toi, dieu parmi les demi-dieux !  
Ceux qui le disent sont des fous.  
Mort, mon grand péché radieux,

Tout ce passé brûlant encore  
Dans mes veines et ma cervelle  
Et qui rayonne et qui fulgure  
Sur ma ferveur toujours nouvelle !

Mort tout ce triomphe inouï  
Retentissant sans frein ni fin  
Sur l'air jamais évanoui  
Que bat mon cœur qui fut divin !

Quoi, le miraculeux poème  
Et la toute-philosophie,  
Et ma patrie et ma bohème  
Morts ? Allons donc ! tu vis ma vie !  
(Verlaine 1962 : 525)

Dans ces vers, le mot « mort » est omniprésent. Il se retrouve une fois dans chaque quatrain, exception faite du quatrième. Il ne s'agit pas d'une coïncidence, car ce quatrain médian fait référence au passé, à la nostalgie de la relation amoureuse. Ce passé demeure si près du présent qu'il reste « brûlant ». Cependant, cette nostalgie est littéralement entourée par la mort de l'amant. Cette mort fait en sorte que le narrateur se permet de décrire l'amoureux non pas physiquement, mais plutôt de façon poétique. Il le désigne à la fois comme un « dieu parmi les demi-dieux », un « grand péché radieux », et un « triomphe évanoui ». Puis dans le dernier quatrain, le narrateur le décrit collectivement

comme le « miraculeux poème », la « toute-philosophie », « ma bohème » et « ma patrie ». La mort d'une personne d'une telle valeur affecte grandement le narrateur.

Le même phénomène se produit pour Christian. Il apprend la mort de la jeune fille au début de la deuxième partie du roman : « C'est un type que tu connaissais qui m'a reconnu et m'a annoncé... je ne sais plus comment ça c'est passé, mais que tu étais morte » (*T* : 56). Le temps s'arrête ensuite pour Christian et, tout comme le narrateur du poème de Verlaine, il ne veut pas y croire. N'est-ce pas là d'ailleurs le dessein de Christian ? Faire revivre son amoureuse, car il ne veut pas croire et voir la réalité. Comme dans le poème de Verlaine, le narrateur de *Tombeau* se sert du registre poétique pour décrire sa bien-aimée. Par exemple, « [...] je pense à toi qui est un jardin » (*T* : 39) et « Tu es un parc mais tu as été ascète à ton désert, au déracinement de la moindre verdure » (*T* : 60). Pour Christian, il est clair que la mort de Christine l'affecte de telle sorte qu'il décide d'écrire cet hommage, cette épitaphe à la jeune fille.

Par ailleurs, le dernier vers de « *Laeti et errabundi* » donne au poème un sens analogue à l'entreprise de Christian. Dans le poème, le narrateur se pose une question à laquelle il fournit sa propre réponse. Il écrit : « Mort ? Allons donc ! Tu vis ma vie ! » (Verlaine 1962 : 525). « Allons donc ! » signifie que le narrateur ne croit pas à la mort de son amant. Il va même plus loin en avouant que l'amant vit la vie que le narrateur souhaiterait pour lui-même. La chute du poème se retrouve partout à travers l'écriture du narrateur de *Tombeau*. Un exemple révélateur à cet égard apparaît dans cette constatation de Christian : « Je suis la partie de nous qui vit ; et ainsi qui échoue. Il y a en moi des mines sur le point d'éclater. Tu vois bien que je ne puis plus nous fixer ; je ne suis

qu'une turbulence vague qui attend, et cherche à se cristalliser » (*T*: 61). Le narrateur indique que sa vie n'est pas garante de sa réussite. Sa vie n'est plus vraiment une vie depuis le départ de son amoureuse. Son véritable problème réside au plan spacio-temporel. Christine en vie, il connaissait son rôle d'amoureux. Il savait ce à quoi la vie (Christine) s'attendait. Maintenant, il n'existe plus d'espace pour le « nous », sauf dans le passé. Le narrateur multiplie les incertitudes et ne peut se cristalliser sauf à la fin du roman, après la dernière phrase, alors qu'il réalise qu'il n'y aura plus jamais de « nous » et qu'il doit recommencer à vivre le « je » quotidien. Dès les premiers mots du roman, Christian ne croit pas à la mort de Christine. Selon Christian, « Ce n'est pas toi ou moi qui est mort ou vivant. C'est nous ensemble qui accédons gauchement avec des gestes graciles à une fin stupéfiante extraordinaire valable et toujours douteuse, arbitraire et inutile » (*T*: 61). Cette affirmation reste similaire au « tu vis ma vie » du poème de Verlaine. C'est l'écriture même de Christian qui devient sujet de cette réflexion. Le « nous » qui accède à une « fin stupéfiante » se produit seulement dans *Tombeau*. Il n'existe pas de « nous » au présent sauf dans la fiction où Christine peut vivre la vie de Christian et vice-versa. Il semble donc que les sentiments ressentis par Christian après la mort de son amoureuse sont analogues aux sentiments ressentis par Verlaine après le départ de son amant. Les deux narrateurs désirent faire revivre la relation à jamais terminée. Ils n'y arrivent que par la fiction.

Afin d'intégrer le symbolisme de la lecture de *Tombeau* et la poésie de Verlaine à un système sémiotique plus large, il semble juste de désigner les deux œuvres comme une *littérature du deuil*. La difficulté de vivre dans le présent, de se résigner à ne plus (a)voir l'autre à ses côtés habite l'écriture et de Christian et du narrateur des poèmes. Les

narrateurs veulent ressusciter la personne aimée. D'ailleurs, Christian, dans les dernières pages de *Tombeau*, décrit son projet d'écriture comme s'il était accompli par Christine.

Tu composais un roman. Tu brûlais les pages à mesure que tu les écrivais. Même ; tu écrivais pendant ton sommeil des pages endormies qui étaient des jardins de langues douces venues lécher et *envelopper le lecteur*. Mais ces pages aussi devenaient vite des papillons noirs s'envolant dans une brève et fausse liberté.

Tu m'avais lu cette page où le « héros-poète » ayant toute sa vie cherché une véritable et seule inspiration, la découvre un soir, s'attardant derrière les pas de son amante, pour écrire quelques lignes poétiques, et il pleuvait ou il s'était mis à pleuvoir, et la pluie est venue diluer l'encre. Puis il ne s'est plus souvenu. Il a, je crois, jeté (laisser glisser) son cahier et couru vers son amie (*T* : 65 ; je souligne).

Ce roman, non pas composé par Christine, mais bien par Christian, s'autodétruit page par page. C'est la réalité qui « brûle » les pages du roman qui elles-mêmes deviennent les « papillons noirs » (charbons) : une représentation de la mort. De plus, le narrateur indique que les pages qu'il compose dans son sommeil (il pense jour et nuit à Christine) enveloppent le lecteur. Pour Christian, ce lecteur n'est nul autre que Christine à qui il s'adresse à plusieurs occasions. Par association, il semble qu'« envelopper le lecteur » se rapproche de l'expression « embaumer le lecteur ». Le symbolisme de la *mort* et du *deuil* refait surface. Quant au deuxième paragraphe, le narrateur, héros-poète, décrit sa propre quête au cours de ce roman, c'est-à-dire trouver l'inspiration pour faire revivre Christine par son écriture. Cependant, à mesure qu'il écrit, la fiction (l'encre) est effacée par la réalité (la pluie). Puis, comme à plusieurs reprises dans le roman, le narrateur ne se souvient plus de rien. Il jette alors son cahier (*Tombeau*) pour courir vers son amie. Dans ce microcosme du roman, la fiction prend le dessus sur la réalité. Le narrateur réussit à oublier le deuil et peut courir vers son amoureuse. Le roman se termine cependant autrement. Lorsqu'un homme dans le bar lui demande ce qu'il écrit, Christian

laisse tomber symboliquement son cahier et au lieu de courir vers son amie, il s'avoue vaincu : « C'est alors qu'elle est morte » (*T* : 68).

À la lumière de cette lecture singulière, il faut noter que la lecture littéraire reste complexe et comporte de nombreuses possibilités. Par exemple, au plan symbolique, le deuil inconsolable de Christian, rappelle également le mythe d'Orphée et Euridice. Tout comme Orphée ne peut regarder en arrière pour voir si Euridice le suit, Christian ne peut s'arrêter d'écrire, donc de souffrir, pour espérer faire revivre son amour. Orphée et Christian ne peuvent plus se retenir et perdent leur bien-aimée pour l'éternité en regardant en arrière ou alors en arrêtant d'écrire. Cependant, cette étude s'est concentrée sur la métaphore fondatrice qui rapprochait Christian-Christine à Verlaine-Rimbaud. La lecture de *Tombeau* a fourni plusieurs exemples explicites et implicites qui valident l'hypothèse de départ. L'appropriation personnelle de *Tombeau* s'est réalisée dans un contexte donné où le lecteur élabore sa lecture qui ne demeure pas figée dans le temps. Le texte étant au départ opaque et fermé, il semble que cette lecture littéraire a servi de réflexion sur le sujet (le lecteur) et sur l'objet (le texte). *Tombeau* reste donc riche au plan symbolique dans le cadre d'une lecture basée sur des processus.

## Conclusion

### Vers une redéfinition de la métaphore fondatrice

La métaphore fondatrice sert de moteur à la lecture littéraire. À ce titre, elle marque que son seuil a été atteint. Dans sa forme accomplie, elle peut donner lieu à une problématique de lecture ou encore à une figure, à un complexe symbolique.

B. Gervais, *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*

Dans la première partie de ce travail, la démarche méthodologique de Jauss, d'Iser et d'Eco a été disséquée et a permis la constatation suivante : les différentes théories de la lecture impliquant un sens préinscrit dans le texte ne rendent pas compte de la complexité de l'acte de lecture. En subordonnant le rôle du lecteur aux paramètres textuels, les trois théoriciens indiquent clairement que, selon eux, c'est au texte de produire son lecteur, qu'il soit « modèle » ou « implicite ». Pour ces chercheurs, la lecture se définit comme un résultat qui passe soit par le remplissage de blancs et la dialectique du non-dit (Iser), soit par des niveaux de coopération textuelle (Eco). Il semble plus approprié de définir l'acte de lecture comme un processus, certes imparfait, mais qui porte véritablement sur l'élaboration d'une cohérence contextuelle de la part du lecteur.

Les conditions d'accomplissement de l'acte de lecture se réalisent à partir de cinq processus non hiérarchisés. Alors que le processus perceptif décrit comment les signes sont perçus et reconnus, le processus cognitif se rapporte à une plus grande compréhension du texte. Quant aux processus affectif, argumentatif et symbolique, ils sont associés à la singularité de la lecture. Selon le mandat de lecture, le lecteur peut mettre l'accent sur les processus affectif et symbolique afin d'effectuer une lecture littéraire d'un texte donné. La lecture littéraire repose sur un investissement accru de la part du lecteur qui, au lieu de seulement progresser à travers le texte, passe à un mode de lecture axé sur la compréhension. La lecture littéraire implique nécessairement une mise en discours, c'est-à-dire que le lecteur annote, commente ou analyse sa lecture personnelle de l'œuvre. Pour ce faire, il doit poursuivre un projet de lecture qui débute par l'élaboration d'une hypothèse de départ ou plus précisément, d'une métaphore fondatrice. À partir de cette métaphore, le lecteur peut s'approprier le texte.

Dans la seconde partie de notre mémoire, une lecture littéraire de *Tombeau* de J.R. Léveillé a été proposée. Afin de comprendre le texte, il a fallu mettre l'accent sur les processus perceptif et cognitif. Au plan perceptif, le texte de Léveillé pose peu de difficultés. À part plusieurs mots liés d'un trait d'union, le texte n'innove pas nécessairement en inventant son propre langage. Cependant, à quelques reprises, le langage attire l'attention sur lui-même, entre autres parce que la dichotomie prose/poésie n'est pas claire. D'un paragraphe à l'autre, certaines structures énonciatives deviennent des poèmes. De plus, les règles de la ponctuation et de la grammaire ne sont pas toutes respectées. Malgré cela, aucun lecteur ne rencontrera de difficultés au plan de la perception des signes.



Au plan cognitif, cependant, le lecteur se trouve en face d'un problème majeur : les préconstruits du temps et du lieu ne fournissent pas beaucoup de renseignements quant à leurs noyaux fixes respectifs. L'histoire ne se déroule pas à une période précise et la ville, tout comme les cafés, est vaguement décrite. Par contre, si les personnages ne sont que minimalement définis sur le plan physique, la mélancolie et le deuil habitant Christian font partie de son noyau fixe. De plus, le lecteur peut clairement définir une action principale toujours subordonnée à deux autres actions. L'écriture de *Tombeau* figure comme action principale et celle-ci se réalise à une période précise de la vie du narrateur ; c'est-à-dire après la relation amoureuse entre Christian et Christine qui s'est terminée par la mort de Christine. Sans ces deux dernières actions (relation et mort), l'écriture de *Tombeau* n'aurait jamais eu lieu.

Si la lecture de *Tombeau* comporte plusieurs difficultés pour le lecteur, c'est que l'écriture du narrateur multiplie les incertitudes. Il passe du passé au présent en embellissant son histoire d'amour. Il devient malgré tout possible d'élaborer une cohérence contextuelle de *Tombeau* en analysant quelques extraits. Première constatation : les thèmes de la mort et de l'écriture sont intimement reliés. Le narrateur utilise la mort de Christine comme force créatrice. Cette mort occupe ses pensées et, par le fait même, tout le roman. Le narrateur interpelle son amoureuse décédée à plusieurs occasions et espère ressusciter celle-ci à travers l'écriture.

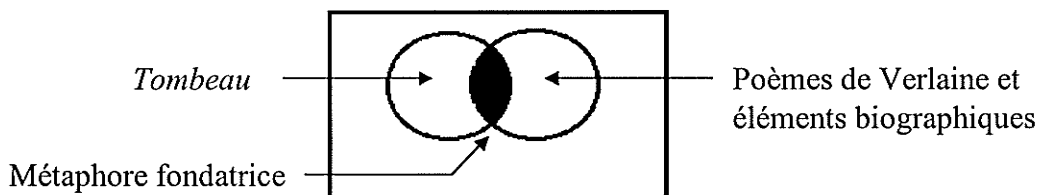
À partir du lien entre la relation Christian-Christine, la mort de Christine et l'écriture de *Tombeau*, une lecture singulière du roman s'est élaborée dans la perspective des processus affectif et symbolique. Cet investissement au moyen d'une métaphore fondatrice a permis de complexifier la lecture et de l'intégrer dans un système de signes

plus vaste. On a proposé la formulation suivante de notre métaphore fondatrice : la relation entre Christian et Christine, son point culminant et ses conséquences semblent analogues à la relation vécue par Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Pour montrer toutes les similitudes, il a fallu ensuite aborder l'aspect argumentatif de la lecture qui traite de défilement de l'information. En analysant l'extrait le plus significatif du roman, plusieurs éléments rapprochant Verlaine et Christian ainsi que Rimbaud et Christine ont été mis en évidence. Le désarroi de Christian après la mort de Christine est analogue à celui de Verlaine après le départ de Rimbaud. Le narrateur mentionne Rimbaud explicitement à plusieurs endroits dans le roman, dont l'exergue. Bref, le narrateur, tout comme Verlaine, est grandement influencé par Christine/Rimbaud à travers le roman.

Finalement, au plan symbolique, la lecture singulière de *Tombeau* a fait l'objet d'une analyse se rapportant aux poèmes les plus significatifs de Verlaine ayant pour sujet Rimbaud. Après avoir relevé des similitudes notables, le texte de Christian et les poèmes de Verlaine sur Rimbaud ont été désignés comme faisant partie d'une *littérature du deuil*. Celle-ci se manifeste par la difficulté du narrateur à vivre dans le temps présent, ainsi que par la difficulté à se résigner à ne plus voir la personne aimée. La *littérature du deuil* passe donc par la résurrection littérale de l'être aimé. Cependant, la réalité rattrape toujours la fiction. Christian accepte la mort de Christine, comme Verlaine a finalement accepté le départ de Rimbaud.

Par ailleurs, lors de la lecture littéraire de *Tombeau*, il devenait de plus en plus évident que le concept même de métaphore fondatrice ne définissait pas parfaitement la base sur laquelle reposait le projet de lecture. Dans sa définition de la métaphore fondatrice, Gervais parle d'une « première approximation » qui « doit être l'origine d'un

investissement subséquent » (Gervais 1998 : 41). Il semble que l'idée même d'une métaphore fondatrice reste assez réductrice. Cette métaphore devient le fondement de la lecture, mais le lecteur doit construire un imaginaire qui évolue et s'enrichit au fur et à mesure qu'il avance à travers le texte. Si bien que lorsqu'une métaphore fondatrice est retenue par un lecteur, elle laisse à sa place autre chose. Par exemple, au cours de la lecture de *Tombeau*, la métaphore fondatrice choisie fut que la relation entre Christian et Christine était analogue à la relation entre Verlaine et Rimbaud. Voilà où s'arrête le concept de métaphore fondatrice. Par la suite, l'acte de lecture évolue vers une autre forme. Plusieurs analogons surgissent et la lecture prend des tangentes différentes. Visuellement, la métaphore fondatrice se trouve à être le lieu de rencontre dans un diagramme de Venn.

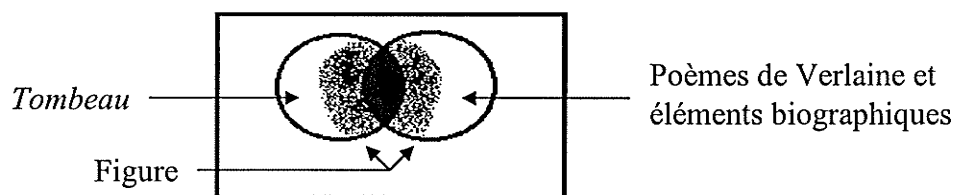


**Fig. II : La métaphore fondatrice**

Cependant, tel que mentionné dans l'exergue de ce chapitre, Gervais signale que la détermination d'une métaphore fondatrice signifie que le seuil de la lecture littéraire a été atteint. Pourtant, l'acte de lecture devient stérile si le lecteur reste au seuil et ne désire pas aller plus loin. De fait, la lecture de *Tombeau* a permis d'élaborer un sens nouveau qui a été exploité à fond. Gervais mentionne que la forme accomplie de la métaphore fondatrice donne lieu à une figure, mais il ne s'arrête pas à en définir les modalités. Il garde le concept de métaphore fondatrice pour interpréter diverses lectures provenant d'un corpus littéraire américain. Il semble plus juste d'utiliser la métaphore fondatrice

pour ce qu'elle vaut : le point de départ d'une lecture qui, au moment où elle est déterminée, devient alors une *figure* au sens employé par Lefebvre (1997) et Valenti (2000).

Comment se définit la figure ? Il s'agit de la « relance analogique et imaginaire de la cohérence topologique » (Valenti 2000 : 323). La figure prend la place de la métaphore fondatrice comme cela s'est produit pendant la lecture de *Tombeau*. La figure mise de l'avant dans cette étude reste personnelle et évolue naturellement. D'ailleurs, la figure « impressionne soit parce qu'elle incarne ce qui n'avait pas encore trouvé de corps, soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps, soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son corps des imaginaires disparates » (Lefebvre 1997 : 112). Dans ce travail, une synthèse ou une intégration s'est réalisée entre l'univers de Christian et l'univers de Verlaine. Les deux narrateurs, affectés par la perte de la personne tant aimée, produisent des textes similaires. Afin d'imaginer le concept de figure dans le cadre d'un diagramme de Venn, il faut noter que la figure englobe un imaginaire beaucoup plus vaste.



**Fig. III : La figure**

La figure déborde le seuil de la métaphore fondatrice. Elle semble donc plus appropriée pour définir le projet de lecture de cette étude.

Quant à sa relation avec les processus de lecture, la figure

constitue un type de cohérence et de compréhension affectif qui ne peut être suivi qu'en parallèle ; elle surplombe en quelque sorte les aspects cognitifs et argumentatifs et leur

substitue une cohérence analogique liée au travail de la mémoire et de l'imagination (Valenti 2000 : 323).

La figure de *Tombeau* s'est déployée selon cette définition. Après avoir déterminé les préconstruits au plan cognitif et traité du défilement de l'information au plan argumentatif, la métaphore fondatrice sert de point de départ à la construction de la figure. La cohérence analogique de *Tombeau* s'est formée à l'aide de la mémoire (les lectures antérieures de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle) et de l'imagination par laquelle plusieurs parallèles ont été établis. C'est finalement l'imaginaire, qui, influencé par la mémoire, crée la figure.

Au départ, les modalités et l'évolution de la figure ne faisaient pas parties de cette réflexion. Au fil de la lecture, il est devenu évident que la notion de métaphore fondatrice ne suffisait plus à cerner la complexité de l'acte de lecture. Il semblait donc primordial de dissenter brièvement sur le sujet afin d'ouvrir la voie à d'autres études. Il reste à espérer que d'autres chercheurs aborderont ce vaste sujet.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS

LÉVEILLÉ, J.R. (1968) *Tombeau*. Winnipeg : Canadian Publishers.

### II. AUTRES PRINCIPALES OEUVRES DE J.R. LÉVEILLÉ

LÉVEILLÉ, J.R. (1975) *La disparate*. Montréal : Éditions du Jour.

——— (1978) *Oeuvre de la première mort*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

——— (1981) *Le livre des marges*. Saint-Boniface : Éditions des Plaines.

——— (1984) *Plage*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

——— (1984) *L'incomparable*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

——— (1993) *Causer l'amour*. Paris : Éditions Saint-Germain des Prés.

——— (1995) *Romans*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

——— (1996) *Les Fêtes de l'infini*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

——— (1997) *Une si simple passion*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

——— (2001) *Le soleil du lac qui se couche*. Saint-Boniface : Éditions du Blé.

### III. OUVRAGES CITÉS

BARSKY, Robert (1997) *Introduction à la théorie littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

BARTHES, Roland (1973) *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

EAGLETON, Terry (1983) *Literary Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

ECO, Umberto (1985) *Lector in Fabula*. Paris : Grasset & Fasquelle.

- GERVAIS, Bertrand (1993) *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB éditeur.
- (1998a) « Progresser, comprendre : des régies de lecture ». *La recherche littéraire : objets et méthodes*. Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.) Montréal : XYZ éditeur : 555-565.
- (1998b) *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal : XYZ éditeur.
- HEIDENREICH, Rosmarin (1989) *The Postwar Novel in Canada*. Ontario : Wilfrid Laurier University Press.
- HOLUB, Robert C. (1984) *Reception Theory. A Critical Introduction*. New York : Methuen.
- IONESCO, Eugène (1991) *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- ISER, Wolfgang (1985) *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- LEFEBVRE, Martin (1997) *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Montréal : L'Harmattan.
- JAUSS, Hans Robert (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- MARTEL, Réginald (1975) « Les jeux ambigus ». *La Presse* 30 août : E-3
- PARÉ, François (1994a) *Les littératures de l'exiguïté*. Ontario : Le Nordir.
- (1994b) *Théories de la fragilité*. Ontario : Le Nordir.
- PATERSON, Janet M. (1985) « Images du récit ». *Littérature canadienne* n° 104 : 159-160.
- RIMBAUD, Arthur (1993) *Poésies*, Paris : Bookking International.
- SAINT-JACQUES, Denis (dir.) (1998) *L'acte de lecture*. Québec : Nota Bene.

- THÉRIEN, Gilles (1990) « Pour une sémiotique de la lecture ». *Protée*, vol. 18, n° 2 : 67-80.
- (1998) « Lecture, cognition, mémoire (ou les cocotiers de Cicéron) ». *La recherche littéraire : objets et méthodes*. Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.) Montréal : XYZ éditeur : 566-576.
- TODOROV, Tzvetan (1975) « La lecture comme construction ». *Poétique*, n° 24 : 417-425.
- QUEMADA, B. et al. (1994) *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, Tome 16, Paris : Gallimard.
- VALENTI, Jean (2000) « Lecture, processus et situation cognitive ». *RS-SI*, vol. 20, n<sup>os</sup> 1-2-3 : 289-331.
- VERLAINE, Paul (1962) *Œuvres poétiques complètes*. France : Gallimard.

### III. OUVRAGES CONSULTÉS

- BLEICH, David (1978) *Subjective Criticism*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- BOUVET, Rachel (1998) *Étranges récit, étranges lectures*. Montréal : Balzac Le-Griot.
- FISH, Stanley (1982) *Is There a Text in this Class ?* Cambridge : Harvard University Press.
- GOLDMANN, Lucien (1959) *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard.
- HOLLAND Norman N. (1975) *5 Readers Reading*. New Haven : Yale University Press.
- MAILLOUX, Steven (1982) *Interpretative Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca et Londres : Cornell University Press.



PRINCE, Gerald (1973) « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique*, n° 14 : 179-196.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane (1990) *Théorie de la littérature*. Paris : Presses Universitaires de France.

ST-GELAIS, Richard (1994) *Châteaux de sables*. Québec : Hurtubise HMH.

TOMPKINS, Jane P. (ed.) (1980) *Reader-Response Criticism : From Formalism to Post Structuralism*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press.

VAILLANCOURT, Daniel (1992) *Autour de la religieuse*. Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal.

WOLFF, Erwin (1971) « Der intendierte Leser ». *Poetica*, n° 4 : 141-166.