

Copyright is owned by the Author of the thesis. Permission is given for a copy to be downloaded by an individual for the purpose of research and private study only. The thesis may not be reproduced elsewhere without the permission of the Author.

***Béatrice vue d'en bas* de Michèle Mailhot**
Une étude narratologique féministe

A thesis presented in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Philosophy at Massey University

Mireille Inès Victoire Pawliez
Massey University
1993

MASSEY UNIVERSITY
LIBRARY

TABLE DES MATIERES

	Page
Abstract	iii
Résumé	iv
Acknowledgments	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre I: Le temps	4
Chapitre II: Voix et mode	33
Chapitre III: Caractérisation	6
Chapitre IV: Dénonciation et énonciation	1
Conclusion	128
Annexe 1: Synthèse de la théorie de Genette	131
Annexe 2: Glossaire de la terminologie genettienne	145
Annexe 3: Analyse du temps dans <i>Béatrice vue d'en bas</i>	152
Annexe 4: Analyse du temps de la narration dans le roman	157
Bibliographie	160

ABSTRACT

This study, written in French, is a feminist narratological analysis of *Béatrice vue d'en bas* by Michèle Mailhot published in Quebec in 1988. It aims to examine, in a textual and structural manner, the narrative characteristics of the novel in order to reveal its feminist significance.

The first two chapters, entirely based on Genette's theory which provides a structural and textual approach, study the novel in terms of time, voice and focalisation at the levels of story, text and narration. Chapter three focusses on the question of characterisation, showing from the close analysis of textual indices how the main characters are constructed in the narration. Chapter four demonstrates how the feminine is inscribed in the novel by recapitulating those narrative specificities, outlined in the previous chapters which are characteristic of feminist writing as it has been defined by literary theorists such as France Théoret. The concept of intertextuality is also briefly examined from the same feminist perspective. The conclusion situates *Béatrice vue d'en bas* as a work of the feminist literary type known as "the writing of the feminine".

RÉSUMÉ

Ce mémoire est une analyse narratologique féministe du roman québécois *Béatrice vue d'en bas* de Michèle Mailhot publié en 1988. L'étude vise à examiner d'une manière textuelle et structurale les caractéristiques narratives de l'œuvre pour en révéler la signification féministe.

Les deux premiers chapitres, reposant entièrement sur la théorie de Genette qui procure une approche textuelle structurale, étudient l'œuvre selon les notions de temps, de voix et de focalisation au niveau de l'histoire, du récit et de la narration. Le troisième chapitre traite de la caractérisation montrant comment, à partir des indications textuelles, les personnages principaux sont construits au niveau de la narration. Le quatrième chapitre démontre comment le féminin est inscrit dans la narration en faisant la récapitulation des spécificités narratives, détectées dans les chapitres précédents, qui caractérisent l'écriture féminine qui a été définie par des théoriciennes littéraires telle que France Théoret. Le concept d'intertextualité y est aussi brièvement abordé avec la même perspective féministe. La conclusion situe *Béatrice vue d'en bas* comme une œuvre qui se place dans le courant de la littérature féministe appelé <<écriture au féminin>>.

ACKNOWLEDGMENTS

Thanks are due to the Manawatu Branch of the New Zealand Federation of University Women for granting me the Julia Wallace Research Award in 1989 towards the completion of the degree of Master of Philosophy.

I am also very grateful to the Massey University Research Fund and the Department of Modern Languages at Massey University for contributing to the funding of this thesis. I am appreciative of the Canadian High Commission in Wellington for funding the Massey University Library French-Canadian book collection thus indirectly helping me in my research.

I am indebted to Dr Janet Holst who, by introducing me to the inspiring insights of narratology, awakened my interest in literary studies.

I could never thank enough Dr M. Jean Anderson for introducing me to Michèle Mailhot's work, for instilling confidence in my studying of Quebec Women's Literature, for supporting and encouraging me so wholeheartedly and understandingly all through my studies, and for supervising this thesis so competently.

I also wish to express my gratitude to all my colleagues in French at Massey University who allowed me to complete this thesis by relieving me of some of my work commitments. Special thanks are due to Professor Glynnis Cropp who in providing patient, constant guidance and support enabled me to set and achieve my goals.

I would also like to mention Emmanuelle Alter, Christine Beech, Dr Ewen D. Jones, Prof. Philip Knight, Dr Axel Laurs, Dr John Newman, all my friends from Wellington and Palmerston North, and my flatmates who in their unique and different ways helped me in continuing this research.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma gratitude à Monette, Jacques, Claudine, Marc, et André – ma famille proche – sans qui je ne serais pas arrivée à ce point. Je remercie tout particulièrement Monette pour m'avoir tant aidée, et si patiemment, à la fin de ce mémoire.

Je désirerais également mentionner France Théoret qui a insufflé un peu de vent féministe lors de notre récente rencontre, et mes ami-e-s du Québec qui m'ont donné la passion de leur pays.

Pour finir, je voudrais remercier Michèle Mailhot pour sa correspondance et sa gentillesse, et pour ses œuvres qui me parlent tellement et me font tant parler!

INTRODUCTION

Michèle Mailhot, écrivaine québécoise, a publié depuis 1965 de nombreux romans qui, pour la plupart, ont trait à la condition de la femme dans la société patriarcale. Ainsi, *Le portique* (1967) montre les conflits d'une jeune cloîtrée qui ne se résoud pas à abandonner son individualité une fois rentrée au couvent; *La mort de l'araignée* (1972) met en scène une femme de quarante ans qui revit sa vie de femme mariée et de mère de famille dans une sorte de voyage introspectif cauchemardesque. Les protagonistes mailhotiennes, aux prises d'une société patriarcale qui les emprisonne et avec laquelle elles sont entrées en conflit, sont constamment à la recherche de leur identité.

Une autre des caractéristiques des œuvres de Michèle Mailhot se trouve dans la complexité narrative que cache une simplicité de surface. *Béatrice vue d'en bas*, publié en 1988, est à cet égard particulièrement complexe: sous une simplicité de surface se dissimule une complexité narrative des plus déconcertantes.

Béatrice vue d'en bas raconte l'histoire d'une petite fille, Cathy. Entourée de Béatrice, sa mère, de Bertrand, son père, et de Jean (ou Beaujean), son frère aîné, Cathy a bien du mal à s'épanouir. Béatrice, jeune femme pimbêche et snob, trouvant sa fille trop garçonne la délaisse; Bertrand, instituteur de par son métier, ne s'intéresse qu'à la pêche et à la chasse; et Beaujean, plus âgé, la dédaigne. C'est au sein de cette famille que Cathy, tiraillée entre le désir de se faire aimer par sa mère et par la volonté de se réaliser, s'éveille dans un monde qui l'écartèle et l'étouffe.

Le récit, qui commence juste avant la conception de Cathy et se termine à son entrée à l'école primaire, relate à la première personne la prime enfance de Cathy sous le mode rétrospectif. Ce mode rétrospectif doublé d'un mélange incessant des temps grammaticaux dans le récit est la source de nombreuses questions auxquelles il est bien difficile de répondre. A quel moment se situe le récit? Qui est ce "je" qui domine le texte? La petite fille rapporte-t-elle de façon immédiate l'événement qu'elle vit? Ou bien est-ce l'adulte qui raconte son passé avec le recul du temps?

Comment par exemple, interpréter le passage suivant?

Nous [Cathy et Jean], voilà bien deux heures que nous jouons au pirate autour, dessus et dessous la chaloupe renversée. J'ai même coupé mes ongles en pointe, sortes de griffes pour m'armer contre la poigne de Jean qui veut me forcer à réciter mon acte de contrition sous l'eau. Je me suis même noyée une fois qu'on m'avait confiée à sa garde. Les cris de Jean avaient affolé une Béatrice convaincue que c'était lui qui se noyait. En le voyant, bien au sec dans la chaloupe, elle reprit courage et sauta pour me tirer de la vase où je m'enlissais. On renversa la petite crapaude en la tenant par les pattes, on lui enfonça des doigts dans la gorge jusqu'à ce qu'elle rende sa boue. Alors, enfin elle pleura... Sauvée des eaux encore une fois. Une seconde naissance, comme si une n'avait pas suffi. Têtue, j'en remettais. Mes premiers cris de réanimée giclèrent comme du venin:

– C'est Jean qui m'a poussée...

Béapostrophe hurla:

– Méchante, méchante! Sans lui, tu serais encore là.

Sans lui je n'y aurais jamais été non plus. Son double exploit ajouta au blason de la famille Brindamour le mot Bravoure. A celui de Brodeur, on inscrivit menteur. (57-58)

Comment expliquer dans ce passage que le présent devienne passé, que le 'je' se transforme en 'elle'? Qui raconte cet épisode? Qui perçoit l'événement? Cette étude aura pour but de résoudre ce genre de questions qui découlent, pour la plupart, de la fusion des temps et de la personne dans le récit.

* * *

Adoptant la position que la signification d'une œuvre est créée par le jeu combinatoire de l'histoire, du récit et de la narration, on suivra une approche narratologique (c'est-à-dire textuelle et structurale).

On se basera en particulier, dans ce travail de recherche, sur la taxinomie narratologique de Gérard Genette¹ qui permet de démonter les rouages narratifs du temps, de la voix et de la focalisation d'une œuvre pour en faire ressortir la signification; ce qui en fait une approche particulièrement adaptée pour rendre compte de la complexité de *Béatrice vue d'en bas*.

Pour démêler l'imbroglio des temps grammaticaux, on abordera d'abord la problématique des temps en établissant le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du récit (chapitre I). On analysera ensuite la question sous l'angle du mode et de la voix (chapitre II) qui permettra de déterminer qui raconte et qui perçoit les événements de l'histoire. Cette deuxième étape permettra également de résoudre en partie la problématique de la personne. Ensuite, l'étude de la caractérisation (chapitre III) permettra d'une part de préciser la distinction entre instance narrative et personnage et d'autre part d'étudier les autres personnages.

Les ambiguïtés ainsi élucidées et les caractéristiques narratives mises en valeur, on pourra évaluer la portée féministe de l'œuvre que l'on pressent à la première lecture. En ceci, on suivra Susan Knutson qui pense que l'analyse structuraliste du récit narratif – qui permet de déterminer qui voit, entend, perçoit, raconte, interprète – combinée à une prise de conscience féministe peut aider à décoder les relations de pouvoir entre les sexes qui sont inscrites aux trois niveaux narratifs d'un texte.²

¹La théorie de Gérard Genette, publiée dans *Figures III*, surtout dans la section «Discours du récit» (Paris: Le Seuil, 1972), et dans *Nouveau discours du récit* (Paris: Le Seuil, 1983) est récapitulée dans son entier dans l'Annexe 1 de cette étude. Un glossaire de la terminologie genettienne est donné en Annexe 2.

²«Gender/power relations are encoded in narrative form, and at the three levels of fabula, story, and text, feminist narratology can break the code. A female obstacle, at the level of fabula, frequently signifies patriarchal overwriting. A male subject with a female object and/or obstacle always indicates conformity with patriarchal gender, and may also mark the erasure of a female hero. At the story level, events are focussed through an external focalizer or a character-focalizer who experiences the events of the fabula. Who is sensing, seeing, hearing and interpreting? Based on what body of knowledge? Is there a woman's body in this story? Finally, at the level of text or words, a narrative agent can comment, argue, describe or render ironic. How is the power of the narrator represented or used? Who is speaking to whom? And what kind of world is created in the process? Would a woman be comfortable in this world? Or is a male narrator relying on the power of the masculine generic to naturalize the fact that a man is speaking to other men in a world where women are objects or obstacles? [...] structural analysis of narrative, combined with feminist consciousness, may help us to understand what we are hearing and saying to each other», Susan Knutson, «For Feminist Narratology» *Tessera* 7 (1989): 12-13.

CHAPITRE I

LE TEMPS

On commencera donc l'analyse de *Béatrice vue d'en bas* avec la problématique du temps pour éclaircir les ambiguïtés temporelles qu'apporte l'emploi inhabituel des temps grammaticaux dans le récit où se mêlent en effet présent, passé simple, imparfait, passé composé, conditionnel et futur.

On optera pour une approche genettienne car comme l'entérine Mieke Bal <<Gérard Genette a élaboré une typologie des figures du récit, [... où] la catégorie du temps [...] forme un système cohérent, et la théorie, systématique et pertinente, a trouvé la grande audience qu'elle mérite>>. ³

En d'autres termes, on se préoccupera de la manière dont est perçu le temps du récit en relation avec la chronologie de l'histoire.

Pour cela, on étudiera tour à tour la notion d'ordre qui vise à examiner le rapport entre la succession des événements dans l'histoire (la diégèse) et l'ordre linéaire dans lequel apparaissent les événements dans le récit, la notion de durée (ou vitesse) qui permet d'approcher la question des changements de rythme perçus dans le récit en relation avec la durée diégétique de l'épisode, et le concept de fréquence qui met l'accent sur le nombre de fois qu'est raconté un épisode en relation avec le nombre de fois que s'est passé l'événement au niveau diégétique.

1. L'ORDRE

En ce qui concerne l'ordre, on vise à comparer la succession des événements dans la diégèse (l'histoire) avec l'enchaînement, nécessairement linéaire, des épisodes tels qu'ils apparaissent dans *Béatrice vue d'en bas* pour mettre en

³Mieke Bal, <<Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit>> *Poétique* 29 (1977): 107.

évidence, à partir des indices textuels plus ou moins explicites, les discordances, ou en termes genettiens, les anachronies narratives.⁴

Étudier les événements au niveau de l'histoire n'est pas sans problèmes car l'analyste se heurte tout de suite à la question de savoir comment extraire les événements de la diégèse, comment et avec quelle précision les nommer. En dernier ressort, à la lueur de l'œuvre dans son entier, l'analyste doit décider un tant soit peu arbitrairement de la manière de regrouper, puis de nommer avec plus ou moins de précision ces événements. Par conséquent, bien qu'il ne soit pas aisé de dresser la liste des événements tels qu'ils apparaissent dans *Béatrice vue d'en bas* pour en montrer la succession des événements dans l'histoire, une telle liste sera utile pour dégager les épisodes principaux, récapituler les temps grammaticaux et les indications textuelles relatives au temps. Cette liste complète, donnée en annexe 3, constituera la base de l'analyse genettienne du temps de *Béatrice vue d'en bas*.

* * *

Comme le montre la récapitulation des épisodes tels qu'ils se présentent dans le récit, il n'y a que de très rares et de très imprécises indications temporelles du déroulement de l'histoire.

Le récit commence au lac pendant l'été au début des années trente (9) avant la naissance de Cathy et se termine quand elle rentre à l'école primaire où elle apprendra à lire, à l'âge supposé de cinq ou six ans.⁵

Il n'y a presque aucune indication précise décelable dans le texte des années qui s'écoulent. Par exemple, on ne sait pas exactement quand la petite fille est née. L'allusion temporelle de la naissance <<Neuf mois plus tard, vers sept heures du soir, Béatrice eut mal au ventre>> (12) n'est d'aucune aide.⁶

⁴<<Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect>>, Genette, *Figures III* : 78-79.

⁵Le texte indique que Jean savait lire à l'âge de 6 ans (voir page 33); cependant il est possible qu'il ait appris avant d'entrer à l'école. Au Québec, les enfants entrent à l'école primaire à l'âge de 6 ans.

⁶C'est un cliché que de dire que la naissance a lieu neuf mois après la conception!

Ainsi, bien que le texte soit paradoxalement précis en surface, le moment (saison, année) de la conception n'apparaît pas dans le texte et ne peut être déduit.

De même, aucun des événements auxquels le texte attribue une référence temporelle quelconque, ne peut être déterminé de façon précise dans le temps. En effet, les quelques références temporelles qui ponctuent le récit ne sont pas assez systématiques pour que l'on puisse se faire une idée claire du moment où les événements se sont produits car aucune indication ne se recoupe ou ne se complète pour permettre de reconstruire les dates-clefs de l'histoire. Ainsi, le texte indique explicitement que la chute du haut du rocher est antérieure au saut en parapluie (37), néanmoins il est impossible de faire des déductions quant à la date précise de cet événement car le saut en parachute n'est pas daté. De la même manière, les autres références textuelles, à première vue très précises, sont en définitive évasives. Ainsi, les épisodes suivants sont tous temporellement indéterminés:

les velléités de fuite de Cathy (R20⁷)⁸
 la pêche au fanal (R25b)⁹
 la castration des cochons mâles (R38b)¹⁰

⁷L'initiale 'R' signifie récit, les numéros indiquent l'ordre d'apparition des événements dans le récit. Voir Annexe 3 pour la récapitulation complète de ces événements.

⁸On trouve la référence temporelle: <<Le lendemain, le cœur en écharpe, je partais seule sur le chemin désert, loin et pour toujours>> (41). On peut retracer à quel lendemain il est fait allusion (38): <<Revenons à ces deux moutons blanchis que Béatrice, en ce dimanche, emmène maintenant paître dans les grands champs de la Misère familiale [...]>>. Il s'agit donc du lendemain d'un dimanche particulier, mais puisque ce dimanche reste indéterminé, la seule déduction possible est de dire que ce lendemain est un certain lundi à la date indéterminée.

⁹Il est fait allusion à une partie de pêche au fanal qui a eu lieu le printemps précédent: <<Au printemps il m'a emmenée, un soir, voir le frai des truites près de l'île>> (56). Mais rien dans le texte ne permet de dater ce printemps particulier et par conséquent l'été dont il est question.

¹⁰La référence <<Au printemps, nous avons aussi participé à cette cérémonie leste et péremptoire [...]>> (106) ne permet pas de savoir avec précision de quel printemps il est question. Car s'il s'agit bien du printemps précédant l'automne dont la narratrice parle, cet automne, semble être n'importe quel automne. En effet, l'emploi de l'imparfait dans le texte, incite à penser que l'égorgeement des cochons a lieu toutes les années. Ainsi, la narratrice ne raconte pas l'égorgeement des cochons d'un automne particulier, mais décrit plutôt une scène qui se répète tous les ans. En conséquence, la castration des cochons est aussi un événement habituel, donc non datable.

la pêche à Saint-Joseph-sur-le-Richelieu (R54)¹¹
l'entrée à l'école (R56).¹²

Par ailleurs, bien qu'il soit fait allusion une fois dans le récit à l'âge de Beaujean (33), cette indication n'est d'aucun secours puisque l'on ne trouve dans le texte, ni la différence d'âge entre les deux enfants, ni la date de naissance de Cathy ou de Jean. Il est, par conséquent, impossible de déduire quoi que ce soit de ce renseignement textuel temporel tout aussi gratuit, semble-t-il, que les autres.

On peut noter enfin, qu'il est symptomatique que les seules dates précises données dans tout le roman, qui sont d'une part, la date de la construction de la cabane du lac de Béatrice en 1930 (95), et d'autre part, la date de la construction de la villa d'Alma (95), ne permettent aucune élaboration quant au moment où se sont déroulés les autres événements de l'histoire car ces événements ne sont jamais rattachés du point de vue du temps à ces deux dates.

On vient donc de démontrer que le récit, malgré des indications temporelles qui semblent au premier abord très précises, ne fournit pas le moindre indice qui permettrait de déterminer les dates des différents événements de l'histoire pour la simple raison que ces références temporelles ne se recoupent jamais. La plupart des épisodes sont indéterminés ou indéterminables dans le temps. Cette caractéristique narrative du roman incite à penser que peut-être, ce qui est important dans cette œuvre, ce ne sont pas tant les dates mais c'est plutôt l'écoulement du temps ponctué par certains événements marquants pour la petite fille.

Cette hypothèse semble être confirmée par le fait que de nombreux événements particuliers se transforment dans le récit en événements

¹¹Le texte indique que cet épisode a lieu un certain printemps: <<Le printemps ne s'était jamais tant énervé pour reprendre sa place dans les arbres [...]>> (153). Néanmoins, il est impossible de savoir de quelle année il est question car les événements précédents ne sont pas datés.

¹²Le texte indique qu'il s'agit d'un événement particulier: <<Cet automne-là [...]>> (186), <<[...] un matin de septembre [...]>> (187); mais aucune date précise ne peut être déduite puisque ni la date de naissance, ni aucune autre indication d'années, n'est dévoilée dans le texte.

habituels ou répétitifs. On reviendra sur ce point plus tard lorsque l'on étudiera la question de la fréquence. Peut-être aussi, la protagoniste-narratrice n'est-elle pas en mesure de dater les événements qu'elle relate. On abordera cette question dans le deuxième chapitre qui traite de la focalisation.

* * *

Toutefois, on remarque en étudiant de près le déroulement du récit que les événements, bien qu'indéterminés, semblent y apparaître dans l'ordre chronologique de l'histoire.

Ainsi, la procréation précède la naissance, suivie elle-même de la poussée des dents, puis de l'éveil sexuel, et à la fin du roman, de l'entrée de Cathy à l'école primaire. Si l'on se base sur ses connaissances générales sur le développement physique et psychologique infantile, l'ordre du récit suit, dans ses grandes lignes, l'ordre chronologique de l'histoire.

Une recherche de l'articulation du reste des événements faite à l'échelle plus microscopique semble appuyer ce principe. A partir de certaines indications textuelles, on s'aperçoit en effet que les événements de l'histoire correspondent dans l'ensemble à leur ordre d'apparition dans le récit.

Ainsi, la préparation du samedi pour aller à l'église (R12) précède la scène à l'église (R14) qui est elle-même suivie de la séance photographique (R15) ou de la visite chez les Brindamour (R18) avant le retour au lac (R19).¹³ Cet exemple confirme bien que le récit respecte la chronologie de l'histoire.

Il en est de même pour le voyage à la mer: l'organisation du voyage (R29) suit la décision (R28) et précède l'épisode de la colonie (R30). Par ailleurs, le séjour de Cathy à la ferme d'Alma (R31) découle du fait qu'elle n'aime pas la colonie (R30). Le retour de vacances (R32) suit également, dans le récit, le moment des vacances (R30, R31).

Les événements relatifs aux vacances en Gaspésie (R55), eux aussi, apparaissent dans le récit en fonction de l'ordre chronologique de l'histoire: la

¹³Le numéro après l'initiale 'R' indique la place de l'événement dans le récit. Voir Annexe 3 pour la liste complète.

décision, les préparatifs, le départ de Montréal, l'arrivée en Gaspésie, les vacances elles-mêmes, la fin des vacances.

En faisant l'analyse de ces exemples ainsi que d'autres dont il n'a pas été fait mention, on s'aperçoit qu'il existe indéniablement dans *Béatrice vue d'en bas*, une équivalence implicite entre l'ordre d'apparition dans le récit des différents événements et leur ordre dans l'univers diégétique, le récit respectant la chronologie diégétique au niveau macroscopique. En termes plus genettiens, on pourrait dire que l'on approche dans ce roman du degré zéro¹⁴ où il existe une concordance de l'ordre temporel diégétique avec l'ordre narratif.

Sans doute, ce phénomène n'est-il pas surprenant puisque presque tous les événements sont temporellement indéterminés et indéterminables dans l'histoire.

* * *

Toutefois, au niveau micro-narratif, on remarque dans *Béatrice vue d'en bas*, quelques discordances (anachronies) entre l'ordre du récit et celui de l'histoire. On se propose donc d'étudier en détail ces passages rétrospectifs ou d'anticipation.

On appellera ces discordances des 'analepses' quand il y a une «évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve»¹⁵ et des 'prolepses' lorsqu'il s'agit d'une «manœuvre narrative qui consiste à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur»¹⁶.

Genette précise que:

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment «présent», c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place: nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une

¹⁴ «[...] une sorte de degré 0 qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire», Genette, *Figures III* : 79.

¹⁵ Genette, *Figures III* : 82.

¹⁶ Genette, *Figures III* : 82.

durée d'histoire plus ou moins longue: c'est ce que nous appellerons son *amplitude* [ou envergure temporelle].¹⁷

On étudiera donc la distance temporelle (portée) et l'envergure temporelle (amplitude) de ces anachronies quand ces paramètres seront significatifs. En outre, certaines anachronies sont dites externes quand l'amplitude reste extérieure au récit premier,¹⁸ et d'autres soit internes quand l'amplitude est intérieure au récit, soit mixtes quand <<le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier>>.¹⁹ Elles peuvent être partielles (quand le récit anachronique est interrompu brusquement sans faire la jonction avec le récit premier), ou complètes (quand il y a chevauchement du récit anachronique et du récit premier). Par ailleurs, Genette apporte une distinction entre anachronie homodiégétique et hétérodiégétique selon que le passage anachronique se situe ou non dans la même perspective que le récit premier.²⁰ Ces anachronies de types variés peuvent remplir des fonctions différentes selon qu'elles sont complétives, répétitives ou itératives. Parfois même, les anachronies peuvent s'enchâsser, se combiner créant des réseaux narratifs très complexes. Toutes ces spécifications différentes des anachronies donneront les moyens de démonter les mécanismes narratifs relatifs à l'ordre temporel dans l'étude microscopique du temps dans *Béatrice vue d'en bas*.

* * *

On commencera avec les prolepses, ces déviations temporelles qui font, dans le texte, allusion à l'avance à un événement ultérieur. Dans l'épisode intitulé 'après l'église, chez les Brindamour' (R18), la parenthèse qui y est insérée est remarquable à cet égard:

¹⁷Genette, *Figures III* : 89.

¹⁸Genette, *Figures III* : 90.

¹⁹Genette, *Figures III* : 91.

²⁰Genette définit lui-même le terme hétérodiégétique comme: <<portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier>>, *Figures III* : 91.

(Mais Bertrand n'allait pas renoncer facilement à ses propres privilèges ès infortunes. Plus tard, il fera une incursion spectaculaire sur ce territoire. Nous en reparlerons un peu plus loin. Pour l'instant, il parcourt les terres de sa bien-aimée avec son habituelle bonhomie). (39)

Cette première incursion dans le futur, qui tient de l'aparté de la narratrice par sa brièveté textuelle, acquiert une dimension de prolepse véritable pour les raisons qui suivent.

Bien que typologiquement marquée comme non essentielle,²¹ cette parenthèse énigmatique et prophétique accentue explicitement l'opposition sémantique des lieux: plaine/montagne, Sainte-Marie-des-Montagnes/Saint-Joseph-sur-le-Richelieu, territoire des Brodeur/territoire des Brindamour, et par conséquent met paradoxalement en avant le déménagement qui est la plaque tournante du roman. En effet, le déménagement marque le moment où la mère perd de ses prérogatives parentales vis à vis de Cathy au profit du père.

Cette prolepse est d'autant plus significative qu'elle fait précisément allusion au déménagement qui sera passé sous silence dans le récit. En définitive, l'essentiel de cette prolepse réside dans le fait qu'elle supplée, très laconiquement il est vrai, à une ellipse temporelle qui s'avère être une des charnières du roman.

Prolepse de peu d'envergure textuelle, elle a néanmoins la double fonction narrative d'accentuer le contraste entre territoires maternels et territoires paternels et de combler l'ellipse du déménagement qui est un des événements pivots dans l'histoire. Prolepse unique dont la signification narrative ne devrait être sous-estimée.

* * *

Dans le cadre des anachronies, il reste à étudier ces sortes de flashbacks littéraires que sont les analepses. On commencera en considérant les

²¹Souvent, la fonction des parenthèses est d'indiquer que le fait rapporté est considéré comme mineur, secondaire et même superflu.

analepses homodiégétiques (qui font partie de la diégèse) allant des cas les plus simples aux plus complexes.

La première analepse homodiégétique est interne (le point de portée est intérieur au récit premier) partielle et d'amplitude très brève, presque ponctuelle. Elle rapporte très brièvement une brique de conversation qui a eu lieu entre Alma et Cathy:

Je m'approchai de Béa et, d'un ton boudeur, lui glissai à l'oreille:

– Je m'en vais chez Mémère.

– Oui, c'est ça, approuva-t-elle à haute voix, de manière à dévoiler mon secret refuge, va encore te plaindre à Mémère que Jean te bat.

– Oh! Béaffreuse, ce n'était pas ça du tout! Allais-je lui rappeler les faits réels? Alma, un jour qu'elle me gardait et que je m'ennuyais de Jean, m'avait dit pour me consoler:

– Allons, ma Cathy, t'es pas bien ici sans Jean qui te bat?

Ce à quoi j'avais répondu:

– Il ne me bat pas toujours – avec la savante esquisse des femmes amoureuses violentées.

[...] j'étais en plein processus d'affranchissement...

[...] Mon moi se libéra avec éclat. (41-42)

On s'aperçoit que ce court dialogue analeptique s'insère dans un épisode où Cathy essaie d'affirmer son indépendance et son identité. Vu le contexte immédiat, il est évident que cette analepse rapide renforce le thème de la libération des femmes esclaves des hommes qu'elles aiment. Cette analepse ne se réfère pas à un événement en soi significatif et n'a pas non plus de poids notable dans le récit mais elle contribue au développement d'un des thèmes majeurs du livre, à savoir les efforts de Cathy pour se libérer de l'emprise des autres. L'analepse est donc ici au service de la sémantique du récit.

On mentionnera également un autre retour en arrière remarquable: celui de la castration des cochonnets, inclus dans l'épisode de l'égorgeage des cochons:

Toutes des femelles, ou des simili-femelles, puisque les mâles avaient déjà subi la castration [...]

Au printemps, nous avons aussi participé à cette cérémonie [de la castration] leste et péremptoire: tante Aurélie, assise sur un tabouret, attrapait un petit verrot [...]. Une fois opérés, les cochonnets se rangeaient les uns contre les autres, en silence, appuyant contre les planches rudes leur pauvre petit derrière mutilé. Ils n'étaient plus que de fausses truies qui allaient s'empiffrer et s'arrondir en vue de cette cérémonie où on les conduisait, hurlantes, vers le même Arcade sourcilleux, lequel plantait d'un coup son couteau au cœur du grand cri qui s'écoulait en sang dans des chaudières tenues par des femmes. (106)

Cette analepse qui fait partie de la diégèse et dont le point de portée est intérieur au récit principal est homodiégétique et interne. Elle présente une amplitude courte: la castration ne couvre vraisemblablement que quelques heures tout au plus. Par ailleurs, cette analepse est partielle: l'analepse rapporte la castration tandis que le récit premier reprend à l'égorgeage: les quelque six mois de l'engraissement sont réduits à une phrase-articulation qui permet de faire la transition entre les deux cérémonies dans le texte.

L'analepse permet ainsi l'enchâssement presque imperceptible des deux cérémonies, d'autant plus que l'emploi du terme 'cérémonie' pour faire référence à deux événements distincts contribue à la fusion des deux événements (la castration se transforme imperceptiblement en égorgeage). Cette analepse homodiégétique interne de courte amplitude a donc un rôle essentiellement complétif et sémantique.

Un autre épisode analeptique digne de considération est celui du revolver de Zorra:

[...] un jour au *Kresge*, tandis que Béa essayait des chapeaux, j'étais tombée en extase devant un costume de Zorro. Jamais je n'avais rien vu d'aussi beau. Tout: le masque, la cape, les bottes, l'habit dégageait une impression de force et de frayeur distingué, vraiment impressionnante [...]. (110)

Cet épisode analeptique homodiégétique n'a que peu d'amplitude (il ne couvre que quelques minutes de l'histoire). Foncièrement insignifiant, il prend de la valeur dans le contexte où il est placé: il appuie à la fois les propos de Béatrice qui dénigre Cathy la considérant comme <<un vrai garçon manqué>> (110) et sert de justification au désir toujours bafoué de Cathy d'avoir accès au pouvoir, à la force justicière. Cette analepse complétive permet d'exemplifier le conflit entre la mère et la fille et d'accentuer la thématique de la socialisation castratrice de Cathy par sa mère.

Ces trois cas d'analepses homodiégétiques internes de faible envergure textuelle et de faible amplitude que l'on vient d'examiner, ont pour simple rôle de renforcer la sémantique du récit premier.

Souvent, cependant, la stratégie narrative est bien plus complexe comme par exemple dans la série d'anachronies qui concerne le passage de la pêche (55-60) où plusieurs événements s'enchâssent:

une première partie de pêche racontée au présent (notre point de référence temporel)
 une autre occasion narrée au passé qui a eu lieu le printemps précédent (analepse a)
 un aparté au présent qui a trait à la blessure de Bertrand et où visiblement des faits séparés par le temps sont juxtaposés (analepse b)
 la noyade racontée au passé, et à la troisième personne (analepse c)
 les poissons dans la baignoire et les habitudes d'hygiène de Bertrand (qui fait référence à un moment indéterminé).

Ces analepses homodiégétiques internes s'emboîtent imperceptiblement dans le récit parce que le changement des temps grammaticaux est difficile à cerner, parce que les événements sont indéterminés dans le temps et parce que ces événements sont sémantiquement liés par le dénominateur commun de l'eau qui permet par association d'idées un enchaînement subtil des épisodes, chacun découlant sémantiquement de l'autre.

Cette série sophistiquée d'anachronies permet de télescoper au niveau du récit des événements séparés dans le temps mais unis au niveau sémantique.

Ce télescopage du temps a pour conséquence d'accélérer le rythme du récit et de rompre la monotonie chronologique de l'histoire sans pour cela heurter la fluidité du récit.

Toujours dans le cadre de l'analyse des analepses, il faut faire ressortir deux autres analepses, hétérodiégétiques cette fois (périphériques à l'histoire principale). On se souviendra de l'histoire d'Alma, la grand-mère maternelle et celle de la grand-mère paternelle, Amanda.

— Le récit d'Alma est étonnant parce qu'il remplit cinq pages entières (89-94) tandis que la plupart des événements du récit premier ne remplissent même pas une page. Mais l'histoire d'Alma ne ressort pas seulement par sa dimension textuelle. En effet, l'amplitude de cette analepse est remarquable par sa longueur: le retour en arrière remonte à la rencontre, au début du siècle, d'Alma avec Alphonse (qui deviendra son mari) et se termine vraisemblablement au moment de l'histoire où le récit s'est interrompu, plus de trente ans plus tard. On a donc une analepse qui couvre en partie le temps du récit et qui en même temps déborde largement des bornes de ce récit. Il s'agit donc d'une analepse hétérodiégétique mixte qui permet de relater des événements antérieurs au début du récit dans le but de compléter et d'expliquer certains événements du récit premier.

A cette fonction complétive s'ajoute une fonction thématique: en effet l'histoire d'Alma juxtaposée à celle de Bertille et de Béatrice, s'insère dans une série de trois modèles féminins:

Des trois femmes, je ne savais pas à laquelle me rallier. Les propos de Béa me semblaient durs mais indiscutables, ceux de Bertille, tendres mais inefficaces, et ceux (rares) d'Alma, étrangers et mystérieux. Ainsi, pour Béa il fallait un homme, pour Bertille quelqu'un à aimer, et pour la vieille Alma rien du tout. (86)

L'analepse a donc pour rôle de développer le modèle 'Alma' de façon avantageuse si l'on considère le contraste de longueur de cette très longue analepse et la brièveté relative des passages sur Bertille (une demi page) et sur Béatrice (deux pages). Cette analepse incorpore donc un modèle

différent qui remet en question le modèle normatif²² 'Béatrice'. Tout porte à croire que le changement de perspective introduit par cette analepse qui se concentre sur un personnage de peu d'envergure dans le récit premier permet d'apporter une perspective divergente ou parallèle à la perspective dominante du récit premier. L'anachronie ici contribue à la signification féministe de l'œuvre, point sur lequel on reviendra ultérieurement lorsque l'on discutera de la condition féminine dans le milieu environnant Cathy.

Le récit analeptique d'Amanda, la grand-mère paternelle (125-128), d'ailleurs mise en parallèle par la narration²³ au cas Alma, est textuellement un peu plus courte (trois pages et demie) mais parcourt une période de temps importante: de la disparition du mari jusqu'au changement d'appartement: moment de l'histoire où s'était interrompu le récit. Il s'agit donc d'une analepse complète où le récit anachronique, dépassant et rejoignant les bornes temporelles de la diégèse, chevauche le récit premier.

Dans ce sens, l'analepse 'Amanda' se démarque nettement de l'analepse 'Alma' dans la mesure où elle masque l'ellipse temporelle déjà mentionnée auparavant: le déménagement. Cette analepse qui a trait à la grand-mère paternelle fonctionne donc essentiellement comme substitut à l'ellipse et constitue la plaque tournante du récit: moment où la sphère d'influence tourne du côté paternel après avoir été du côté maternel.

* * *

Cette étude du rapport entre la succession des événements de la diégèse avec l'enchaînement des épisodes du récit a démontré que *Béatrice vue d'en bas* est essentiellement un récit chronologique où les événements de l'histoire sont présentés dans le récit dans leur ordre diégétique. On a également remarqué que cet aspect chronologique de l'œuvre découle probablement du fait qu'aucun événement n'est ou ne peut être temporellement déterminé de manière précise, ceci parce que les détails de

²²Le modèle 'Béatrice' est la référence de base pour la petite fille puisque Béatrice est sa mère.

²³<<Là encore, un père disparu dans les bois, mais celui-ci sans avertissements ni d'aller, ni de retour>> (125).

dates, plutôt trompeurs, ne se recoupant jamais, ne permettent aucune déduction.

On a ensuite observé que le récit est interrompu au niveau microscopique par des ruptures d'ordre temporel entre la diégèse et le récit. L'étude de certaines anachronies a permis de mettre en avant, au delà de la simplicité chronologique relative de la macro-structure de l'œuvre, la complexité temporelle de *Béatrice vue d'en bas* et d'en étudier les effets.

Les anachronies homodiégétiques d'amplitude extrêmement brève et de peu d'envergure textuelle sont essentiellement au service de la sémantique de l'œuvre.

Les anachronies hétérodiégétiques de très grande amplitude dépassant les frontières temporelles de la diégèse introduisent une perspective différente qui remet en question la perspective dominante du récit premier.

La prolepse paradoxalement mise en exergue dans des parenthèses non seulement annonce le déménagement qui marque un changement dans l'imagerie spatiale binaire de l'œuvre mais aussi comble cette ellipse temporelle (le déménagement). Cette même ellipse est masquée par la longue analepse hétérodiégétique 'Amanda'.

La série d'analepses emboîtées, permettant un télescopage temporel, contribue au changement de rythme dans le récit accélérant ainsi la vitesse du récit, question qu'il est maintenant temps d'approfondir.

2. LA DURÉE

Dans cette deuxième section, il s'agira donc d'évaluer les variations de vitesse du récit par rapport à l'histoire (accélérations ou décélérations), variations que Genette a dénommées anisochronies.

A ce propos, Genette met en garde contre l'impossibilité d'établir un rapport direct entre la durée du récit et celle de l'histoire et insiste que le rapport ne peut qu'être que conventionnel et ne peut que comparer une mesure temporelle de l'histoire avec une mesure spatiale du récit:

[...] l'isochronisme d'un récit peut aussi se définir, comme celui d'un pendule par exemple, non plus relativement, par comparaison entre sa durée et celle de l'histoire qu'il raconte, mais de manière en quelque sorte absolue et autonome, comme *constance de vitesse*. On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre): la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages.²⁴

Il sera donc question d'analyser le rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du récit et de dégager les changements de tempo (de vitesse) dans *Béatrice vue d'en bas*.

* * *

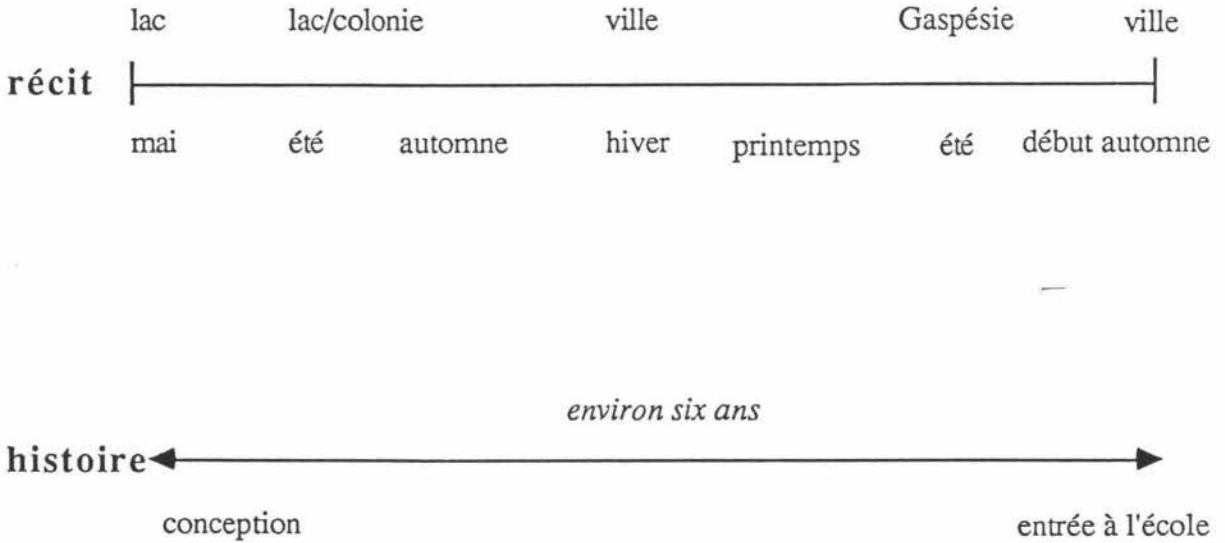
On remarque dans un premier temps les indices temporels, qui marquent l'écoulement du temps, en indiquant des changements de saisons.

Ainsi, le roman commence au lac en mai, au début de l'été; les événements qui sont ensuite relatés se passent au lac, donc en été, jusqu'à la venue de l'automne annoncé par l'égorgement des cochons (R38). Le récit décrit ensuite les événements qui ont lieu en automne, en hiver et au printemps et cette fois en ville (R39-R53) et continue avec des événements qui ont lieu au printemps et en été (R54, R55) et se termine en ville en automne (R56).

Au niveau du récit donc, le début d'un été ouvre le récit, et la fin d'un autre été le ferme. Parce que ces saisons ne sont pas datées, on a l'impression qu'un peu plus d'une année passe au niveau du récit bien que l'on sache parfaitement qu'au niveau de l'histoire, il s'écoule environ 6 ans.

²⁴Genette, *Figures III* : 123.

Un schéma illustre parfaitement ce décalage:



Ce livre de 181 pages relate les six premières années de la vie d'une petite fille (à partir de la période de sa conception) mais ne comprend dans le récit que le passage de six saisons en apparence successives. Ce qui équivaut à dire qu'au niveau de l'ensemble de l'œuvre, le récit oblitère le passage du temps diégétique: les années s'y télescopent.

Cette singularité narrative reflète la perception diffuse du temps qu'ont les jeunes enfants qui n'assimilent pas le passage des années de la même manière que les adultes.²⁵

* * *

On continuera la question de la durée avec l'étude de la constante de vitesse du récit.

Si l'on se réfère à la liste préalablement établie²⁶, on note, dans l'ensemble du roman, une certaine régularité dans la succession des épisodes: deux

²⁵A partir des expériences de Jean Piaget sur le développement de la notion du temps chez l'enfant (1946), Paul Fraisse affirme que le jeune enfant n'a une perception correcte ni de l'ordre des événements, ni de leur durée, *The Psychology of Time* trad. Jennifer Leith (London: Eyre & Spottiswoode, 1964): 258.

²⁶Voir Annexe 3.

pages tout au plus sont consacrées à chaque épisode. Ces passages, assez courts, sont en général un mélange de sommaires, de bribes de dialogues (un ou deux échanges tout au plus), de paroles ou de pensées rapportées, et de commentaires de la narratrice. L'analyse détaillée des premières pages du récit met en évidence cet entrelacs complexe. Le roman s'ouvre avec une description du lieu:

Ce jour-là, par une chaude journée de mai des années trente, Béatrice avait apporté au bord de l'eau un objet que, de son immémoriale existence, le lac n'avait jamais vu: une chaise longue. (9)

immédiatement suivie d'un commentaire de la narratrice:

C'est en effet Béatrice qui introduisit dans les Laurentides ce premier spécimen dont on sait combien il allait ensuite proliférer. Que le crédit lui en soit ici donné. (9)

Puis une très brève description de Béatrice:

La voici donc, gisante, jeune, belle et un peu triste.
(9)

talonné par un passage ambigu qui ressort soit du style indirect libre, soit du commentaire de la narratrice:

Du vague à l'âme. A cause de l'eau ou de Bertrand qui pêche dessus? Elle ne sait pas, mais penser la vie, ce n'est donc que cela? Tout est-il atteint et, de ce fait, déjà dépassé? (9)

Ensuite le commentaire reprend:

Elle avait longtemps hésité avant d'accepter la demande en mariage de Bertrand. Longtemps, mais pas assez peut-être. Elle aimerait se voir hésitant encore... (9)

et que continue une parole rapportée en style direct:

<<Oh! pardon mon cher trésor>>, dit-elle à Beaujean en le serrant dans ses bras. (9)

De nouveau le style indirect, cette fois entremêlé du commentaire de la narratrice²⁷:

Celui-ci n'a pas entendu: il dort, le cher ange. Tant mieux, car elle se sent dans une zone grise, insignifiante. Personne ne passe par ce maudit chemin, personne. Pourtant, ils doivent bien parler d'elle au village? Oui, ils en parlent, rassure-toi, Béatrice. (9-10)

qui est suivi de deux échanges en style direct:

– Hé! tu sais que Béatrice et son mari ont construit un *shack* au bord du lac?

– Béatrice à Alma?

– Qui d'autre? Y a qu'elle pour faire des affaires pareilles. Elle est ambitieuse, la Béa. Tu te souviens? Elle voulait pas de toi.

– T'as raison, mais Bertrand c'est pas non plus un docteur, calvaire! Rien qu'un instituteur... C'était pas la peine d'aller si loin... (10)

avant de reprendre avec un mélange de style indirect (pensées rapportées) et de description:

Des jaloux, songe Béatrice avec volupté, rien que des jaloux. Cette pensée revigorante ramène un sourire sur ses lèvres, mais pas pour longtemps. Bertrand revient, s'approche du rivage. Bertrand, un instituteur? Non, un chasseur, un pêcheur, *un sauvage*, pense-t-elle. (10)

²⁷On étudiera dans le deuxième chapitre le problème que soulève le fait que la narratrice adulte raconte sa propre histoire (récit rétrospectif autodiégétique).

Ainsi, le début du récit plonge directement la lectrice ou le lecteur dans un réseau narratif complexe où style direct ou indirect, libre ou pas, commentaire de la narratrice, et description sont difficilement démêlables tellement ils sont amalgamés. Cet enchaînement rapide contribue à l'impression de vitesse déjà suggérée par la succession régulière d'épisodes courts.

* * *

Après avoir mis en avant le télescopage des années, la régularité et la rapidité du récit, il faudrait souligner les anisochronies, c'est-à-dire les changements de rythme par rapport à la constante de vitesse qui rompent la régularité d'ensemble.

Pour cela, on étudiera les variations de vitesse en suivant l'ordre du récit car cette méthode permettra de dégager une tendance évolutive dans le déroulement de ces variations.

Des pages 9 à 54 (c'est-à-dire environ un quart du roman) la vitesse est régulière et rapide: les événements s'enchaînent harmonieusement malgré la présence de nombreuses ellipses indéterminées et implicites entre chaque épisode. Ces nombreuses ellipses qui pourraient hâcher le rythme du roman passent en fait inaperçues au premier abord car les épisodes découlant l'un de l'autre par association d'idées sont liés de manière sémantique ou à l'occasion lexicale.

Quelques exemples suffiront à montrer ce point. On commencera en citant le cas simple de la jonction entre les épisodes de la poussée des dents et celui du percement des oreilles où le rapport thématique est expressément expliqué par la narratrice:

L'opération broche-à-dent n'ayant pas réussi, je
cherchai un autre moyen de m'embellir. (17)

A l'évidence, le lien sémantique a trait à l'une des thématiques principales de l'œuvre: celle de la socialisation de la petite fille. Ce cas illustre clairement

comment est amenée dans la narration la plupart des épisodes: par une relation sémantique plutôt que temporelle.

Ce lien n'est pas toujours rendu explicite, par exemple, dans l'épisode de la pêche où on a déjà remarqué que le lien sémantique est l'eau.

La liaison est parfois lexicale. Le meilleur exemple apparaît dans l'épisode des maladies-révoltes de Cathy (R42) où les maladies qui marquent la fin des cours de diction sont amenées par un jeu de mots sur 'crevé':

M'eût-on portée à l'écran, je l'aurais crevé. Faute de mieux, c'est moi que Béa trouva crevée un matin.
(116)

La présence de ces liens sémantiques ou lexicaux entre les épisodes contribuent à la fluidité du récit en masquant les ellipses temporelles.

On relève toutefois, dans ce premier quart régulier, deux décélérations. La première est le récit au conditionnel de treize lignes qui est une sorte de transmutation filmique où la narratrice reconstruit la réalité pour l'embellir:

Béatrice pourrait s'émouvoir de voir Bertrand si beau, debout dans la chaloupe et exhibant quatre grosses truites grises embrochées sur une branche d'érable. Il sourit. Il est beau sur ce lac très calme qui s'allonge jusqu'au pied de la montagne, là-bas. Une douce closerie de bonheur et de paix. Béatrice pourrait courir à sa rencontre. Il attacherait la chaloupe, sauterait sur le quai, l'étreindrait, puis embrasserait Beaujean en lui annonçant: <<Viens, fiston, l'été prochain tu auras une petite sœur et tu ne seras plus tout seul, toi non plus.>> Ils rentreraient, dîneraient en riant, feraient l'amour comme des dieux heureux, triomphants, ils feraient l'amour amoureux, ils *me* feraient. (10-11)

La deuxième décélération est constituée par la scène où Cathy imagine la découverte de ses "vrais" parents lors d'une crise de somnambulisme:

J'imaginai la scène: après avoir parcouru ^à pieds nus, des kilomètres de fils électriques, dans le noir et le froid, portée par la suprême assurance des inconscients, j'arrive enfin dans leur château où ils donnent une grande fête. A mon approche, voilà qu'ils se taisent, me laissent traverser l'immense salle et ressortir incognito par une autre fenêtre... La belle au toit dormant retourne dans sa chaumière, s'y recouche, retrouve au lever sa peau de chagrin, son tablier rouge, son unique soulier et recommence à vivre son conte à rebours... Mieux valait en rester là et cesser de rêver. (21)

Ces deux décélérations ont pour effet de laisser en suspens l'histoire proprement dite brisant momentanément la régularité du début du récit, tout comme si on voulait échapper à l'histoire en s'évadant dans l'imaginaire.

A partir de l'épisode de la pêche, le rythme régulier et rapide du début du récit est perturbé par des épisodes plus longs qui freinent l'histoire: les épisodes de la pêche et de la bière qui remplissent à tous les deux seize pages (55-67), les vacances des parents sans les enfants qui forment quatorze pages (67-81) et l'histoire d'Alma en quinze pages (89-94) ralentissent la cadence du récit.

Ces longues anisochronies successives qui ont trait à la séparation portent à penser que cette désagrégation de la famille a particulièrement marqué la petite fille.

Une fois la famille réunie de nouveau, on retrouve la variation zéro (pas de variation de vitesse) de la page 81 à la page 111 jusqu'à l'épisode du Kresge où la petite fille frustrée de ne pas pouvoir avoir un costume de Zorro s' imagine en Zorra justicière (110-111) – autre excursion rapide hors de la réalité et qui suspend brièvement l'histoire.

Il est intéressant de s'arrêter sur l'épisode qui relate les maladies de Cathy (R42). Ce passage s'ouvre avec une lettre qui mentionne succinctement en neuf lignes les oreillons et l'indigestion de la petite fille, amalgamant ainsi deux maladies différentes. Les deux maladies sont ainsi rendues

interchangeables par la fusion (dans le récit) des événements: <<Le temps que j'avais perdu en oreillons et autres affections aigües ne fut jamais retrouvé>> (120); ce qui produit une accélération notable.

Cette accélération du récit est paradoxalement juxtaposée à presque trois pages consacrées au scrapbook qui freine l'histoire (116-119). Accélération et décélération se combinent donc dans cet épisode qui comptabilise au total quatre pages entières: plus que la moyenne. Ce changement de tempo précède l'accélération maximale constituée par l'ellipse du déménagement (123) sur laquelle on ne reviendra pas.

Ensuite on observe une succession de ralentissements croissants:

l'attaque de la narratrice contre l'alcoolisme latent au Québec (63)²⁸
 l'histoire d'Amanda (sur trois pages, 125-128)
 la maladie de Jean (sur neuf pages, 138-147)
 la pêche à Saint-Joseph-sur-le-Richelieu (sur douze pages, 153-165)
 les vacances en Gaspésie (sur vingt pages, 165-185).

* * *

Il ressort de cette analyse sur la vitesse que seuls les épisodes significatifs qui ont un impact dans le développement de Cathy apparaissent dans le récit (ce qui explique les ellipses temporelles masquées par la relation sémantique ou lexicale entre les épisodes).

Ces ellipses vont en s'amenuisant créant une décélération graduelle et croissante de la vitesse du récit.

En outre, plus les événements sont récents, plus les détails sont nombreux et plus le récit est lent (ce qui ajoute au ralentissement progressif du récit).

Il semble que les ellipses, la fusion du temps et les variations de vitesse dans *Béatrice vue d'en bas* imitent la façon dont les enfants intériorisent les événements dans le temps.

²⁸Ce passage d'une demi-page qui se détache de l'ensemble du roman par son caractère résolument didactique et universel met le doigt sur l'alcoolisme d'un des personnages (Bertrand) avec beaucoup de retenue. Il est en effet plus facile à la narratrice de dénoncer l'alcoolisme en tant que concept universel que de dénoncer l'alcoolisme d'un père, qui est ainsi mis sur le compte d'un phénomène de société plutôt que d'un problème individuel.

3. LA FRÉQUENCE

On terminera ce chapitre sur le temps en considérant les relations de fréquence entre diégèse et récit. Autrement dit, on comparera l'occurrence d'un certain événement avec le nombre de fois qu'est raconté cet événement à partir des temps utilisés dans le récit.

Un récit pourra être singulatif (relate n fois ce qui s'est passé n fois), répétitif (relate n fois ce qui s'est passé une fois), ou itératif (relate en une seule fois ce qui s'est passé n fois).

Bien entendu, comme l'explique Genette, les événements considérés identiques ne sont pas véritablement semblables mais plutôt analogues.²⁹

Comme on l'a déjà constaté, il y a dans le récit un mélange surprenant dans l'emploi des temps: présent aux aspects variables, futur, imparfait aux aspects divers, passé composé, passé simple, plus-que-parfait et conditionnel se côtoient. On glisse constamment d'un temps à l'autre, ou d'un aspect à l'autre, très rapidement et généralement sans s'en rendre compte.

L'imparfait, en particulier, permet ce glissement progressif et imperceptible parce qu'il remplit en français des valeurs variées. Prenant tour à tour dans le roman une valeur aspectuelle descriptive, habituelle ou durative, il facilite le passage au passé composé, au passé simple et même au présent. Un segment de prime abord singulatif peut alors devenir itératif, un passage itératif peut être illustré par une ou plusieurs scènes singulatives.

On vise donc dans cette section à examiner de plus près les fluctuations de fréquence marquées textuellement par les variations des temps grammaticaux.

* * *

²⁹Genette, *Nouveau discours du récit* : 145-146.

On commencera cette analyse de la fréquence en faisant l'inventaire des passages singulatifs nécessairement marqués dans le récit par le passé simple, le passé composé ou le présent pour en évaluer la proportion par rapport au reste. Voici la liste à laquelle on parvient:³⁰

- R1 arrivée au lac de la chaise longue (plus-que-parfait, passé simple, présent de narration)
- R2b la conception (présent de narration, passé simple)
- R3 la venue au monde de la petite fille (passé simple)
- R5 la poussée des dents, les buck teeth (passé simple, présent de narration)
- R6 le percement des oreilles, les boucles d'oreilles (passé simple)
- R8 l'offrande des fleurs (passé composé, présent de narration)
- R9 le saut en parapluie (plus-que-parfait, passé simple)
- R17 la chute du rocher (passé simple)
- R20 vellétités de fuite avortées (passé simple)
- R24 l'emploi d'été de Bertrand (présent)
- R27 le projet de voyage des parents à la mer (présent)
- R29 organisation avant le voyage (présent)
- R30 en colonie (passé simple)
- R32 de retour de vacances (passé simple)
- R36 l'indiscrétion de Jean (passé simple)
- R37 le sacrifice des oiseaux (passé simple)
- R40 le revolver de Zorro/Zorra (plus-que-parfait)
- R42b le scrap book (passé simple)
- R45 l'histoire d'Amanda et de Bertrand jeune-homme (passé simple)
- R50 le départ en convalescence de Béatrice (passé simple)³¹
- R53 fuite et cuite de Cathy (passé simple).

Cet inventaire, indiquant que les événements singuliers ne constituent environ qu'un tiers de tous les événements³², montre que les passages entièrement singulatifs ne sont pas prédominants dans le roman, ce qui, après tout, n'est guère surprenant puisque cela irait à contre-courant des principes mis en évidence dans la section précédente, à savoir la rapidité du récit et le télescopage du temps.

³⁰A partir de la liste complète qui est donnée en Annexe 3.

³¹Le passé simple de cet épisode contrastant avec l'imparfait du précédent accentue la guérison soudaine de Jean et la maladie inattendue de Béatrice et son départ qui s'ensuit.

³²Et donc ralentit la vitesse du récit.

* * *

En ce qui concerne le répétitif qui, est-il utile de le rappeler, rapporte plusieurs fois dans le récit un certain événement, on peut avancer comme hypothèse qu'il est fort peu probable de le rencontrer dans *Béatrice vue d'en bas* vu la vitesse élevée du récit.

Et en effet, on ne détecte qu'un seul cas ^{répétitif} itératif: celui du passage sur les maladies-révoltes de Cathy (R42) déjà mentionné. Les deux maladies de Cathy sont rapportées dans une lettre que Béatrice envoie à Alma; cette lettre est ensuite lue silencieusement par Alma, puis par Bertille qui la commente brièvement. Cette même lettre est ensuite commentée par la narratrice.

Ainsi, les deux maladies sont retransmises sous plusieurs angles: celui d'Alma qui lit la lettre, celui de Bertille qui la lit et se risque à la commenter, et celui de la narratrice qui la commente longuement. L'occurrence est donc racontée plusieurs fois de façon très différente. Le fragment répétitif permet d'introduire une perspective divergente.

* * *

Si on pouvait s'attendre à une petite proportion de récit répétitif, on peut escompter une forte présence du récit itératif dans *Béatrice vue d'en bas*, puisque le récit itératif, qui rapporte en une fois des occurrences analogues, a une fonction réductive et contribue à la rapidité du récit.

L'emploi de l'imparfait habituel, dont on a noté la présence dans le roman, permet de rapporter en une seule fois une occurrence qui s'est répétée plusieurs fois dans l'histoire. Ainsi, dans ce roman, certains événements habituels ou récurrents sont rapportés sous forme de récit itératif au moyen de l'imparfait qui peut prendre des valeurs différentes.

C'est le cas en particulier de l'épisode de la préparation du samedi pour aller à l'église (R12):

La veille, comme tous les samedis, j'avais
subi l'opération des <<guenilles>> que

l'abondance de ma chevelure transformait en véritable torture [...]

Le samedi, donc, Béatrice enroulait mes cheveux sur des guenilles [...]. (29)

Les indications textuelles telles que <<La veille, comme tous les samedis>>, ou <<Le samedi>> confirment que cet événement rapporté à l'imparfait est habituel. Ce genre de récit itératif fusionnant au niveau du récit plusieurs occurrences de la diégèse contribue fortement à la rapidité du récit.

D'autres fois, les passages sont plus complexes car le singulier et l'itératif s'enchâssent à tel point parfois qu'il est impossible de les démêler.

On trouve un exemple dans le passage des collages (R39) où les temps du passé changent subrepticement indiquant que l'habituel s'entremêle au singulier:

[...] je passais des journées entières à découper dans la gazette des photos publicitaires que je collais ensuite dans un cahier, mais en leur faisant subir diverses transformations: le chapeau de monsieur sur la tête de madame, la main d'un mannequin dans un bol de toilette, [...]

Puis un jour que j'avais collé un bébé dans le dos d'une femme (Béatrice en avait toujours plein le dos), elle [Béatrice] regarda pour une fois mon montage et commenta:

– C'est Bertrand qui t'a appris que les sauvages portent leur bébé comme ça?

† Non, je ne savais pas, j'avais plutôt pensé à elle.

– C'est quand tu es fatiguée, ai-je dit.

– Fatiguée... Fatiguée... ce n'est pas parce que je suis malade que j'agis comme une sauvage! C'est bien plutôt eux, les sauvages, qui me rendent malade.

Mon Dieu! Les sauvages allaient-ils revenir apportant ma sœur exécrée?

Le péril ne me paraissait pas imminent puisque quelques jours avant, j'avais vu dans les toilettes le seau d'eau rougie où Béa faisait tremper ses linges mensuels. C'est de cette façon que j'avais d'ailleurs été initiée aux mystères

douloureux de la maternité. Quand Béalléluia saignait, elle chantait. Mais si la chaudière tardait à apparaître, c'est que ma sœur était en chemin. Bertrand, chaque fois, la rassurait.

– Mais non, Béatrice, tu es trop nerveuse, c'est tout.

Le seau chantant ayant réapparu quelques jours plus tôt, Béatrice n'avait donc rien à craindre des sauvages mais les traces des visites précédentes la blessaient encore. J'étais en fait comme un tomahawk de guerre lasse laissé derrière et jamais enterré. Quand Bertrand rentra de l'école, ce jour-là, et alluma sa cigarette calumet-de-paix, Béatrice soudainement remise sur pied (de guerre bien entendu) l'attaqua de front [...]. (108-109)

Au début de cet extrait, l'événement singulier du collage de la femme avec le bébé dans le dos illustre toutes les sessions de collage. Le récit singulatif appuie alors le récit itératif.

Puis, le glissement d'aspect de l'imparfait fait que le singulatif et le répétitif se fusionnent. Le singulatif et le répétitif sont tellement imbriqués qu'il est difficile de les dissocier. Cette fusion du singulier avec le répétitif contribue elle aussi à l'impression de rapidité.

D'autres fois le singulatif précède l'itératif pour indiquer qu'un événement nouveau et soudain se poursuit dans le temps (ou bien se transforme en habitude).

Le cas le plus probant est la maladie de Jean (R49b) où le passé simple marque la soudaineté de l'événement et où l'imparfait de description se change en répétitif indiquant que la maladie dure:

Quelques mois plus tard, elle fut néanmoins contrainte de reconnaître la cruauté de sa décision car Jean tomba subitement malade, et assez gravement pour aller à l'hôpital. Une maladie mystérieuse, unique, personnalisée, que les médecins ne parvenaient pas à identifier. Béatrice, reliée au fil ombilical du téléphone, criait la douleur dont un sort injuste et cruel l'avait frappée.

...

Pour Bertrand, le soir, elle ne tirait plus de son épreuve que des sons traînants, une sorte de mélopée geignarde et sans paroles qu'elle finit par articuler [...]. (138)

Ainsi, le passage du singulatif au répétitif se fait par le changement de temps ou d'aspect. Le passage du passé simple à l'imparfait indique la soudaineté de la maladie et sa durée.

Par ailleurs, l'alternance a pour effet de fusionner l'itératif et le singulatif, ce qui contribue à la rapidité du récit. Poussée à l'extrême cette tendance va quelquefois jusqu'à une véritable fusion qui rend floue toute notion de temps comme c'est le cas de l'épisode du dimanche de mauvais temps au lac (R 23).

Somme toute, l'étude de la fréquence démontre la prédominance de l'itératif dans *Béatrice vue d'en bas*, qui contribue au télescopage du temps, qui avait été révélé dans l'étude de la durée, et ainsi à la rapidité du récit, et à la notion floue du temps qui imite la perception enfantine.

* * *

En guise de conclusion à ce chapitre sur le temps, comme le préconise Genette,³³ on fera la synthèse des différentes particularités temporelles de *Béatrice vue d'en bas*.

On a observé que les événements, parce que temporellement indéterminés et indéterminables, apparaissent au niveau macroscopique dans l'ordre chronologique, agencement qui n'empêche pas la présence d'anachronies principalement analeptiques qui brisent la monotonie narrative, qui renforcent la sémantique du roman, et qui introduisent une perspective divergente.

On a également remarqué l'enchevêtrement des temps grammaticaux, la domination de l'itératif, et les entrelacs de fragments singulatifs et itératifs, qui contribuent à la con/fusion du temps et par conséquent à la rapidité du récit.

³³<<On ne peut donc caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte>>, Genette, *Figures III* : 178.

Par ailleurs, on a montré que le temps diégétique dans *Béatrice vue d'en bas* est télescopé au niveau du récit, récit qui imite ainsi la notion enfantine du temps.

En outre, on a défini la constante de vitesse du récit comme relativement rapide et régulière et on a mis en avant, en étudiant les anisochronies, la décélération progressivement croissante du rythme narratif: autre caractéristique d'une intériorisation enfantine du temps.

Et si l'on se souvient que l'histoire de la petite fille est rapportée à la première personne, on est en droit de formuler l'hypothèse que ces caractéristiques temporelles du roman sont peut-être liées au fait que l'histoire soit justement racontée à la première personne. La problématique du "je" sera donc l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE II

VOIX ET MODE

Ce deuxième chapitre se propose d'approfondir la question de savoir ce que représente le "je", cette première personne grammaticale énigmatique sur laquelle repose tout le récit. Autrement dit, on abordera la question de ce que certains et certaines narratologues appellent le point de vue où il s'agit de montrer les différentes perspectives utilisées pour raconter une histoire.

Pour ce faire, on suivra la dichotomie de Genette qui sépare nettement la notion de "voix" (où il s'agit d'analyser qui parle et comment)³⁴ de celle de "mode" (qui se préoccupe de savoir qui voit ou perçoit et de quelles manières).

En dépit de quelques théoriciens ou théoriciennes qui confondent encore ces deux concepts, cette dichotomie genettienne est devenue en quelque sorte axiomatique et de nombreuses et nombreux narratologues fondent leur théorie sur cette distinction. Ainsi Bal, qui rejette certains des concepts exposés dans *Figures III*, reconnaît:

L'essentiel de l'originalité de cette théorie [celle de Genette] consiste à séparer les deux catégories communément confondues de la <<perspective>> et de <<l'instance narratrice>>, que Genette classe respectivement sous <<mode>> et <<voix>> [...] La distinction entre <<qui voit>> et <<qui parle>> est essentielle, et elle fait avancer très réellement la théorie narratologique.³⁵

Shlomith Rimmon, elle aussi, constate:

J'aimerais commencer en mentionnant la distinction entre "mode" et "voix". Il ne fait aucun doute que celle-ci constitue l'une des contributions les plus importantes de Genette à la systématisation dans ce

³⁴Genette, *Figures III* : 203-220.

³⁵Bal, <<Narration et focalisation, pour une théorie des instances narratives>>: 107, 110.

domaine, sa pertinence étant particulièrement ressentie d'une part au niveau de la technique de la perspective à la troisième personne, et d'autre part au niveau des narrations rétrospectives à la première personne.³⁶

Même Susan Lanser qui adopte une approche qui dépasse largement les frontières textuelles affirme:

L'un des meilleurs praticiens de cette méthode [formalisme-structuralisme] est Gérard Genette dont <<Discours du récit>> offre l'exploration la plus systématique sur le point de vue qui ait été produite par la narratologie structuraliste.³⁷

Janet McKay affirme également que l'étude du point de vue n'est complète que si ces deux aspects sont différenciés,³⁸ de même Marjet Berendsen.³⁹

Par conséquent, dans l'espoir d'éclaircir le problème du point de vue qui semble au préalable inextricable dans le roman présentement à l'étude, on a décidé d'opter en faveur de cette distinction primordiale introduite par Genette et entérinée par beaucoup d'autres.

³⁶Ma propre traduction de: <<[...] I would like to begin with the separation of "mode" and "voice". This is undoubtedly one of Genette's most important contributions to the systematisation of the field, its pertinence being particularly felt in relation to the third person center of consciousness technique on the one hand, and to the first person retrospective narratives on the other>>, Shlomith Rimmon, <<A comprehensive Theory of Narrative>>, *Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 58.

³⁷Ma propre traduction de: <<One of the finest practitioners of this method is Gérard Genette, whose "Discours du récit" (*Narrative Discourse*) offers the most systematic exploration of point of view produced by structuralist narratology>>, Susan Lanser, *The Narrative Act, Point of view in Prose Fiction* (New Jersey: Princeton University Press, 1981): 36-37.

³⁸<<Ultimately, for the story of POV [point of view] to be integrated into modern literary criticism both aspects [voix – who speaks, and mode – who sees] must be accounted for>>, Janet Holmgren McKay, <<Some Problems in the Analysis of Point of View in Reported Discourse>> *Centrum* 6.1 (1978): 7.

³⁹<<[...] Genette and Bal] distinguish between the telling of a story and its point(s) of view. Genette's "Discours du récit" (1972) is a most important contribution to the theory of narrative in that it separates those aspects that concern the telling of a story (or narration) and the ones connected with point of view (focus of narration or focalization)>>, Marjet Berendsen, <<The Teller and the Observer: Narration et Focalization in Narrative Text>> *Style* 18, 2 (1984): 140.

On analysera donc, dans *Béatrice vue d'en bas*, la notion de voix séparément de celle de mode selon la théorie genettienne.⁴⁰

Autrement dit, on se préoccupera d'abord d'analyser par qui et comment l'histoire est rapportée dans le récit (la voix).

Ensuite, on se demandera par qui, et comment l'information est vue ou perçue dans le récit (mode) car comme le résume Genette:

On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif*.⁴¹

1. LA VOIX

On se propose donc d'élucider qui raconte l'histoire, et comment se fait la narration dans ce récit. Pour cela, on suivra scrupuleusement les trois aspects de la méthode genettienne qui consiste à étudier le temps de la narration, les relations entre narratrice et histoire, et le niveau narratif.

* * *

En ce qui concerne le temps de la narration, on observe que le roman débute abruptement avec des faits passés dans un présent narratif:

Ce jour-là, par une chaude journée de mai des années trente, Béatrice avait apporté au bord de l'eau un objet que, de son immémoriale existence, le lac n'avait jamais vu: une chaise longue. C'est en effet Béatrice qui introduisit dans les Laurentides ce premier spécimen dont on sait combien il allait ensuite proliférer. Que le crédit lui en soit ici donné.
La voici donc, gisante [...] (9)

⁴⁰Les modèles de Bal ou de Vitoux, tous deux dérivés de Genette, ont été rejetés car ils compliquent inutilement la problématique du mode et de la voix sans rien y ajouter.

⁴¹Genette, *Figures III* : 183.

Dans cet extrait, les verbes et les déictiques indiquent en effet que le temps de la narration est le présent et que l'histoire est indubitablement située dans le passé. Dans l'ensemble, la narration est donc, en termes gennettien, ultérieure (la narration étant postérieure à l'histoire).

On peut alors se demander quelle est la distance temporelle qui sépare le temps de la narration de celle de l'histoire.

Pas plus à ce stade du roman où seule la date de l'histoire est exprimée (<<par une chaude journée de mai des années trente>>) que plus loin dans l'œuvre, on ne sera en mesure d'établir ce lien. On a effectivement conclu dans le premier chapitre que les quelques indications textuelles temporelles ne permettent pas la moindre déduction quant au temps de l'histoire (ces indices ne se recoupant pas).

La seule indication textuelle qui indique que la narration se situe au moins trente ans après le début de l'histoire (qui commence, on le rappelle, dans les années trente) reste bien vague:

Une architecture astucieuse qui préfigurait *des splits-levels* de banlieue des années soixante [...].
(176)

De cette référence discrète, on ne peut que déduire que la narration se place dans les années soixante ou après, ce qui ne permet pas d'aboutir à une conclusion précise en ce concerne ce présent narratif. En fin de compte, la distance temporelle dans ce livre est impossible à déterminer avec précision.⁴²

Au début du roman, la narration est donc placée dans un présent indéterminé postérieur à l'histoire. Toutefois, en observant avec précaution le temps de la narration, on démasque une modification inattendue. Cette modification se révèle dans l'analyse systématique du temps de la narration⁴³ qui montre que

⁴²Néanmoins, la lectrice ou le lecteur prendra rapidement conscience que les remarques de la narratrice ne peuvent être le fait que d'une adulte. On étudiera ultérieurement cet aspect dans l'analyse de la narratrice.

⁴³Voir Annexe 4.

l'on passe imperceptiblement du présent de narration, qui bien qu'alternant avec le passé domine la première partie du récit, à une narration au passé à partir de l'épisode de la colonie (R30).

On soulignera aussi l'existence de deux passages racontés au présent narratif dans la deuxième partie du récit racontée au passé (R42-R54).

On peut alors se demander quelles répercussions ont ces variations du temps narratif.

Le passé narratif, par rapport au présent narratif, enlève souvent du caractère immédiat à l'histoire: il est en effet admis que le présent narratif est plus immédiat. On en arrive à la conclusion que ce changement du présent narratif au passé narratif, dans la deuxième partie, marque un détachement psychologique croissant de la narratrice par rapport à l'histoire qu'elle raconte.

Le problème alors est de déterminer pourquoi ce changement s'effectue à ce moment précis de l'histoire plutôt qu'à un autre. Serait-ce parce que l'épisode de la colonie de vacances — synonyme pour la petite fille de l'abandon de ses parents — marque le début d'une identité plus différenciée et par conséquent une distanciation de la narratrice adulte plus importante à l'égard de son propre passé de petite fille?

Par ailleurs, après l'épisode de la colonie, les deux seuls cas de narration au présent sont significatifs: d'un côté le commentaire acerbe de la narratrice sur la lettre de Béatrice (écrite en Gaspésie), et de l'autre côté le passage de l'inceste: deux événements psychologiquement très perturbants pour la petite fille. Le retour au présent narratif dans ces deux passages semble indiquer que la narratrice adulte n'a pas atteint la distanciation psychologique ou émotive qu'elle montre dans la deuxième partie vis à vis du reste de son passé de petite fille.

On en conclut donc que le recours à la narration simultanée (au présent de narration) dans un contexte où la narration ultérieure (au passé de narration) prédomine dénote l'impossibilité pour la narratrice adulte de se distancer de son passé dans les épisodes qui ont été trop traumatiques pour la petite fille.

La distance temporelle étant indissociablement liée à la "personne" comme le remarque Mieke Bal,⁴⁴ il faudrait, à ce point du raisonnement, expliquer pourquoi on a jusqu'à présent considérée la narratrice comme adulte.

Comme le laissait envisager l'ouverture du roman, la personne narratrice raconte, organise, articule, commente l'histoire comme seule pourrait le faire une personne adulte.⁴⁵

Par exemple, le vocabulaire et les tournures de la narratrice dans les quelques passages qui indiquent l'articulation du récit montrent bien l'adulte:

J'en parle maintenant ou j'attends que nous revenions de notre partie de pêche sur le lac? Peu importe, les deux sujets ne sont pas si éloignés qu'on pourrait le croire: dans une même famille, on s'égare toujours dans les mêmes fourrés et les lapins qu'on court sont ceux-là même qu'on a posés. (59)

Considérons-le cet événement considérable qu'est la visite chez l'orthodontiste. (14)

Revenons à ces deux moutons blanchis que Béatrice, en ce dimanche, emmène maintenant paître. (38)

(Mais Bertrand n'allait pas renoncer aussi facilement à ses propres privilèges ès infortunes. Plus tard, il fera une incursion spectaculaire sur ce territoire. Nous en reparlerons un peu plus loin. Pour l'instant, il parcourt les terres de sa bien-aimée avec son habituelle bonhomie). (39)

Mais retournons à nos poissons. (58)

⁴⁴ «Pour examiner cet aspect [la distance temporelle] il est indispensable de tenir compte déjà de la «personne» du narrateur, dans la mesure où, surtout dans un récit «à la première personne», le narrateur se distingue du personnage du point de vue temporel aussi. Le héros, dans ce cas, ne se laisse pas identifier au narrateur parce que le moment où il écrit ses aventures n'est jamais celui où il les vit», Bal, «Narration et focalisation, pour une théorie des instances des récits»: 109.

⁴⁵ Genette distingue cinq fonctions du narrateur (voir Annexe 1), fonctions qu'il n'est pas nécessaire de séparer dans la présente étude.

Par ailleurs, dans les exemples cités ci-dessus, on remarque que la forme grammaticale de la première personne du pluriel (nous) a pour effet d'inclure le ou la narrataire, tout comme les questions rhétoriques qui parsèment le récit. Par exemple:

Oui, mais comment diable me rassembler dans tout ça? Et me ressembler? Comment adhérer à leur crédo et à ma petite foi? Fallait-il retrousser mes manches (être) ou retrousser ma jupe (devenir)? Car c'est bien en ces termes qu'alentour on définissait l'évolution des gestes dévolus à chaque sexe. (28)

On remarquera au passage que beaucoup de ces questions demeurent ambiguës: s'agit-il de la narratrice ou bien de l'un des personnages dont les propos seraient rapportés au style libre? En effet, à qui attribuer la question suivante:

Sous un carré de planches, la planque de Bertrand pour des douzaines de bières bien au frais dans la terre... Alors? Alors, rien. (62)

Mais ce qui prouve vraiment que la narratrice est adulte est le fait que le récit est criblé de ses intrusions critiques ou émotives. Une analyse détaillée d'un passage suffira à le démontrer:

On me mit au lait de vache et je ne m'aperçus même pas de la différence. C'est du moins ce que répétait Béatrice à son cher téléphone. Je tétais la tétine comme une bonne petite sevrée. Apparemment du moins et pas très longtemps, car bientôt, de ces gencives gentilles et lisses, glisseront une série de dents éparses, si nombreuses et si bousculées qu'elles allaient devoir être organisées selon un ordre plus conventionnel par, disait Béatrice, <<le deuxième plus grand orthodontiste>> de Montréal, qui en comptait alors deux. Béatrice avait raison d'en parler beaucoup, car c'était à l'époque un événement considérable. (14)

Indubitablement, les mots attestent d'un jugement critique très adulte et très exacerbé de la part de la narratrice. Ces termes émotifs ou tendancieux ne peuvent être que le fait d'une adulte qui juge, critique avec le recul du temps les événements narrés.

Par ailleurs, les interjections fort ironiques de la narratrice éparpillées dans le livre ne peuvent être que le fait d'une adulte:

Elle vient d'attraper un mari médecin, la sœurette,
oui, un vrai. (69)

Cette ironie se manifeste aussi de façon très ostensible dans la typologie du roman avec les innombrables parenthèses, les caractères en italique et même parfois les points de suspension:

Jusque dans mes vêtements, l'antagonique
prescription... Impossible d'être parfaite comme
mon frère Jean est parfait. (29)

J'admirais, sans bouger ni parler, tandis qu'elle
procédait seule aux cérémonies sacrées, celle du
repassage (alors que Bertrand, lui, pour le meilleur
ou pour le pire m'associait volontiers à ses
activités). (46)

– T'as raison, Bert (Prononcer *Beurthh*
comme en anglais. Ce diminutif signale toujours
une poussée subite d'infection affectueuse.) Tu as
raison, Bert, va donc à la pêche si ça te tente tant.
(54)

(Le convoi funèbre partira du salon Bertrand et
associée le 16 courant et se rendra à la chapelle de
Sainte-Anne-de-Sorel, au lieu-dit les Grèves, où se
tiendra le service d'adieu. Parents et amis sont
priés de ne pas y assister. Veuillez ne pas envoyer
de fleurs. Des dons pour la recherche sur les
maladies du cœur seront appréciés). (74)

<<On avait dû installer la prothèse non pas *devant* mais *derrière* les dents,... mais quelle déception: *ça ne se voyait pas* >>. (16)

A *elle* Béatrice Brindamour en personne, ex-employée bilingue à la *Bell Telephone Co*, instruite, distinguée [...]. (49)

Ces particularités typologiques abritent aussi des opinions de la narratrice qui ne peuvent provenir que d'une adulte:

[...] muni de l'électricité, d'une fournaise centrale et *of course* d'un téléphone [...]. (39)

Une sorte de faux pasteur. Ce *new look* de touriste lui enlevait le peu de dignité que sa soutane de ville avait pu protéger. (182)

Les points de suspension cachent parfois des non-dits qui effleurent à la surface du texte et que la narratrice n'ose exprimer: cette censure ne peut être que le fait d'une adulte. On notera que ces non-dits ont souvent trait à l'alcoolisme, à la sexualité et à la violence. Par exemple:

Béa et Bertrand reposaient dans le lit devant, séparé du nôtre par un rideau de coton. Elle aussi se réfugiait au bord, loin de Bertrand: elle revoyait sa généalogie et jurait d'en sortir, alors que lui ne rêvait que d'y retourner... Halte là! Des murmures, des soupirs, des plaintes. (41)

On a donc démontré que la narratrice, fort présente dans ce livre, est nécessairement une adulte car elle articule parfois de manière explicite la narration, ironise et commente les événements (questions rhétoriques, parenthèses, points de suspension, italiques) et censure (les non-dits de

certain points de suspension, le passage universel sur l'alcoolisme au Québec⁴⁶) comme une enfant ne pourrait le faire.

En vérité, la narratrice colporte des opinions qui influenceront l'interprétation de l'œuvre. On y reviendra lorsque l'on étudiera la portée significative de l'œuvre.

On a aussi mentionné le fait que la narratrice adulte ne parvient pas à se distancer de son passé dans les épisodes qui ont été trop traumatiques pour la petite fille (opposition du présent de narration et du passé de narration). Or petite fille et narratrice sont indissociables dans ce roman puisque la narration est à la première personne. On étudiera donc dans la section suivante la relation entre la personne qui raconte et la diégèse dans l'espoir de mieux distinguer le je-narré du je-narrant.

* * *

Pour commencer l'examen du rapport entre la narratrice et l'histoire, on notera que la troisième personne du singulier qui apparaît au début du récit suggère que la personne qui narre l'histoire est extérieure à l'histoire:

Ce jour-là, par une chaude journée de mai des années trente, Béatrice avait apporté au bord de l'eau un objet que, de son immémoriale existence, le lac n'avait jamais vu: une chaise longue. C'est en effet Béatrice qui introduisit dans les Laurentides ce premier spécimen dont on sait combien il allait ensuite proliférer. Que le crédit lui en soit ici donné.

La voici donc, gisante [...] (9)

Le début du récit commence donc d'une manière relativement classique et semble être hétérodiégétique (la narratrice n'appartient pas à la diégèse).

Cependant, le passage de la conception (10-11) met rapidement en question cette hypothèse. Le commencement de ce passage, paradoxalement bien

⁴⁶On avait mentionné ce dernier point dans la section sur la vitesse (la durée) du premier chapitre.

démarqué par des parenthèses et l'emploi du conditionnel bouleverse subrepticement l'impression première d'un récit hétérodiégétique:

([...] Ils [Béatrice et Bertrand] rentreraient, dîneraient en riant, feraient l'amour comme des dieux heureux, triomphants, ils feraient l'amour amoureux, ils *me* feraient.). (10-11)

Se peut-il donc que la personne narratrice fasse partie de l'histoire? Bascule-t-on dans un récit homodiégétique? Toutes les hypothèses sont plausibles à ce stade: ce passage, étant au conditionnel et entre parenthèses, est une incursion narrative dans le récit, une fabrication narrative extérieure à l'histoire. La suite, seule, permettra donc de lever le doute introduit ici par l'intrusion très brève de la première personne.

Le récit reprend ensuite à la troisième personne avec l'épisode de la conception qui est immédiatement suivi par la naissance racontée à la première personne du singulier:

Elle força un peu, beaucoup, très fort, et ma tête fut expulsée: <<J'ai failli la mettre au monde dans le bol des toilettes!>> racontera-t-elle, en riant de cette petite étourderie. Appelée, Bertrand nous transporta dans le lit conjugal... Après que l'on eût lavé les souillures de ma naissance, Jean fut amené près du berceau. Un moment de confrontation aigu et décisif. Allait-il m'aimer ou me haïr? J'attendais. Puis il demanda à me voir nue. Tout content, Bertrand me déshabilla, m'exhiba et prononça cette phrase lourde de conséquence: <<Tu vois, c'est une fille: tu as une petite sœur.>> [...]. (12)

La narratrice devenue présente dans la diégèse, le récit peut devenir homodiégétique. Le récit hétérodiégétique du début se transforme en récit homodiégétique avec la naissance du personnage-narratrice.

Le passage de la naissance présente donc non seulement un nouveau personnage (je-personnage) dans l'histoire mais introduit également une

narratrice qui parle à la première personne et qui fait partie de l'histoire (je-narratrice adulte).

Le je-narré (personnage-enfant) et le je-narrant (narratrice-adulte) bien que distincts se fondent dans la même forme grammaticale qu'est la première personne du singulier. Cette technique narrative où narratrice et personnage sont fusionnés en une seule forme grammaticale 'je' est à l'origine de nombreuses ambiguïtés que l'on traitera ultérieurement dans la section sur le mode.

Il ne reste plus qu'à déterminer si ce récit homodiégétique est autodiégétique. En d'autres termes, la narratrice est-elle aussi la protagoniste de l'histoire?

Le titre du livre prête à confusion car il suggère au premier abord que la protagoniste de l'histoire est Béatrice, tout comme d'ailleurs le début du récit. Mais, comme Norman Friedman l'explique, le nom indiqué dans le titre n'est pas nécessairement celui de la protagoniste.⁴⁷

Comment alors identifier la protagoniste? Norman Friedman définit de façon classique le ou la protagoniste comme étant la personne qui subit le plus grand changement, celle qui sert de centre d'intérêt principal et autour de laquelle l'intrigue est construite.⁴⁸

Si l'on se base sur cette définition, il ne fait nul doute que la protagoniste de *Béatrice vue d'en bas* est Cathy, le personnage je-narré, bébé puis enfant qui s'éveille psychologiquement et grandit.

Ainsi, le je-narré (accessoirement aussi le je-narrant) est l'enfant-protagoniste de l'histoire, ce qui revient à dire que le récit est non seulement homodiégétique mais aussi autodiégétique: le je-narrant est le je-protagoniste. La narratrice-adulte relate donc dans l'histoire sa propre enfance (entre sa naissance et le moment où elle commence l'école, vers l'âge de six ans). On parlera donc de narratrice-protagoniste.

⁴⁷<<Who is the protagonist? And we must caution against assuming out of hand that it is always the character whose name appears in the title>>, Norman Friedman, <<Forms of the Plot>> *The Theory of the Novel* Comp. Stevick Philip (New York: The Free Press, 1967): 154.

⁴⁸<<The protagonist is the one who undergoes the major change, the one whose career serves as the chief focus of interest, the one around whom all else in the plot revolves>>, Friedman, <<Forms of the Plot>>: 154.

Après un bref début hétérodiégétique, le récit est donc, dans son ensemble, autodiégétique.

Toutefois, on remarque quelques passages où le récit redevient momentanément hétérodiégétique:

Tarzan a quitté la jungle pour rentrer à la maison et Jane a quitté sa maison pour rentrer dans la jungle. Elle jongle, elle cherche pourquoi on l'a trahie. Jean n'est plus Jean.... Mais non, elle se trompe, il est plus Jean que jamais:
 – Mange mon petit homme, susurre Béatrice. (27)

Le court récit hétérodiégétique (celui de Tarzan et de Jane) et le récit homodiégétique se fusionnent dans la phrase: <<Mais non, elle [Cathy ou Jane?] se trompe, il est plus Jean que jamais>>. Il se crée ainsi un parallèle Cathy et Jane, et Jean et Tarzan. Cette courte intrusion du récit hétérodiégétique permet une distanciation de la narratrice par rapport à l'histoire et constitue un recul qui lui permet d'ironiser.

Un autre cas de récit hétérodiégétique est celui de la séance d'épouillage (30) où l'emploi de 'on', de 'la victime', marque textuellement un récit hétérodiégétique. Là encore, ce déplacement vers l'hétérodiégétique permet une distanciation de la narratrice par rapport à l'histoire et marque une certaine ironie de sa part par rapport à son passé.

On retrouve le même phénomène dans le passage de la noyade:

En le voyant, bien au sec dans la chaloupe, elle [Béatrice] reprit courage et sauta pour me tirer de la vase où je m'enlissais. On renversa la petite crapaudé en la tenant par les pattes, on lui enfonça des doigts dans la gorge jusqu'à ce qu'elle rende sa boue. Alors, enfin elle pleura... Sauvée des eaux encore une fois. Une seconde naissance, comme si une n'avait pas suffi. Têtue, j'en remettais. Mes premiers cris de réanimée giclèrent comme du venin [...]. (57)

Un autre passage hétérodiégétique digne de considération est la lettre à propos des maladies de Cathy écrite par Béatrice à Alma:

Une fois remise de sa maladie, elle prit sa plume et s'ouvrit à Alma des malheurs qui s'abattaient sur elle: <<Cathy a eu les oreillons très fort et aujourd'hui, elle souffre d'une grosse indigestion. Elle ne s'est pas levée de la journée. Elle me décourage. Elle venait de recevoir un dollar pour avoir chanté au Gésù et une belle photo de 15X13 gratuite. J'espère qu'elle va pouvoir se rétablir sous peu. Notre Jean, lui, engraisse et grandit. Il a bien de la peine pour sa petite sœur et la soigne bien. Moi, j'ai mal au dos. J'ai passé la nuit debout à soigner Cathy et c'est trop dur pour moi>>.

Alma haussa les épaules en lisant la lettre et commenta:

– Elle est ambitieuse, Béatrice.

Quand Bértille, à son tour, lut cette prose, elle ne trouva rien à dire, mais petit à petit elle se mit à ressentir une sorte de malaise. Comme si un poison insidieux agissait... Il est vrai que, si on y prend garde, cette lettre demeure un modèle du style béatricien. Une sorte de chef/d'œuvre. En quelques mots, tout est là, évoqué sans être appuyé. Relisons: Cathy et *notre* Jean... Les oreillons, c'est normal, mais les indigestions, on peut s'inquiéter: elles sont ma manière personnelle de protester. Ici, je dois vomir les récitations et une fois de plus, je décourage Béatrice. Même une photo n'arrive pas à la consoler dans sa détresse. La photo gratuite, c'est pour rassurer Alma qui n'aime pas les dépenses; le dollar gagné vient renforcer la proposition. Notre Jean engraisse, mais il reste sensible: voyez son chagrin. Et quelle générosité! Le bon va jusqu'à me soigner. (Rêver une chose et la croire vraie en la décrivant: de la fiction poétique). Enfin le cri final de l'héroïne fauchée avec son dernier aria: J'ai bien mal au dos, évoquant ainsi le coup de poignard reçu durant la nuit. Mais l'assassine a été nommée: justice est faite. Applaudissements. Un numéro sublime. (116-117)

La lettre, elle-même, rapportée nécessairement en mode hétérodiégétique permet le ton excessivement neutre (la narratrice de l'histoire principale est à l'extérieur de la narration de la lettre, narration qui revient à Béatrice):

Mais la narratrice homodiégétique intervient apportant des commentaires très ironiques sur son entourage et avant tout Béatrice. Elle suggère que Béatrice n'est pas objective, puis entreprend de réinterpréter la lettre et donne une histoire bien différente de celle de Béatrice.

Le décalage énorme entre l'histoire factuelle et "neutre" de Béatrice (la lettre) et l'histoire de la narratrice homodiégétique (l'interprétation de la lettre) est déconcertante car elle met en cause la neutralité de la lettre de Béatrice.

On terminera la question des récits hétérodiégétiques en expliquant pourquoi les épisodes analeptiques qui ont trait à Alma (89-92) et à Amanda (125-126) sont hétérodiégétiques.

La narratrice homodiégétique qui est dans la diégèse la petite-fille d'Alma et d'Amanda n'a évidemment pas pu vivre ces épisodes qui dépassent les bornes du temps diégétique; la narration hétérodiégétique est donc plus appropriée qu'une narration homodiégétique (où seuls des propos entendus auraient pu être rapportés). Pour la même raison, le début du roman où tout ce qui se passe avant la naissance de la narratrice-protagoniste est plus crédible sous forme de récit hétérodiégétique.

On a montré que dans l'ensemble *Béatrice vue d'en bas* est un récit autodiégétique où la narratrice et la protagoniste fusionnent au niveau du récit dans la forme grammaticale de la première personne du singulier, ce qui rend difficile la distinction entre narration et diégèse. De plus, on a noté des passages hétérodiégétiques où la protagoniste est alors différenciée de la narratrice permettant ainsi un recul.

Beaucoup de ces passages hétérodiégétiques permettent de transmettre d'une autre manière l'ironie de la narratrice-adulte vis à vis de son entourage en rendant possible la distanciation de la narratrice-adulte par rapport à l'histoire de la protagoniste-enfant, distanciation impossible au sein d'un récit homodiégétique.

On a aussi trouvé que le récit hétérodiégétique, plus approprié pour rapporter des événements hors de la diégèse, rend plus vraisemblables certains épisodes analeptiques.

* * *

Pour terminer ce commentaire sur la voix, on examinera les différents niveaux narratifs.

Genette parle de niveau extradiégétique quand l'instance narrative se situe hors de l'univers de la diégèse et de niveau intradiégétique si l'instance narrative est dans la diégèse. Dans *Béatrice vue d'en bas*, il semblerait donc que l'on ait affaire dans le récit premier (principal) à une narratrice ~~extra~~^{intra}diégétique puisque la narratrice adulte n'appartient pas à l'univers diégétique.

Par ailleurs, il se peut que des événements soient racontés à un degré second, et le niveau du récit devient alors métadiégétique. Le récit métadiégétique peut s'intercaler dans le récit premier ou même s'y intégrer. C'est ce que l'on appelle parfois le phénomène d'enchâssement.

L'épisode de la lettre (des vacances de Béatrice) lue à Cathy par Bertille est symptomatique de ce genre de déplacement du niveau narratif. Pour clarifier ce propos, on peut citer ce passage dans son entier en y soulignant les indices révélant le changement de niveau narratif:

Car Béamer paraissait trop fâchée de ma désertion pour me trouver elle-même un autre nid.

<<Tu diras à Cathy, écrivit-elle à Bertille, que je suis bien déçue d'elle. Elle aurait pu se contrôler et essayer de comprendre qu'il me fallait du repos. Mon Jean est bien courageux, lui. J'espère qu'elle ne te donnera pas de trouble. Moi, ça va mieux, mes nerfs guérissent. Et je ne vois pas Bertrand de la journée: il pêche tout le temps. Je te raconterai combien les gens sont pauvres ici. A bientôt. Ta sœur aînée, Béatrice.>>

Bertille en me lisant la lettre, avait sauté les mauvais passages. C'est quand elle la lut à Alma – sans savoir que je n'étais pas loin, comment aurais-

je pu m'éloigner maintenant? – que je compris à quel excessif degré j'avais poussé ma fièvre amoureuse. (77)

La narratrice intradiégétique de la lettre est Bertille, qui lit par deux fois la lettre à quelqu'un d'autre: à Alma dans son entier puis à Cathy en censurant les passages indéliçats. La même lettre est donc lue par la même personne (Bertille-narratrice intradiégétique) de deux manières différentes adaptant sa lecture à son interlocutrice. Le fait que Bertille devenue narratrice intradiégétique censure la lettre pour ne pas froisser la petite fille indique que Bertille désapprouve certaines remarques de Béatrice. Ainsi, les propos de Béatrice sont indirectement jugés par Bertille comme injustifiés laissant entendre une fois de plus que Béatrice n'a pas une perspective très objective de la réalité (de la diégèse). Béatrice est une nouvelle fois remise en cause en tant que narratrice.

Toujours à propos du niveau métadiégétique, les passages des rêves méritent d'être mentionnés. On a entrevu que la "reconstruction filmique" par la narratrice-protagoniste de la réalité diégétique (10) à propos de la conception de Cathy indique que la narratrice-protagoniste essaie d'oblitérer une réalité diégétique déplaisante.

De la même façon, le rêve de Zorra (110-111) indique une insatisfaction de la part de la narratrice-protagoniste vis à vis de la réalité diégétique qui entoure la petite fille.

L'épisode des crises de somnambulisme où la narratrice-protagoniste dépasse la réalité diégétique pour s'évader vers une autre réalité vaut la peine que l'on s'y arrête:

Comment, en effet, allais-je les voir si eux aussi refusaient de me réveiller? J'imaginai la scène: après avoir parcouru, pieds nus, des kilomètres de fils électriques, dans le noir et le froid, portée par la suprême assurance des inconscients, j'arrive enfin dans leur château où ils donnent une grande fête. A mon approche, voilà qu'ils se taisent, me laissent traverser l'immense salle et ressortir incognito par une autre fenêtre... La belle au toit dormant retourne

dans sa chaumière, s'y recouche, retrouve au lever sa peau de chagrin, son tablier rouge, son unique soulier et recommence à vivre son conte à rebours... Mieux valait en rester là et cesser de rêver. (20)

Ce récit du rêve n'appartient pas à la diégèse principale: il y a enchâssement d'un récit métadiégétique (rêve de la narratrice), enchâssement bien démarqué textuellement. Mais il y a également enchâssement de diégèses externes (celle du conte de la Belle au Bois Dormant).

Il y a donc encastrement double de diégèses: les contes s'encastrent dans le rêve qui lui-même se superpose à la diégétique principale de l'œuvre (celle de l'enfance de Cathy).

L'enchâssement du rêve, comme les autres rêves, suggère une insatisfaction de la narratrice-protagoniste en ce qui concerne l'univers diégétique de la petite fille. Crise d'identité de la petite fille qui est confirmée dans le texte: <<j'étais une enfant mal adaptée parce que adoptée, alors que Jean, lui était un véritable et entier demi-frère>> (19).

Par contre, l'enchâssement des univers des contes traditionnels montre l'ironie de la narratrice adulte vis à vis de la société traditionnelle qui enferme les petites filles dans des rôles stéréotypés frustrants.⁴⁹

Il est clair que les métalepses du roman remplissent une même et unique fonction: ce sont en quelque sorte des échappatoires temporaires pour la narratrice-protagoniste qui quitte ou nie momentanément une réalité diégétique qui la blesse.

* * *

Il s'est avéré à l'étude de la voix que *Béatrice vue d'en bas* est un récit autodiégétique (la narratrice est aussi la protagoniste) narré par une narratrice adulte qui relate avec le recul du temps (au moins trente ans plus tard) sa prime enfance avec force commentaires ironiques ou subjectifs. La narration ultérieure qui prédomine permet ce retour en arrière ironique.

⁴⁹On approfondira cette notion dans le chapitre quatre.

Le contraste entre narration au présent et narration au passé permet à la narratrice-protagoniste de se distancer par rapport à son passé (distanciatio), ou au contraire de le revivre complètement comme si elle y était (immédiateté dramatique).

L'ironie de la narratrice se manifeste textuellement par une typologie différenciée (caractères en italique, caractères gras, points de suspension) ainsi que par l'emboîtement, dans le récit premier, de récits métadiégétiques, et par certains passages hétérodiégétiques.

Les rêves-échappatoires qui sont des passages métaleptiques indiquent l'effort de la narratrice-protagoniste pour se soustraire à un monde qui l'emprisonne.

Certains passages hétérodiégétiques qui permettent de sortir de la sphère de la narratrice-protagoniste introduisent une perspective différente dans la diégèse principale. Il sera par conséquent intéressant de découvrir dans la section suivante si ces changements de voix corroborent les variations de mode, ce qui suggérerait que la narratrice-protagoniste n'est pas l'unique instance narrative qui perçoit dans le roman.

2. LE MODE

On a entrevu que la narratrice-protagoniste n'a pas le monopole de la perspective. On se propose maintenant d'examiner dans quelle mesure et comment la narratrice-protagoniste influence la narration. Les personnages (y compris la protagoniste-narratrice) expriment-ils une opinion? Cette opinion est-elle divergente ou convergente? C'est ce que l'on s'efforcera d'étudier en analysant d'abord la distance narrative et ensuite la focalisation.

* * *

L'étude de la distance narrative permet de comparer l'influence de la narratrice qui se manifeste dans le discours narrativisé, et à un moindre degré dans le discours transposé, avec celle des personnages (y compris la protagoniste-narratrice) qui peut transparaître dans le discours rapporté.

Dans un premier lieu, on s'efforcera de dissocier la narratrice de la protagoniste⁵⁰ en examinant les diverses sortes de discours (narrativisé, transposé, rapporté) dans l'espoir de résoudre les ambiguïtés de la narration.⁵¹

En vérité, il est souvent difficile, à cause de l'aspect changeant des temps, de distinguer discours transposé (paroles de personnage transmises en style libre – direct ou indirect – phénomène qui n'exclut pas une certaine intervention de la narratrice) et discours narrativisé (où la narratrice domine). L'analyse détaillée des discours dans le deuxième paragraphe du roman montre ces difficultés:

La voici donc [narration au présent], gisante, jeune, belle et un peu triste. Du vague à l'âme [narration au présent ou style indirect libre?⁵²] A cause de l'eau ou de Bertrand qui pêche dessus? [narration au présent ou sil?] Elle ne sait pas, mais penser la vie/ce n'est donc/que/ cela? [narration au présent ou sil?] Tout est-il atteint et, de ce fait, déjà dépassé? [narration au présent ou sil?] Elle avait longtemps hésité avant d'accepter la demande en mariage de Bertrand [narration ou sil?]. Longtemps, mais pas assez peut-être [narration ou sil?]. Elle aimerait se voir hésitant encore... [narration ou sil?] <<Oh! pardon mon cher trésor>> [style direct], dit-elle à Beaujean en le serrant dans ses bras [narration]. Celui-ci n'a pas entendu [narration]: il dort, le cher ange [narration au présent ou sil?]. Tant mieux [narration au présent ou sil?] car elle se sent dans une zone grise, insignifiante [narration au présent ou sil?]. Personne ne passe sur ce maudit chemin, personne [narration au présent ou sil?]. Pourtant, ils doivent bien parler d'elle au village? [narration au présent ou sil?] Oui, ils en parlent, rassure-toi Béatrice [narration au présent ou sil?]. (9-10)

⁵⁰Qui se fondent dans la même forme grammaticale (je).

⁵¹Qui découlent de la fusion textuelle de la narratrice et de la protagoniste.

⁵²Dorénavant, on désignera le style indirect libre avec l'acronyme 'sil' dans cette courte analyse.

A cause du présent qui peut avoir la valeur d'un présent de narration (qui est donc le fait de la narratrice) ou un présent normal (dans le discours rapporté en style indirect libre ou en style direct des personnages), il est impossible de savoir qui parle. Les ambiguïtés entre discours narrativisé et discours transposé demeurent, créant un flou entre instance narrative et personnage.

D'ailleurs, même quand le discours rapporté est bien délimité, il est souvent entrecoupé de discours narrativisé où la narratrice apporte des commentaires sur les paroles rapportées des personnages. On illustrera ce propos avec un seul exemple où l'on a souligné le discours narrativisé qui laisse entrevoir l'influence de la narratrice:

Béatrice crie:

- Tu ne pourrais pas faire ça dehors?
- C'est pas possible, y a trop de maringouins.

Elle est obligée d'assister à l'opération, mais elle va souvent dehors pour respirer. <<Voyons, Béatrice, ça ne sent rien, du poisson frais comme celui-là!>>

Elle hait le poisson, qu'elle ne connaît pas. Ce pays de lacs remplis de truites ne lui a jamais rien donné. Ou c'est elle qui n'a rien accepté. Elle n'a connu que le porc abattu dans les cris. Et le boudin cru. Qui est donc ce Bertrand qui ramasse comme un sauvage les fruits ici répandus? Et qui puent.

Il découpe des filets, les fait cuire. Elle mange du bout des lèvres en se pinçant parfois le nez. Puis s'étouffe. <<C'est pas possible, j'ai enlevé toutes les arêtes!>>. Il lui tape le dos, la calme un peu. Elle pleure, court dans la chambre. Elle geint, elle git. Géhenne:

- Quelle heure est-il?
- Dix heures: tu dors depuis le dîner.
- Je suis fatiguée. Et Beaujean?
- Je l'ai couché depuis longtemps; l'air est doux, hein?

Il flatte l'épaule dorée par le reflet de la lampe.

- Tu sens encore le poisson!
- Allons, Béa, tu exagères, surtout que j'ai lavé la vaisselle.

- Tu sens encore!
- Et ça, ça ne sent pas un petit peu?
- Elle sursaute indignée:
- Je disais ça pour rire.
- Tu m'insultes.
- Je te taquine, allons, donne-moi ton petit

lac.

Elle résiste, mais il est déjà sur elle. (11-12)

Il est cependant plus aisé de distinguer le discours des personnages quand il est rapporté au style direct dans les bribes de conversations. Dans ce cas, les paroles des personnages sont délimitées par des guillemets et des tirets et introduites par un verbe déclaratif. Par exemple: <<Oh! pardon mon cher trésor>>, dit-elle [Béatrice] à Beaujean en le serrant dans ses bras. (9)

En fait, le discours rapporté tient une place quantitativement importante dans le roman. S'il est futile d'en faire un compte précis, il est plus fructueux d'étudier l'effet produit par ce genre de discours.

Le discours rapporté des personnages, en opposition avec le discours narrativisé, suggère l'immédiateté et la véracité dans le récit et permet d'introduire des opinions autres que celles de la narratrice.

Une analyse suffira à le démontrer. Dans le passage suivant, les paroles de certains personnages apportent véracité et immédiateté à la narration:

- Hé! tu sais que Béatrice et son mari ont construit un *shack* au bord du lac?
- Béatrice à Alma?
- Qui d'autre? Y a⁵³ qu'elle pour faire des affaires⁵⁴ pareilles. Elle est ambitieuse, la Béa⁵⁵ Tu te souviens? Elle voulait pas de toi .
- T'as raison, mais Bertrand c'est pas non plus un docteur, calvaire!⁵⁶ Rien qu'un instituteur... C'était pas la peine d'aller si loin...
- Des jaloux, songe Béatrice avec volupté, rien que des jaloux. Cette pensée revigorante ramène

⁵³Contraction de la langue orale familière du personnage dont on rapporte les propos qui apportent une note de véracité à la narration.

⁵⁴Québécoïsme qui ajoute à la couleur locale du personnage et ajoute à la véracité du récit.

⁵⁵L'article placé devant le nom propre est une caractéristique de la langue familière, le nom raccourci indique que l'interlocutrice connaît bien Béatrice.

⁵⁶Sacre (juron) québécois.

un sourire sur ses lèvres, mais pas pour longtemps.
Bertrand un instituteur? Non, un chasseur, un
pêcheur, un sauvage, pense-t-elle. (10)

Outre les caractéristiques linguistiques individuelles de ces personnages périphériques qui ajoutent un certain piment au récit, on remarque la critique à peine voilée de Béatrice par ces personnages.

Le discours rapporté permet donc aussi d'imbriquer dans le récit des opinions formulées par des personnages autres que la narratrice. Cette critique venant de personnages qui ne connaissent pas intimement Béatrice a beaucoup plus de poids que n'en aurait eu la même critique rapportée par la narratrice-protagoniste que l'on pourrait plus facilement taxer de partialité. C'est dire que le discours rapporté de personnages périphériques permet d'inclure dans *Béatrice vue d'en bas* des opinions que la narratrice-protagoniste n'aurait pas pu formuler, elle-même, avec autant de portée. Le discours rapporté moins partial permet ainsi de dépasser le discours narrativisé dans le roman.⁵⁷

Pour compléter l'étude de l'interaction entre discours rapporté et discours narrativisé dans *Béatrice vue d'en bas*, on examinera plus longuement l'emploi des idiosyncrasies des personnages car le récit en renferme de nombreuses.

Cette marque individuelle du personnage peut se trouver dans le discours rapporté (en style direct ou indirect) comme dans les cas suivants:

bavasseuse: terme que Jean utilise de façon péjorative vis à vis de Cathy (44)

Bert: diminutif de Béatrice pour Bertrand (54)

Brothers: mot péjoratif de Béatrice pour la famille de son mari (38)

un sauvage: mot de Béatrice pour désigner de façon péjorative Bertrand (10, 156).

L'idiosyncrasie est reprise dans le discours narrativisé en signe de dérision.
Par exemple:

⁵⁷Parce que la narratrice est ici autodiégétique. Cela n'aurait pas été vrai avec une narratrice hétérodiégétique qui a en général beaucoup plus d'autorité et d'objectivité.

les humains: terme de Bertrand mentionné dans le discours narrativisé (156)
 Le grand *frais* : mot péjoratif de Jean pour le grand Louis mentionné dans le discours narrativisé (143)
la pêche des Américains : mot de Bertrand repris dans le discours narrativisé (155)
 mon territoire à moi, *mon mien*, celui qui...: mot d'enfant repris dans le discours narrativisé (178)
pine : mot familier des garçons (186)
 L'affaire du <<pissou>>: mot familier mentionné dans le discours narrativisé (30)
 <<une terre>>: mot familier mentionné dans le discours narrativisé (68)
 <<où nous casserions la croûte>>: expression familière mentionnée dans le discours narrativisé (76).

Ainsi, le discours narrativisé s'approprie dans une certaine mesure ce qui appartient au discours rapporté. Il y a transgression entre le discours de la narratrice et celui des personnages: la narratrice prenant à son compte de façon plus ou moins explicite les termes des autres personnages, ceci a des fins ironiques.

Par ailleurs, on trouve des intrusions de la narratrice dans le discours des personnages rapporté en style direct. Le discours rapporté est ainsi teinté par la narratrice: la narratrice transgresse encore une fois les limites pour s'approprier le discours rapporté.

Ainsi, dans le passage suivant, les caractères en italique révèlent une opinion de la narratrice: << –Hé! tu sais que Béatrice et son mari ont construit un *shack*⁵⁸ au bord du lac?>> (10). Dans ce cas, les caractères en italique indiquent implicitement une opinion ironique de la part de la narratrice vis à vis de l'usage de l'anglais dans la langue québécoise.

Parfois, l'intrusion de la narratrice est marquée par des parenthèses: <<–Tu as raison, Bert, (Prononcer *Beurthh* comme en anglais. Ce diminutif signale toujours une poussée subite d'infection affectueuse.) Tu as raison, Bert, va donc à la pêche si ça te tente tant.>> (54).

⁵⁸Shack est un mot anglais utilisé au Québec qui fait référence à une <<habitation délabrée>> ou à une << construction temporaire, de fortune>>; selon Louis Alexandre Bélisle, *Dictionnaire nord-américain de la langue française*. (Montréal: Beauchemin, 1979).

A la lumière de cette analyse des différents genres de discours qui indiquent dans une certaine mesure à qui attribuer les paroles (à l'instance narrative ou au personnage?), il ne fait aucun doute que le discours rapporté des personnages bien que quantitativement important est fortement tenu en laisse de diverses manières par la narratrice.

Certes, les dialogues complètent et même introduisent des éléments nouveaux, mais ils sont souvent tributaires du discours narrativisé. Soit le discours de la narratrice et le discours des personnages sont indémêlables, soit la narratrice intervient dans le discours rapporté des personnages.

Il est clair que la narratrice outrepassse ses prérogatives en s'introduisant dans le discours des personnages (fusion des discours narrativisé, rapporté ou transposé; ainsi qu'intrusions plus ou moins implicites de la narratrice dans le discours des personnages; et reprises des idiosyncrasies des personnages dans le discours narrativisé). La narratrice contrôle ainsi très étroitement toute la narration, ce qui lui permet une fois de plus d'introduire son opinion et d'ironiser.

* * *

Puisque l'on vient de démontrer que la narratrice contrôle la narration au niveau de la parole, on peut se demander si cette narratrice, également protagoniste, oriente également la perspective narrative.

Cette question relève de ce que Genette appelle la focalisation où il s'agit d'examiner où se situe le foyer de perception, autrement dit de déterminer qui ou quoi oriente la perspective narrative.

On a déjà montré que le récit était celui de l'enfance de Cathy. La perspective est-elle la sienne ou au contraire celle d'une observatrice extérieure ou d'une instance omnisciente?

On note avant toute chose que Cathy fait partie de tous les événements racontés, et que seuls les événements auxquels elle est présente sont rapportés, à quelques exceptions près.

C'est ainsi par exemple que dans l'épisode de la colonie où Cathy est séparée de son frère et de ses parents, rien n'est rapporté de l'expérience de

Beaujean. Les vacances de ses parents en Gaspésie, elles, ne sont présentées que par l'intermédiaire de lettres écrites par sa mère et lues en sa présence. Parce que précisément Cathy focalise les événements, les événements périphériques à sa propre expérience ne peuvent pas être rapportés.

De même, on ne connaît que peu de choses sur la maladie de Jean et rien de son séjour à l'hôpital. Seules des bribes d'informations apportées à la connaissance de Cathy par personne interposée apparaissent dans le récit (par exemple, par Béatrice qui parle au téléphone en présence de Cathy).

Cathy est indubitablement le regard qui se porte sur les événements rapportés. Reprenant une métaphore photographique, on dirait qu'elle est l'objectif qui perçoit. Cathy, protagoniste de l'histoire, est donc aussi focalisatrice. En termes genettiens, *Béatrice vue d'en bas* est un récit à focalisation interne où la protagoniste-focalisatrice est une petite fille qui regarde, photographie le monde qui l'environne sans toujours le comprendre. Cette perception ou vision du monde de petite fille est d'ailleurs annoncée dans le titre du roman, *Béatrice vue d'en bas*. La mention 'vue d'en bas' suggère une perspective d'enfant qui lève les yeux sur un monde d'adultes.

Cette perspective d'enfant transparaît aussi dans le texte. Le passage où Cathy discute d'Abel avec son frère illustre bien une perspective psychologique d'enfant:

– Pauvre Abel, il n'a pas l'âge mental d'un enfant de sept ans.

L'âge mental, c'est quoi ça encore qui achève mon cheval? Le lendemain, je demande à Grandjean:

– C'est quoi, l'âge mental?

– C'est l'âge de la tête.

On vieillit de la tête? L'intelligence, ça fait donc vieillir? Moi, j'ai cinq ans et je suis intelligente, Béa l'a dit, c'est donc ça qui paraît sur ma figure? Mon vieil âge mental qui m'enlaidit?

– Jean, c'est quoi l'âge de la tête et pourquoi ça ne va pas avec le reste du corps? Toi, tu as quel âge mental, Beaujean tout beau?

– Tu ne comprends rien, tu mêles toutes les affaires!

– Pourquoi, toi, tu comprends toujours tout?

Ça c'est une phrase qui l'amadoue toujours. Il comprend alors que je ne sais rien et consent à m'instruire. Et il en sait des choses! Il m'explique que lui, c'est un surdoué et Abel, un sous-doué. Moi, je suis entre les deux. Comment sait-il? Et si c'est vrai, vais-je toujours rester là? (71-72)

Mais le fait que cette protagoniste-focalisatrice soit aussi narratrice autodiégétique brouille souvent cette perspective d'enfant. Pour en revenir à la métaphore photographique, le je-petite fille est l'objectif qui perçoit le monde autour d'elle tandis que je-adulte est le filtre qui modifie cette perception. Le récit est la photographie qui reproduit sur papier une perspective de petite fille filtrée par la narratrice adulte.

Certains passages dans le texte ne sont cependant pas présentés avec cette focalisation interne dominante. On trouve en effet quelques cas de passages non focalisés (avec une perception 'omnisciente') et quelques cas de passages à focalisation externe (avec une observatrice extérieure).

On remarque que le roman débute d'une manière somme toute très classique avec une focalisation 'omnisciente' où les événements sont perçus par un foyer de perception indéterminé mais illimité qui a accès à tout sans restriction. Cathy, la focalisatrice, n'étant pas encore née à ce moment-là, l'instance focalisatrice se devait d'être non focalisée (ou à la rigueur externe). Le passage de la conception de Cathy qui suit est plus intéressant car la focalisation est inattendue: l'instance focalisatrice omnisciente, se trouve à l'intérieur de l'appareil génital féminin:

Elle résiste, mais il est déjà sur elle. Droit comme un plongeur, il s'enfonce jusqu'au fond. Gargouillis. Un flot de têtards se bousculent dans la vase sombre et molle. L'un, plus têtue, nage à contre-courant et se débat furieusement pour vivre. Mal lui en prit: il y parvint. (12)

En fait, il est pertinent que le début de l'histoire commençant avant l'existence de Cathy, personnage focal, soit non-focalisé et que la naissance de Cathy corresponde à un changement de focalisation. C'est à partir de la naissance de Cathy que la focalisation devient interne.

Cette focalisation-zéro du début permet d'introduire des informations que la focalisation dominante n'aurait pas permises (puisque Cathy, la focalisatrice n'existe pas encore). Genette qualifie ce phénomène de paralepse (qui a pour fonction de donner plus d'information que ne le permet la focalisation dominante).

Parce qu'elle ouvre le roman, cette paralepse a tendance à poser de faux jalons: la personne qui lit le roman forme l'hypothèse de départ que la focalisation est omnisciente, hypothèse qui sera peu de temps après contredite. Un début de roman déroutant sur lequel on reviendra dans le dernier chapitre.

Pour commencer l'analyse des passages à focalisation externe, on s'intéressera au passage des poux dont une partie est à focalisation externe:

Note sur le déroulement de l'opération. On dépliait un journal de table, face à la victime qui penchait la tête en avant tandis qu'on passait ses cheveux au peigne fin. Le minuscule instrument râclait le cuir chevelu et en délogeait les bestioles, qui tombaient sur les lignes agates et sautillaient jusqu'à ce qu'on les écrase d'un bruit sec avec l'ongle du pouce et qu'une petite tache de sang apparaisse. On y aurait pris du plaisir si le peigne n'avait tant tiré les cheveux. Sans compter que les lentes, elles, résistaient à son passage: ces œufs blancs, infinitésimaux, solidement arrimés au fil du cheveu ne pouvaient être arrachés. Il fallait les tuer sur place, c'était l'opération pétrole: on trempait le peigne dans l'huile et on lissait toute la chevelure. L'odeur, affreuse, rassurait, c'était le signe de propreté qui nous méritait l'estime des professeurs, eux aussi menacés par les parasites. (30)

La focalisation qui devient momentanément l'apanage d'une observatrice extérieure permet une distanciation par rapport à l'épisode qu'une focalisation

interne n'aurait pas rendue possible. On remarque au passage que le retour à la focalisation interne se fait subrepticement par l'intermédiaire du 'nous'. On avait déjà remarqué à propos de ce passage que la narration normalement autodiégétique y devenait hétérodiégétique. Ainsi donc, le changement de focalisation accompagne un changement de narration, qui ensemble contribuent à cet effet de distanciation. Ce passage aurait très bien pu être raconté (avec un effet différent bien sûr) par la focalisatrice Cathy, et ce n'est donc pas une paralepse.

Par contre, le passage de la noyade quand la petite fille a perdu connaissance, aussi partiellement raconté par une observatrice, permet de présenter une information que la focalisatrice Cathy, à ce point inconsciente, est incapable de rapporter:

Je me suis même noyée une fois qu'on m'avait confiée à sa garde [celle de Bertrand]. Les cris de Jean avaient affolé Béatrice convaincue que c'était lui qui se noyait. En le voyant, bien au sec dans la chaloupe, elle reprit courage et sauta pour me retirer de la vase où je m'enlissais. On renversa la crapaude en la tenant par les pattes, on lui enfonça des doigts dans la gorge jusqu'à ce qu'elle rende sa boue. Alors enfin, elle pleura... Sauvée des eaux encore une fois. Une seconde naissance, comme si une n'avait pas suffi. Tétue, j'en remettais. (57)

Cette courte paralepse qui décrit Cathy, habituellement focalisatrice, produit en quelque sorte un effet de dédoublement du personnage créant l'impression que le personnage-focalisatrice inconsciente quitte son corps pour devenir brièvement observatrice extérieure.

On récapitulera ces variations de focalisation dans *Béatrice vue d'en bas* en notant que ces changements quelle que soit leur nature sont paraleptiques, c'est-à-dire qu'ils ont pour fonction de donner plus d'information que ne l'aurait permis la focalisation dominante interne.⁵⁹

⁵⁹Il faut toutefois mettre à part l'épisode des poux qui lui, permet une distanciation par rapport à l'événement.

Il faudrait maintenant scruter la focalisation des passages 'Alma' (89-92) et 'Amanda' (125-126). En effet, ces passages⁶⁰ se situent nécessairement hors de la perception de Cathy, la focalisatrice. Seul un récit non-focalisé ou un récit en focalisation externe est possible. Il s'avère que la focalisation dans l'histoire d'Alma et celle d'Amanda est externe: les histoires sont perçues par une observatrice extérieure qui n'a pas accès aux sentiments ou pensées intérieures des personnages, ce qui a pour effet de rendre le récit plus objectif où seuls des faits vus de l'extérieur sont présentés sans que l'on ait accès aux pensées des personnages.⁶¹

Ces deux récits paraleptiques à focalisation externe permettent d'introduire d'une façon plus objective des faits auxquels la focalisatrice n'aurait pu avoir accès.

On conclura la question de la focalisation en soulignant que *Béatrice vue d'en bas*, comme le titre le laisse envisager, est un récit à focalisation interne, c'est-à-dire que l'instance focalisatrice est un des personnages. En fait, la focalisatrice n'est autre que Cathy, la protagoniste qui porte un regard de petite fille sur le monde qui l'environne. Cette perception innocente est cependant fortement entâchée par la narratrice-adulte, phénomène dû au fait que le je-focalisatrice est aussi je-narratrice.

On a également noté quelques altérations ou changements momentanés de focalisation de nature paraleptique qui permettent d'inclure dans le récit des informations que la focalisatrice n'est pas en mesure de donner parce que ces informations dépassent sa sphère d'expérience consciente (les épisodes qui ont eu lieu avant sa naissance, l'histoire de ses deux grand-mères, la noyade). Dans ce cas, on trouve des passages non focalisés où la perception est omnisciente (les épisodes avant et jusqu'à la naissance) ou bien des passages à focalisation externe où la perspective est celle d'une observatrice extérieure (l'histoire d'Amanda et celle d'Alma) plus objective.

⁶⁰Ces passages sont, on le rappelle, racontés en narration hétérodiégétique.

⁶¹Ce qui n'empêche pas les intrusions de la narratrice!

Un autre passage à focalisation externe mais sans être cette fois à caractère paraleptique se détache: la partie de l'épisode des poux est indubitablement perçue par une observatrice extérieure, ce qui a pour effet une sorte de distanciation par rapport à l'événement.

3. CONCLUSION

Il ressort de mon analyse de la voix et du mode dans *Béatrice vue d'en bas* que la présence de la narratrice adulte domine fortement ce récit autodiégétique. Les personnages, et même la focalisatrice-protagoniste, sont subordonnés à l'instance narrative.

L'ambiguïté qui demeure entre instance narrative, instance focalisatrice et instance diégétique demeure, ce qui fait de ce roman une œuvre résolument rétive à l'autopsie de l'analyse littéraire.

Dans ce livre, les passages hors de la diégèse sont en général hors de la norme du récit. Ainsi, les passages hétérodiégétiques se placent dans une focalisation différente (autre que la focalisation interne) et souvent paraleptique. Ces variations permettant ainsi de dépasser les limites imposées par la diégèse et la sphère de la focalisatrice, contribuent soit à renforcer l'ironie de la narratrice, soit à suppléer à l'histoire.

Béatrice vue d'en bas se révèle être un récit autodiégétique narré avec le recul du temps par une narratrice adulte très ironique et subjective qui relate sa prime enfance avec la focalisation d'une petite fille qui pose un regard d'enfant sur un monde d'adultes.

L'adulte collant à l'événement s'identifie parfois complètement à la petite fille, ou au contraire se distançant de l'événement s'en dissocie au maximum. Cette fluctuation de la distanciation plus ou moins importante de la narratrice vis à vis du passé suggère une intériorisation différente des événements. Ce sont en effet les événements les plus perturbants psychologiquement qui sont traités d'une manière plus distancée par la narratrice adulte, procédé qui va parfois jusqu'à suggérer qu'il s'agissait d'une autre personne.

En définitive, le récit est doublement subjectif puisque la focalisation interne centrée par la petite fille restreint énormément la perception et parce que la narratrice adulte filtre sans cesse la narration. Cette double subjectivité se porte surtout sur Béatrice comme l'annonce le titre du livre.

On verra dans le chapitre suivant sur la caractérisation que cette subjectivité se fait surtout aux dépens de Béatrice.

CHAPITRE III

CARACTERISATION

Il s'agit donc dans ce troisième chapitre de montrer comment les personnages transparaissent dans le récit.

Après quelques éclaircissements d'ordre théorique, on s'attachera à la caractérisation des quatre membres principaux de la famille qui forme le microcosme de l'œuvre, après avoir reconstruit l'arbre généalogique de ce noyau familial.

1. CONSIDERATIONS THEORIQUES

Pour cette étude des personnages, il ne sera pas possible de poursuivre l'angle d'approche assigné au départ, à savoir l'approche genettienne. En effet, si jusqu'à présent, la théorie narratologique de Genette a fourni une infrastructure solide à l'étude du temps, de la voix et du mode, elle n'offre aucune taxinomie en ce qui concerne le personnage.

Cette lacune est dans une certaine mesure inhérente à la théorie structuraliste qui place le personnage en position subalterne. Défaut qu'a dénoncé Culler:

La notion de personnage, diraient les structuralistes, est un mythe.⁶²

et comme le précise Rimmon-Kenan:

Les structuralistes ne peuvent guère intégrer le personnage dans leurs théories à cause de leur adhérence à une idéologie qui "décentre" l'homme

⁶²Ma propre traduction de: <<The notion of character, structuralists would say, is a myth>>, Jonathan Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan, 1975): 230.

et qui va à l'encontre des notions d'individualité et de profondeur psychologique.⁶³

Les structuralistes, parmi lesquels on compte les narratologistes, ont ainsi pendant longtemps négligé l'étude du personnage.⁶⁴

Il existe bien sûr, les analyses formalistes de Propp et de Greimas, qui classent les personnages selon leur fonction ou leur rôle au niveau de l'histoire,⁶⁵ mais on s'aperçoit que ces typologies sont trop réductrices pour rendre compte de la complexité des personnages de *Béatrice vue d'en bas*. Ces modèles fonctionnels ou actantiels où les personnages sont subordonnés à l'action et réduits à une fonction très abstraite ne sont d'aucune utilité pour l'étude des romans dits psychologiques. D'ailleurs, ces grammaires abstraites du personnage ont été établies pour étudier les contes où priment les personnages stéréotypés. *Béatrice vue d'en bas* nécessite une approche véritablement textuelle qui mette en évidence la spécificité des personnages, approche que ne permettent pas les modèles fonctionnels ou actantiels.

Barthes qui, lui aussi, reproche aux structuralistes de privilégier la fonction du personnage au détriment de son essence,⁶⁶ préconise une approche textuelle où il s'agit d'analyser les indices dans le texte qui révèlent ce qu'est le personnage. Son approche indicielle, parce que basée sur un découpage du texte en unités narratives⁶⁷ reste au niveau de la pratique relativement inefficace et pour cette raison, on n'envisage pas de l'appliquer à *Béatrice vue*

⁶³Ma propre traduction de: <<Structuralists can hardly accommodate character within their theories, because of their commitments to an ideology which "decentres" man and runs counter to the notions of individuality and psychological depth>>, Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*: 30.

⁶⁴<<[...] until recently there was a noticeable neglect, among narratologists, of character>>, Michael J. Toolan, *Narrative. A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge, 1988): 90.

⁶⁵Je garde ici la terminologie genettienne.

⁶⁶<<L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un "être" mais comme un "participant">>, Roland Barthes, <<Introduction à l'analyse structurale des récits>> *Poétique du récit* (Paris: Le Seuil, 1977): 34.

⁶⁷Barthes, <<Introduction à l'analyse structurale des récits>>: 7-57.

d'en bas. Néanmoins, on retiendra de Barthes l'idée fondamentale que le personnage est un concept construit sur les indices éparpillés tout au long du texte.

Cette notion qui permet d'ébaucher le personnage à partir du texte corrobore l'approche textuelle de départ même si elle dépasse les bornes de la théorie genettienne. Il s'agira donc dans cette analyse de la caractérisation d'observer, à partir des indices du texte, comment les personnages de *Béatrice vue d'en bas* sont caractérisés.

Pour pallier à l'absence d'une classification textuelle complète et satisfaisante qui rende compte de façon suffisamment détaillée du statut complexe du personnage, on s'inspirera des propos plus récents de Rimmon-Kenan,⁶⁸ de Bal⁶⁹ et de Hamon⁷⁰ pour élaborer une approche à la caractérisation.

On retiendra tout particulièrement les concepts de caractérisation directe (explicite) du personnage et de caractérisation indirecte (implicite).

La caractérisation directe d'un personnage peut transparaître dans le discours des personnages; mais le plus souvent le personnage est décrit par la personne responsable de la narration (description physique, psychologique ou sociale, commentaires de la narratrice).

Par ailleurs, le personnage peut être indirectement caractérisé par ses actions (que ce soit une action unique, répétitive ou itérative; potentielle ou réalisée), par son nom (prénom ou surnom), par son statut social (généalogie, rôle social ou familial), et par son environnement ou son habillement.⁷¹

Bien évidemment, la caractérisation peut être fallacieuse et le critère de fiabilité devra également être considéré. L'endroit dans le texte où apparaît l'indice textuel, et l'amplitude de la caractérisation seront également des paramètres à observer, ainsi que l'évolution du personnage.

⁶⁸Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*.

⁶⁹Bal, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative* Trad. Christine van Boheemen (Toronto: University of Toronto Press, 1985).

⁷⁰Philippe Hamon, <<Pour un statut sémiologique du personnage>> *Poétique du récit* (Paris: Le Seuil, 1977).

⁷¹Une spécification, si elle contraste avec l'ensemble du personnage, peut caractériser le personnage de façon ironique.

Ce genre d'approche à la caractérisation permet non seulement de comparer comment (quantitativement et qualitativement) un personnage en particulier est caractérisé, mais également d'établir un rapport (qualitatif et quantitatif) avec les autres personnages à partir desquels l'on peut aboutir à l'interprétation la plus complète possible du système des personnages.

2. ETUDE DE LA GENEALOGIE

Dans cette étude de la caractérisation dans *Béatrice vue d'en bas*, on se concentrera sur les personnages qui font partie du noyau familial dont il est question dans le roman, à savoir les parents: Béatrice et Bertrand, et les enfants: Cathy et Jean, puisque cette cellule sociale forme la structure privilégiée du roman.

Mais en un premier temps, on s'intéressera à la famille au sens large: les grands-parents, les oncles et les tantes, les cousins pour situer généalogiquement cette famille nucléaire.

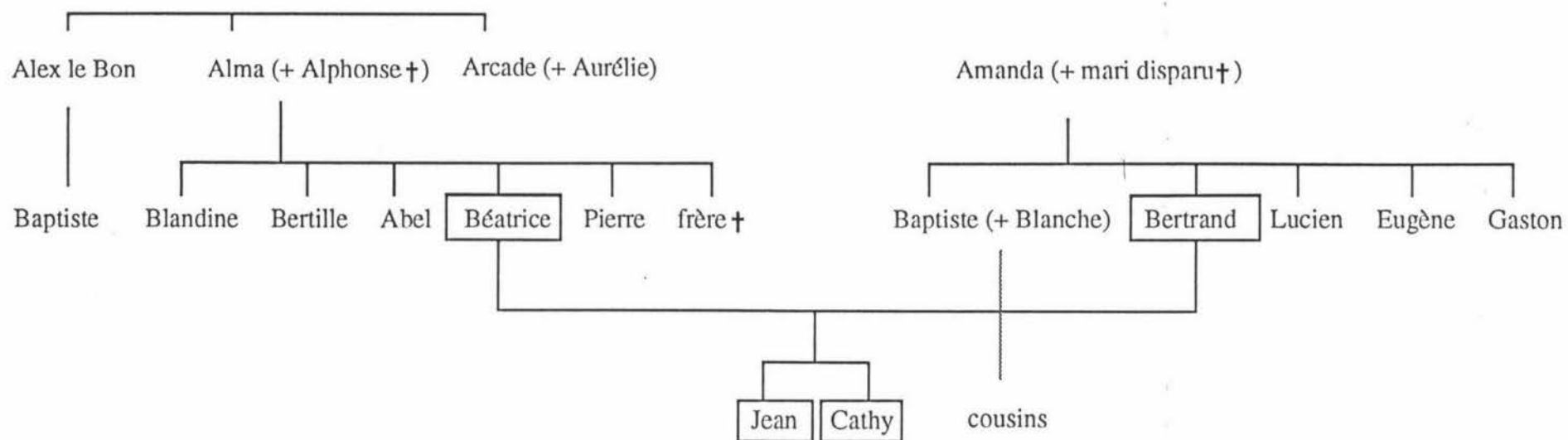
* * *

A partir des allusions glanées dans le texte, il est possible d'établir l'arbre de la famille maternelle (les Brindamour) et de la famille paternelle (les Brodeur) que l'on donne à la page suivante.

ARBRE GENEALOGIQUE DE LA FAMILLE BRINDAMOUR / BRODEUR

BRINDAMOUR

BRODEUR



Cet arbre généalogique est intéressant à plusieurs points de vue. On note d'abord que chaque génération est identifiée par la première lettre du prénom suivant un ordre alphabétique :

A pour la génération des grands-parents (Alex le Bon, Alma, Alphonse, Arcade, Aurélie, Amanda) sauf pour le grand-père paternel qui n'est jamais nommé;

B pour la génération des parents (Baptiste Brindamour, Blandine, Bertille, Béatrice, Bertrand, Baptiste Brodeur, Blanche) à l'exception de certains membres de la gent masculine (Abel, Pierre, le frère mort dont on ne connaît pas le nom, Lucien, Eugène, Gaston);

C pour la génération des enfants (Cathy), mais Jean ne rentre pas dans ce modèle, et les cousins issus de Baptiste Brodeur et de Blanche restent anonymes.

Par ailleurs, on remarque que la première génération (celle des grands-parents) est décrite en fonction des deux grand-mères (Amanda et Alma) et non en fonction des grands-pères qui sont d'ailleurs soit mort (le grand-père maternel: Alphonse), soit disparu (le grand-père paternel).

On observe aussi que les membres de la famille qui sont mentionnés mais non nommés sont souvent des hommes: le grand-père paternel, le frère mort, et même les cousins paternels dont les détails ne sont pas connus.

Autrement dit, aucun personnage femme dans l'arbre généalogique n'a un prénom qui ne soit pas conforme au système généalogique alphabétique de base, alors que plusieurs personnages hommes sont hors de ce système ou restent sans noms.

Il ressort donc de l'étude de cet arbre que la transmission des noms se fait par les prénoms des femmes: le lignage est indubitablement matriarcal.

Avant d'établir les implications de ce choix narratif quant à l'interprétation du roman, on soulignera que ce lignage matriarcal, mis à jour par l'étude de l'arbre généalogique, est confirmé explicitement dans le récit à plusieurs reprises.

On trouve ainsi dans le texte le terme même de <<matrerie>> (25). Il est également fait référence à la notion de privilèges transmis par les ancêtres maternels: <<le dauphin Jean et l'infante Catherine, qui ne jouiraient que des privilèges de leurs ancêtres maternels>> (38).

En outre, les femmes sont les références sociales. Béatrice est définie au début du roman par rapport à sa mère: <<Béatrice à Alma>> (10), les Brodeur sont définis par rapport à Amanda <<la race [...] d'Amanda>> (55). Béatrice sert aussi de référence de base: <<Béatrice et son mari>> (10).

Par ailleurs, il est clair que la branche maternelle (Brindamour) est privilégiée tandis que la branche paternelle (Brodeur) est dénigrée tout au long du roman. Ainsi, les Brodeur sont qualifiés de <<race calamiteuse>> (55) ou associés aux sauvages: <<la tribu des Brodeur >> (109,110), <<la meute>> (159), <<le clan>> (160), ou à des <<monstres préhistoriques>> (49), ils sont <<grossiers>> (49,128,129,160) ou <<menteurs>> (58). Par contre, les Brindamour sont <<raffinés>> (125) ou <<courageux>> (58).

On observe également que le nom de famille de la branche maternelle est connoté positivement par sa morphologie: Brindamour (brin+amour) à l'opposé de Brodeur qui est connoté négativement dans le texte étant associé par Béatrice à l'idée de tribu sauvage ennemie (les Brothers: 38).

Certes, ces préférences marquées dans le récit pour la branche maternelle s'expliquent parfois par le fait que la généalogie est rapportée par le truchement de Béatrice. La perspective généalogique est ainsi tendancieuse et pas toujours très fiable.

En définitive, la structure même de la généalogie qui a été mise en avant par l'arbre généalogique indique un lignage matriarcal indéniable qui est imputable à un choix véritablement narratif. La perspective partielle de Béatrice de la généalogie ne fait que renforcer sémantiquement le choix narratif de la généalogie matriarcale de ce roman.

On étudiera les conséquences de cette spécificité, somme toute peu conventionnelle, un peu plus loin dans ce chapitre.

3. CARACTERISATION DE BEATRICE

L'étude de la caractérisation proprement dite se doit de commencer avec l'analyse de Béatrice, le titre même du livre mettant l'accent sur ce personnage.

Un peu à la manière des romans traditionnels où le titre définissait d'emblée l'héroïne de l'œuvre en mentionnant son nom (*Pamela, Emma, Madame Bovary, Eugénie Grandet, La Princesse de Clèves*), Béatrice, acquiert, dès le titre, un statut spécial parmi les personnages.⁷²

D'autant plus que l'on ne peut manquer de voir que, dans le texte lui-même, le premier personnage nommé est précisément Béatrice (dès le début de la deuxième ligne du roman).

* * *

Comment donc est caractérisée Béatrice? L'analyse systématique des indices textuels apportera des éclaircissements sur ce personnage.

Dès les premières pages, Béatrice est caractérisée indirectement par un objet auquel elle est associée (la chaise longue), puis directement définie par la narratrice au moyen des qualificatifs: << gisante, jeune, belle et un peu triste >> (9). Les propos rapportés en style direct des gens du village la qualifient d'ambitieuse: <<-Elle est ambitieuse, la Béa.>> (10). Ses propres paroles et actions trahissent son tempérament languissant:

– Tu ne pourrais pas faire ça dehors? (11),
 – Je suis fatiguée (11),
 Elle geint, elle gît. (11).

Il est donc apparent que dès le début du roman, Béatrice est caractérisée en détail par la narratrice, par les personnages et par ses propres paroles en ces termes: elle est belle, ambitieuse et d'une santé fragile.

⁷²Si Béatrice détient une place prédominante dans le système des personnages, elle n'a cependant pas le statut de protagoniste comme on l'a indiqué dans le chapitre précédent.

* * *

On s'aperçoit par ailleurs, que Béatrice n'est jamais décrite physiquement mais seulement psychologiquement toujours dans les mêmes termes, et surtout par la narratrice.⁷³

Ainsi, les nombreux adjectifs, souvent accolés à 'Béa', confirment que Béatrice est une jeune femme belle et égoïste qui se préoccupe énormément de son apparence physique:

Béatrice, pourtant ultra-super-hyper-féminine (17)
Béabsorbée par ses grands problèmes (152).

L'accent est également mis sur sa santé physique et mentale chancelante:

Béa affaiblie (14)
Béamaigrie (121)
Béaveu emportée (85)
Béa, surexcitée (94)
Béallumée (186).

Sa méchanceté, son ambition sociale et son obsession des apparences sont flagrantes:

Béaffreuse (41)
Béabsente (146)
castratrice (186).
Béaltière (45)
Béaristo (54, 128),

ainsi que son obsession de se conformer aux dogmes de la religion catholique:

Béabstème (64)
Béabesse (99)
Béalléluia (109)

⁷³Non sans une certaine ironie sous-jacente.

Béapâtre (177)
 Béatitude (171).

On notera que tous ces qualificatifs qui décrivent la psychologie de Béatrice sont perçus dans l'ensemble comme ironiques. En effet, la répétition presque systématique de l'accolement du nom abrégé: Béa à un adjectif qualificatif ou à un nom, perçue comme excessive rend la caractérisation de Béatrice ironique.

Outre ces adjectifs, Béatrice est également directement définie (par la narratrice et encore de manière ironique) par son statut social ou sa fonction familiale:

Béatrice ex-employée de la très grande et très anglaise *Bell Telephone Company* (15)
 ex-employée bilingue à la *Bell/Company Co* (49)
 elle se plaignait de cumuler les fonctions d'infirmière et de serveuse de table (150).

On remarque à ce propos que l'anglais, qui est associé à la réussite sociale et au prestige dans le roman, est très souvent implicitement ou explicitement associé à Béatrice; par exemple, le *scrap-book* (118-119, 127) ou la *Bell Telephone Company* (15, 49, 127).

Parfois même, les commentaires insidieux de la narratrice, quelquefois même accentués dans le texte par des italiques, révèlent certains traits du caractère de Béatrice:

mais quelle déception: *ça ne se voyait pas*. (16)
 Son état habituel de fatigue chronique connaissait un répit (95)
 Je craignais pour Béatrice qui ignorait sans doute les châtiments démesurés qui allaient tomber sur ses bénignes menteries, ses petits mots piquants, ses touchantes glorioles, ses brefs emportements. (99)
 je poursuivais ma carrière solo, guidée par ma dresseuse [Béatrice] (116)
 Et puis elle [la Vierge Marie] aimait trop les enfants pour souhaiter que Béa en fit d'autres. (141)

Béatrice qui sortait en bas de nylon au cœur de l'hiver, préférant mourir gelée et élégante que vivre chaude et bottée (160).

Ses actions et ses comportements rapportés par la narratrice renforcent cette description homogène de Béatrice:

elle admirait [ses boucles d'oreille] longuement avant de se décider à choisir (19-20, importance de la beauté) 117-151

Béatrice qui tait à tous cette débarque dans notre montée vers les sommets (54, importance des apparences)

elle ne se levait plus, ne mangeait plus, ne répondait même plus au téléphone (142, nature languissante et sa santé fragile)

Cris, gesticulations, effondrements dans l'alcôve du salon (150, déséquilibre psychique) 81

* * *

La narratrice étant autodiégétique, il faut bien évidemment se mettre en garde contre cette caractérisation peut-être subjective de Béatrice. Toutefois, les quelques propos rapportés directement par les autres personnages appuient cette description peu flatteuse faite par la narratrice.

Ainsi, les villageois la considèrent comme <<ambitieuse>> (10), sa propre mère Alma la juge aussi <<trop ambitieuse>> (117). Amanda la qualifie de <<petite pincée>>, de <<gaspilleuse>> et de <<paresseuse>> (49,128). Bertrand lui reproche de se plaindre tout le temps: <<—Tu trouves toujours un moyen de te plaindre>> (174).

D'autre part, au niveau du récit, certains traits implicitement associés à Béatrice la définissent dans le même sens se référant à l'importance qu'elle attache à la beauté physique (17, 119, 176), à l'argent et à l'ascension sociale (69), aux apparences (15, 16, 122, 133), à sa peur de la pauvreté (85, 119) et à son déséquilibre psychique (13, 108, 46, 85, 96, 129).

Les paroles de Béatrice rapportées en discours direct sont autant d'indications du tempérament de ce personnage:

Béapoplexie avait failli mourir de honte: <<-Qu'est-ce que les gens vont dire?>> (160, importance des apparences).

Certains objets ou lieux associés à Béatrice dans le texte renforcent ce portrait:

la chaise longue (9, 53);
 le hamac (53);
 sa bergère (111)
 sa cloche d'église (26)
 les photos (34, 117, 118, 129)
 le *scrap-book* (118-119)
 les boucles d'oreilles (17)
 le téléphone (13, 15, 114, 127, 138, 166)
 l'appartement en ville (105), Béma de la ville (43)
 Sainte-Marie-des-montagnes (38).

* * *

Il est indéniable que tous les indices explicites et implicites, filtrés par la narratrice ou par un autre personnage, concourent à donner une image monolithique de la personnalité de Béatrice.

En fait, la caractérisation de Béatrice est fortement stéréotypée: non seulement la narratrice et les autres personnages en brossent un portrait unanime mais il n'y a ni description physique, ni évolution du personnage.

Béatrice représente donc la jeune femme neurasthénique, très narcissique qui ne supporte pas le bruit et l'action, d'où une aversion très marquée pour les enfants et une prédilection pour le repos. Béatrice est aussi une jeune femme pimbêche et snob qui ne se préoccupe que de ce que penseront les voisins. Elle est obsédée par le prestige social et par l'argent et suit scrupuleusement l'éthique étreiquée des nouveaux riches.

Elle est le stéréotype d'une époque et d'un lieu: celui des années trente au Québec où il était de bon ton de se prélasser dans l'oisiveté et le luxe en signe de prospérité et de ne penser qu'à soi ou aux "qu'en dira-t-on".

Toutefois, quelques indications textuelles sous-entendent qu'elle vit dans des conditions aliénantes:

Béattelée (47)
 Béaccablée (139)
 Béaliénée (140).

On reviendra sur cet aspect en étudiant ses rapports avec son mari et ses enfants, mari et enfants qu'il faudra définir à leur tour.

4. CARACTERISATION DE BERTRAND

On continuera cette étude de la caractérisation avec Bertrand, le mari de Béatrice, puisque Bertrand est le deuxième personnage à être nommé dans le roman:

La voici donc, gisante, jeune, belle et un peu triste.
 Du vague à l'âme. A cause de l'eau ou de Bertrand
 qui pêche dessus? (9)

Dans cet extrait, l'attention est placée sur Béatrice, et Bertrand n'est mentionné qu'en passant, comme s'il faisait partie du décor. En fait, Bertrand est objectifié (réduit au même statut que l'eau) et n'est mentionné que secondairement. On note aussi qu'il est associé aux notions de l'eau et de la pêche. On reviendra sur ces différents points ultérieurement.

En vérité, Bertrand n'est présenté pour la première fois que plus loin par les villageois anonymes qui définissent son statut social et familial par rapport à Béatrice:

– Hé! tu sais que Béatrice et son mari ont
 construit un *shack* au bord de l'eau?
 – Qui d'autre? Y a qu'elle pour faire des
 affaires pareilles. Elle est ambitieuse, la Béa. Tu te
 souviens? Elle voulait pas de toi.

– T'as raison, mais Bertrand c'est pas non plus un docteur, calvaire! Rien qu'un instituteur... C'était pas la peine d'aller si loin... (10)

Ces propos sont frappants à deux égards. D'une part, Bertrand, par son statut social, est subordonné à Béatrice: <<le mari de Béatrice>>, ce que le passage du début laissait entrevoir. Et d'autre part, Bertrand est décrit par une série de négations: <<mais Bertrand c'est pas non plus un docteur, ... rien qu'un instituteur>>.

On approfondira tour à tour ces deux aspects.

* * *

On abordera d'abord la question du statut et du rôle social de Bertrand. Comme on vient de le noter, Bertrand est défini socialement par les villageois en fonction de Béatrice.

Son statut social est précisé par divers membres de la société.

Selon les Frères enseignants, il est également l'instituteur aimable et respectable :

Un homme si respectable, dont on vantait partout le modeste, docile et paisible comportement. Les Frères enseignants, ses confrères, venaient souvent à la maison; ses élèves, disaient-ils, l'aimaient beaucoup et lui de même; il fréquentait l'église, la confession, la communion, la messe, tout. Il ne sortait jamais les soirs de semaine et s'occupait à corriger des travaux de classe, à remplir des bulletins en buvant du café. Toujours prêt à rendre service, aimable. (66)

Alma, elle, le qualifie de <<gendre en or>> (66).

Ces descriptions suggèrent donc que Bertrand est l'exemple même du mari respectable qui pourvoit aux besoins de sa famille. Il est caractérisé par les gens comme le parangon du bon père de famille québécois.

D'ailleurs, ces propos rapportés corroborent la façon dont Bertrand est qualifié au niveau de la narration où son nom est souvent suivi d'une apposition qui renforce cette impression du père de famille modèle :

Bertrand, le pieux (26)
 Bertrand le conciliant (92)
 Bertrand l'instituteur (105, 186)
 Bertrand le pacifique (159).

Ces appositions sont d'ailleurs renforcées par des adjectifs du même ordre. Par exemple, on trouve : <<sa benoîte nature>> (55).

Toutefois, certaines de ces appositions introduisent un doute quant à cette image de respectabilité. Par exemple, on trouve des termes bien moins positifs qui déstabilisent cette image parfaite du personnage :

Bertrand le taciturne (54)
 Bertrand le rebelle (65)
 Bertrand le finouche (121).

Ces quelques exemples laissent entrevoir une facette du personnage quelque peu différente. D'autant plus que nombreuses de ces appositions sont juxtaposées à des remarques de la narratrice qui détruisent cette image du bon père de famille. Par exemple, l'opinion des Frères enseignants est modulée par une question rhétorique de la narratrice : <<Bertrand le doux était-il un anarchiste radical?>> (66) et se termine par un commentaire de la narratrice qui remet en cause cette perception publique du personnage : << Et pourtant, sous des dehors conciliants, quelque part en lui, des zones récalcitrantes qui ne désarment pas.>> (66).

Il est clair que la narratrice déstabilise l'image de Bertrand comme respectable instituteur et père de famille. Se peut-il que derrière le docteur Jekyll, se cache un Mister Hyde? Bertrand, l'homme public serait-il différent de l'homme lui-même?

* * *

A ce stade, il est opportun de revenir sur le deuxième problème soulevé au début de cette section, à savoir la caractérisation négative de Bertrand qui, elle aussi, met en doute l'image publique du père de famille idéal.

En effet, ces traces de l'emploi de la négation (ou de termes péjoratifs) qui contredisent le portrait public de Bertrand se retrouvent dans tout le texte:

Bertrand, un instituteur? Non, un chasseur, un pêcheur, un sauvage [pense-t-elle] (10),
 qui a dit qu'il fallait s'habiller aussi mal que Bertrand pour pêcher? (37),
 A Bertrand, je [Cathy] pensais ne rien offrir: il avait tout et, disait Béa, il ne pense toujours qu'à lui (37).

Il ressort que cette caractérisation négative de Bertrand, qui est attribuable soit à la narratrice, soit au personnage de Béatrice, détruit l'image publique exemplaire de Bertrand.

* * *

Il reste maintenant à définir l'envers de ce personnage équivoque. Certains signaux textuels portent à penser que Bertrand n'aime pas son métier d'instituteur et qu'il subit plus qu'il n'a choisi son rôle de gagne-pain familial:

[...] lui qui avait à supporter durant toute la journée un chœur de trente enfants pour gagner son pain et sa bière (115)

[...] le centre étant représenté par l'école où enseignait Bertrand qui tenait à marcher pour se rendre à son supplice (122)

C'est Bertrand le petit (cinq pieds dix pouces) qui partit le premier, mais poussé par des circonstances indépendantes de sa volonté [...] Bertrand dut passer bon gré mal gré de l'agriculture à la culture: Amanda avait jugé que, [...] il deviendrait instituteur (126).

Il transparaît aussi qu'il remplit son rôle de père sans grande conviction. Par exemple, il distribue les punitions sur les ordres de Béatrice:

... Bertrand... qui distribue alors les punitions selon les comptes tenus et rendus par Béadverse? Bertrand le brave qui m'impose la corvée du bois à rentrer et à couper durant toute la semaine. (45)

A la lumière de ces exemples, il est évident que Bertrand se plie avec difficulté au rôle de chef de famille qui lui est imposé par la société (en particulier par sa mère et sa femme): <<[il] rame avec la fougue d'un galérien qui aurait cassé ses chaînes>> (55). Autrement dit, il est, dans une grande mesure, victime de la société dans laquelle il vit.

En fait, Bertrand préfère, par nature, s'adonner à la pêche (ou à la chasse). Il est en effet associé tout au long du roman de façon plus ou moins implicite à ces deux activités.

Béatrice et la narratrice le qualifient de chasseur et de pêcheur (10, 53, 59, 77, 157). Ses actions et la plupart de ses paroles ont trait à la pêche.

Certains lieux ou objets qui lui sont associés indiquent bien sa passion pour la pêche et la nature: la remise, le lac, Saint-Joseph-sur-le-Richelieu (38, 155), les poissons (59).

Par ailleurs, son apparence physique décrite par la narratrice donne l'impression d'un <<sauvage>>, d'un hors-la-loi. Il est qualifié par exemple de <<va-nu-pieds>> (160). En outre, il est <<daltonien>> (160) et il <<boîte légèrement>>, d'une très ancienne blessure dont il ne parle jamais et qu'on ne voit jamais>> (57).

Ses manières ne sont pas plus raffinées selon la narratrice: <<[...] il faisait cuire un épais gruau qu'il lapait à grands coups>> (147).

Toujours d'après la narratrice, ses actions ne sont pas plus recommandables:

Il bourre ses cartouches de plomb et de poudre, affine les hameçons, construit les pièges, pêche et chasse tout ce qui est défendu partout où c'est défendu. Braconnier dans l'âme à poursuivre tout gibier interdit. (66-67)

Tous ces indices contribuent donc à identifier Bertrand à un être épris de pêche (et de chasse) peu regardant des lois et des conventions, plus qu'à un instituteur bon père de famille, rôles qui ne sont que le couvert social imposé par la société.

En plus, certaines allusions de la narratrice indiquent que Bertrand présente des vices cachés:

Il ne semblait pas avoir été informé que le paradis terrestre avait fait faillite et il continuait de s'appropriier des plaisirs déclarés perdus. (66)

Ces vices cachés s'avèrent relever de la violence sexuelle (12, 41, 50, 51, 66, 88, 146) et de l'alcoolisme (60-65, 83, 155-160, 163):

Bertrand avait le vin doux, répandu en mollesse et en caresses (64)
 Elle [Béatrice] résiste, mais il [Bertrand] est déjà sur elle (12)
 Bertrand qui s'apprêtait à immoler Béa (88).

Il est remarquable que ces traits du caractère de Bertrand ne sont rapportés ni discutés directement par aucun des personnages. Seule la narratrice ose y faire de brèves allusions plus ou moins implicites qui sont noyées dans le texte, mais qui néanmoins reviennent comme un leitmotiv tout au long du récit. Ces indices, n'apparaissant qu'au niveau narratif, donc à un degré plus abstrait et plus détaché, indiquent que les personnages nient en quelque sorte l'existence même de l'aspect sinistre de la personnalité de Bertrand, d'où l'écart énorme entre ce que rapporte la narratrice de manière assez discrète et la perception des autres personnages.

* * *

Il ressort que la caractérisation de Bertrand, principalement psychologique comme l'était celle de Béatrice, est ambivalente. D'un côté, Bertrand est

perçu par les villageois et ses collègues comme un bon père de famille qui assume le rôle traditionnel qui lui incombe: celui de gagner de l'argent pour subvenir aux besoins de toute la famille, celui d'arbitre familial (pour les enfants, et aussi d'ailleurs chez ses frères (159).

De l'autre côté, la narratrice et les propos rapportés de Béatrice suggèrent que cette image publique n'est que superficielle. Victime du rôle aliénant qui va à l'encontre de sa nature, Bertrand s'adonne en fait à l'alcoolisme et à la violence conjugale, deux fléaux qui sont souvent niés par la société, à l'image de la perception des personnages du roman. Bertrand se réfugie dans l'alcool qui est un palliatif social accepté par la société québécoise dans laquelle il vit (63). La violence sexuelle qui découle de ses frustrations et de son alcoolisme se perpétue secrètement dans la famille.

Il ne fait aucun doute que l'image publique exemplaire de Bertrand ne coïncide pas au portrait brossé dans la narration et par Béatrice.

Cette ambivalence du personnage est d'ailleurs suggérée par l'étymologie même du nom. Bertrand est un nom d'origine germanique formé de deux morphèmes antonymiques: clair, brillant (berht) et corbeau (hramn).

L'étude de la caractérisation a donc montré la duplicité du personnage: derrière le Dr Jekyll se cache bien un Mr Hyde. Le bon père de famille cache des travers peu glorieux. Victime de la société où il vit, il se réfugie dans l'alcool. Sa femme, Béatrice, devient alors à son tour sa victime.

Toutefois, le personnage prend une dimension moins stéréotypée dans la mesure où son comportement violent est en partie excusée par des circonstances atténuantes (puisque Bertrand est montré clairement comme la victime du monde dans lequel il vit), ce qui pousse à un certain degré de sympathie pour le personnage, alors que la caractérisation de Béatrice faisait d'elle un personnage très antipathique.

5. LES RELATIONS ENTRE BEATRICE ET BERTRAND

Ayant étudié Béatrice et Bertrand séparément, il est temps d'analyser leurs relations.

On apprend par la narratrice que Béatrice s'est mariée, non par amour, mais pour atteindre le statut de femme mariée tant convoité que la société lui offre comme possibilité en dehors du couvent: <<Elle avait longtemps hésité avant d'accepter la demande en mariage de Bertrand >> (9).

Il est clair que pour Béatrice, Bertrand n'est qu'un pis-aller: << Pas un grand homme peut-être, mais un homme. Ce qui est déjà grand>> (119) dit-elle.

Par contre, Bertrand l'a épousée par amour, comme l'indique le texte:

Il la vit et l'aima. Elle le vit et s'aima [...]
 <<Je vous aime plus que moi-même>>, lui
 écrivit-il (127).

La manière dont le mariage s'est décidé est révélatrice: Béatrice, froide et calculatrice est différente de Bertrand, sincère et amoureux.

En fait, Béatrice dénigre son mari et réproche ses activités et ses manières (147). Elle le traite de <<sauvage>> (10, 67, 156), de <<pêcheur>> (10) et de <<chasseur>> (10), de <<brodeurement abominable>> (57); termes qui prennent dans ses propos une connotation péjorative.

Béatrice ne se montre affectueuse avec son mari que quand elle a besoin de lui: elle utilise alors le diminutif affectueux 'Bert' (54, 93, 111, 113, 162, 166,173).

Leurs caractères radicalement opposés et leurs systèmes de valeurs contradictoires sont flagrants. Bertrand préfère la nature et la solitude; à l'opposé, Béatrice est très ambitieuse et se complaît en ville. Bertrand est un rebelle alors que Béatrice a entièrement adopté les valeurs sociales qui l'entourent.

L'opposition qui existe entre les deux personnages est renforcée dans le texte par le système binaire des lieux: Bertrand est associé à la campagne et à Saint-Joseph-sur-le-Richelieu (dans la plaine) tandis que Béatrice est associée à la ville et à Sainte-Marie-des-montagnes. Ces noms de lieux (Saint-Joseph, Sainte-Marie) rappellent d'ailleurs ironiquement la référence

biblique aux parents de Jésus Christ. Joseph et Marie qui symbolisent le rôle de parents imposé par la société chrétienne font écho au rôle que doivent assumer Bertrand et Béatrice.

Leurs rapports antagoniques transparaissent aussi dans leurs propos rapportés en discours direct ou indirect. Un exemple suffira à l'illustrer:

- Un bon temps pour la pêche,
- C'est toujours un bon temps pour la pêche avec toi. (53)

Ces conflits latents dans le couple sont souvent exacerbés lors des rapports sexuels. Le texte fait des allusions à plusieurs reprises au viol marital:

Elle résiste, mais il est déjà sur elle. (12)

Béa et Bertrand reposaient dans le lit devant, séparé du nôtre par un rideau de coton. Elle aussi se réfugiait au bord, loin de Bertrand: elle revoyait sa généalogie et jurait d'en sortir, alors que lui ne rêvait que d'y retourner... Halte là! Des murmures, des soupirs, des plaintes. Petits cris et chuchotements. Je ne dors pas, j'écoute mes ancêtres débattre encore le problème de la succession. Je plains Béatrice qui se plaint. Je déteste Bertrand qui l'étreint. Je m'endors enfin et tombe dans un cauchemar hanté de gueux et de preux, avec la reine du sabbat chevauchant un cochon. Ou était-ce l'inverse? (41)

Bertrand avait le vin doux, répandu en mollesse et en caresses. Béabstème le portait plus mal. Il lui montait à la tête tandis qu'il descendait beaucoup plus bas chez Bertrand. Heureusement, ils avaient en ville leur pièce privée où ils pouvaient chamberer leurs humeurs et nous n'attrapions que des bribes de discordes fomentées. La fermentation n'en continuait pas moins d'agir et d'aigrir sûrement notre climat familial d'amour tempéré. (64)

[...] Bertrand qui s'apprêtait à immoler Béa. Celle-ci n'endurait ces sévices que pour faire pénitences [...]. (88)

Il est frappant de noter que c'est toujours la narratrice-protagoniste qui rapporte ces scènes violentes. Béatrice, elle, n'y fait jamais allusion. Le viol entre mari et femme, non reconnu par la société québécoise des années trente, est tacitement passé sous silence. Le paradoxe est typique: Béatrice participe par son silence à la perpétuation de l'oppression de la femme bien qu'elle en soit elle-même victime. Ironiquement, Béatrice, dont le nom signifie en latin "heureuse" et renvoie à Béatrice la Sainte martyrisée, n'est visiblement pas heureuse. Ainsi, la narratrice-protagoniste remet en cause de façon implicite la violence entre les conjoints.

Ni Béatrice, ni Bertrand ne réussit à prendre du recul par rapport à cette société dont ils sont victimes. Seule la narratrice-protagoniste dénonce cette violence conjugale. Moins intégrée dans son environnement, la petite fille, peut poser des yeux nouveaux sur le monde et pressentir toute l'ineptie de ce genre de rapport. La narratrice autodiégétique adulte se superposant à cette perception enfantine juge plus ou moins ouvertement ces rapports.

6. CARACTERISATION DE JEAN

On s'interrogera ensuite sur la caractérisation de Jean, le premier enfant de Béatrice et de Bertrand.

Jean est le troisième personnage mentionné dans le roman: il apparaît dans la première phrase de Béatrice directement rapportée en discours direct:

<<Oh, pardon mon cher trésor>>, dit-elle à Beaujean en le serrant dans ses bras. Celui-ci n'a pas entendu: il dort le cher ange. (9)

Ce qui frappe de prime abord est la façon dont Béatrice parle à son fils. Elle s'adresse à lui en termes tendres en indiquant bien son affiliation avec le

possessif: <<mon cher trésor>>. Cette caractérisation par la mère sera maintes fois répétée dans le roman sous diverses variantes:

mon beau trésor (16, 138), mon trésor (42), le pauvre trésor (139)
 mon ange (16)
 notre Jean (117)
mon Beaujean (162)
 mon petit homme (27).

Aux yeux de Béatrice, Jean est caractérisé par sa beauté et sa grâce d'ange. D'ailleurs, en hébreu Jean ne signifie-t-il pas "grâce, beauté"? Le nom 'Beaujean' est donc un pléonasme, qui indique que Jean est indubitablement le fils parfait par excellence pour Béatrice:

lui, c'est un vrai Brindamour (48)
 Plus homme dira Béatrice de la mer en louant son courage, sa force, sa sagesse [...] (81)
 Béatrice riait, éblouie par tant d'esprit et de connaissances (138).

Le second point digne d'intérêt dans cette première présentation de Jean est l'ironie sous-jacente de la narratrice qui parodie les termes de Béatrice: <<Celui-ci n'a pas entendu: il dort le cher ange>>.

Cette ironie de la narratrice ressort tout au long du roman sous diverses formes:

Jean, finouche, éclaireur, éclairé (24)
 Beaujean a pris son air doux, suave, innocent, comme voilé de tristesse... Un peu plus et il va pleurer/tellement il est délicat, fragile, sensible. En phase critique, il ne peut pas nager seul: il faut quelqu'un à ses côtés —ici/ sa maman. Tarzan a quitté la jungle pour rentrer à la maison. (27)
 Main écrasée qui hurlait toujours (168).

Le portrait de Jean tracé par la narratrice s'avère être fort différent de l'image idyllique que Béatrice a pour son fils: il est perçu comme faible aussi bien physiquement que psychiquement, exactement comme sa mère. La <<maladie mystérieuse, unique, personnalisée>> (138) de Jean rappelle

l'état languissant de la mère. En outre, tous les deux ont le même tempérament égoïste.

Le parallèle entre la mère et le fils est bien résumé par la narratrice en ces termes: <<Béatrice et Jean les ressuscités>> (153).

Mais la narratrice pense aussi que Jean est aliéné par sa mère et la société:

Plus homme dira Béatrice de la mer en louant son courage, sa force, sa sagesse, toutes qualités qu'il avait développées en se laissant emprisonner. (81)

En grandissant, il devient <<plus homme>>, c'est-à-dire qu'il se plie à l'image à laquelle la société le façonne, image qui selon la narratrice est aliénante. Il adopte malgré tout les valeurs que lui ont inculquées la société et Béatrice.

* * *

Ensemble, ils se liguent contre Cathy. L'épisode du boulanger où Béatrice et Jean décident, pour la punir, d'aller sans elle à la boulangerie qui est un des endroits préférés de la petite fille, est à cet égard symptomatique.

Souvent, ils se montrent sarcastiques envers elle: on se rappelle en particulier l'épisode des fleurs (22-23) où tous les deux se moquent de sa faute d'orthographe alors qu'elle essayait si fort de s'attirer l'attention et l'amour de sa mère.

Il est aussi suggéré maintes fois par la narratrice que Jean méprise sa petite sœur et ceci dès sa naissance:

Alors Beaujean esquissa le plus beau sourire du monde; il acceptait de recevoir une poupée qui pleure, une poupée qui rit, une poupée pipi-caca. (12)

Beaujean me glissait un coup d'œil méprisant (26)
c'est pas un jeu de filles, trancha net le petit homme (82).

D'ailleurs, les paroles de Jean rapportées en style direct indiquent ce mépris: il appelle souvent sa sœur <<niaiseuse>> (19, 96,97).

Ce mépris de Jean pour sa petite sœur provient au moins en partie du fait que Cathy est une fille: Jean, étant le frère, et frère aîné de surcroît, lui est supérieur dans la famille de par sa position sociale (droit d'aînesse). N'est-il pas le <<dauphin Jean>> (38)?

Jean est ainsi la référence de base, l'étalon auquel Béatrice se réfère sans cesse: <<[Cathy est] presque aussi grosse que Jean>> (21).

Dans la narration, les comparaisons entre le frère et la sœur indiquent l'ironie de la narratrice vis à vis de Béatrice:

Jean pissait plus loin que moi, mais il pissait aussi au lit en sorte que son robinet incontinent me paraissait moins enviable que ma petite valve étanche et discrète. (27-28)

Jean, toujours un peu las, s'offrait de meilleure grâce que moi à ces mises en place (il avait plus de grâce aussi) (34)

Jean, plus grand et vêtu d'une plus commode livrée, se déshabillait seul. (40)

Jean le surdoué (72)

Son instruction étant de plus en plus supérieure à la mienne (174).

Jean, en dépit de ces imperfections dénoncées par la narratrice, est le modèle de référence, rôle qu'il assume pleinement. Il accepte sans difficulté le privilège d'être né mâle dans une société patriarcale. Par contre, Cathy porte, aux yeux de son frère, le stigmate peu enviable d'être une fille. Pour cette seule raison, il la dédaigne.

Ses actions le prouvent: il joue avec elle seulement selon sa volonté, il abuse de sa force physique (98) et de son avance intellectuelle, il fouille dans ses trésors, il l'espionne (101-103), lui interdit de s'introduire sur son territoire et la rejette (131, 137, 177). Pour lui, Cathy, née fille, est un jouet à son service dont il peut abuser.

Quant aux relations de Jean et de Bertrand, elles semblent inexistantes. Bertrand ne parle guère à son fils, ou de son fils, il ne s'en préoccupe pratiquement pas. Ce sont deux étrangers.

En fait, Bertrand n'a pas vraiment reconnu son fils. Ironiquement, la seule mention de son affiliation est incorporée à la séquence au conditionnel où la narratrice imagine une histoire différente:

Il [Bertrand] attacherait la chaloupe, sauterait sur le quai, l'étreindrait, puis embrasserait Beaujean en lui annonçant: <<Viens, fiston, l'été prochain tu auras une petite sœur et tu ne seras plus seul, toi non plus.>> (10)

En définitive, Jean est un Brindamour, non pas un Brodeur, comme il est suggéré dans le texte. Il ressemble surtout à sa mère par tempérament, et se montre conciliant avec elle. Il en est d'ailleurs le <<chevalier>>(25), <<le page de la Cour>> (45).

Jean perpétue les valeurs viriles de son environnement. Il se montre en particulier dominateur avec sa sœur. N'est-il pas <<Jean, l'évangéliste>> (154, 177) chargé de disséminer la bonne parole, insinue avec ironie la narratrice mettant ainsi en cause le portrait trop parfait qu'en fait Béatrice? Somme toute, à cause de l'ironie sous-jacente de la narratrice, Jean n'apparaît pas comme un personnage très sympathique, d'autant plus que certaines de ses actions ne sont guère louables.

7. CARACTERISATION DE CATHY

Pour finir la caractérisation du noyau familial qui constitue le microcosme principal du roman, il reste à étudier Cathy, la deuxième des enfants.

A l'ouverture du roman, Cathy n'est pas encore née: la famille n'est alors constituée que de Bertrand, de Béatrice et de Jean. A ce point-là, Cathy n'appartient pas à la cellule familiale, ce qui porte à croire qu'elle est un ajout.

Cette impression se renforce lorsque l'on apprend plus loin qu'elle n'a jamais été désirée par sa mère:

Bertrand alors fou de joie et d'audace, osa aborder l'épineux problème des enfants de l'amour. Combien? s'énerva Béatrice, depuis son enfance alertée par le problème des naissances. Bertrand visait le trois.... mais pour ne pas tuer Béatrice, rajusta son tir et attendit le commandement. Trois... deux... un zéro? Un! décida Béatrice. Ainsi l'esprit de Jean put-il planer en toute aisance: le reste serait fausse manœuvre et canard noir. (128)

Voilà, j'étais manquée [...] Une erreur absolue, sinistre. (22)

La conception et la naissance de la petite fille sont, elles aussi, entâchées du refus maternel:

Elle résiste, mais il est déjà sur elle (12)

<<J'ai failli la mettre au monde dans le bol des toilettes!>> racontera-t-elle en riant de cette petite étourderie (12).

Tout, dans le texte, contribue à donner cette impression que Béatrice rejette entièrement sa fille. Ainsi, elle n'utilise jamais le possessif comme pour Jean. Au contraire, elle l'aborde avec des termes péjoratifs et parle d'elle comme d'un objet:

Oh! Beaujean mange tout seul, comme un grand garçon maintenant. Mais c'est la Cathy! Elle ne veut rien avaler>> (13)

<<Puis voici mon Jean et Cathy... Mais où donc est-elle celle-là? (33)

<< Jean? Oh! c'est un petit homme/maintenant... Catherine? Tu devrais la voir... presque aussi grosse que Jean... Je pense que je me suis trompée, c'est un garçon manqué>> (21)

sa <<pouilleuse>>/ comme elle m'appel/ait dans ses grands moments d'affection (30)

<<On dirait que je [Béatrice] tiens un petit singe par la main>> (115)
cette grosse-là (140).

Béatrice reproche à Cathy, outre sa présence non désirée, sa ressemblance aux Brodeur comme le laissent transparaître les propos de Béatrice et les commentaires de la narratrice:

J'ai rien que du Brodeur (48)

Bien sûr qu'il t'aime, vous êtes pareils! (55, 56)

Ce sont les Brodeur qui m'ont estampé le visage avec leur vulgaire sceau (70)

C'est effrayant comme tu ressembles à ton père! s'esclaffe-t-elle [Béatrice] quand elle essaie de m'améliorer avec un peigne ou une débarbouillette (70).

En outre, Béatrice lui reproche de ne pas être belle: << Ma vue offense son désir de beauté>> (70), de ne pas <<être une vraie petite fille>> (81), d'être <<méchante>> (28, 57), d'être grossière (150), et d'être un garçon manqué (21, 110).

Il est clair que les a-priori de Béatrice sur un second enfant ont déteint sur les sentiments qu'elle a pour sa fille. Le rejet initial de cette naissance non voulue se répercute sur la perception de la mère. Rien ne semble pouvoir racheter la petite fille aux yeux de sa mère: <<Pourtant, malgré toute ma bravoure, le verdict de Béatrice me condamnait à une infériorité que rien ne semblait pouvoir racheter>> (25).

Quant à Jean, il reproche ouvertement à sa sœur sa laideur, il la traite en particulier de <<dents croches>> (16), de <<grosse>> (29). Il lui dit qu'elle <<sent la truie>> (40-41), qu'elle est <<niaiseuse>> (19, 96), ou <<bavasseuse>> (44), qu'elle est <<épaisse>> (61), qu'elle ressemble à un <<perroquet>> (115) et qu'elle <<ronfle comme un dinosaure>> (137), c'est-à-dire, précise-t-il, comme <<un rhinocéros en plus laid, plus gros et plus vieux>> (137).

Bref, le portrait de Cathy peint par Jean, vraisemblablement fortement influencé par sa mère, est extrêmement négatif.

De son côté, la narratrice (autodiégétique) rapporte que Cathy est en bonne santé (21, 140, 154), qu'elle est une enfant débordante d'énergie, plus téméraire que son frère aîné (21, 24, 40), qu'au contraire de Jean, elle n'est

pas belle (18), qu'elle est manquée (22, 24) ou imparfaite (24), et qu'elle se révolte souvent (153).

Mais on peut se demander dans quelle mesure cette perception ne reflète pas celle de Béatrice puisque le sens d'identité d'une petite fille passe par le miroir déformant de son entourage, surtout de sa mère.⁷⁴

On détecte d'ailleurs une pointe d'ironie qui met une fois de plus en cause la perception de Béatrice:

X Mon arrogante santé⁷ lui devenait insupportable (140)
 Mon état de bonne santé chronique (154)
 Alors que la santé de Jean le transformait en petit homme, la mienne, par une maléfique alchimie, me changeait en garçon manqué (24).

En définitive, la caractérisation de Cathy est surtout vue à travers le prisme déformant de la perception de Béatrice qui dès le départ a rejeté sa fille et ensuite désapprouve sa conduite car Cathy, par nature dynamique et indépendante, va à l'encontre des attentes de sa mère. L'ironie de la narratrice encore une fois implique que la perception de Béatrice est très partielle.

* * *

Ce rejet complet de Béatrice vis à vis de Cathy est la source des différends entre la mère et la fille. Cathy est à la recherche perpétuelle de la reconnaissance de sa mère et de son amour qu'elle n'obtient jamais. L'épisode des fleurs est sans doute le plus significatif à cet égard:

J'ai pensé lui offrir des fleurs, celles qu'elle aimait par-dessus tout, des marguerites... Le bouquet était énorme, magnifique. Avec mon canif, je prélevai sur un bouleau une bande d'écorce que je découpai soigneusement en un petit rectangle dentelé. Enivrée par mon geste, j'explosai de lyrisme amoureux et traçai ces mots déchirants: <<Maman, je t'aime>>. Tous ces excès, je les

⁷⁴Bien que Béatrice influence beaucoup la jeune protagoniste dans sa perception, l'ironie de la narratrice adulte déstabilise la perception de Béatrice en jetant le discrédit sur ce personnage.

plaçai bien en vue sur la table, tandis que je me mettais à l'abri de son explosion de joie, quelque part dans la chambre où je pouvais assister à son bonheur sans qu'elle en soit gênée.

Minute dramatique, étourdisante d'émotion: elle allait m'appeler, me serrer dans ses bras, me dire ma petite Cathy chérie, ma belle petite Cathy d'amour, quelque chose d'une audace effrayante, un débordement d'affection terrible. Transie, je guettais.

Béatrice entre, regarde le bouquet, nettoie de la paume de la main le pollen jaune tombé sur la table, aperçoit mon cri d'amour, éclate de rire. Tout de suite, d'un coup. J'avais tout prévu, sauf ça; encore une fois, je la faisais rire. Le soir, Beaujean vit ma carte, que Béatrice avait négligemment laissée là, et se mit à rire encore plus fort. Mon message se lisait: <<Maman, je t'ème.>>

Ma première fête d'amour. (22-23)

On perçoit sans difficulté le besoin poignant d'amour qu'exprime Cathy à sa mère. Message qui reste incompris d'où l'ironie amère de la narratrice qui conclut l'épisode avec une note d'humour noir: <<ma première fête d'amour>>.

Cathy souffre énormément et confusément de ce rejet: <<Mon cœur était si vide que je pouvais vivre dans la chambre comme dans l'appartement, sans jamais rien trouver pour le remplir>> (143).

En réalité, la petite fille a besoin de la reconnaissance et de l'amour de sa mère pour pouvoir assumer sa propre identité; elle doit être entièrement acceptée par sa mère comme sa fille véritable avant de pouvoir se trouver:

<<J'étais une enfant mal adaptée parce qu'adoptée⁷⁵, alors que Jean, lui, était un véritable et entier demi-frère.>> (19)

<<Je rêve que si je courais vers Béatrice et l'informais de la découverte, elle m'adopterait à jamais comme Brindamour>> (65).

⁷⁵En fait, Cathy n'est pas une enfant adoptée. Mais parce que sa mère préfère si ostensiblement son frère et ne lui accorde aucune affection, elle a l'impression de ne pas faire partie de la famille, d'être donc une enfant adoptée.

Malheureusement, Béatrice refusant à Cathy son amour au profit exclusif de Jean, la petite fille n'est pas en mesure de trouver ses origines et donc son identité. C'est ainsi que Cathy est en quête de cet amour maternel qui lui est sans cesse refusé.

Pour se faire aimer de Béatrice, elle essaiera de devenir la petite fille modèle que sa mère voudrait qu'elle soit; c'est-à-dire de devenir une <<vraie carte de mode>> (31). Pour cela, la petite fille doit se conformer aux valeurs oppressantes de sa mère:

Il faut souffrir pour être belle, affirmait Béatrice (29)
 je me tenais roide comme une martyre (31)
 j'apprenais à me taire [...] je retombais dans un épais silence (97)
 la Cathy automate actionnée par Béa (112)
 une sorte de marionnette dont on n'apercevait que la robe et les souliers, tout le reste, visage, bras, jambes, ayant disparu, effacé, annulé par l'éblouissante Béa (113-114).

Le paradoxe réside dans le fait que pour obtenir l'amour de Béatrice, Cathy doit renier sa propre identité pour satisfaire aux exigences de sa mère. Pour parvenir au rôle social qui lui incombe et obtenir l'amour de Béatrice, Cathy disparaît, s'autodétruit :

Je serais là sans y être, invisible. (36)

(voir sans regarder, entendre sans écouter, parler sans dire). (61)

Finie ma vie de Zorra: je repartais à zéro. (112)

J'envisageais de me jeter sous un tramway ou en bas de l'escalier pour me casser une jambe. Elle courrait vers moi au moins pour quelques minutes. Je me casserais ensuite la deuxième et j'aurais droit à une autre visite. Tout mon corps ainsi brisé d'amour, morceau par morceau, en appât pour l'attirer. (145-146)

Il ne s'agissait pas d'être ou de ne pas être, mais d'être sans y être. Rester comme un pur esprit. Etre la femme invisible, sans autre rôle que son évanescence. Heureusement que Béa avec sa

baguette magique, m'aidait à devenir une disparue.
(148)

La mère apparaît donc comme l'instrument mutilant qui tue sa fille pour en faire une <<vraie petite fille>> à l'image de la société:

Le coup de grâce et le coup de la grâce. La reddition sans condition entre ses mains faiseuses d'anges, car d'un avorton imprécis elle allait tirer une créature exquisement féminine qui lui ferait honneur. (82)

Cathy semble en surface accepter le rôle inculqué par la société par l'entremise de sa mère. A la fin du roman, Cathy s'est transformée en <<une transsexuelle spontanée, passée de l'état de garçon manqué à celui de grande fille>> (190).⁷⁶

Mais Cathy ne capitule pas si facilement à la socialisation répressive de sa mère, elle se rebelle souvent et s'efforce de sortir de cette situation qui l'emprisonne.

Ainsi, elle essaie à plusieurs reprises mais sans succès de s'enfuir en signe de protestation, fugues mort-nées qui ne sont même pas remarquées par son entourage (41, 75-76, 151).

Elle se réfugie pour un temps dans l'imaginaire: ses crises de somnambulisme, on s'en souvient, sont des manifestations de cette quête incessante. Elle essaiera même l'alcool (151). Ses jeux aussi lui permettent de donner libre cours à ses inclinations: la justicière Zorra, la pirate (177) ou Batman (37). Elle assouvit ainsi, de façon éphémère, sa faim d'indépendance et d'auto-détermination.

Mais en fait, elle ne parvient pas à lutter contre la pression et le chantage émotionnels qu'exerce sa mère. Elle essaie en vain de se reconstruire:

⁷⁶La socialisation de Cathy est particulièrement discriminatoire et destructive par rapport à celle de Jean qui bénéficie de beaucoup plus de liberté.

[...] je pris la photo incomplète et, avec un crayon, j'entrepris de me redonner un visage avec des yeux, un nez et une bouche. Depuis le bas de ma robe, je tirai ensuite deux traits bien droits qui s'en allèrent chauffer mes souliers vides. Je me reconstituais une personnalité à même les défroques du mannequin. Une personnalité de bouffon, bien entendu, mais triste, les coins de la bouche descendus jusqu'à l'imminence du sanglot. C'était drôle à mourir. (114)

Cathy pour assumer son identité doit être reconnue par sa mère et donc gagner son amour. Toutefois, elle ne peut gagner cet amour qu'en acceptant les valeurs de sa mère qui tuent sa propre identité. Elle ne peut gagner quelle que soit la direction qu'elle suit: <<Défaite, victoire, c'est du pareil au même: une guerre constante>> (44). Le conflit ne peut être résolu.

Cette impasse conduit Cathy à des réactions contradictoires et fluctuantes et en fait un être aliéné, à la fois <<agent double>> et <<agent de trouble>> (61):

Fallait-il retrousser mes manches (être) ou retrousser ma jupe (devenir)? [...] Or, je portais une chemisette comme Jean, mais aussi une jupette: le haut en masculin, le bas en féminin ou, pour mieux traduire les valeurs en cours, le Haut Masculin et le Bas Féminin. (28)

En acceptant de se plier aux volontés de sa mère, elle perd le respect d'elle-même (44), elle se sent <<veule et lâche>> (44) et a conscience qu'<<elle a renié sa foi>> (28, 103). Elle perd ainsi, au fur et à mesure de sa socialisation, son amour propre qui se transforme en dégoût d'elle-même.

En outre, elle est en proie à un sentiment de culpabilité. Elle se tient responsable de la santé fragile de Jean et de Béatrice:

Car n'était-ce pas moi la vraie coupable, la cause directe de l'insomnie, de la maladie et de la mort

imminente? Bourrée de remords de la voir tant pleurer, j'aurais voulu alléger son chagrin, lui rappeler: C'est ma faute, c'est moi qui l'ai empêché de dormir [...]. (139)

Il est clair que Béatrice ne répond pas aux besoins émotionnels et psychologiques de sa fille, mais représente la mère égoïste dénuée de tout amour pour sa fille qui n'est capable pour l'élever que de suivre les règles rigides et destructives qu'impose la société traditionnelle québécoise des années trente. Béatrice est la mère, instrument de socialisation mutilant, qui empêche la pleine réalisation de sa fille.⁷⁷

* * *

Pour ce qui est des relations entre Cathy et Jean, on remarque d'abord la nostalgie de Cathy pour la période d'indifférenciation sexuelle où les deux enfants jouaient, d'égal à égal, nus dans la nature:

Jean et moi avons exploré nos jeunes corps dans tous leurs détails, gestes faciles puisque nous vivions nus le plus souvent, parfumés comme des nénuphars, lisses comme des grenouilles, libres comme des poissons. Seuls, comme Adam et Eve. Et aussi curieux, sans savoir non plus que le bien et le mal allaient un jour nous tomber dessus comme des pommes. Nous étions nus et sains, égaux dans l'ignorance et la paix, Jean ne s'occupait pas plus de son zizi que moi de ma petite chose dodue [...] Un paradis avant la chute, loin de Béatrice et de sa cloche d'église [...]. (25-26)

Toutefois, ces relations indifférenciées ne durent pas et très vite Jean se montre distant et dédaigneux. Le frère et la sœur deviennent alors étrangers et même ennemis:

Mais ces jeux, quoi que nous fassions pour les rendre excitants, nous lassaient vite l'un de l'autre (177)

⁷⁷Toutefois, Béatrice qui préfère son fils, se montre beaucoup plus conciliante et moins exigeante avec Jean, comme on le verra ultérieurement.

Jean et moi, dressés l'un en face de l'autre en chiens de faïence (51).

Le fossé entre le frère et la sœur s'est donc irrémédiablement creusé avec l'âge et la socialisation qui accentuent la différence entre le sexe masculin et le sexe féminin.

On a déjà vu que Jean établit sa position de dominateur mâle pour contrôler sa sœur et en faire sa victime, son esclave:

Jean qui avait le premier choix par droit d'aînesse et de force musculaire, s'emparait de Tarzan qui lui fournissait son projet hebdomadaire d'héroïsme tandis que je m'emparais de la Femme invisible. (36)

Pour satisfaire à la fois son besoin de silence et mon besoin de respirer, j'enfouissais ma tête sous l'oreiller pour un soupir et la ressortais pour respirer [...] Sous l'oreiller j'étouffais, dehors Jean m'étoufferait. (137)

Vouée corps et âme à son service en bonne sœur auxiliaire. Il fallait que Jean ne puisse plus se passer de sa servante. (167)

Jean se conduit en maître vis à vis de Cathy, surtout depuis leur séjour en colonie. Il la dédaigne et se sert d'elle comme d'une esclave. Il a établi sa domination en s'appropriant un territoire (une partie de la chambre) et en menaçant sa sœur de représailles violentes (136), un peu à la manière de Barbe-bleue. Il n'hésite pourtant pas à transgresser le territoire de Cathy et lui refuse tout droit à la propriété. Il l'espionne et ne respecte aucunement son intimité. Il a tous les droits mais ne lui en octroie aucun. Jean est le maître.

Cathy en dépit de la violence physique et psychologique que lui inflige son frère ne peut s'empêcher de rechercher sa compagnie. Dépendante de lui, elle accepte par amour aveugle de se soumettre à sa domination:

Alma, un jour qu'elle me gardait et que je m'ennuyais de Jean, m'avait dit pour me consoler:

— Allons, ma Cathy, t'es pas bien ici sans
Jean qui te bat?
Ce à quoi j'avais répondu:
— Il ne me bat pas toujours – avec la savante
esquisse des femmes amoureuses violentées. (42)

Toutefois, elle se rebelle parfois contre ce frère despote et à la fin du roman, elle parvient à contrecarrer sa domination en le menaçant de rapporter à leurs parents l'épisode de la forêt où elle l'a surpris avec ses copains à des jeux sexuels. Elle a appris à se défendre, non pas par la violence, mais en prenant conscience du pouvoir des mots (du mot 'pine' à l'occurrence). Son arme sera dorénavant les mots.

La relation entre le frère aîné et la sœur est donc en tous points typique de la relation traditionnelle: l'aîné dominateur qui utilise la violence et la peur pour essayer de soumettre sa sœur qui se voit obligée de se défendre avec les seules armes à sa disposition: les mots et la sournoiserie.

* * *

On peut se demander ensuite si la socialisation discriminatoire traditionnelle est également perpétuée par le père. On se propose donc maintenant d'étudier les relations entre Cathy et Bertrand.

La paire Cathy-Bertrand constitue le pendant dans le roman à la paire bien assortie Béatrice-Beaujean. Bertrand et Cathy <<se ressemblent>> et donc <<s'assemblent>>, comme le dit si bien Béatrice (153). Ils vont à la pêche ensemble et partagent des moments agréables:

C'est vrai, on est débarrassés tous les deux: je suis contente (55)
Nous étions, par une sorte d'osmose, pareillement muets et immobiles.
Ç'avait été un beau moment (56).

Mais cette relation idyllique évolue avec le temps et devient de plus en plus ambivalente. Les parties de pêche imposées par Béatrice deviennent une corvée pour Cathy et Bertrand:

[...] mais je n'arrivais plus, depuis que j'étais voiturée automatiquement avec les bagages chaque fin de semaine, à retrouver ma ferveur originale.

La Vendredie de Bertrand Crusoë aurait bien voulu rester à la maison avec Béa et Jean qui se promenaient maintenant dans la ville comme des touristes. (158)

Cathy participe aux expéditions de pêche au même titre que les agrès et les appâts (157). Elle est devenue un objet que Bertrand délaisse: <<il m'oubliait des heures entières, dans l'auto d'abord, ensuite dans la maison des Brodeur>> (159).

Plus tard, Cathy sera traitée comme objet sexuel par son père. Le texte mentionne à plusieurs reprises une relation incestueuse qui se développe:

[...] Bertrand m'embrassa sur la bouche et me cala contre son ventre. Les vertus purificatoires de l'ail allaient-elles agir durant toute la nuit? Je m'endormis sans demander ce qu'en pensait Bertrand qui ne pensait plus. Ses sens, par l'odeur alléchés, flairaient une sente étroite mais dangereusement incestueuse qu'il ne fit qu'effleurer d'une main en se flattant de l'autre. A bout d'haleine, il s'endormit enfin dans un bon sommeil réparateur de forces physiques et morales. (132)

[...] il enlevait ensuite ses vêtements qu'il rangeait soigneusement et, dans ses grandes combinaisons *Penman's 71* qui avaient une porte derrière et des boutons mal boutonnés devant, il éteignait la lumière et me prenait contre lui. Une petite chose molle qu'il caressait doucement, partout jusqu'à ce que je m'endorme en récitant les prières que Béabsente m'avait apprises. Je jaisais à mon ange gardien qui s'endormait toujours avant moi, du côté où Bertrand n'était pas. (146)

2/ avec

[...] il n'arrêta pas de bouger, collant ses fesses contre mon ventre, fourrageant dans mes cheveux, pétrissant mes cuisses, racontant qu'il était là, lui, et

que je n'avais plus à avoir peur, que j'étais son petit trésor secret à lui seul, qu'il s'ennuyait.

— Laisse-moi faire, laisse-moi flatter le petit minou Cathy, c'est à qui le petit minou? C'est à Bertrand. Il se couche dans ma main, il ronronne, il lèche mon doigt, il aime être flatté comme ça.

C'était, par derrière, un doigt chaud et humide qui glissait entre mes cuisses et que, par devant, avec sa main, il promenait lentement sur le minou. Ah! s'il pouvait donc s'endormir! Mon ange gardien et le sien, arrêtez son délire de paroles.

Et de gestes maintenant de plus en plus durs et drus. J'essaie de me dégager, je veux m'en aller, mais Bertrand me tient enfermée dans ses grands bras, il m'étouffe à force de m'aimer, il répète: <<Attends, attends, attends>>, en même temps qu'il me donne de grandes poussées dans les fesses comme s'il voulait me chasser hors du lit, mais il me retient en même temps et puis boum! Les anges m'ont secourue, nous ont fait tomber sur le plancher. Je me relevai vivement, mais lui ne bougeait pas. (163-164).

Ces scènes rapportées de manière descriptive et détachée par la narratrice-protagoniste qui garde un profil très bas, laissent entrevoir la peur et la solitude de la protagoniste-petite fille qui est trop jeune pour comprendre la situation mais qui se sent violentée au plus profond de son être (même son ange gardien la quitte dans ces moments-là).

il faut insister sur le fait que la narratrice ne porte pas de jugement sur la conduite de Bertrand, qui sous l'effet de l'alcool, violente sexuellement sa petite fille. La narratrice ne montre aucunement l'ironie qu'elle exhibe habituellement, en particulier pour Béatrice. Face à cet événement perturbant pour la protagoniste-petite fille, la narratrice adulte ne peut que réitérer la peur de la petite fille et ne semble pas avoir résolu l'ambiguïté de ses sentiments vis à vis de ce père abusif, ambiguïté des rapports entre Bertrand et Cathy qui est parfaitement résumée dans le texte: <<Nous vivions dans un autre monde, fabuleux et un peu effrayant>> (156).

Bertrand, victime de la société, fait de sa fille sa victime. La violence conjugale s'est reportée sur sa fille une fois que Béatrice a établi des

barrières entre elle et son mari. La petite fille, elle, est incapable de repousser son père et subit ses sévices qui la marqueront à vie (la narratrice n'a pas été en mesure de résoudre le traumatisme psychologique qu'elle a subi enfant).

* * *

En somme, Cathy est victime de toute sa famille. Sa mère lui refuse son amour et la transforme en <<pantin>> perpétuant les valeurs sociales; son père, frustré par cette société qui l'étouffe, se sert d'elle comme d'une sorte d'échappatoire et en abuse; son frère, usant de sa position privilégiée d'aîné, en fait son esclave.

Paradoxalement, Cathy ne peut s'empêcher d'aimer sa famille malgré les sévices qu'elle lui fait subir. En cela, Cathy est la victime par excellence. Son nom qui signifie en grec 'pur, sans tâche' et qui évoque aussi une martyre suggère bien le fait que Cathy est l'innocente sacrifiée, martyre de la famille et de la société dans lesquelles elle est née.

Cathy, qui ne parvient pas véritablement à se soustraire à cette domination massive malgré sa résistance, est en proie à des contradictions qu'elle ne peut résoudre de façon satisfaisante.

Comme toute victime, Cathy a réussi à mettre en place certains mécanismes de défense pour se préserver un tant soit peu. Elle a appris à se défendre de son frère en ayant recours au chantage; elle a appris à se distancer des traumatismes et des gens qui la blessent au plus profond de son être pour atténuer les ravages psychologiques. Bref, elle a compris qu'elle ne pouvait se battre que de façon détournée.

La fin du roman suggère que la petite fille a pressenti l'issue qui lui permette de sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve, les mots:

c'est lire que je voulais le plus, pour être, comme Jean, capable de déchiffrer un tas de mots cachés dans le dictionnaire. Je les apprendrais tous et je les foudroierais partout, j'en remplirais le vide des jours et je déverserais leur trop-plein dans ma

soupe, je les mâcherais, les avalerais, les caresserais, les écraserais, je ferais avec eux tout ce que je voudrais... Je sortrais de la banalité, je serais le résultat singulier d'une rencontre unique de chromosomes, une entité définie qui inclurait, dans sa complexité, tous les possibles pour former un être unique et exceptionnel: moi. (188-189)

Cathy a confusément compris le pouvoir des mots qui ont le potentiel d'exprimer une réalité nouvelle et constructive et espère pouvoir se les ré-approprier pour pouvoir enfin se définir comme être humain et sortir de son identité multiple que la société lui a fait endosser.

Elle a aussi pris conscience que ces outils sont à double tranchant, car elle sait qu'ils peuvent servir à déguiser la sordide réalité:

Maintenant, quand on dirait à l'église que le verbe s'est fait chair, je comprendrais qu'il s'était fourvoyé et qu'il était tombé aussi bas que par terre, au pied du lit. Le verbe silencieux était bien plus aimable. (164-165)

Tout serait changé: mes jeux, mes maladies, mes chagrins. Je ne jouerais plus avec des abeilles, des vaches, des grenouilles, des poissons, mais je m'intéresserais aux hyménoptères, aux bovidés, à des vertébrés tétrapodes amphibiens [...]. (189)

Ces mots ont-ils le pouvoir de transformer la réalité? Cathy parviendra-t-elle à les détourner de leur signification traditionnelle pour exprimer sa propre réalité? Cathy sortira-t-elle du carcan qui l'emprisonne grâce au pouvoir des mots qu'elle entrevoit? Si le texte ne présente aucun indice, on peut supposer néanmoins que puisque la narratrice autodiégétique (donc Cathy devenue adulte) est capable de tant d'ironie, elle a réussi, dans une certaine mesure, à prendre ses distances et à remettre en question la société qu'elle décrit.

8. CONCLUSION

On a montré que *Béatrice vue d'en bas* décrit la psychologie des membres d'une famille nucléaire dans la société québécoise des années trente. Cette famille représente le véritable microcosme de la société patriarcale où chacun a un rôle bien déterminé à assumer selon son sexe.

Cette structure sociale matérialiste et sexiste, où l'homme domine la femme, étouffe aussi bien l'homme que la femme. Les quatre personnages principaux sont présentés, dans une certaine mesure, comme les victimes de cette société dans laquelle ils évoluent. Béatrice est une femme neurasthénique, et égocentrique, excessivement matérialiste, qui s'est mariée sans amour à Bertrand pour des raisons purement sociales et matérielles. Bertrand, frustré par son travail et son mariage se plonge dans l'alcool et agresse sexuellement sa femme et sa fille. Jean totalement endoctriné se plie sans sourciller au modèle qui lui est assigné. Cathy, martyre-née de par sa position sociale et familiale, essaie de réconcilier l'irréconciliable et se transforme graduellement en un être fragmenté.

Le roman dresse donc le portrait peu reluisant d'une famille au sein d'une société machiste.

On peut souligner que, au delà du noyau familial que l'on a longuement analysé dans cette étude, la caractérisation de certains personnages secondaires aussi reflète bien les tendances machistes de toutes les institutions-piliers de cette société patriarcale.

La misogynie et l'hypocrisie du clergé catholique sont dévoilées dans la caractérisation des Frères Enseignants (66), du curé (32,98,118), et du frère Boniface (87-88, 181-183).

La domination sociale et économique patriarcale est représentée par l'intermédiaire de personnages tels que l'orthodontiste (15), le docteur Durocher (14, 19-20, 88), l'avocat Laflamme (56), le notaire Dufour (118), les touristes américains (155, 179-180), et les villageois (10, 92, 94).

L'inaptitude des hommes apparaît maintes fois: le mari d'Amanda qui disparaît dans les bois (125), le mari d'Alma, ivrogne et coureur de jupons

(89), même Baptiste, "bon bougre" père de famille nombreuse qui aime boire (124-130,150).

La perversion et la violence sexuelle des hommes se retrouvent dans toutes les couches de la société: Abel, l'oncle retardé (70-80), l'épicier Fillion (131, 144), le grand Louis Fontaine (143, 149), le vieil aveugle Léon (145) abusent tous de Cathy.

L'acceptation de cette domination mâle et même la complaisance de la femme s'y retrouvent dans la caractérisation de Claudine Lesage, la petite fille modèle (69), de Bertille, la tante si douce et serviable (76-77, 84-86, 148), et de tante Blanche, la mère de famille surmenée (124-130, 142).

La complicité des femmes qui perpétuent les valeurs de cette société traditionnelle caractérise Madame Beaudet (112), Madame Bouquet (187-188), et Madame Thorbün (133, 150).

Indubitablement, la caractérisation des personnages mineurs appuie celle des personnages principaux. La famille nucléaire, point de mire de la caractérisation de ce roman est la métonymie de la société patriarcale. Ce microcosme familial, qui est, sans le moindre doute, le parfait reflet de cette société sexiste et matérialiste, est dénoncé à tous les niveaux.

Béatrice vue d'en bas dénonce par l'intermédiaire de la critique de la famille cette société traditionnelle québécoise de l'entre-deux-guerres.

* * *

On a également montré dans ce chapitre que la caractérisation de chaque personnage est telle, qu'elle crée une réaction particulière de la part de la lectrice.

La caractérisation monolithique et pratiquement archétypale de Béatrice et l'ironie de la narratrice à ses dépens font de la mère de Cathy, le personnage le plus antipathique de tout le roman.

Par contre, il est difficile de ne pas ressentir de sympathie pour Cathy, l'innocente victime, parce que le récit est autodiégétique et rend l'identification avec la protagoniste d'autant plus grande.

Il est également impossible de complètement condamner Bertrand, à la fois oppresseur et victime, parce que la narratrice le présente comme un être qui se débat, certes sans grands résultats, dans cette société qui l'opprime.

Par contre, Béatrice et Jean qui perpétuent volontiers les valeurs traditionnelles de cette société n'attirent guère de sympathie car ils sont caractérisés par la narratrice comme étant les instances destructrices au service de cette société outrageusement sexiste et matérialiste.

Cette caractérisation qui est surtout le fait de la narratrice bien plus que des personnages est indubitablement fort tendancieuse.

Par ailleurs, la caractérisation de certains personnages ébranle les modèles traditionnels. Cathy, en conflit constant avec les normes de la société qui l'entoure, est le porte-parole innocent de la résistance. Bertrand le rebelle, avec son anti-conformisme se place également en marge de la société patriarcale, tout comme Alma (41-42, 77, 85-93, 117) et Amanda (49-55, 125, 159) qui, indépendantes financièrement et émotionnellement, sont arrivées sans l'aide d'un homme à l'autonomie et à la paix.⁷⁸ Elles offrent ainsi un modèle de la femme alternatif qui remet en cause le modèle dominant. Enfin, Roland surnommé Pepsi, l'ami de Bertrand, un homme inoffensif qui vit aussi en marge de la société contredit le concept traditionnel de la masculinité.

Le système de personnages anti-conformistes tels que Cathy, Bertrand, les grand-mères ou Pepsi qui s'opposent au système des personnages conformistes tels que Béatrice ou Jean, déstabilise le modèle patriarcal.

* * *

En fin de compte, on a montré qu'il s'élève, dans ce roman, une voix dissidente, phénomène rendu possible parce que le personnage-focalisatrice regardant avec des yeux neufs le monde qui l'entoure (et en particulier sa mère) se combine à la narratrice autodiégétique ironisant sur les événements vécus lorsqu'elle était petite fille.

⁷⁸Il faut se souvenir ici que ces deux personnages secondaires prennent de l'importance dans le récit dans les passages hétérodiégétiques proportionnellement longs.

Le titre s'explique alors clairement: Béatrice, synonyme métonymique de la société traditionnelle qui prévalait au Québec dans les années trente, est vue à travers Cathy, la petite fille dont la perception enfantine se superpose à l'opinion de la narratrice autodiégétique adulte qui avec le recul du temps porte un avis critique sur Béatrice et sur la société qu'elle symbolise.

Béatrice et Jean sont indubitablement les porte-paroles de cette société patriarcale. Les villageois et autres membres de la communauté se joignent à ce chœur tandis que Cathy, Bertrand, quelques personnages marginaux et la narratrice adulte autodiégétique introduisent une vision discordante.

Ce dualisme dans la caractérisation permet de remettre en cause la société traditionnelle et d'introduire une vision différente.

Le dernier chapitre établira avec plus de précisions en quoi consiste cet élément dialogique.⁷⁹

⁷⁹<<Une narration dialogique est caractérisée par l'interaction de plusieurs voix, perceptions ou points de vue [...] >>, ma propre traduction de Gerald Prince, *Dictionary of Narratology* (England: Scolar Press, 1988).

CHAPITRE IV

DENONCIATION ET ENONCIATION

Le chapitre précédent a établi la présence de deux systèmes de valeurs antagoniques dans *Béatrice vue d'en bas*. On visera donc dans ce chapitre à préciser ce dialogisme tout en dégagant les mécanismes narratifs qui y contribuent.

L'étude narratologique de *Béatrice vue d'en bas* a progressivement révélé que le roman dénigre le patriarcat et s'efforce de valoriser la femme. Cette dénonciation de la doxa patriarcale et l'énonciation du féminin s'inscrivent dans le texte à tous les niveaux narratologiques (histoire, récit et narration) tout aussi bien qu'à un niveau intertextuel.

On se proposera donc dans un premier temps de rappeler l'essentiel des caractéristiques du récit pour en montrer la force dialectique. Puis l'on analysera l'intertextualité qui contribue au dialogisme du roman.

1. DENONCIATION ET ENONCIATION AU NIVEAU DU TEXTE

On récapitulera donc d'abord les caractéristiques narratologiques qui participent de la dénonciation de la doxa phallogcentrique et de l'énonciation du féminin.

Le choix narratif de se concentrer sur un microcosme particulier, celui de la famille, est à cet égard révélateur.

La famille nucléaire dont on brosse le portrait (Bertrand, le père de famille pourvoyeur; Béatrice, la mère au foyer; Jean le fils aîné; et Cathy, la petite fille) est le microcosme patriarcal par excellence comme l'a dit Millett.⁸⁰ Or, dans ce roman, on a observé que cette cellule de base de la société patriarcale est

⁸⁰<<[the family is] a patriarchal unit within a patriarchal whole>>, Kate Millett, citée par Paulina Palmer dans *Contemporary Women's Fiction. Narrative Practice and Feminist Theory* (Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989): 71.

remise en question. En effet, il y est considéré que la femme, tout autant que l'homme, est emprisonnée dans le carcan de la société phallocrate: Bertrand est dépeint à la fois comme victime et comme agresseur (viol et inceste); Béatrice est décrite comme la mère de famille névrosée et égoïste qui s'est mariée pour se conformer au stéréotype patriarcal de la femme. Tous les deux sont en même temps victimes du sexisme de la société dans laquelle ils vivent et perpétuateurs des valeurs opprimantes de cette même société.

On se souvient aussi comment, à l'image du dogme phallocrate, Jean est l'étalon de référence et comment Cathy doit se soumettre à la loi du Père et taire sa propre identité.

On a également vu comment la caractérisation met au banc de l'accusation l'alcoolisme des hommes, la violence conjugale et l'inceste, et même la complicité des femmes qui sont dépeintes comme les instigatrices majeures de l'éducation sexiste des enfants.

La caractérisation des personnages principaux met indubitablement en accusation la dualité répressive des rôles assignés aux deux sexes par cette société misogyne du Québec des années trente; d'autant plus que la caractérisation des personnages mineurs tels que le curé, les Frères enseignants, les touristes américains, le médecin et les spécialistes, le notaire, met sur la sellette les autres institutions-piliers du patriarcat. Toutes les institutions de la société patriarcale y sont accusées: clergé catholique, systèmes juridique et de la santé, mariage, famille. La dénonciation est sans appel.

Ce n'est pas un hasard non plus si les personnages qui attirent le plus de sympathie (Cathy, les grand-mères et à un moindre degré Bertrand) sont justement les personnages récalcitrants aux diktats patriarcaux alors que les personnages qui adhèrent à la société traditionnelle (Béatrice, Jean, le Curé) apparaissent fort antipathiques.

Dans son ensemble donc, la caractérisation, non seulement dénigre la famille traditionnelle, mais privilégie le camp des non-conformistes, invitant à une lecture dissidente.

Par ailleurs, l'opposition binaire dans la caractérisation des quatre personnages principaux (Béatrice-Jean et Cathy-Bertrand) révèle bien le conflit entre la doxa patriarcale et les principes d'une société où l'être humain pourrait se réaliser pleinement. Béatrice et Jean représentent le pouvoir phallogocentrique qui annihile l'affirmation de l'individu. Cathy et Bertrand sont les éléments perturbateurs qui résistent tant bien que mal à la pression phallique et normalisatrice.⁸¹

Cette binarité, qui n'est pas sans rappeler l'opposition dominant-dominé de tout discours contre l'oppression, est reprise dans le réseau bi-partite des lieux que l'on a mentionné auparavant (Sainte-Marie-des-montagnes qui s'oppose à Saint-Joseph-sur-le-Richelieu). Cette dualité se retrouve aussi dans l'opposition entre haut-bas, femme-homme, dans l'opposition des noms de famille (Brindamour-Brodeur), dans l'opposition des langues (anglais-français), des personnages (femme-homme, parents-enfants, conformistes-anti-conformistes).

On se souvient aussi comment la caractérisation des personnages met l'emphase sur le féminin au détriment du masculin. Ainsi, les deux personnages les plus développés narratologiquement sont féminins (Béatrice, Cathy). Sans aucun conteste, les personnages femmes acquièrent un statut de choix dans le roman, jusqu'aux grand-mères dont la caractérisation introduit une perspective divergente sur le rôle de la femme dans la société.

De plus, la généalogie matriarcale du système des personnages du livre, apporte une dimension nouvelle à l'identité des personnages qui sont ainsi définis par le lignage des femmes, affirmant par là l'importance sociale des femmes. Ce déplacement de la généalogie, qui défie la norme traditionnelle, permet la réappropriation du droit à l'identité des femmes, identité qui passe par les ancêtres femmes. Luce Irigaray avait reconnu cette nécessité pour la conquête de l'identité de la femme qui d'ailleurs n'est possible qu'au prix d'énormes conflits :

⁸¹Mais de façon différente, puisque Bertrand est également oppresseur.

Je pense qu'il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie des femmes. Généalogie de femmes, dans notre famille: après tout, nous avons une mère, une grand-mère, une arrière grand-mère, des filles. Cette généalogie des femmes, étant donné que nous sommes exilées (si je puis dire) dans la famille du père-mari, nous l'oublions un peu trop; voire nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer pour conquérir et garder notre identité dans cette généalogie féminine. N'oublions pas non plus que nous avons déjà une histoire, que certaines femmes, même si c'est difficile, ont existé dans l'histoire et que trop souvent nous les oublions.⁸²

Il est clair que l'étude de la caractérisation a montré qu'au modèle patriarcal des personnages basé sur les stéréotypes sexistes de la suprématie phallique se superpose un modèle antagoniste. Juxtaposée à la caractérisation doxique (Béatrice et Jean, les hommes de l'église catholique, les femmes chargées de l'éducation des enfants) apparaît une caractérisation discordante (Cathy, Bertrand, les grand-mères, Pepsi, la généalogie matriarcale).

Par le truchement de la caractérisation, s'énonce, dans cette œuvre, l'élaboration d'un discours dissident au féminin qui passe par la dénonciation du discours capitaliste et misogyne pour aboutir à l'énonciation de la femme.

* * *

Cette mise au point sur la caractérisation faite, il est utile de rappeler les caractéristiques de la narration et de la focalisation qui sont, elles aussi, éloquentes.

Tout d'abord, il faut se souvenir que les événements de l'histoire sont sélectionnés et perçus par Cathy, la petite fille.

⁸²Luce Irigaray, *Le corps à corps avec la mère* (Ottawa: Éditions de la pleine lune, 1981): 29-30.

Cette particularité narrative, qui met l'accent sur une focalisatrice, plutôt qu'un focalisateur, apporte une perception, donc une dimension féminine, au roman. La perception de la petite fille est indubitablement celle d'une petite fille qui vit dans un monde phallocrate. La focalisation est par conséquent immanquablement féminine et innocente.

La voix est elle aussi féminine. Le récit est raconté à la première personne par Cathy devenue adulte. Comme le reconnaît Joanne Frye, l'utilisation du <<Je>> dans la narration donne à la femme le moyen de construire sa propre expérience, de se nommer, et par conséquent d'exister.⁸³ Le <<Je>> pose la femme comme sujet véritable de son histoire, dit-elle,⁸⁴ et rend la femme visible et réelle au niveau de la narration puisque la femme prend en charge la conceptualisation de sa propre expérience. Parce qu'elle est l'agent qui interprète, elle est en position d'autorité par rapport à sa propre expérience.⁸⁵ La femme qui s'exprime à la première personne dans la narration est en mesure d'échapper au discours dominant.⁸⁶

Ainsi, la narratrice autodiégétique, qui est en même temps focalisatrice dans *Béatrice vue d'en bas*, détient une position clef qui lui octroie le pouvoir de s'affirmer véritablement comme sujet énonçant.

⁸³<<In claiming the right to narrate their own lives, female protagonists thereby claim the authority to name and construct their own experience>>, Joanne S. Frye, *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in the Contemporary Experience* (University of Michigan, 1986): 58.

⁸⁴<<As her own narrator, the "I" refuse containment in externally imposed femaleness. As the visible agent, the female "I" refuses objectivisation and assumes the capacity to act>>, Frye: 65.

⁸⁵<<She [the first-person] becomes the authority over her own experience as she is the agent of its interpretation; she opens new possibilities for conceptualizing her personal experiences, past and present, as they move toward the future. In the narrative process, we can see her actively rejecting received cultural shemata for her own experience through the dynamic integration of newly perceived experience into reformulated shemata>>, Frye: 75.

⁸⁶<<By virtue of speaking as a woman, any female narrator-protagonist evokes some awareness of the disjunction between internal and external definitions and some recognition of her agency in self-narration. To speak directly in a personal voice is to deny the exclusive right of male author-ity implicit in a public voice and to escape the expression of dominant ideologies upon which an omniscient narrator depends>>, Frye: 51.

En outre, la narratrice autodiégétique détient souvent le pouvoir d'examiner et de rejeter l'interprétation culturelle de sa propre expérience, remarque Frye.⁸⁷ C'est exactement ce qui se produit dans *Béatrice vue d'en bas*: on a vu comment la narratrice autodiégétique adulte commente les événements qu'elle a vécus dans son enfance introduisant une perspective qui perturbe le discours phallogénique.

Ainsi se crée une sorte de <<subversion double>>, un décalage qui permet à la narratrice d'ironiser sur les valeurs patriarcales. L'ironie déstabilise le discours conventionnel en introduisant l'équivoque. Pour Nancy Walker, l'ironie est un masque qui cache une réalité qui doit être mise à jour, et c'est par conséquent un outil linguistique très utile pour les féministes pour mettre en défi l'idéologie patriarcale.⁸⁸

La narration à la première personne qui rend ainsi possible la superposition de <<voix>> conflictuelles au niveau de la narration, permet de contrecarrer le discours phallogénique et d'inscrire l'énonciation du sujet féminin comme ne l'aurait pas permis une narration à la troisième personne, comme le reconnaît encore Walker.⁸⁹

France Théoret résume cette position féministe sur l'importance pour la femme à se poser comme sujet énonçant de la narration:

Le langage au féminin a posé ses problématiques du côté de l'énonciation. Le sujet parlant devient parfois figure centrale de l'écriture, tout comme son inscription sociale et individuelle.

Ce langage explore le *je*, la question du point de vue, redéfinit, redistribue des rapports entre le *je* et l'autre. Ce *je* n'est plus objet, n'est plus parlé mais

⁸⁷<<If the narrating "I" is herself examining and rejecting cultural interpretation of her own experience, her own emplotment then becomes a double subversion>>, Frye: 59.

⁸⁸<<Irony is a mask that the reader is invited to see as a mask in order to view simultaneously the reality underneath it [...] It is for this reason that the frequent use of irony in the contemporary novel by women is particularly significant: it represents a challenge to traditional values, recognition that the structures that cause and perpetuate women's oppression are arbitrary and therefore subject to change>>, Nancy A. Walker, *Feminist Alternatives. Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women* (Jackson: University Press of Mississippi, 1990): 27.

⁸⁹<<One of the most pervasive devices in the contemporary voice that represents a duality of consciousness — the second, usually first-person voice interprets, adjusts, revises the initial story>>, Walker: 33.

parle et par voie de conséquence, il peut imaginer et formuler un écart.⁹⁰

Somme toute, les fondements du patriarcat (famille, mariage, religion, corps médical, monde juridique et économique), armes de l'oppression des deux sexes, sont dénoncés dans *Béatrice vue d'en bas* par le biais de la petite fille qui focalise les événements avec une perception innocente, et de la narratrice adulte qui critique avec force ironie ce système patriarcal. La dénonciation du patriarcat est totale, le réquisitoire incontournable.⁹¹

En outre, la perception nécessairement féminine de la focalisatrice permet d'inscrire le féminin sur le découpage du monde, c'est-à-dire d'inscrire le féminin dans l'imaginaire et la réalité.

En fin de compte, la narration à la première personne permet à la femme de se ré-appropriier le discours, ce qui lui donne la possibilité de s'affirmer comme être humain autonome et unique, défiant les stéréotypes traditionnels qui l'asservissent.

* * *

On s'attardera un peu plus sur cette notion du pouvoir de la parole car on se souvient comment Cathy prend peu à peu conscience du pouvoir des mots véhiculant ainsi tout un métalangage sur le pouvoir des mots qu'il faudrait maintenant expliquer.

On se rappelle comment Jean se sert de l'homophonie de certains termes pour exclure Cathy du langage sexuel (il était-in/tétin (96)). Claudine Hermann a dénoncé cette exclusion de la femme de la langue sexuelle:

[...] dès son adolescence, la jeune fille voit sa connaissance du vocabulaire limitée, non seulement par l'exclusion des mots qui présentent

⁹⁰France Théoret, *Entre raison et déraison* (Montréal: les Herbes Rouges, 1987): 146.

⁹¹On rappellera que les passages hétérodiégétiques eux aussi déstabilisent le modèle patriarcal en permettant d'introduire une perspective divergente.

un rapport avec sa sexualité, mais par celle de ceux qui présentent une vague analogie — fût-elle seulement sonore — avec eux.⁹²

D'autres aussi, dénoncent cette exclusion sociale: << Et c'est dès l'enfance que l'on conditionne la fille à censurer son langage>> dit Maroussia Hajdukowski-Ahmed.⁹³

En privant Cathy d'une partie de la langue, Jean enlève à Cathy la possibilité de se définir comme individu comme l'explique Luce Irigaray:

[l']infériorité sociale des femmes se renforce et se complique du fait que la femme n'a pas accès au langage, sinon par le recours à des systèmes de représentation <<masculins>> qui la désapproprient de son rapport à elle-même, et aux autres femmes.⁹⁴

Par le truchement de Jean, le roman dénonce la prise abusive du pouvoir de la parole par les hommes pour affirmer leur suprématie sur les femmes.

Toutefois Cathy, ayant réalisé que la langue est une arme très efficace, reprend à son compte ce même pouvoir en tenant sous sa domination Jean avec un mot sexuel tabou (pine). Elle transgresse ainsi les règles patriarcales et attaque le pouvoir mâle avec ses propres armes en les retournant contre lui.

Cathy se ré-appropriant toute la langue et utilisant son pouvoir à ses propres fins espère ainsi sortir de son aliénation. Mais Hermann soutient que la femme ne peut affirmer son identité avec une langue qui lui est étrangère:

le langage est réprimé chez la femme dès son enfance par son éducation, et que, si par hasard il n'en est pas ainsi, elle accède encore à un langage

⁹²Claudine Hermann, *Les voleuses de langues* (Paris: des femmes, 1976): 11.

⁹³<<Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage>>, Maroussia Hajdukowski-Ahmed, *Féminité, subversion, écriture* (Québec: les éditions du remue-ménage, 1983): 55.

⁹⁴Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Les Éditions de minuit, 1977): 81.

qui n'est pas le sien, un langage d'hommes, aliénant par définition.⁹⁵

C'est exactement la conclusion à laquelle Cathy aboutit à la fin du roman, lorsqu'elle commence l'école primaire où elle espère apprendre tous les mots du dictionnaire et les remodeler à sa convenance. Non seulement, elle entend s'appropriier les mots du discours phallocrate mais elle veut les redéfinir pour pouvoir se constituer une langue qui décrive son propre monde et ainsi affirmer son identité. Cathy expose la même position que Maroussia Hadjukowski-Ahmed qui affirme que «le discours féministe radical s'emploie à modifier la langue et le rapport de la femme au langage»:⁹⁶

Je les [les mots] apprendrais tous et je les furrerais partout, j'en remplirais le vide des jours et je déverserais leur trop-plein dans ma soupe, je les mâcherais, les avalerais, les caresserais, les écraserais, je ferais avec eux tout ce que je voudrais. (188)

En définitive, la découverte par Cathy du pouvoir des mots reproduit de manière métonymique le parcours de la pensée féministe en ce qui concerne le langage.

Jean, qui réduit au silence Cathy, représente la société phallocrate qui a tenu la femme sous sa tutelle en la privant de langue adéquate; Cathy qui, consciente du pouvoir du langage, s'approprie la langue de l'opresseur pour en fin de compte comprendre qu'il faut aussi inventer une parole autre, reproduit le parcours féministe.

France Théoret a exprimé dans ses écrits ces mêmes principes de différentes manières:

Cette reconnaissance de l'existence, je la revendique pour ce qu'elle est: lieu de parole et de savoir.⁹⁷

⁹⁵Hermann: 29.

⁹⁶Hadjukowski-Ahmed: 60.

⁹⁷France Théoret, *Une voix pour Odile* (Montréal: Les Herbes Rouges, 1978): 51.

[...] l'entreprise la plus considérable est certes la réévaluation de la position du sujet dans le champ symbolique — changer la langue. Entre autres, donner un contenu symbolique au mot *femme* et non plus à l'*éternel féminin*>>. ⁹⁸

C'est, entre autres, par les mots qu'on occupe l'espace et qu'on se rend visible. ⁹⁹

C'est donc dans le tissu de la langue que je cherche d'autres usages aux mots. ¹⁰⁰

Le langage, c'est cela également, un jeu de permutation [...] Le langage est tissu verbal et il est en même temps acte, effraction potentielle. ¹⁰¹

Ainsi, les mots tels qu'on les trouve définis au dictionnaire, cet héritage de la langue, les écrivaines les ré-orientent, les infléchissent avec une conscience de femme. Changer les mots, c'est changer le regard. ¹⁰²

Il est indéniable que le roman, par le truchement de Cathy, expose les fondements de la pensée féministe quant au langage. ¹⁰³

En outre, on a vu comment la femme prenait la parole dans le roman lui-même par l'intermédiaire de la focalisatrice et de la narratrice autodiégétique (le je-narré fusionnant avec le je-narrant).

Le roman non seulement véhicule la théorie féministe du langage mais il la met aussi en pratique.

* * *

⁹⁸Théoret, *Entre raison et déraison* : 35.

⁹⁹Théoret, *Entre raison et déraison* : 98.

¹⁰⁰Théoret, *Entre raison et déraison* : 99.

¹⁰¹Théoret, *Entre raison et déraison* : 100.

¹⁰²Théoret, *Entre raison et déraison* : 148-149.

¹⁰³<<L'écriture au féminin proprement dit propose l'émergence du sujet féminin dans un langage conscient du fait que la langue patriarcale rend souvent invisible le féminin>>, Théoret, *Entre raison et déraison* : 142.

On reviendra aussi au phénomène de l'éclatement des temps et du télescopage des années dont il a été longuement question dans le premier chapitre.

On remarquera en particulier que la fusion du passé et du présent dans un récit homodiégétique peut être significative d'un personnage en quête de son identité.

En effet, d'après Joanne Frye, l'interaction du présent et du passé est centrale aux romans à la première personne car elle permet une caractérisation évolutive.¹⁰⁴

Ainsi, grâce au démantèlement du temps suggéré par la con/fusion des temps grammaticaux dans le récit et le télescopage temporel de l'histoire de *Béatrice vue d'en bas* dont on a parlé dans le premier chapitre, la protagoniste peut être perçue non pas comme une image immuable mais comme un être à part entière qui évolue, comme c'est le cas pour Cathy qui doit faire face à d'incessants conflits en quête constante de son identité.

Les techniques du temps se combinent à celles de la caractérisation de Cathy pour construire un personnage qui évolue et qui se cherche, un personnage féminin qui relève indubitablement du domaine féministe.

* * *

On continuera cette discussion du dialogisme dans le texte en discutant des choix éditoriaux. En fait, la division en chapitres étonne car il est impossible de déceler une quelconque logique qui sous-tende le découpage de l'œuvre. Et pour cause puisque Michèle Mailhot, suite à une question, a admis par lettre¹⁰⁵ que «le découpage du roman en quatorze chapitres a été proposé par l'éditeur qui souhaitait des pauses» et que «la division par ligne d'étoiles correspondait aux espaces laissés dans le manuscrit». On peut se demander si cette division déconcertante du roman est un choix judicieux.

¹⁰⁴«The dynamic interaction of present and past is thus central to first-person novels and indicative of their capacity to reveal character as process», Frye: 69.

¹⁰⁵Lettre personnelle du 4 juillet 1991.

Un autre point éditorial à soulever est la mention préliminaire: <<Les personnages de ce roman sont fictifs et toute ressemblance avec des personnes réelles serait fortuite.>> (7). Cette précision qui appartient plus au domaine du film que du roman a indubitablement un effet ironique, comme le reconnaît l'auteure.¹⁰⁶ Ce déplacement d'une formule filmique au roman est en quelque sorte une transgression des frontières et une réappropriation. La transgression des genres déstabilise le canon patriarcal et est souvent l'apanage de la littérature dissidente.

On pourrait assurément considérer que cette formule est un emprunt à la littérature de langue anglaise, où elle est plus habituelle, plutôt qu'au cinéma; dans ce cas, l'effet demeure inchangé: il y a transgression et réappropriation, que l'on passe les limites des langues ou celles des genres.

On retrouve également l'idée de transgression des genres au niveau langagier: les nombreuses créations lexicales, les allitérations, les collocations inhabituelles et les innombrables jeux de mots qui dénotent un jeu fort créatif sur la langue participent plus de la poésie que de la prose. Les règles traditionnelles du roman sont de la sorte déjouées.

La typologie, dont on a parlé à plusieurs reprises, sort également des traditions. Les parenthèses de la narratrice abritant souvent des commentaires ironiques, apportent la voix de la dissension.

Les caractères en italique qui ostracisent les mots anglais par rapport au reste du récit dénoncent l'hégémonie économique des Canadiens anglophones et des Américains. La typologie prend donc une dimension dialogique dans ce roman.

La plupart des choix éditoriaux et les variations typologiques contribuent ainsi au dialogisme de l'œuvre dans la mesure où ils introduisent un élément perturbateur qui défie les canons patriarcaux.

¹⁰⁶Michèle Mailhot discutant de cette précision en convient dans sa lettre du 4 juillet 1991: <<[...]. Je l'ai reprise un peu par ironie, un peu comme précaution contre les réactions de certaines personnes qui ressemblent beaucoup à certains personnages [...] >>.

* * *

On a démontré par cette étude narratologique que l'on est constamment confronté dans ce roman à un paradoxe basé sur une sorte de "voix-off" féministe qui antagonise la conception misogyne du monde patriarcal, voix dissidente en trame qui se loge à tous les niveaux de la narration, du récit et de l'histoire.

Autrement dit, on a mis à nu, dans ce roman faussement anodin, la voix de la dissidence féministe qui se cache sous un masque de simplicité et de normalité en dévoilant tout un discours polyphonique qui dénonce la doxa patriarcale et énonce le féminin: un discours irrémédiablement féministe. Il reste à étudier le fonctionnement de la <<polyphonie>> du roman avec l'angle d'approche élargie de l'intertextualité.

2. INTERTEXTUALITE

L'étude de l'intertextualité permettra de dépasser le cadre de cette étude, jusqu'ici strictement textuel, pour mieux démontrer le dialogisme féministe du roman.

Le phénomène d'intertextualité fait allusion à l'interconnection qui s'effectue inmanquablement entre les écrits. Un texte particulier est vu comme le tissu de plusieurs textes déjà existants. En d'autres termes, l'intertextualité fait référence à l'interdiscursivité des discours qui s'entrelacent et se combinent affectant l'interprétation d'un texte en particulier.

Selon Marc Eigeldinger, l'intertextualité <<instaure un échange, un dialogue entre deux ou plusieurs textes, elle est une greffe opérée sur le grand arbre ou sur le vaste corps de l'écriture>>. ¹⁰⁷ Le texte n'est plus placé dans une sorte de vide mais au contraire est perçu comme dépendant des autres. Ce qui implique bien entendu une <<intégration et transposition de l'énoncé en le transplantant de son contexte original dans un autre contexte où il s'enrichit

¹⁰⁷Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité* (Genève: Slatkine, 1987): 9.

d'un sens nouveau>>. ¹⁰⁸ Ainsi, l'étude de l'intertextualité permet de montrer <<la corrélation entre un texte et d'autres antérieurs ou contemporains auxquels il se réfère>>. ¹⁰⁹

Précisément parce que, comme le dit Eigeldinger, l'intertextualité <<absorbe l'énoncé qu'elle emprunte à un modèle antérieur pour l'inscrire dans un autre ensemble textuel; elle ne se contente toutefois pas de l'incorporer, elle le soumet à une activité transformatrice, elle enchâsse le texte primitif dans un contexte nouveau dans le dessein d'en modifier le sens [...]; elle se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle>>, ¹¹⁰ elle permet ainsi un travail de dénonciation, et l'énonciation pour toute contestation.

Il est donc clair que l'intertextualité qui permet un détournement et une réactivation du sens constitue l'outil par excellence de la contestation féministe en apportant une dimension polyphonique. Il s'agira de montrer comment le travail sur l'intertextualité dans *Béatrice vue d'en bas* contribue au dialogisme féministe du roman.

* * *

On relève d'abord plusieurs références à certaines œuvres canoniques de la littérature traditionnelle.

On peut citer par exemple, *La Vendredie* de Bertrand Crusoë (158) qui reprend, avec une perspective au féminin, le personnage de Defoe.

On peut également noter l'ironie qui entoure dans le texte la citation la plus connue de Shakespeare: <<Il ne s'agissait pas d'être ou de ne pas être, mais d'être sans y être>> (148).

Il est clair que ces allusions font résonance au canon tout en le détournant de son sens premier: elles prennent donc dans le roman une coloration autre qui dénonce implicitement la littérature traditionnelle en mettant le féminin en

¹⁰⁸Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité* : 10.

¹⁰⁹Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité* : 10.

¹¹⁰Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité* : 11.

avant. Ainsi, la littérature canonique est, dans ce roman, modifiée au profit d'une idéologie indubitablement féministe.

L'intertextualité de ce roman a aussi trait à la littérature enfantine.

On retrouve des références à des contes traditionnels tels que *Le Petit Poucet*, *La Belle au Bois Dormant*, *Peau d'Ane*, *Alice au Pays des Merveilles*, *Le Petit Chaperon Rouge*, *Le Vilain Petit Canard*.

Il est admis que ces contes enseignent aux enfants les rôles que l'on attend d'eux en encourageant les garçons à devenir des héros responsables et libres et les filles à devenir des prisonnières serviles. Par exemple, Jennifer Waelti-Walters a longuement démontré que les contes traditionnels renforcent les stéréotypes de la société patriarcale en offrant un modèle où les filles constamment brimées par leur entourage deviennent des victimes passives. Les contes inculquent ainsi l'idée que pour être aimées, les filles doivent être belles et soumises.¹¹¹ C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle était arrivée Cathy qui devrait se contenter de devenir <<la Femme invisible>> (36).

Les allusions aux contes traditionnels font donc écho à l'idéologie traditionnelle dénoncée dans le roman: la petite fille modèle, la princesse, est une poupée, belle et discrète. Si la femme est indépendante et puissante, elle est la sorcière, laide et méchante: paradoxe que l'on a vu chez Cathy qui se débat entre ces deux modèles. De nature indépendante, elle est laide et méchante aux yeux de sa mère, mais assoiffée d'amour maternel, elle s'évertue à devenir la poupée modèle.

Cette dénonciation des contes qui fait écho à la dénonciation des valeurs patriarcales est parfois manifeste:

[...] La belle au toit dormant retourne dans sa chaumière, s'y recouche, retrouve au lever sa peau de chagrin, son tablier rouge, son unique soulier et recommence à vivre son conte à rebours... (21)

¹¹¹Jennifer Waelti-Walters, *Fairy Tales and the Female Imagination* (Montréal: Eden Press, 1982); et aussi <<On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self>> *International Journal of Women's Studies* 2 (1979): 180-189.

Dans ce passage, les héroïnes sont fusionnées: la Belle au Bois Dormant devient Peau d'Ane puis le Petit Chaperon Rouge et Cendrillon, ce qui suggère assurément que tous les contes véhiculent une seule et même image: celle de la femme prisonnière. D'autre part, la Belle au Bois Dormant est transformée par dérision en <<belle au toit dormant>> insistant sur le parallèle entre les contes et la situation de Cathy. Les contes sont à l'image de la société patriarcale dans laquelle vit Cathy, exactement comme l'a décrit avec humour Hélène Cixous:

[...] les contes t'annoncent [à la femme] un destin de restriction et d'oubli; la brièveté, la légèreté d'une vie qui ne part de la maison de ta mère que pour faire trois petits détours qui te ramènent tout étourdie à la maison de ta grand-mère qui ne fera de toi qu'une bouchée. Pour toi, petite fille, petit pot de lait, petit pot de miel, petit panier, l'expérience le démontre, l'histoire te promet ce petit voyage alimentaire, qui te ramène bien vite au lit du loup jaloux, ta grand-mère toujours insatiable, comme si la loi voulait que la mère soit contrainte de sacrifier sa fille pour expier l'audace d'avoir joui des bonnes choses de la vie dans sa jolie rejetonne rouge. Vocation d'engloutie [...].¹¹²

Outre les contes, on se rapporte également aux ritournelles et aux poèmes enfantins traditionnels dans lesquels le féminin est connoté péjorativement. Dans *Pierrette et le pot au lait* de Jean de La Fontaine, les vaches sont maigres, les poules grises mais les cochons gras (32, 39, 89).

Si la littérature enfantine traditionnelle est dénoncée pour sa misogynie, elle est aussi remaniée par la narratrice pour réapproprier le féminin inoculé: le Petit Poucet devient <<la Petite Poucette>> (74), Zorro devient <<Zorra la justicière>> (111), ou par dérision pour abaisser l'homme de son piédestal: <<Baptiste au pays des merveilles>> (132). Parfois même toute l'histoire est

¹¹²Hélène Cixous, <<La venue à l'écriture>> *La venue à l'écriture* (Paris: Union générale d'éditions, 1977): 21-22.

renversée quand le féminin est revalorisé et le masculin dévalorisé: <<Tarzan a quitté la jungle pour rentrer à la maison et Jane a quitté sa maison pour rentrer dans la jungle>> (27). Il est peut-être à regretter que Batman, le héros sans entrave qui peut voler en toute liberté qui attire tant Cathy (37), ne devient pas Batwoman!

La sagesse populaire est également remise en question dans *Béatrice vue d'en bas*. Le dicton bien connu qui incite la femme à tourner sept fois la langue avant de parler est ré-interprété littéralement par Cathy qui remarque innocemment son effet:

Il fallait, m'avertissait Béa, la tourner sept fois dans la bouche avant de parler. Cela prenait beaucoup de temps mais c'est vrai, après, je n'avais plus rien à dire. (97)

s/

Cet exemple montre comment les dictons, tout comme la littérature enfantine, maintiennent la femme dans le silence, donc dans l'inexistence, comment la <<sagesse populaire fabrique des stéréotypes>>. ¹¹³

Il est clair que de nombreux aspects de la littérature canonique ou populaire sont repris dans le roman d'une part pour dénoncer le message sexiste et misogyne et d'autre part pour énoncer le féminin trop longtemps oblitéré (en reconstruisant une image autre de la femme). Le travail sur l'intertextualité, contribue ainsi à l'édification de la voix au féminin du roman.

* * *

A côté de la littérature, la religion catholique figure largement aussi dans ce travail de l'intertextualité.

Il est maintes fois explicitement fait allusion au dogme catholique (25, 31, 36, 33, 37, 52, 141, 154, 166). Et souvent, certains leitmotiv sont repris avec ironie: <<Dieu s'est fait homme>> (28), <<La charité, qui, si elle est bien

¹¹³Hajdukowski-Ahmed: 58.

ordonnée, commence par soi-même>> (173). La prière-dictée est sans aucun doute le point culminant de cette ironie vis à vis de la religion catholique:

Mon dieu virgule je vous donne mon cœur virgule
prenez-le s'il vous plaît virgule afin qu'aucune
créature ne le puisse posséder virgule mais vous
seul mon bon Jésus point [...] (189)

Les références catholiques sont ainsi tournées en ridicule dans *Béatrice vue d'en bas*.

Il faut mentionner les prénoms bibliques qui sont associés souvent par ironie aux spécificités des personnages (Jean l'apôtre, Béatrice la Bienheureuse Sainte martyrisée, Catherine la vierge martyrisée, Baptiste l'envoyé de Dieu, Blandine la martyre, et Abel le bon fils).

La doctrine catholique est par conséquent tournée en dérision dans le roman par le travail de déplacement de sens de l'intertextualité qui introduit la voix dissidente de l'ironie.

* * *

On a montré, comme le laissait supposer Carter qui, s'appuyant sur les dires de Todorov, affirme que l'intertextualité n'est jamais anodine parce qu'elle est au cœur du discours de la dissidence,¹¹⁴ que l'intertextualité dans *Béatrice vue d'en bas* vise à déstabiliser tous les dogmes patriarcaux et à établir une altérité au féminin.

On a également montré comment toutes les valeurs traditionnelles sont renversées, réappropriées et remaniées dans *Béatrice vue d'en bas* pour destituer le masculin et restituer le féminin que ce soit au niveau textuel ou au

¹¹⁴<<[...] "intertextuality is never anodyne. Whatever its vowed ideological underpinning, the intertextual use of discourses always has a critical, playful, and exploratory function." This makes it the most fitting instrument of expression in times of cultural breakdown and renaissance>>, Ronald Carter, *French Literary Theory Today* (Cambridge University Press, 1982): 61.

niveau intertextuel. La conclusion visera à mieux situer l'œuvre dans le contexte de la littérature féministe.

CONCLUSION

Ayant montré comment le roman *Béatrice vue d'en bas* participe de l'idéologie féministe, il reste à le situer plus précisément dans le courant littéraire féministe.

Louise Cotnoir, dans son court article sur la narration féministe définit le << récit [féministe] de paradoxe >> comme suit:

Ce sont des textes où s'enchevêtrent l'*affirmation et le rejet du féminin*. Basés sur la contradiction, ils mettent en jeu les énoncés des hommes, les plagient jusqu'à ce qu'apparaisse la spoliation des êtres-femmes par le discours, jusqu'à ce qu'ils dénoncent les images dont elles sont accablées. Avec humour, je qualifie ces auteures¹¹⁵ 'd'agents doubles'. Elles travestissent et détournent (parfois avec beaucoup d'ironie) le langage pour faire apparaître le 'scandale scandaleux': la primauté du sujet-féminin [...] Un tel récit déroge aux 'modèles prestigieux', affirme la 'liberté de penser autrement' [...].¹¹⁶

Acceptant cette définition de la << narration de paradoxe >>, on peut, sur la simple base de la présente étude, classer d'ores et déjà *Béatrice vue d'en bas* comme étant un << récit [féministe] de paradoxe >>.

Ce genre de narration entre dans la catégorie que France Théoret définit comme << écriture au féminin >>:

L'écriture au féminin serait celle qui propose l'émergence du sujet féminin dans un langage

¹¹⁵Appliqué à la présente étude, 'auteure' peut être facilement converti en 'narratrice'.

¹¹⁶Louise Cotnoir distingue trois catégories de récits: le récit de conflit où s'inscrit l'écriture d'une protestation politique féministe, le récit de tension, ou récit de la souffrance de la femme, dans lequel la soumission traditionnelle de la femme est récusée sans qu'aucune libération ne soit vraiment proposée, et le récit de paradoxe, <<Parler sans suffoquer>> *Tessera* 7 (1989): 110-112.

conscient du fait que la société patriarcale rend souvent invisible le féminin. Donc l'écriture au féminin est conscience du langage puisque, par le langage, le féminin devient sujet. Cette définition [...] suppose une volonté de subvertir les codes de la langue patriarcale. Elle propose la mise en évidence du code linguistique sur toute autre signification.¹¹⁷

D'autres théoriciennes de la littérature féministe précisent que l'on retrouve dans ce genre de littérature des paramètres récurrents qui la définissent. Elles déterminent <<l'écriture au féminin>> comme une écriture de l'ironie, de la transgression, de la réappropriation, du dialogisme, de la mémoire et de l'énonciation du sujet femme.¹¹⁸

Or la présente étude de *Béatrice vue d'en bas* a justement montré que les liens narratifs entre les épisodes, thématiques dans l'ensemble, relèvent du domaine de la condition de la femme dans la société patriarcale. On a aussi observé que les passages anachroniques servent à appuyer cette thématique principale.

On a également démontré que la focalisation est celle d'une petite fille qui, ne retenant que les événements significatifs de sa prime enfance, pose des yeux neufs sur son entourage. Cette perception innocente se double du jugement adulte de la narratrice autodiégétique qui permet à la femme de s'approprier la parole au niveau de la narration. L'ironie de la narratrice qui transparaît dans les signes typologiques, les commentaires et les récits métadiégétiques dénonce et démythifie les stéréotypes patriarcaux.

On a également dévoilé comment les passages hétérodiégétiques introduisent un dialogisme qui déstabilise le modèle patriarcal dans lequel vit

¹¹⁷France Théoret, communication au colloque ACSANZ/AECANZ, tenu à Wellington le 14 décembre 1992.

¹¹⁸Se référer à:

France Théoret, *Entre raison et déraison* (Montréal: Les Herbes Rouges, 1987),
 Suzanne Lamy et Irène Pagès, *Féminité, Subversion, Écriture* (Québec: Les éditions du remue-ménage, 1983),
 Hélène Cixous, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, *Mon corps dans l'écriture* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1977),
 Susan Knutson, <<For Feminist Narratology>>, *Tessera* 7 (automne 1989).

Cathy en introduisant des modèles et des points de vue différents. La caractérisation et le système binaire des personnages contribuent aussi à ce dialogisme féministe du roman. En outre, la caractérisation de Béatrice qui, posant avec insistance le discrédit sur ce personnage, accuse tout le système patriarcal. On a examiné comment la dénonciation et la ré-appropriation des contes ou comptines traditionnels permet d'énoncer la femme comme sujet. On a aussi indiqué que la protagoniste véhicule dans le récit un métalangage féministe sur le langage.

— Ironie, transgression, dialogisme, réappropriation du langage, énonciation du sujet féminin sont au cœur de l'œuvre que l'on a analysée. *Béatrice vue d'en bas* est bien à la fois une affirmation de la femme et un réquisitoire contre Béatrice qui personnifie le patriarcat. C'est un roman où la femme, par le truchement de Cathy (personnage et instance narrative), s'efforce d'affirmer son identité et son autonomie en dépit de pressions familiales et sociales, où le pouvoir du langage est discuté et où la femme prend la parole pour parvenir à se définir et à cerner son imaginaire véritable. Sans conteste, la femme s'énonce en tant que sujet aux trois niveaux narratifs du roman.

Comme l'envisageait Knutson à qui on a fait mention au début de cette étude,¹¹⁹ cette étude narratologique féministe a permis de briser le code au niveau de l'histoire, du récit et de la narration et de démonter les relations de pouvoir entre les sexes qui sont encodées dans *Béatrice vue d'en bas*. Sous la simplicité syntaxique trompeuse du roman se cache une complexité narrative significative que l'étude narratologique détaillée de *Béatrice vue d'en bas* a permis de mettre à jour. Le patriarcat accusé, le féminin s'inscrit à tous les niveaux: *Béatrice vue d'en bas* est un chef d'œuvre de <<l'écriture au féminin>>.

¹¹⁹<<Gender/power relations are encoded in narrative form, and at the three levels of fabula, story, and text, feminist narratology can break the code>>, Knutson, <<For Feminist Narratology>>: 12.

ANNEXE 1

SYNTHESE DE LA THEORIE NARRATOLOGIQUE DE GENETTE

Genette a exposé ses conceptions narratologiques en 1972 dans <<Discours du récit>>¹²⁰ et reprend en 1983 certains aspects dans *Nouveau discours du récit*.¹²¹

Dans sa typologie narratologique, **Genette distingue trois niveaux différents:**

l'**histoire** ou univers de la diégèse qui fait référence au signifié, c'est-à-dire au contenu narratif qui constitue l'infrastructure d'une œuvre,

le **récit** qui correspond au signifiant, au discours, c'est-à-dire au texte narratif même tel qu'il se présente,

et enfin la **narration** qui est l'acte narratif lui-même.¹²²

Son approche, essentiellement textuelle, privilégie le récit que Genette conçoit comme l'instrument qui médiatise les deux autres niveaux. Il l'explique en ces termes: "Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit."¹²³

Par conséquent, son analyse porte sur les rapports entre les trois niveaux qu'il catégorise comme il suit: les rapports entre le temps de l'histoire et le temps du récit relèvent de la notion de **temps**, tandis que la façon dont l'histoire est racontée, narrée est appelée le **mode**. Enfin, il regroupe les problèmes du sujet de l'énonciation sous la rubrique **voix** qui se situe d'une part au niveau des relations récit-narration et d'autre part au niveau des rapports histoire-narration.

¹²⁰<<Discours du récit>> constitue les trois-quarts de *Figures III*.

¹²¹Genette, *Nouveau discours du récit*.

¹²²Genette, *Figures III* : 72.

¹²³Genette, *Figures III* : 74.

L'analyse peut se situer aussi bien au niveau de la macro-structure que de la micro-structure.

LE TEMPS

Genette analyse d'abord la problématique du temps. En d'autres termes, il étudie la manière dont est perçu le temps au niveau du récit en relation avec la chronologie de l'histoire.

Dans le cadre de cette dualité, Genette établit trois catégories qui permettent d'articuler l'étude temporelle: l'ordre, la durée, et la fréquence.

La catégorie de l'**ordre** vise à examiner le rapport entre la succession des événements dans la diégèse (l'histoire) que l'on peut en général reconstituer à partir d'indices textuels plus ou moins explicites, et l'ordre linéaire dans lequel apparaissent les événements dans le récit.

La **durée** qui sans doute aurait dû recevoir le label mieux approprié de 'vitesse', comme d'ailleurs le fait remarquer Genette lui-même,¹²⁴ permet d'approcher la question des changements de rythme perçus dans le récit en relation avec la durée diégétique de l'épisode.

Enfin, l'étude de la **fréquence** met l'accent sur le nombre de fois qu'est raconté un épisode en relation avec le nombre de fois que s'est passé l'épisode au niveau diégétique.

Ces catégories bien que présentées de façon séparée doivent permettre, en faisant la synthèse des déductions qu'elles ont permis de faire à chaque étape, d'arriver à une vue plus globale du temps dans une œuvre particulière.

¹²⁴Genette, *Nouveau Discours du récit* : 23.

1. ORDRE

Genette nomme **anachronies**, tout décalage existant entre l'ordre diégétique et l'ordre narratif. Ces anachronies se divisent en deux catégories: les analepses et les prolepses.

Comme l'infère l'étymologie de ces termes, l'**analepse** fait référence à <<toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve>>¹²⁵ tandis que la **prolepse** est ainsi définie: <<toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur>>.¹²⁶ Certains préféreront les termes plus connus, mais empruntés à la psychologie, de rétrospection et d'anticipation.

Certes, l'originalité de Genette ne réside pas dans cette dichotomie à laquelle il a simplement apposé une terminologie plus narratologique, mais plutôt dans ses distinctions plus fouillées. Ainsi, il remarque que toute anachronie postule un récit second qui <<se greffe sur>> le récit premier.¹²⁷

En outre, analepse ou prolepse sont étudiées en fonction de leur **portée** (distance temporelle) et de leur **amplitude** (envergure temporelle). Personne ne peut expliquer ces termes mieux que Genette lui-même:

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment <<présent>>, c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place: nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue: c'est ce que nous appellerons son *amplitude*.¹²⁸

Ces deux caractéristiques permettent de distinguer, si nécessaire, entre **anachronie externe** dont l'amplitude reste extérieure au récit premier,¹²⁹

¹²⁵Genette, *Figures III* : 82.

¹²⁶Genette, *Figures III* : 82.

¹²⁷<<toute anachronie constituée par rapport au récit dans lequel il s'insère-sur lequel il se greffe-un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative>>, Genette, *Figures III* : 90.

¹²⁸Genette, *Figures III* : 89.

¹²⁹Genette, *Figures III* : 90.

anachronie interne dont l'amplitude est intérieure au récit, et **anachronie mixte** dont «le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier».¹³⁰ La notion d'amplitude permet également de séparer les **anachronies partielles** (quand le récit anachronique est interrompu brusquement sans faire la jonction avec le récit premier) des **anachronies complètes** (quand il y a chevauchement du récit anachronique et du récit premier).

Par ailleurs, Genette apporte une distinction entre **anachronie homodiégétique** et **hétérodiégétique** selon que le passage anachronique se situe ou non dans la même perspective que le récit premier.¹³¹

Ces anachronies de types variés peuvent remplir des fonctions différentes selon qu'elles sont **complétive, répétitive ou itérative**. Parfois, les anachronies peuvent s'enchâsser, se combiner créant des réseaux narratifs très complexes.

2. DURÉE

Il s'agit d'évaluer les variations de vitesse du récit (accélérations ou décélérations) par rapport à l'histoire, variations que Genette a dénommées **anisochronies**.

Genette met en garde contre l'impossibilité d'établir un rapport direct entre la durée du récit et celle de l'histoire et insiste que le rapport ne peut être que conventionnel et ne peut que comparer une mesure temporelle de l'histoire avec une mesure spatiale du récit:

Mais l'isochronisme d'un récit peut aussi se définir, comme celui d'un pendule par exemple, non plus relativement, par comparaison entre sa durée et celle de l'histoire qu'il raconte, mais de manière en quelque sorte absolue et autonome, comme *constance de vitesse*. On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure

¹³⁰Genette, *Figures III* : 91.

¹³¹Genette définit lui-même le terme hétérodiégétique: «portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier», *Figures III* : 91.

spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre): la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages.¹³²

Il est donc question d'analyser le rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du récit.

Le point de référence, ou degré zéro, est le **récit isochrone** où le rythme ne change pas, où il n'y a ni accélération, ni décélération, c'est-à-dire quand le rapport entre la durée d'histoire et la longueur du récit est constant. Dans la pratique, un texte littéraire complètement isochrone est inconcevable puisque les effets de rythme sont intrinsèques à la littérature.

Bien que reconnaissant que les variations de durée suivent un mouvement pendulaire fluctuant de la vitesse infinie à la lenteur absolue, la taxinomie de Genette applicable au niveau macroscopique définit simplement quatre mouvements narratifs:

la pause descriptive correspond dans l'usage à la <<description assumée par le narrateur¹³³ avec arrêt de l'action et suspension de la durée d'histoire>>. ¹³⁴ Ce qui équivaut à un ralentissement dans le récit ou encore à une durée diégétique nulle;¹³⁵

la scène établit conventionnellement l'égalité de temps entre le récit et l'histoire. Le cas typique en est le dialogue;¹³⁶

dans **le sommaire** la valeur temporelle du récit est supérieure à la valeur temporelle de l'histoire;

l'ellipse qui correspond à un saut spatial et temporel narratif a donc une accélération narrative maximum où <<le temps d'histoire [est] éliidé>>. ¹³⁷

¹³²Genette, *Figures III* : 123.

¹³³Dans tout cette annexe, on utilisera uniquement la forme générique masculine pour se conformer à l'utilisation de Genette.

¹³⁴Genette, *Nouveau discours du récit* : 24.

¹³⁵Genette, *Nouveau discours du récit* : 128.

¹³⁶Genette, *Nouveau discours du récit* : 129.

¹³⁷Genette, *Nouveau discours du récit*: 139.

L'ellipse peut être **déterminée** ou **indéterminée**¹³⁸ selon que la longueur du temps (la durée) est indiquée dans le texte ou non. En outre, elle peut être **explicite**, dans le cas où le texte indique clairement la présence de cette ellipse, **implicite** quand la présence de l'ellipse peut être inférée à la lecture ou même **hypothétique**¹³⁹ lorsqu'une analepse révèle antérieurement l'existence de l'ellipse.

3. FRÉQUENCE

Il s'agit de considérer les relations de fréquence entre diégèse et récit, autrement dit, de comparer l'occurrence d'un certain événement avec le nombre de fois qu'est raconté cet événement à partir des temps utilisés.

Il existe trois types de récits:

le récit dit **singulatif** qui relate n fois avec des variantes ce qui s'est passé n fois, n pouvant être égal ou supérieur à 1 (nR/nH , $n>1$);

le récit **répétitif** qui relate n fois ce qui s'est passé une fois ($nR/1H$, $n>1$);

et le récit **itératif** qui relate en une seule fois ce qui s'est passé n fois ($1R/nH$, $n>1$).

Bien entendu, comme l'explique Genette, les événements considérés identiques ne sont pas véritablement semblables mais plutôt analogues à un niveau d'abstraction mentale.¹⁴⁰

Genette distingue plusieurs cas itératifs qui peuvent à l'occasion s'enchevêtrer selon le rapport existant entre le singulatif et l'itératif:

l'**itération externe** ou généralisante qui apparaît dans une scène singulative et dont <<le champ temporel couvert par le segment itératif déborde évidemment de beaucoup celui de la scène où il s'insère>> ouvrant ainsi << une fenêtre sur la durée extérieure>>;¹⁴¹

¹³⁸Genette, *Nouveau discours du récit* : 139.

¹³⁹Genette, *Nouveau discours du récit* : 139-141.

¹⁴⁰Genette, *Nouveau discours du récit* : 145-146.

¹⁴¹Genette, *Nouveau discours du récit* : 150.

l'**itération interne** ou synthétisante qui se place aussi dans une scène singulative et où la durée de cette scène est partiellement traitée de façon itérative;¹⁴²

et le **pseudo-itératif** où la scène est présentée, en particulier à l'aide de l'imparfait, comme itérative, alors que la richesse et la précision des détails font qu'il est impossible de croire qu'elle se soit reproduite telle quelle.¹⁴³ C'est donc le cas où << une scène singulière a été comme arbitrairement, et sans aucune modification si ce n'est dans l'emploi des temps, convertie en scène itérative >>¹⁴⁴ ou en d'autres termes << un événement manifestement singulier est grammaticalement converti en itératif >>.¹⁴⁵

En outre, Genette envisage l'étude de l'itératif en fonction de la série qu'il constitue. La **détermination**, qui peut être **implicite, définie** (ex: de l'été 1930 à l'automne 1936) ou **indéfinie** (ex: à partir des années trente), fait référence aux limites diachroniques de la série des unités réelles (on se situe donc ici dans la diachronie interne).

La **spécification, indéfinie** (quelquefois) ou **définie** d'une manière absolue (ex: tous les dimanches) ou plus relative (ex: tous les dimanches de mauvais temps), réfère au rythme de récurrence des unités.

Enfin, l'**extension** caractérise l'amplitude diachronique de la série (ex: une semaine).¹⁴⁶

Il est parfois utile d'examiner la **diachronie externe** ou réelle où l'on considère non plus la série synthétique mais la série réelle.¹⁴⁷

¹⁴²Genette, *Nouveau discours du récit* : 150.

¹⁴³Genette, *Nouveau discours du récit* : 150.

¹⁴⁴Genette, *Nouveau discours du récit* : 150.

¹⁴⁵Genette, *Nouveau discours du récit* : 26.

¹⁴⁶Genette, *Nouveau discours du récit* : 157-159.

¹⁴⁷Genette, *Nouveau discours du récit* : 167-169.

LE MODE

Genette étudie dans le chapitre quatre de <<Discours du récit>> la notion de **mode** qui consiste à se demander par qui, et comment, l'information est vue ou perçue dans un récit. Autrement dit, le mode correspond à la régulation de l'information narrative. Comme le fait si bien remarquer Genette:

On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif*: la <<représentation>>, ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; [...].¹⁴⁸

Dans tout récit, l'information est donc plus ou moins filtrée par un ou plusieurs personnages qui contrôle l'angle d'approche et le degré d'information donnée.

En conséquence de quoi, Genette distingue deux aspects: **la distance** ou <<modulation quantitative>> de l'information narrative (combien?) et **la focalisation** (perspective) ou <<modulation qualitative>>¹⁴⁹ de l'information narrative (par quel canal?).

1. DISTANCE

En se basant sur la distinction entre récit d'événements (événements narrés par le narrateur) et récits de paroles (mots parlés par un personnage), Genette préconise, en ce qui concerne l'étude de **la distance**, trois états du discours, discours qui peut être prononcé ou intérieur.¹⁵⁰

le discours narrativisé ou raconté où la parole du personnage est transformée, condensée par le narrateur; c'est le genre de discours le plus distant et le plus réducteur et où l'instance narrative domine;

¹⁴⁸Genette, *Figures III* : 183.

¹⁴⁹Genette, *Nouveau discours du récit* : 29.

¹⁵⁰Genette, *Figures III* : 191-193.

le discours transposé, au style indirect ou au style indirect libre, où l'on trouve encore des traces d'instance narrative et où il n'y a aucune garantie que les mots prononcés par les personnages soient fidèlement rapportés;

le discours rapporté où la parole est laissée au personnage sans intermédiaire, c'est le cas du dialogue ou du monologue. Genette cite à ce propos le cas particulier du discours immédiat (aussi connu sous l'étiquette de monologue intérieur) où il n'y a aucun signe d'instance narrative.

2. FOCALISATION

L'autre façon de moduler l'information est de varier la perspective, que Genette a rebaptisé sous le nom de **focalisation** qui peut aller de la focalisation zéro qui correspond au **récit non focalisé** (comme le récit classique où la perspective est "omnisciente"), à la **focalisation interne** (quand la perspective est limitée à celle d'un ou de plusieurs des personnages) et à la **focalisation externe** (où l'on n'a absolument pas accès aux pensées ou aux sentiments du personnage et où le point de vue, entièrement extérieur à tout personnage, est vu en un sens par un observateur).¹⁵¹

La **focalisation interne** peut être **fixe** (quand le point de vue reste le même), **variable** (quand il y a une alternance du personnage focal); ou **multiple** (quand le même événement est raconté plusieurs fois selon le point de vue de personnages différents).

Genette concède après coup que la position focale puisse être autre qu'une personne et suggère qu'il serait plus approprié de parler de <<foyer de perception>> pouvant s'incarner en un personnage.¹⁵²

¹⁵¹Genette, *Figures III* : 206-207.

¹⁵²Genette, *Nouveau discours du récit* : 43.

Genette discerne également des changements de focalisation isolés et momentanés qu'il nomme **altérations**.¹⁵³

Ces altérations peuvent être de deux natures différentes:¹⁵⁴

la paralipse ou <<rétention d'une information logiquement entraînée par le type adopté>>¹⁵⁵ aussi appelée omission latérale, quand moins d'information qu'il n'est nécessaire est donnée;

la paralepse ou excès d'information par rapport à la logique du type choisi, quand plus d'information qu'il n'est en principe autorisé est donnée.

LA VOIX

Dans le chapitre cinq que Genette a si justement baptisé **la voix**, le statut du narrateur, et comment cette histoire est rapportée dans le récit, est analysé de façon systématique à partir des traces qui apparaissent nécessairement dans le texte.

Genette préconise d'examiner tour à tour le temps de la narration, le niveau narratif, et les relations du narrateur, avec l'histoire.

Est-il nécessaire de spécifier ici que le narrateur, relève de la sphère du fictif et est différente de la personne qui écrit dans la réalité physique (l'auteure ou l'auteur).

¹⁵³Il ne faut pas confondre focalisation **interne variable** où l'on peut détecter une organisation dans l'alternance du personnage focal et **altération** qui est en fait une sorte d'aberration narrative ou une infraction à la cohérence d'ensemble. Voir *Figures III* : 211.

¹⁵⁴ Genette, *Figures III* : 211.

¹⁵⁵Genette, *Nouveau discours du récit* : 44.

1. TEMPS DE NARRATION

En ce qui concerne **le temps de la narration**, il remarque que si le lieu narratif n'est pas, en général, spécifié et pertinent, le temps de la narration transparaît dans le récit par le truchement des temps verbaux.

Autrement dit, l'instance narrative est toujours déterminée temporellement, mais rarement spatialement: une histoire n'est-elle pas nécessairement racontée au présent, au futur ou au passé?¹⁵⁶

Ainsi donc, du point de vue de la position temporelle de l'instance narrative par rapport à l'histoire, Genette peut établir quatre genres de narration:

la narration ultérieure où la narration est postérieure à l'histoire et dont l'archétype est le récit classique au passé. La distance temporelle entre la narration et l'histoire est plus ou moins grande selon les cas, parfois même la fin de l'histoire rejoint le moment de la narration;

la narration antérieure des récits prédictifs au présent ou au futur qui souvent n'est qu'une partie d'un ensemble plus grand;

la narration simultanée au présent où le temps de l'histoire et celui de la narration coïncident sans qu'il y ait interférence entre les deux. Le cas typique serait le reportage;

la narration intercalée où l'histoire et la narration peuvent s'enchevêtrer et où la narration peut agir sur l'histoire comme cela peut être le cas dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants ou correspondantes.¹⁵⁷

2. NIVEAU DE NARRATION

Par ailleurs, Genette, après avoir défini que << tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit >>,¹⁵⁸ distingue trois niveaux narratifs:

le niveau extradiégétique quand l'instance narrative est hors de la diégèse. C'est le cas du récit premier;

¹⁵⁶Genette, *Figures III* : 228.

¹⁵⁷Genette, *Figures III* : 299.

¹⁵⁸Genette, *Figures III* : 239.

le niveau intradiégétique quand l'instance narrative est incorporée dans la diégèse;

le niveau métadiégétique quand les événements sont racontés au second degré.¹⁵⁹

Autrement dit, l'instance narrative du récit premier est par définition extradiégétique et l'instance narrative d'un récit second (méta-diégétique) est par définition diégétique.¹⁶⁰

Ce décalage prête à bien des confusions et Marjet Berendsen clarifie ce point délicat:

D'après Genette, un narrateur ou une narratrice peut aussi être défini(e) selon son rapport aux différents niveaux présents dans un texte. Le niveau du texte dans son entier est <<extradiégétique>> et nous le considérerons comme étant le niveau premier. Les événements représentés dans la narration sont par définition intradiégétiques (ou simplement diégétiques) alors que les événements présentés par des narrateurs/narratrices enchassé(e)s sont métadiégétiques. Ainsi l'acte de narration a lieu à un niveau hors du texte narratif.¹⁶¹

Le récit métadiégétique s'insère donc dans le récit premier et il est intéressant d'étudier le rapport entre le récit premier et le récit métadiégétique.¹⁶² Ces rapports peuvent être de trois ordres différents:

¹⁵⁹Genette, *Figures III* : 238-239.

¹⁶⁰Genette, *Figures III* : 239.

¹⁶¹Ma traduction de: <<According to Genette a narrator can also be defined with respect to its relation to the various narrative levels existing in a text. The level of the entire text is "extradiegetic" and we should consider it the primary level. Events represented in the narrative are by definition intradiegetic (or simply diegetic) while events presented by embedded narrators are metadiegetic. So the act of narration takes place at a level outside of the narrative text>>, Marjet Berendsen, <<The teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts>> *Style* 18.2 (1984): 149.

¹⁶²<<Ce qui compte ici, c'est la distinction des niveaux narratifs et des niveaux diégétiques, leurs relations réciproques et la place du narrateur dans une telle relation>>, Bal, <<Narration et focalisation, pour une théorie des instances des récits>>: 109.

rapport de causalité quand le récit métadiégétique a une fonction explicative ou d'obstruction;

rapport thématique quand le récit métadiégétique contraste ou est similaire au récit premier;

le cas plus rare où **l'acte même de narrer influence les événements** du récit premier.

En outre, il se peut qu'il y ait, sans indication narrative, passage d'un niveau narratif à l'autre ou même mélange de deux niveaux différents, c'est ce que Genette appelle **la métalepse narrative** (transgression à la règle sur les niveaux narratifs: le passage d'un niveau narratif à un autre doit passer par la narration, c'est-à-dire doit être marqué dans la narration).¹⁶³

Par exemple, l'intrusion du narrateur (ou du narrataire) extradiegétique dans l'univers diégétique constitue une métalepse.

Genette mentionne aussi le cas du récit **pseudo-diégétique** où un récit en fait métadiégétique fonctionne comme un récit diégétique, c'est-à-dire quand le niveau métadiégétique a été "oublié", assimilé au niveau diégétique. Dans ce cas, il y a en quelque sorte économie d'un niveau narratif.

3. RELATION ENTRE NARRATION ET DIEGESE

Genette se préoccupe aussi de la relation entre la personne qui raconte et la diégèse. Ce qui importe alors est le choix de l'attitude narrative entre <<faire raconter l'histoire par l'un des personnages ou par un narrateur étranger à l'histoire >>¹⁶⁴ et non la forme grammaticale de la <<personne>> car pour Genette, <<toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne (fût-ce au pluriel académique)>>. ¹⁶⁵

Genette parvient donc à la distinction entre:

¹⁶³Genette, *Figures III* : 243-244.

¹⁶⁴Genette, *Figures III* : 252.

¹⁶⁵Genette, *Figures III* : 252.

le récit hétérodiégétique où le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte et **le récit homodiégétique** où le narrateur est présent à des degrés divers comme personnage dans l'histoire qu'il raconte.

Au niveau du **résumé homodiégétique**, Genette cite le cas particulier où le narrateur est aussi héros, c'est ce qu'il nomme le récit (homodiégétique) **autodiégétique**.

Pour finir cette question de la voix, Genette mentionne les cinq fonctions du narrateur:

la fonction narrative qui fait, à l'évidence, référence au fait de raconter l'histoire;

la fonction de régulation ou d'organisation quand le narrateur fait allusion, dans un discours métalinguistique, à l'articulation interne du récit;

la fonction de communication qui a trait à tout ce qui permet d'établir ou de maintenir le lien entre le narrateur et le narrataire. C'est en quelque sorte la fonction phatique et conative de Jakobson;

la fonction testimoniale ou d'attestation qui rend compte de la relation émotive, morale et intellectuelle que le narrateur prend quand elle ou il raconte l'histoire. C'est ce que Jakobson avait appelé la fonction émotive;

et **la fonction idéologique** qui relève des commentaires à caractère directement ou indirectement didactique du narrateur.¹⁶⁶

En général, il importe plus d'étudier la proportion relative de ces fonctions que d'établir si l'une ou l'autre de ces fonctions est présente dans un texte.

¹⁶⁶Genette, *Figures III* : 261-263.

ANNEXE 2

GLOSSAIRE DE LA TERMINOLOGIE GENETTIANNE

Les termes sont classés par ordre alphabétique.

amplitude

- = durée d'histoire couverte par l'anachronie
- = envergure temporelle de l'histoire couverte dans l'anachronie

anachronie

- = décalage existant entre l'ordre diégétique et l'ordre narratif
- = analepse ou prolepse
- = implique un récit second qui se greffe sur le récit premier

anachronies complètes

- = il y a chevauchement du récit anachronique et du récit premier

anachronie complétive

- = le récit second complète le récit premier
- = renvoi
- = comble une lacune

anachronie externe

- = toute l'amplitude reste extérieure au récit premier
- = point de portée à l'intérieur du champ temporel du récit premier
- = pas d'interférence avec le récit premier
- = fonction complétive

anachronie hétérodiégétique

= le récit anachronique se situe dans une perspective différente du récit premier

= porte sur un contenu diégétique différent de celui du récit premier

anachronie homodiégétique

= le passage anachronique se situe dans la même perspective que le récit premier

= porte sur le contenu diégétique du récit premier

anachronie interne

= l'amplitude est intérieure au récit premier

= point de portée à l'intérieur du champ temporel du récit premier

= possibilité d'interférence avec le récit premier

anachronie itérative

= le récit second raconte pour la première, et l'unique fois, un événement qui s'est passé plusieurs fois

anachronie mixte

= <<le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier>> (*Figures III*, 91)

anachronies partielles

= le récit anachronique est interrompu brusquement sans faire la jonction avec le récit premier

= présence d'une ellipse à la fin de l'anachronie

= apporte une information isolée

anachronie répétitive

= le récit second double le récit premier

= rappel

= redondance

analepse

= <<toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve>> (*Figures III*, 82)

= rétrospection

= flashback

détermination

= le laps de temps (l'envergure temporelle) dans lequel un événement se répète —

= limites de la série itérative constituée

= peut être implicite, définie ou indéfinie

durée ou vitesse

= étude des changements de rythme perçus dans le récit en relation avec la durée diégétique (au niveau de l'histoire) de l'épisode

ellipse

= accélération narrative maximum où le temps d'histoire est éliidé

= trou dans la continuité temporelle

= saut temporel narratif

ellipse déterminée

= la durée du temps d'histoire éliidé est indiquée dans le texte

ellipse explicite

= le texte indique clairement la présence de l'ellipse

ellipse hypothétique

= l'ellipse est impossible à localiser

= quand une analepse révèle après coup l'existence de l'ellipse

ellipse implicite

= la présence de l'ellipse peut être inférée à la lecture

ellipse indéterminée

= la durée n'apparaît pas dans le texte

extension

= la durée de l'événement en question

fréquence

= étude du nombre de fois qu'est raconté un épisode en relation avec le nombre de fois que s'est passé l'événement au niveau diégétique

histoire (un des niveaux narratologiques)

= univers de la diégèse qui fait référence au signifié
 = contenu qui constitue l'infrastructure d'une œuvre
 = ce qui est raconté

itération externe

= dans une scène singulative, quand <<le champ temporel couvert par le segment itératif déborde évidemment de beaucoup celui de la scène où il s'insère>> ouvrant ainsi <<une fenêtre sur la durée extérieure>> (*Figures III*, 150-151)

= généralisante

itération interne

= dans une scène singulative, quand la durée de cette scène est partiellement traitée de façon itérative (*Figures III*, 151)

= synthétisante

mode

= qui perçoit? qui voit? comment?

narration (un des niveaux narratologiques)

= qui est l'acte narratif lui-même

ordre

= analyse du rapport entre la succession des événements dans la diégèse (l'histoire) et l'ordre linéaire dans lequel apparaissent les événements dans le récit

pause descriptive

= <<description assumée par le narrateur avec arrêt de l'action et suspension de la durée d'histoire>> (*Nouveau discours du récit*, 24)

= un ralentissement dans le récit

= sous-entend une durée diégétique nulle

portée

= le moment d'histoire couvert par l'anachronie est situé à une certaine distance temporelle par rapport au moment de l'anachronie (ex: 4 ans plus tard)

= distance temporelle qui sépare le moment de l'histoire où le récit est interrompu et le moment de l'anachronie

prolepse

= <<toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur>> (*Figures III*, 82)

= anticipation

pseudo-itératif

= la scène est présentée, en particulier à l'aide de l'imparfait, comme itérative, alors que la richesse et la précision des détails font qu'il est impossible de croire qu'elle se soit reproduite telle quelle (*Figures III*, 150)

= <<un événement manifestement singulier est grammaticalement converti en itératif>> (*Figures III*, 152)

récit (un des niveaux narratologiques)

= correspond au signifiant

= le texte narratif même tel qu'il se présente

= comment c'est raconté

récit isochrone

- = point de référence ou degré zéro
- = le rythme ne change pas (ni accélération, ni décélération)
- = le rapport entre la durée d'histoire et la longueur du récit est constant

récit itératif

- = relate en une seule fois un événement qui s'est passé n fois

récit répétitif

- = relate n fois ce qui s'est passé une fois

récit singulatif

- = relate n fois avec des variantes ce qui s'est passé n fois, n pouvant être égal ou supérieur à 1

scène

- = l'égalité de temps entre le récit et l'histoire
- = le cas typique est le dialogue

sommaire

- = la valeur temporelle du récit est supérieure à la valeur temporelle de l'histoire

spécification

- = réfère à la fréquence de l'événement qui se répète
- = rythme de récurrence de l'événement
- = la durée totale de la série
- = peut être indéfinie (ex: quelquefois) ou définie d'une manière absolue (ex: tous les dimanches) ou plus relative (ex: tous les dimanches de mauvais temps)

temps

- = étude des rapports entre le temps de l'histoire et le temps du récit

voix

= qui raconte? comment?

ANNEXE 3

ANALYSE DU TEMPS DANS *BEATRICE VUE D'EN BAS*

Les références temporelles textuelles qui peuvent aider à établir la chronologie de l'histoire sont indiquées en italique.

Un code et un titre (en caractères gras) ont été assignés pour récapituler les épisodes de l'histoire et pour faciliter les références ultérieures.

Les temps employés dans le récit sont donnés entre parenthèses.

- R1. *dans les années 30, en mai (9)*, **arrivée au lac de la chaise longue** (plus-que-parfait, passé simple, présent de narration)
- R2. **a) la vie de la famille au lac** (présent de narration)
b) la procréation (présent de narration, passé simple)
- R3. *neuf mois plus tard, vers sept heures du soir (12)*, **la venue au monde de la petite fille** (passé simple)
- R4. **la dépression postnatale** (passé simple, imparfait duratif et d'habitude)
- R5. **la poussée des dents, les buck teeth** (passé simple, imparfait d'habitude)
- R6. **le percement des oreilles, les boucles d'oreilles** (passé simple, imparfait d'habitude)
- R7. **les crises de somnambulisme** (passé simple, imparfait, plus-que-parfait, présent de narration)
- R8. **l'offrande des fleurs** (passé simple, passé composé, imparfait de description, présent de narration)
- R9. **le saut en parapluie** (passé simple, plus-que-parfait, imparfait de description et d'habitude)
- R10. **description de la vie au lac** (plus-que-parfait, imparfait d'habitude, présent de narration)
- R11. **découverte de l'objet mâle de vénération** (passé simple,

- plus-que-parfait, imparfait de description et d'habitude)
- R12. **préparation du samedi pour aller à l'église** (imparfait d'habitude)
- R13. **séance d'épouillage** (passé simple, imparfait d'habitude)
- R14. **à l'église** (imparfait d'habitude et de description, passé simple)
- R15. **séance de photo** (imparfait de répétition, passé composé, présent de description)
- R16. **lecture des *comics*** (imparfait d'habitude)
- R17. *après l'épisode du parachute (37)*, **la chute du haut du rocher** (passé simple)
- R18. *un dimanche (38)*, **après l'église, chez les Brindamour** (la généalogie maternelle), (présent de narration, imparfait d'habitude)
- R19. **retour au lac** (imparfait d'habitude, présent de narration)
- R20. *le lendemain (41)*, **vellétités de fuite avortées** (passé simple, présent de narration, imparfait de description)
- R21. **le repassage** (imparfait d'habitude, présent de narration)
- R22. **description de la famille Brödeur** (présent de description, imparfait)
- R23. **dimanche de mauvais temps au lac** (présent de narration, imparfait d'habitude et passé simple)
- R24. **l'emploi d'été de Bertrand** (présent de narration)
- R25. **la pêche avec Bertrand** (présent de narration)
- a) la pêche
 - b) *au printemps (56)*, la pêche au fanal (passé composé, imparfait)
 - c) allusion à la blessure de Bertrand (présent)
 - d) jeux d'eau des enfants (présent)
 - e) la noyade de Cathy (imparfait de description, passé simple)
 - f) l'hiver en ville, les poissons de la salle de bains (présent habituel)
- R26. **le secret de la bière** (passé simple, présent de narration, mélange de présent de narration, de passé simple et d'imparfait d'habitude)

- R27. **le projet de voyage des parents à la mer** (présent de description)
- R28. **tour de boogie avec Abel** (présent d'habitude)
- R29. **organisation avant le voyage** (présent de narration)
- R30. **en colonie** (passé simple, imparfait de répétition)
- R31. **chez Bertille puis à la ferme d'Alma** (passé simple, imparfait de description, passé composé)
- R32. *Enfin par un beau matin clair (81)*, **les changements au retour de vacances** (passé simple)
- R33. **les révélations de Béatrice** (passé simple, imparfait d'habitude)
- a) le choix de Bertille (passé simple)
- b) la vie d'hôtesse de Béa (imparfait d'habitude)
- c) l'histoire d'Alma (passé simple, plus-que-parfait, passé simple)
- construction de la cabane du lac de Béatrice: 1930 (95)*
construction de la villa d'Alma: 6 ans plus tard (95)
- R34. **les rapports entre Cathy et Jean** (imparfait de description et d'habitude)
- R35. **la lecture du catéchisme en images** (passé simple, imparfait de description, imparfait d'habitude)
- R36. **l'indiscrétion de Jean** (passé simple)
- R37. **le sacrifice des oiseaux** (passé simple, imparfait de description)
- R38. a) *Je reconnaissais la fin de la saison aux signes jaunis du paysage (105)*, **l'égorgement des cochons** (imparfait d'habitude)
- b) *au printemps [précédent] (106)*, la castration des mâles (plus que parfait et imparfait)
- c) les coqs (plus-que-parfait, imparfait d'habitude)
- d) Bertrand range sa remise (imparfait d'habitude)
- R39. a) en ville, **les collages** (imparfait d'habitude)
- b) le collage de la femme au bébé dans le dos (passé simple)
- R40. **le revolver de Zorro/Zorra** (plus-que-parfait et imparfait)

de description, conditionnel)

- R41. **cours de diction** (passé simple, imparfait d'habitude)
- R42. **les maladies-révoltes de Cathy** (passé simple)
 a) la lettre (présent et passé composé)
 b) le scrap-book (passé simple, plus-que-parfait, imparfait)
- R43. **le changement d'appartement**
 a) la proposition de déménager
 b) la recherche d'un nouvel appartement (passé simple, imparfait de description et d'habitude, passé composé)
- R44. **les Brodeur de la rue Fullum** (imparfait de description et d'habitude, passé simple)
- R45. **l'histoire d'Amanda et de Bertrand jeune-homme** (passé simple)
- R46. **chez Baptiste**
 a) chez Baptiste (imparfait d'habitude et de description)
 b) l'épisode de l'ail (passé simple)
- R47. **la voisine de palier** (imparfait de description, passé simple)
- R48. **la visite à l'abattoir** (passé simple, imparfait de description)
- R49. **la maladie de Jean**
 a) les disputes entre frère et sœur (imparfait de description, imparfait d'habitude)
 b) la maladie (passé simple, imparfait d'habitude et de description)
- R50. **le départ en convalescence de Béatrice** (passé simple)
- R51. a) **Cathy confiée à tante Blanche et à Bertrand** (passé simple, imparfait de description)
 b) le Grand Louis (passé simple)
 c) Monsieur Fillion (imparfait d'habitude)
 d) Léon (imparfait d'habitude)
 e) Bernard (imparfait d'habitude)
- R52. **le retour de Béatrice et de Ti-Jean** (passé simple et imparfait de description et d'habitude)
- R53. **fuite et cuite de Cathy** (passé simple et imparfait de description)

- R54. a) *Le printemps ne s'était jamais tant énervé (153)*, **la pêche à Saint-Joseph-sur-le-Richelieu** (imparfait de description puis alternance d'imparfait d'habitude et de passé simple)
 b) Roland (passé simple, imparfait de description, passé simple)
 c) inceste (passé simple)
- R55. **les vacances en famille en Gaspésie**
 a) la décision de partir en vacances en famille (imparfait de description)
 b) les préparatifs de départ pour la Gaspésie (imparfait de description)
 c) le départ et le voyage (passé simple)
 d) arrivée (imparfait de description et passé simple)
 e) les vacances (imparfait de description, imparfait d'habitude et passé simple)
 f) les jeux des enfants (imparfait de description, passé simple et imparfait d'habitude)
 g) à la pêche en haute mer (imparfait d'habitude)
 h) le poste d'essence (plus-que-parfait, alternance du passé simple et de l'imparfait de description et d'habitude)
 i) la fin de l'été, le secret de Jean découvert (passé simple, imparfait de description)
- R56. *Cet automne-là (186)*, **retour en ville**
un matin de septembre (187), entrée à l'école (passé simple et imparfait de description, conditionnel d'anticipation).

ANNEXE 4

ANALYSE DU TEMPS DE LA NARRATION DANS *BEATRICE VUE D'EN BAS*

- R1. **arrivée au lac de la chaise longue** (narration au présent)
- R2. **la vie au lac, la procréation** (narration au présent)
- R3. **la venue au monde de la petite fille** (narration au passé)
- R4. **la dépression postnatale** (narration au passé)
- R5. **la poussée des dents, les buck teeth** (narration au passé)
- R6. **le percement des oreilles, les boucles d'oreilles** (narration au passé)
- R7. **les crises de somnambulisme** (narration au passé puis narration au présent de l'épisode imaginé, p21)
- R8. **l'offrande des fleurs** (narration au passé puis narration au présent de l'épisode des fleurs tel qu'il s'est vraiment passé, p22)
- R9. **le saut en parapluie** (narration au passé)
- R10. **description de la vie au lac** (narration au passé puis narration au présent de l'épisode sur le changement d'attitude de Jean, p27)
- R11. **découverte de l'objet mâle de vénération** (narration au passé)
- R12. **préparation du samedi pour aller à l'église** (narration au passé)
- R13. **séance d'épouillage** (narration au passé)
- R14. **à l'église** (narration au passé)
- R15. **séance de photo** (narration au passé puis narration au présent de l'épisode de la prise des photos, p24-35)
- R16. **lecture des *comics*** (narration au passé)
- R17. **la chute du haut du rocher** (narration au passé)
- R18. **après l'église, chez les Brindamour** (narration au passé puis narration au présent au sujet des Brodeur, p38)

- R19. **retour au lac** (narration au passé puis narration au présent de la scène sexuelle des parents, p41)
- R20. **vellités de fuite avortées** (narration au passé puis narration au présent du passage sur la rébellion de Cathy, pp44-48 et passage sur les Brodeur, pp49-50)
- R21. **le repassage** (narration au passé puis narration au présent de l'épisode de Cathy repassant, p54)
- R22. **description de la famille Brodeur** (narration au présent de l'épisode au sujet des Brodeur)
- R23. **dimanche de mauvais temps au lac** (narration au passé)
- R24. **l'emploi d'été de Bertrand** (présent de narration au présent, p54)
- R25. **la pêche avec Bertrand**
 la pêche au fanal (narration au présent de la pêche, p55, puis narration au passé)
 allusion à la blessure de Bertrand (narration au présent, p57)
 jeux d'eau des enfants (narration au présent)
 la noyade de Cathy (narration au passé)
 l'hiver en ville (narration au présent, pp58-60)
- R26. **le secret de la bière** (présent de narration, pp60-62, puis narration au passé)
- R27. **le projet de voyage des parents à la mer** (narration au présent)
- R28. **tour de boogie avec Abel** (narration au présent)
- R29. **organisation avant le voyage** (narration au présent)
- R30. **en colonie** (narration au passé puis narration au présent, p75)
- R31. **chez Bertille puis à la ferme d'Alma** (narration au passé)
- R32. **les changements au retour de vacances** (narration au passé)
- R33. **les révélations de Béatrice** (narration au passé)
- R34. **les rapports entre Cathy et Jean** (narration au passé)
- R35. **la lecture du catéchisme en images** (narration au passé)
- R36. **l'indiscrétion de Jean** (narration au passé)

- R37. **le sacrifice des oiseaux** (narration au passé)
- R38. **l'égorgement des cochons** (narration au passé)
- R39. **les collages** (narration au passé)
- R40. **le revolver de Zorro/Zorra** (narration au passé)
- R41. **cours de diction** (narration au passé)
- R42. **les maladies-révoltes de Cathy** (narration au passé,
commentaire de la narratrice sur la lettre au présent, p117)
- R43. **le changement d'appartement** (narration au passé)
- R44. **les Brodeur de la rue Fullum** (narration au passé)
- R45. **l'histoire d'Amanda et de Bertrand jeune-homme**
(narration au passé)
- R46. **chez Baptiste** (narration au passé)
- R47. **la voisine de palier** (narration au passé)
- R48. **la visite à l'abattoir** (narration au passé)
- R49. **la maladie de Jean** (narration au passé)
- R50. **le départ en convalescence de Béatrice** (narration au
passé)
- R51. **Cathy confiée à tante Blanche et à Bertrand** (narration
au passé)
- R52. **le retour de Béatrice et de Ti-Jean** (narration au passé)
- R53. **fuite et cuite de Cathy** (narration au passé)
- R54. **la pêche à Saint-Joseph-sur-le-Richelieu** (narration au
passé avec passage sur l'inceste au présent, p164)
- R55. **les vacances en famille en Gaspésie** (narration au
passé)
- R56. **retour en ville** (narration au passé)

65
09

ntre

BIBLIOGRAPHIE

Remarque: l'astérisque (*) indique que l'ouvrage n'a pu être consulté.

Œuvres de Michèle Mailhot (par ordre chronologique)

Mailhot, Michèle. <<La montagne sacrée.>>* Roman en feuilleton paru dans la revue *Claire*. 1962.

___. *Dis-moi que je vis*. Roman. Ottawa: Cercle du Livre de France, 1965.

___. *Le portique*. Récit. 1967. Montréal: VLB éditeur, 1988.

___. *Le fou de la reine*. Roman. 1969. Montréal: VLB éditeur, 1988.

___. *La mort de l'araignée*. Roman. Montréal: Éditions du Jour, 1972.

Trad. Neil, B. Bishop. *The Death of the Spider*. Vancouver: Talon Books, 1991.

___. *Veillez agréer...* Roman. 1975. Outremont: VLB Éditeur, 1990.

Trad. David Lobdell. *Coming of Age*. Canada: Oberon Press, 1988.

___. *La vie arrachée*. Cahiers. Montréal: Les Éditions de la Presse, 1984.

___. *Notes de parcours*. Journal. Montréal: Les Éditions de la Presse, 1986.

___. <<Le palmier.>> Nouvelle parue dans *L'atelier imaginaire*. Paris: Éditions de l'Age d'Homme et Québec: L'Instant Même, 1987.

___. *Béatrice vue d'en bas*. Roman. Montréal: Boréal, 1988.

____. *Le passé composé*. Roman. Montréal: Boréal, 1990.

Ouvrages bibliographiques qui mentionnent Michèle Mailhot (par ordre alphabétique)

French Institute, et Alliance Française de New York. *French XX Bibliography. Critical and Bibliographical References for French Literature since 1885*. Comp. Hoy, Peter, et Douglas Alden. New York: Stechert-Hagner.

65
09

Ripley, Gordon, et Anne Mercer. *Who's Who in Canadian Literature, 1985-1986*. Toronto: Reference Press, 1985.

ntre

Toye, William. *Supplement to the Oxford Companion to Canadian History and Literature*. Canada: Oxford University Press, 1973.

____. *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Canada: Oxford University Press, 1983.

Union des écrivains québécois. *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains (1970-1982)*. Comp. Yves Légaré. Montréal: Québec/Amérique, 1983.

Écrits sur l'œuvre de Michèle Mailhot (par ordre alphabétique)

Anderson, M. Jean. <<Fuir pour survivre: aliénation et identité chez Michèle Mailhot.>> *Voix et images* 10.1 (1984): 93-105. Republié dans *L'autre lecture*. Comp. Lori Saint-Martin. Montréal: XYZ, 1992.

Audet, Noël. <<Fête d'amour.>> *Lettres québécoises* 50 (1988): 24-25.

Brown, Anne. <<La haine de soi: le cas du roman féminin québécois.>> *Studies in Canadian Literature* 14.1 (1989): 108-126.

Champagne, Christine. <<Des cahiers comme preuve d'existence. Regards sur l'intimité comme sur le quotidien, les romans de Michèle Mailhot et Francine Noël laissent d'abord parler le "je".>> *Lettres québécoises* 61 (printemps 1991): 2-3.

Châtelaine. <<Table ronde: la nature parle-t-elle encore à la femme moderne.>> *Châtelaine* (août 1971): 14, 34.

Ducrocq-Poirier, Madeleine M. <<Les romancières québécoises contemporaines et la condition féminine.>> *L'esprit créateur* 23.3 (automne 1983): 40-47.

Gould, Karen. <<Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec.>> *Signs* 6.4 (été 1981): 617-642.

<<Le garçon manqué. *Béatrice vue d'en bas*. Michèle Mailhot.>> *Le Québec littéraire* 1 (automne 1988): 122-129.

Makward, Christiane. <<Quebec Women Writers.>> *Women and Literature* 7.1 (hiver 1979): 3-11.

Ouvrard, Hélène. <<La littérature féminine québécoise: une libération.>> *Culture française* 4 (hiver 1977): 11-24.

Paradis, Suzanne. <<Michèle Mailhot: Laure, Josée.>> dans *Femme fictive, femme réelle, le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français (1884-1966)*. Québec: Garneau, 1966, 312-317.

Perron, Gilles. <<Le passé composé.>> *Québec français* 81 (printemps 1991): 16.

Poulin, Gabrielle. *Romans du Pays*. Montréal: Bellarmin, 1980.

Stary, Sonja G. <<La mort de l'araignée.>> *French review* 48.3 (février 1975): 666-667. R

Verthuy, Maïr. <<Michèle Mailhot. A Cautionary Tale.>> dans *Gynocritique*. Comp. Barbara Godard. Toronto: ECW Press, c.1987. 65
09

_____. <<Ni verbe ni chair/e? La religieuse et le cloître chez Michèle Mailhot et Anne Hébert.>> *Atlantis: A Women's Studies Journal* 14.1 (automne 1988): 27-31. ntre

Ouvrages critiques de narratologie (par ordre alphabétique)

Bal, Mieke. <<Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit.>> *Poétique* 29 (février 1977): 107-127.

_____. *Narratologie. Les instances du récit*. Paris: Klincksieck, 1977.

_____. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Trad. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

_____. <<Introduction à l'analyse structurale des récits.>> dans *Poétique du récit*. Paris: Le Seuil, 1977.

Berendsen, Marjet. <<Formal Criteria of Narrative Embedding.>> *Journal of Literary Semantics* 10 (1981): 79-94.

_____. <<The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts.>> *Style* 18.2 (1984): 140-58.

_____. <<*The Teller and the Observer: G. Genette's and M. Bal's Theories on Narration and Focalization Examined.*>>* Thèse, Hertogenbosch, 1979.

Booth, Wayne. <<Distance and Point of View.>> dans *The Theory of the Novel*. Comp. Philip Stevick. New York: The Free Press, 1967. Traduit par Martine Désormonts. <<Distance et point de vue>> *Poétique* 4 (1976): 511-524.

Bremond, Claude. <<La logique des possibles narratifs.>> *Communications* 8 (1966): 60-76.

_____. *Logique du récit*. Paris: Le Seuil, 1973.

Chatman, Seymour. <<On the Formalist, Structuralist Theory of Character.>> *Journal of Literary Semantics* 1 (1972): 57-79.

_____. *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1978.

Cohan, Steven, et Linda M. Shires. *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. London: Routledge, 1988.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan, 1975.

Démoris, René. *Le roman à la première personne*. La Sorbonne: Librairie Armand Colin, 1975.

Dillon, G., et F. Kirchnoff. <<On the Form and Function of Free Indirect Style.>> *Poetics and Theory of Literature* 1.3 (1976): 431-40.

Dorrit, Cohn. *La transparence intérieure.** Paris: Le Seuil, 1989. Trad. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* New Jersey: Princeton University Press, 1978.

Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction.* Oxford: Blackwell, 1983.

Ewen, Joseph. <<The Theory of Character in Narrative Fiction.>>* *Hasifut* (en hébreu) 3 (1971): 1-30. Abstract en anglais i-ii.

Ferrara, Fernando. <<Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction.>> *New Literary History* 5 (1974): 245-268.

Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel.* London: Methuen, New Accents, 1977.

Friedman, Norman. <<Point of View in Fiction.>> dans *The Theory or the Novel.* Comp. Philip Stevick. New York: The Free Press, 1967.

_____. <<Forms of the Plot.>> dans *The Theory of the Novel.* Comp. Philip Stevick. New York: The Free Press, 1967.

Frow, J. <<Spectacle Binding: on Character.>> *Poetics Today* 7 (1986): 227-250.

Garvey, James. <<Characterization in Narrative.>> *Poetics* 7 (1978): 63-78.

Genette, Gérard. *Figures I.* Paris: Le Seuil, 1966.

_____. *Figures II.* Paris: Le Seuil, collection Tel Quel, 1969.

_____. *Figures III.* Paris: Le Seuil, 1972.

____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Le Seuil, 1983.

Ginsberg, M.P. <<Free Indirect Discourse: a Reconsideration.>> *Language and Style* 15.2 (1982): 133-49.

Glowinski, M. <<On the First Person Novel.>> *New Literary History* 9 (Fall 1977): 103-114.

Goldenstein, Jean-Pierre. *Pour lire le roman: initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*. Bruxelles: Éditions A. De Boeck, 1980.

Hamon, Philippe. *Le personnel du roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983.

____. <<Pour un statut sémiologique du personnage.>> dans *Poétique du récit*. Paris: Le Seuil, 1977.

Hernadi, Paul. <<Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques.>> *Comparative Literature* 24 (1972): 32-44.

Hochman, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Jefferson, A. <<The Place of Free Indirect Discourse in the Poetics of Fiction: with Examples from Joyce's *Eveline*.>>* *Essays in Poetics* 1 (1981): 36-47.

Jost, François. <<Le Je à la recherche de son identité.>> *Poétique* 24 (1975): 479-487.

Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Lecointre, Simone, et Jean Le Galliot. <<Le je(u) de l'énonciation.>> *Langages* 31 (septembre 1973): 64-79.

Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Le Seuil, collection Poétique, 1980.

Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative. Le point de vue*. Paris: Librairie José Corti, 1981.

Lips, Marguerite. *Le style indirect libre*. Paris: Payot, 1926.

Lodge, D. *Modern Criticism and Theory: a Reader*. New York: Longman, 1988.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Mathieu, Colas Michel. <<Frontières de la narratologie.>> *Poétique* 65 (1986): 91-110.

Mc Hale, B. <<Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts.>>* *Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 249-87.

Mc Kay, J.K. <<Some Problems in the Analysis of Point of View in Reported Discourse.>> *Centrum* 6.1 (1978): 5-26.

Mitchell, W.J.T. *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Mosher, Harold F. <<A New Synthesis of Narratology.>> *Poetics Today* 1 (1980): 171-186.

Muller, Marcel. <<Les voix narratives.>>* *A.L.R.T.P.* Genève, 1965.

Pascal, Roy. *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel.* Manchester: Manchester University Press, 1977.

Pavel, Thomas G. <<Literary Narratives.>> dans *Discourse and Literature.* Comp. Teun van Dijn. Amsterdam et Philadelphia: Johns Benjamins, 1985.

Pier, John. <<L'instance narrative du récit à la première personne.>>* Thèse, New York University, 1983.

Prince, Gerald. *Narratology, the Form and Function of Narrative.* La Hague: Mouton, 1982.

___. <<Introduction à l'étude du narrataire.>> *Poétique* 14 (1973): 178-196.

___. *Dictionary of Narratology.* England: Scolar Press, 1988.

Rimmon, Shlomith. <<A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction.>> *A journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 33-62. J

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London: Methuen, 1983.

Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel.* Stockholm: Almqvist et Wiksell, 1962.

Rossum-Guyon, Françoise van. <<Point de vue ou perspective narrative, théorie et concepts critiques.>> *Poétique* 4 (1976): 476-497.

Rousset, Jean. *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman.* Paris: Librairie José Corti, 1973.

Stanzel, F. <<Teller-Character and Reflector-Character in Narrative Theory.>>
Poetics Today 2 (1981): 5-15.

_____. *A Theory of Narrative*. Trad. Charlotte Goedsche. Cambridge:
 Cambridge Press, 1984.

Sternberg, M. <<Point of View and the Directions of Direct Speech.>>
Language and Style 15.2 (1982): 67-117.

65
 109

Stevick, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

ntre

Suleiman, S. <<Structural Analysis of Narrative.>> *Teaching Language
 through Literature* M.L.A. Conference 11.2 (avril 1975): 11-32.

Todorov, Tzvetan. <<Les catégories du récit littéraire.>> *Communications* 8
 (1966): 25-151.

Toolan, Michael J. *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. London:
 Routledge, Interface Series, 1988.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. Trad. Valentin Zaverin, et Susan
 Wittig. Berkeley et Los Angeles: University of California Press, 1973.

Vitoux, Pierre. <<Le jeu de la focalisation.>> *Poétique* 51 (septembre 1982):
 359-68.

Whitfield, Agnès. *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau
 roman québécois*. Québec: Presses Universitaires de Laval, 1987.

Ouvrages féministes (par ordre alphabétique)

Badinter, Elisabeth. *XY, de l'identité masculine*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992.

Brown, Anne. <<La haine de soi: le cas du roman féminin québécois.>> *Studies in Canadian Studies* 14.1 (1989): 108-126.

Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. England: Macmillan Press, 1985.

_____. *The Feminist Critique of Language. A Reader*. London: Routledge, 1990.

Cixous, Hélène, et Madeleine Gagnon, et Annie Leclerc. *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977

_____. <<Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon.>> *Revue des sciences humaines* 1.68 (1977): 479-493.

Cotnoir, Louise. <<Parler sans suffoquer.>> *Tessera* 7 (automne 1989): 110-112.

Frye, Joanne S. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in the Contemporary Experience*. U.S.A.: University of Michigan Press, 1986.

Furman, Nelly. <<Textual Feminism.>> dans *Women and Language in Literature and Society*. Comp. Sally Mc Connell-Ginet, Ruth Borker et Nelly Furman. New York: Praeger, 1980.

Gilbert Lewis, Paula. *Traditionalism, Nationalism, Feminism. Women Writers of Québec*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

Hadjukowski-Ahmed, Maroussia. <<Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage.>> *Féminité, subversion, écriture*. Comp. Suzanne Lamy et Irène Pagès. Québec: les éditions du remue-ménage, 1983.

Hermann, Claudine. *Les voleuses de langues*. Paris: des femmes, 1976.

Irigaray, Luce. <<La femme, son sexe et sa langue.>> *La nouvelle critique* 82 (mars 1975): 36-39.

_____. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

_____. *Le corps à corps avec la mère*. Ottawa: Éditions de la pleine lune, 1981.

_____. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

Jones, Ann Rosalind. <<Writing the Body: Towards an Understanding of l'écriture féminine.>> dans *Feminist Criticism and Social Change*. Comp. Judith Newton, et Deborah Rosenfelt. New York: Methuen, 1985.

_____. <<Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine.>> dans *Making the Difference. Feminist Literary Criticism*. Comp. Gayle Greene et Coppelia Kahn. New York: Methuen, 1985.

Knutson, Susan. <<For Feminist Narratology.>> *Tessera* 7 (automne 1989): 10-14.

Lamy, Suzanne, et Irène Pagès. *Féminité, subversion, écriture*. Québec: Les éditions du remue-ménage, 1983.

Magli, I. <<Pouvoir de la parole et le silence des femmes.>> *Cahiers du Griff* (12 juin 1976): 37-45.

- Makward, Christiane. <<Quebec Women Writers.>> *Women and Literature* 7.1 (hiver 1979): 3-11.
- Marks, Elaine, et Isabelle de Courtivron. *New French Feminisms, an Anthology*. Amherst: University of Massachusett Press, 1980.
- Miller, Casey, et Kate Swift. *Words and Women*. 1976. Auckland: Penguin Books, 1979.
- Moi, Toril. *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London, et New York: Methuen, 1985.
- Palmer, Paulina. *Contemporary Women's Fiction. Narrative Practice and Feminist Theory*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Rossum-Guyon, Françoise van. <<A partir de Polylogue, questions à Julia Kristeva.>> *Revue des sciences humaines* 168 (1977): 495-501.
- Rowe, Karen. <<Feminism and Fairy Tales.>> *Women's Studies* 6 (1979): 237-257.
- Rubenstein, Roberta. *Boundaries of the self. Gender, Culture, Fiction*. Urbana et Chicago: University of Illinois, 1987.
- Ruthven, K.K. *Feminist Literary Studies, an Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984-85.
- Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism*. London: Virago Press, 1986.
- Tancred-Sheriff, Peta. *Recherche féministe. Bilan et perspective d'avenir*. Ontario, Kingston: Mac Gill-Queen's University Press, 1988.
- Théoret, France. <<Dépendances.>> *Barre du Jour* 50 (hiver 1975): 28-30.

- ____. *Une voix pour Odile*. Montréal: Éditions Les Herbes Rouges, 1978.
- ____. *Nécessairement putain*. Montréal: Éditions Les Herbes Rouges, 1980.
- ____. *Nous parlerons comme on écrit*. Montréal: Éditions Les Herbes Rouges, 1982.
- ____. *Entre raison et déraison*. Montréal: Éditions Les Herbes Rouges, 1987.
- ____. <<Éloge de la mémoire des femmes.>> dans *La théorie un dimanche*. Montréal: les Éditions du remue-ménage, 1988.

65
09

ntre

Waelti-Walters, Jennifer. <<On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self.>> *International journal of Women's Studies* 2 (1979): 180-189.

____. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal: Eden Press, 1982.

Walker, Nancy A. *Feminist Alternatives. Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.

Whitfield, Agnès. *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*. Québec: Presses Universitaires de Laval, 1987.

Ouvrages théoriques traitant de l'intertextualité (par ordre alphabétique)

Berendsen, Marjet. <<Formal Criteria of Narrative Embedding.>> *Journal of Literary semantics* 10 (1981): 79-94.

Carter, Ronald. *French Literary Theory Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

- Carter, Ronald, et Paul Simpson. *Language, Discourse and Literature, an Introductory Reader in Discourse Stylistics*. Wellington: Allen & Unwin, 1989.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Le Seuil, 1982.
- Laurent, Jenny. <<The Strategy of Form.>> dans *French Literary Theory Today*. Comp. Ronald Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Morgan, Thaïs. <<Is There an Intertext in this Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality.>> *American Journal of Semiotics* 3.4 (1985): 1-40.
- Riffaterre, Michael. <<La trace de l'intertexte.>> *La Pensée* 215 (1980): 4-18.
- Texte 2. L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte*. Toronto: Les Éditions Trintexte, 1984.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Le Seuil, 1981.
- ___. *French Literary Theory Today*. Trad. Ronald Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Vaillancourt, Pierre-Louis. <<Sémiologie de l'ironie: l'exemple Ducharme.>> *Voix et Images* 7.3 (printemps 1982): 513-522.
- Voldeng, Evelyn. <<L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe.>> *Voix et Images* 7.3 (printemps 1982): 523-530.
- Worton, Michael, et Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester, et New York: Manchester University Press, 1990.

Ouvrages généraux (par ordre alphabétique)

Bélisle, Louis Alexandre. *Dictionnaire nord-américain de la langue française*. Montréal: Beauchemin, 1979.

65
109

Dauzat, Albert. *Dictionnaire des noms de famille et prénoms de France*. Paris: Larousse, 1951.

Cerbelaud-Salagnac, Georges. *Prénoms traditionnels et d'aujourd'hui*. Paris: Téqui, 1984.

ntre

Fraisse, Paul. *The Psychology of Time*. Trad. Jennifer Leith. London: Eyre & Spottiswoode, 1964.

La Fontaine, Jean de. <<La laitière et le pot au lait>> *Fables*. Livre Septième. Lausanne: Editions Rencontre, 1967.

Perrault, Charles. *Contes*. Lausanne: Editions Rencontre, 1968.

Errata

Des erreurs se sont glissées dans ce mémoire.

Page:	lire:	
ii, l.10	Chapitre III: Caractérisation	65
ii, l.11	Chapitre IV: Dénonciation et énonciation	109
iv, l.18	appelé	
v, l.19	commitments	
11, l.15	le déménagement	
17, l.28	peut être que	
23, l.16	tout le passage cité (extrait des pages 10-11 du roman) est entre parenthèses	
24, l.1	parcouru, pieds	
29, l.25	sauvagesses	
29, l.26	Non	
30, l.37	frappée [...]	
31, l.3	finit une fois par	
31, l.4	(138-139)	
36, l.17	les <i>split-levels</i>	
38, l.16-17	Considérons-le [c'est à dire: la visite chez l'orthodontiste]	
38, l.20	paître... (38)	
39, l.29	réorganisées	
40, l.14	était	
40, l.15	Je l'admirais	
40, l.20	Tu as raison	
40, l.27	lieu dit	
41, l.10	<i>of course,</i>	
43, l.20	qu'on	
45, l.28	enfin,	
46, l.3	ma maladie	
46, l.9	15 X 13	
46, l.17	trop ambitieuse	
46, l.23	chef-d'œuvre	
46, l.25	mais pour les indigestions	
49, l.2	poussé	
49, l.26	<i>eux aussi</i>	
50, l.4	(21)	
50, l.15	qu'adoptée, alors que Jean, lui,	
50, l.21	quelque	
52, l.16	la vie, ce n'est donc <i>que</i> cela?	
52, l.27	ou sil?],	
55, l.3	<i>sauvage</i>	
57, l.11	narrativisés	
61, l.23	Têtue	
71, l.3	jouraient jamais que	
71, l.12	(110)	

73, l.7	Béatrice,
73, l.8	ses trop grands
73, l.19	exemple à omettre
74, l.13	<i>Bell Telephone Co</i>
74, l.30	fit
75, l.6	(17-18,
75, l.11	effronnement
79, l.23	sous ces dehors
80, l.22	poussé
81, l.4	durant une semaine
81, l.21	ne parle pas
81, l.27	des pièges
82, l.9	(67)
87, l.23	pleurer, tellement
87, l.24	– ici sa maman.
88, l.25	C'est
88, l.25	(83)
91, l.5	il rajusta
91, l.9	(127-128)
91, l.24	homme,
91, l.27	<<pouilleuse>>, comme elle m'appelait
92, l. 2	transparente
92, l.7-8	s'exclame-t-elle [Béatrice] quand elle tente de m'améliorer
92, l.11	ne pas être une <<vraie petite fille>>
93, l.8	je lui rappelais si cruellement l'Absent que ma seule petite personne
lui	devenait insupportable. Mon arrogante santé déchirait son cœur déjà
	saignant. (139-140)
94, l.24	Mon gros cœur
95, l.25	jambe: elle
95, l.34	Béa, avec
97, l.20	Or, je
98, l.3	<i>ma</i> faute
98, l.30	(176-177)
99, l.7	Jean,
100, l.23	est bien débarrassés
101, l.32	partout,
101, l.34	avec mon ange
102, l.1	<i>son</i>
102, l.8	que, par
103, l.11	tache
103, l.15	contradictions
103, l.25	[...] c'est lire
104, l.17	d'un lit
110, l.30	privilège
120, l.7	transgression
125, l.11	sa bouche
130, l.23	significative que
163, l.2	<i>Review</i>
168, l.13	<i>Journal</i>