

LE VOYAGE ET L'ÉNONCIATION DE LA SUBJECTIVITÉ. UNE LECTURE DE TANIA D'ALAIN GRANDBOIS

Michel Peterson

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/CNPq

RÉSUMÉ: *Un des fondateurs de la modernité québécoise, Alain Grandbois est présenté comme un voyageur dans la lignée d'un Cendrars ou d'un Segalen, c'est-à-dire celui qui ne revient jamais au foyer et dont le langage cherche à assumer la folie, la démesure, le dérèglement des sens. L'objectif du travail étant d'examiner l'énonciation de la subjectivité dans la nouvelle "Tania", l'auteur s'appuie sur la théorie de l'énonciation de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980), proposée à partir du modèle jakobsonien. Il y cerne notamment quelques-uns des éléments qui phagocytent la vérité du référent extralinguistique de l'hypotexte, mécanisme qui permet de réévaluer l'opposition endotique/exotique. L'oeuvre est analysée comme un foyer d'actants qui maintiennent un rapport tensionnel entre leurs positions interchangeables, sa forme architectonique lyrique se dégageant à travers le langage de la foi qui guide le voyageur vers sa marche à la libération par l'imaginaire.*

MOTS CLÉS: *Subjectivité; modernité québécoise, analyse du récit.*

Considéré par plusieurs comme l'un des fondateurs de la modernité québécoise, Alain Grandbois est en tout cas l'un de ceux qui ont ouvert l'espace de la littérature francophone d'Amérique. Appartenant à une famille de voyageurs (son ancêtre, Louis Jolliet, descend et explore le Mississippi en 1673 et son grand-père vit dix ans en Australie), Grandbois déploie un imaginaire cosmique et cosmopolite qui suppose une conception du déplacement dans les langues, les cultures, le temps et l'espace. Cette conception implique immanquablement une phénoménologie et une cinétique¹ dont le centre exact est figuré par le voyageur lui-même. Mais le voyage, tel qu'expérimenté par Grandbois, n'a rien à voir avec la vérité expérimentale des voyageurs de la Renaissance. Il ne s'agit pas de revenir ensuite au port pour témoigner avec l'autorité déontique de celui qui a vu. Comme Cendrars, Segalen ou Saint-John Perse, Grandbois ne revient jamais au foyer parce qu'il n'est pas, comme ces humanistes reprenant les épopées, un sédentaire qui ne partirait que pour mieux revenir tout en faisant l'apologie de l'errance et de l'exil. Comme les héros antiques, les «héros» de Grandbois (Louis Jolliet, Marco Polo, et tant d'autres)

ne se déplacent pas pour organiser le monde en catégories claires et distinctes, bien au contraire. Leur aventure à tous est celle d'une raison qui dérape dans le langage, qui cherche à échapper à la représentation, et qui assume la folie, la démesure, le dérèglement des sens. Est-ce un hasard si le recueil poétique *Les Îles de la nuit* (1944) évoque justement l'Europe ensanglantée par la guerre et que *Rivages de l'homme* (1948) déploie la nécessité du lien entre le voyage et l'écriture?

On comprendra que l'un des pièges dressé par l'oeuvre de Grandbois (et pourtant, de façon aussi visible que, disons, par celle de Conrad) est de parcourir le texte en ayant sous les yeux l'itinéraire de l'homme. Comme il est plus difficile d'obéir à ce réflexe lorsqu'on fait face à l'oeuvre poétique, on se rabat sur les textes en prose pour montrer que le voyage, alors considéré moins sous son aspect épistémologique que sous son aspect thématique, est le lieu d'inscription d'un je autobiographique. Il ne s'agit pas de contester le fait que des récits comme *Né à Québec* (1933) et *Les Voyages de Marco Polo* (1941), que les nouvelles réunies sous le titre *Avant le chaos* ou que la série de textes radiophoniques *Visages du monde* ont été inspirées par les périples de l'auteur. Il s'agit simplement de faire remarquer que la confusion entre l'auteur et le sujet de l'écriture se fait au détriment du texte. Parmi les textes en prose de Grandbois, les nouvelles du recueil *Avant le chaos* sont celles qui ont le plus servi à étayer la thèse du pacte autobiographique². La stratégie de Grandbois consiste à nous lancer sur de fausses pistes – un peu comme Joyce nous faisant croire qu'il reprend Homère – en multipliant des indices géographiques qui renvoient aux voyages réels de l'auteur alors que le sujet de l'écriture élabore en fait une sorte de géopoétique mettant en échec l'opposition les oppositions indigène/exotique et local/universel. Si le texte écrit et lit le monde, si le voyage est toujours un livre, c'est dans la mesure où le sujet perd dans le transport toute *consistance*. Le voyage est une métaphore cinétique qui brouille plus qu'elle ne les clarifie les visions du monde.

Or ces nouvelles prétendument autobiographiques sont de simples préparations à l'oeuvre poétique pour les uns, des récits de voyages pour les autres. Les nouvelles d'*Avant le chaos* sont en outre souvent apparues comme des oeuvres imparfaites, voire *diffformes*. Pourtant, jusqu'à tout récemment, peu de critiques avaient procédé à une analyse en profondeur des nouvelles qui composent le recueil. La publication de l'édition critique des oeuvres complètes entreprises en 1982³ a fort heureusement fait surgir plusieurs études tout à fait fécondes⁴. C'est que le temps était enfin venu, si l'on voulait entrer dans les questions fort complexes déployées par cet écrivain dont l'un des enjeux principaux, mais implicites, était d'interroger, voire de renverser l'ethnocentrisme européen, d'analyser minutieusement le fonctionnement de cet ensemble de textes. Plus modeste, mon objectif consiste ici à examiner l'énonciation de la subjectivité dans la nouvelle intitulée «Tania». Pourquoi cette nouvelle en particulier? Simplement parce qu'elle offre l'avantage – non négligeable pour les chercheurs brésiliens qui s'intéressent aux littératures québécoises et canadiennes et aux rapports de celles-ci avec la littérature brésilienne⁵ – de problématiser l'apparente objectivité du récit de voyage en mettant en scène

une subjectivité relativement brouillée. On verra apparaître, au terme de cette analyse, la forme architectonique régissant l'économie narrative des nouvelles grandboisiennes, à savoir la forme lyrique. C'est que Grandbois, loin de rester prisonnier d'un référent soi-disant extérieur à l'écriture, effectue une réarticulation imaginaire du réel au moyen d'une sorte de ventilation discursive ou déictique des événements qui, de ce fait, se regroupent selon des hiérarchies en étroite relation avec la subjectivité se constituant à partir de celles-ci⁶. Dans la mesure où les nouvelles de Grandbois donnent à lire un univers narratif où s'effectue le passage d'une impossible objectivité à une illusoire subjectivité, il serait bien sûr essentiel de déterminer les allocutaires socio-culturels ou fantasmatiques auxquels s'adresse ou fait effectivement parvenir ses messages Grandbois. Dans ce cas, on aurait alors à faire intervenir une théorie de la réception développant des perspectives critiques qui permettraient de repenser le système de la culture québécoise et de tenir évidemment compte de l'horizon d'attente du lecteur. Ce travail dépasserait toutefois largement mon objectif. C'est pourquoi je n'appuierai ici mon analyse que sur quelques éléments-clés de la linguistique de l'énonciation en partant des « améliorations » qu'a par exemple voulu apporter Catherine Kerbrat-Orecchioni au modèle de la communication proposé par Jakobson. Les dites améliorations consistent comme on sait en un ajout, dans les sphères de l'émetteur et du récepteur, de leurs déterminations « psy » (psychologiques et psychanalytiques) et de leurs compétences culturelles et idéologiques à leurs compétences linguistiques. Nous serons donc conduits, dans ce cadre d'analyse, à nous interroger sur la situation de communication mise en place dans et par les nouvelles de Grandbois (la nature particulière des locuteurs en présence et/ou absents) de même que sur les contraintes stylistiques et thématiques du genre.

FORMES ARCHITECTONIQUES ET FORMES COMPOSITIONNELLES

On sait que pour Bakhtine, la forme architectonique d'une oeuvre d'art littéraire détermine le choix de l'une ou l'autre des formes compositionnelles. Portant un caractère téléologique et utilitaire, celles-ci « organisent en effet le matériau et relèvent d'une appréciation purement technique pour déterminer leur adéquation à leur tâche architectonique »⁷. Si la nouvelle et la poésie sont des formes compositionnelles pures, leurs formes architectoniques s'avèrent radicalement étrangères malgré qu'elles entretiennent entre elles des rapports obligés. Cette simple constatation nous interdit de lire les nouvelles de Grandbois comme des récits où se réaliseraient les transformations par lesquelles passeraient les semences discursives depuis la fécondation de l'événement jusqu'à la maturité de la poésie. Le fait que l'on ait souvent attribué le lyrisme à la poésie de Grandbois et non à ses nouvelles montre qu'il y a peut-être eu confusion dans les termes. Des textes comme « Tania », « Le Noël de Jérôme » ou « Ils étaient deux commandos » se

trouvent tributaires de la forme lyrique parce que leurs héros vivent et sentent passionnément les écarts temporels et l'indéfectible permanence du hasard qui s'exprime dans le voyage. Quant à la forme rythmique de la poésie progressivement élaborée dans les recueils *Les Îles de la nuit*, *Rivages de l'homme* et *L'Étoile pourpre*, il ne faut pas la comprendre simplement comme forme compositionnelle, c'est-à-dire comme matériau sonore. Expérience existentielle et matérialiste du monde, le rythme est au contraire, chez Grandbois, «dirigé émotionnellement, rapporté à la valeur de l'inspiration et de la tension intérieures qu'il couronne»⁸. Le rythme est un élan qui permet d'atteindre l'humanité de l'homme: «Trouvant d'un seul et prodigieux élan l'informe et monstrueux chaos original où les ténèbres sont plus lourdes que les nuits les plus opaques le point fulgurant et premier jaillit des horizons perdus du cosmos et la lumière aussitôt s'étale dans une extraordinaire douceur et plénitude et l'on entend battre le coeur charnel de l'homme enfin délivré»⁹. Le rythme, de concert avec Dieu (c'est-à-dire avec le langage), se déploie émotionnellement dans une pratique du temps qui vise à traverser sa successivité afin que les jours du quotidien mettent en lumière l'absence qui gît au coeur du monde et de l'existence.

LE PROBLÈME DE L'ÉNONCIATION

Avant de relever les modalités particulières de l'énonciation de la subjectivité dans «Tania», il me faut d'abord rappeler en quoi consiste cette notion. Le terme revêt, dans la linguistique et la sémiotique contemporaines, plusieurs significations et s'oppose entre autres à la notion d'énoncé. L'énonciation est ainsi composée des éléments du code de la langue, éléments dont le sens varie en fonction de la situation d'énonciation. Mais comme le font remarquer, à la suite de Bühler, Ducrot et Todorov, l'énonciation entendue comme deixis gomme les différences entre la deixis anaphorique (les pronoms il, elle, le, la, etc.) et la deixis indicielle (je, tu, etc.)¹⁰. S'il n'est pas nécessaire de revenir ici sur les éléments constitutifs les plus importants du procès d'énonciation (le locuteur et l'allocutaire) à partir desquels se distribuent les formes linguistiques indicielles, il faut toutefois retenir que les catégories grammaticales regroupent les pronoms personnels de la 1^{ère} et de la 2^{ème} personne, les pronoms démonstratifs, les adverbes et les adjectifs relatifs, les temps du verbe, les verbes performatifs, les sèmes évaluatifs et émotifs, les sèmes modélisants, etc. Les catégories sémantiques se divisent pour leur part en quatre espèces: l'identité des interlocuteurs (locuteurs et allocutaires), le temps, le lieu et les modalités de l'énonciation.

Même si l'étude de l'énonciation a donc pu avoir des répercussions jusque dans les domaines de la sociolinguistique et de la stylistique, la question demeure encore très ambiguë. Greimas et Courtès ont montré que la notion d'énonciation peut être interprétée soit comme une structure référentielle préexistant à la communication, soit comme une «instance linguistique logiquement présupposée par l'existence même de l'énoncé»¹¹. Dans ce cas, l'énonciation devient l'instance de médiation

ouvrant le passage qui conduit de la langue au discours ou de la compétence à la performance par l'actualisation de structures sémiotiques virtuelles. Greimas et Courtès refusent cependant toute lecture métaphysique ou psychanalytique qui ont, selon eux, le désavantage d'exalter les réappropriations du sujet en permettant «de refouler la conception «anonyme» du langage considéré – et déconsidéré – comme un système collectif de contraintes.» Étrange critique qui, en ne prenant pas en considération le statut du langage dans l'inconscient freudien, a rendu la sémiotique greimassienne aveugle au fait que le sujet s'éclipse par l'énoncé et que l'énonciation dit toujours la vérité du désir. L'inversion du modèle communicationnel classique réalisé par la psychanalyse évitée, Greimas passe outre au problème de la construction du sujet et de l'histoire comme à celui, non dépourvu d'antécédents métaphysiques, du *parlêtre* lacanien^{1,2}. Pour Greimas et Courtès, l'énonciation constitue pourtant le lieu privilégié d'exercice de la compétence sémiotique et l'instance de l'instauration du sujet. Fort curieusement, ils sont alors très près d'acquiescer au très problématique modèle du stade du miroir, mais ne s'en tiennent cependant qu'à une conception éminemment métaphysique de la construction du sujet puisque la constitution de l'ego *hic et nunc* suppose l'exclusion hors de leur lieu propre des actants de l'énoncé et des coordonnées spatio-temporelles de même que leur réjection. Celle-ci est «destinée à recouvrir le lieu imaginaire de l'énonciation, qui confère au sujet le statut illusoire de l'être.» Cette conception conduit Greimas et Courtès à affirmer que l'intentionnalité (et non l'intention) fait seule fonctionner le mécanisme de l'énonciation. Le sujet se construit et construit le monde au moyen d'une «visée du monde» définie comme relation orientée et transitive. L'énonciation produit alors la semiosis. Dans ce procès, l'intervention de l'économie libidinale et la prégnance du signifiant sont exclues. Étranger à l'intentionnalité, le retour du refoulé est ainsi soigneusement évincé et les brèches du discours – de l'énonciation – colmatées par un ego transcendantal pour lequel le clivage entre être et penser semble impertinent.

On constate donc – malgré les travaux de Peirce, Jespersen, Jakobson, Benveniste, Austin et Greimas – que le délicat problème de l'énonciation est bien loin d'avoir été résolu comme le laisse par exemple souvent croire l'analyse du discours. En le reliant constamment à celui de la subjectivité, Kerbrat-Orecchioni a cependant permis d'approfondir les recherches en ce domaine. Même si elle n'échappe pas à l'obsession typologique, sa minutieuse étude sur le sujet éclaire en effet sensiblement les rapports existant entre l'énoncé et les éléments du cadre énonciatif, mais aurait par contre pu se rattacher davantage à la question des actes de langage où les relations entre les locuteurs s'établissent par le biais de l'énoncé. En combattant l'immanentisme saussurien radical (la description de la langue en elle-même et pour elle-même), Kerbrat-Orecchioni ne cherche pas à le remplacer par une sorte de transcendantalisme éthéré et improductif. Sa position, qu'elle qualifie d'«immanentisme ouvert», oblige au contraire à postuler qu'il est indispensable «d'accorder une place, au sein de la théorie linguistique, à certaines considérations jugées précédemment «extravagantes», concernant les conditions de production/réception du message, ainsi que la nature et le statut particuliers de l'énonciateur,

de l'énonciataire, et de la situation d'énonciation»¹³. Mais la réintroduction si essentielle des déterminations inconscientes du sujet parlant dans le procès d'énonciation ne sera pas effectuée.

L'enjeu épistémologique de cette recherche reste cependant très clair et dépasse sans doute les cadres proposés. Il s'agit de re-marquer les trous du discours par où pourrait éventuellement se lire, pour peu que nous le désirions, le texte de l'inconscient. Au début d'un chapitre dans lequel Kerbrat-Orecchioni constate que seul le discours reproduisant un énoncé antérieur en style direct peut être considéré comme entièrement objectif, elle note ceci: «dès qu'il s'agit de convertir en objet verbal un objet non verbal, l'hétéromorphie constitutive de ces deux types de réalité institue inmanquablement une béance dans laquelle vient plus ou moins subrepticement se lover la subjectivité langagière.» (p. 148) On voit ici la place immense réservée à toutes les déviations ou dérivations de sens provoquées par la subjectivité sans que cela signifie pour autant que tout soit subjectif dans le langage.

Quels sont alors l'utilité et la pertinence de ce travail si l'on arrive à la conclusion, somme toute peu originale, que le langage s'avère toujours, d'une manière ou d'une autre, affecté d'un coefficient variable de subjectivité? La position finale adoptée par Kerbrat-Orecchioni à la suite de sa tentative pour dépasser l'opposition des termes «objectif» et «subjectif» en montrant leur ambiguïté fournit une première réponse: «La seule attitude légitime, c'est d'admettre que toute séquence se localise quelque part sur l'axe qui relie les deux pôles infiniment éloignés de l'objectivité et la subjectivité; la seule entreprise rentable, c'est d'essayer d'identifier, différencier et graduer les divers modes de manifestation.» (p. 157) L'intérêt de ce résultat pour l'analyse des textes n'a pas à être démontré. Les oppositions entre les subjectivités déictique/non-déictique et explicite/non-explicite ainsi que les distinctions rigoureuses entre les subjectivèmes affectifs, évaluatifs, modalisateurs et axiologiques, appellent d'ailleurs d'elles-mêmes la seconde réponse à notre question. Nous pouvons désormais déterminer de manière précise quel type d'idéologie ou d'axiologie est à l'oeuvre dans un texte littéraire donné ou dans tout texte social, dans la critique et bref, dans tout type de langage. Pour ce faire, il convient cependant de ne pas simplement en rester à la définition de l'énonciation sur laquelle s'accordent la plupart des linguistes. Kerbrat-Orecchioni souligne en effet avec justesse que le terme a subi, à partir de sa valeur initiale, deux glissements sémantiques. Le premier, d'ordre métonymique, tend à rendre caduque l'opposition entre énonciation et énoncé (l'acte et le produit) à cause de «l'impossibilité de traiter l'énonciation au sens propre, et par la motivation du signifiant (le suffixe -tion dénotant en français polysémiquement l'acte et le produit de l'acte)». (p. 29) Ces constatations mènent Kerbrat-Orecchioni à affirmer que la seule différence envisageable entre l'énonciation et l'énoncé passe par la mise en perspective de l'objet. S'ensuit la description de sa problématique: «faute de pouvoir étudier directement l'acte de production, nous chercherons à décrire les *traces de l'acte dans le produit*, c'est-à-dire les lieux d'inscription dans la trame énoncive des différents constituants du cadre énonciatif (CE).» (p. 30) Quant au second glissement

sémantique, il est relatif à une réduction de l'extension du terme «énonciation» qui devient, dans ce cas, le simple «mécanisme d'engendrement d'un texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de la parole.» (*Ibid.*) Face à de telles difficultés, le linguiste doit donc se limiter au repérage puis à la description des unités (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) marquant l'inscription du sujet d'énonciation dans l'énoncé. On voit alors l'hétérogénéité des subjectivèmes en action entretenir d'étroits rapports avec les énoncés hétérogènes grâce auxquels, comme l'a démontré Bakhtine, l'auteur d'une oeuvre crée un produit verbal non-reproductible. Le profit réalisé par une meilleure compréhension des modalités d'énonciation de la subjectivité se révèle plantureux. Ne serait-elle toujours que partielle, la saisie du sujet d'énonciation au sein des énoncés de l'oeuvre rouvre les questions fondamentales posées par les concepts d'auteur, de narrateur, de lecture et de référent.

L'ESPACE GRAPHIQUE DE «TANIA»

Les voies indiquées par le travail de Kerbrat-Orecchioni s'avèrent trop nombreuses, je ne retiendrai ici, pour l'analyse de «Tania», que quelques concepts essentiels qui ouvriront mon horizon de lecture. Il doit donc être clair que mon projet n'est aucunement d'évaluer le taux de subjectivité propre au récit de Grandbois. Il s'agit plutôt de cerner quelques-uns des éléments qui phagocytent la vérité du référent extralinguistique, de l'hypotexte, mécanisme qui permet de réévaluer l'opposition endotique/exotique.

En apparence, la nouvelle «Tania» est centrée sur le récit de l'amour stendhalien du narrateur pour Tania, une ukrainienne perdue à Paris et qui cherche à publier un livre qu'elle a écrit en ukrainien puis traduit en français¹⁴. À la parution du livre, le narrateur part en voyage. Lorsqu'il revient à Paris, son amie Hélène est morte et son «amour» est disparu sans laisser de traces. Le narrateur la retrouve quatre ans plus tard à Hanoï où elle est complètement détruite par l'opium, ayant perdu toute identité. Amour déçu, livre perdu, identité fracturée... Nous sommes face à un récit en quelque sorte tragique dont le voyage est le moteur, ce qui explique que le narrateur soit le support du schème narratif..

Afin que le lecteur puisse suivre mon analyse, je propose de compléter ce rapide compte rendu par un découpage rigoureux du récit de Grandbois. La segmentation du texte sera réalisée à l'aide de quatre unités: les parties du récit (déjà déterminées par Grandbois), les macro-séquences, les séquences (narratives: SN; descriptives: SDE; dialoguées: SDI) et enfin, les segments. Voici, sous forme de tableau, le résultat de ce découpage. Qu'il soit bien entendu que ce tableau n'est qu'un outil provisoire qui ne saurait être utilisé que dans le cadre de notre démonstration (les chiffres entre parenthèses qui suivent les descriptions indiquent la pagination).

1^{re} partie: Paris

- MQA**
- 1N • Interrogation du narrateur du sujet de son amour pour Tania et au sujet de son amour pour lui (66)
- 16N • Randonnées de Tania et du narrateur (74)
- 2N • Lettre d'Hélène Avril au narrateur (66-67)
- 3DE • Hélène: appartement, vie intellectuelle et artistique, convictions politiques (67-68)
- MQB**
- 4N • **Seg. A** -> Discussion entre Ivan Kyrov et Hélène (p. 68)
Seg. B -> Amour d'Ivan pour Hélène (42)
Seg. C -> Travail d'Ivan (42)
Transition:
Seg. D -> Exclusion, par le narrateur, de l'histoire d'Ivan et Hélène (68)
- 18DI • Propos d'Ivan au sujet d'Hélène (75)
- 20DE • Description de l'époque par le narrateur (75)
- 5N • **Seg. A** -> Jugement de Tania sur le narrateur (68-69)
Seg. B -> Arrivée du narrateur chez Hélène (69)
- MQC**
- 6N • Dîner au restaurant (69)
- 7DI • Le narrateur, Tania, Ivan, Barroux, Larât, Hélène (70-71)
- 8N • Ivan raconte l'histoire de Tania (71-72)
- 9N • Réflexion du narrateur sur la cruauté du monde (72-73)
- 17DE • Dispersion du groupe (74)
- 10DI • Ivan demande au narrateur son aide pour la traduction du roman écrit par Tania (73)
- 11N • Rendez-vous chez le narrateur (73)
- 12N • Rencontres de Tania et du narrateur (73)
- MQD**
- 13DE • Description du roman de Tania (73-74)
- 14N • Tania cherche et trouve un éditeur (74)
- 15DI • Propos de l'éditeur (74)
- 19N • Publication du roman de Tania. Propos des critiques (75)
- 21N • Interrogation du narrateur au sujet de l'échec du roman de Tania (75-76)
- MQE**
- 22N • Transition -> Départ en voyage du narrateur (76)

2^{ème} partie: Paris

- 23N • Réflexions du narrateur au sujet des illusions procurées par les voyages (76)
- MQE** 24N • Retour du narrateur à Paris (76)
- MQC** 25N • Le narrateur cherche Tania. Dispersion du groupe (76)
- 26DI • Dialogue entre le narrateur et l'éditeur de Tania (76-77)
Seg. 1 -> Désespoir de l'éditeur (77-78)
Seg. 2 -> Explications de l'éditeur au sujet de la publication avortée des poèmes de Tania (78-79)
- MQD**
- 27N • Le narrateur cherche Ivan (79)
- MQA** 28N • Fantômes du narrateur au sujet de Tania (79)
 32N • Honte du narrateur (83-84)
- 29DE • Description des clients du cabaret (79-80)
- 30DI • Le narrateur rencontre Ivan
Seg. 1 -> Absence du monde d'Ivan (80)
Seg. 2 -> Annonce de la mort d'Hélène (81)
Seg. 3 -> Récit de la découverte, par Ivan, de l'amour d'Hélène pour lui (81-82)
Seg. 4 -> Confession d'Ivan: le vol (82)
Seg. 5 -> Les clients quittent le café (82)
Seg. 6 -> Conversion d'Ivan (83)
Seg. 7 -> Récit de la mort d'Hélène (83)
- MQB** 31N • Le narrateur quitte Ivan (83)

3^{ème} partie: Hanoi- Montréal?

- MQF** 32N • Auto-analyse psychologique du narrateur (84)

- 33DE** • Le narrateur décrit le Petit Lac de Hanoi (84)
- MQE 38N** • Le narrateur annonce son départ pour Hong-Kong (86)
- 34N** • Le narrateur retrouve Tania (84-85)
Seg. 1 -> Tania amène le narrateur chez elle (85)
Seg. 2 -> Rencontre de Christian et du narrateur (85)
Seg. 3 -> Analyse psychologique, par le narrateur, du couple Tania-Christian (85)
Seg. 4 -> Tania fait visiter Hanoi au narrateur (85-86)
- MQA 36N** • Silence de Tania. Rappel du passé (86)
- 37DI** • Tania interdit au narrateur de lui rappeler le passé (86)
- 44N** • Promenade jusqu'au fleuve Rouge. Le Présage (90)
- 45DI** • Tania conclut à l'incompréhension de Christian et du narrateur (90)
- 46N** • **Seg. 1** -> Retour chez Tania (90)
Seg. 2 -> Le narrateur embrasse Tania (90-91)
- 47N** • Le narrateur fait parvenir des livres à Christian. Échange de lettres (91)
- 39DI** • Visite de Christian au narrateur
Seg. 1 -> Les changements de Tania (86-87)
Seg. 2 -> Rencontre de Tania et de Christian à Paris chez Hélène (87)
Seg. 3 -> Mariage de Tania et Christian (87)
Seg. 4 -> Voyage de noces (87)
- 41DI** • Relation entre Tania et Christian
- MQG** **Seg. 1** -> Bonheur de Christian (87-88)
Seg. 2 -> Christian directeur d'une succursale bancaire. L'affaire des planteurs (88)
Seg. 3 -> Christian confie Tania à des amis français (88)
- 43DI** • Dérapage de Tania
Seg. 1 -> Tania se drogue à l'opium (88)
Seg. 2 -> Tania nie, puis avoue qu'elle se drogue (90)
Seg. 3 -> Promesses de Tania (90)
Seg. 4 -> Tania franchit les frontières interdites (90)
- MQH 40N** • Le narrateur compare Christian à Ivan (87-88)

- MQI 42DI** • Visite du Chef de la Police à Christian. Le voile est levé sur les activités de Tania (89)
- MQA 48N** • Lettre d'Ivan au narrateur
- Seg. 1** -> Réception de la lettre (91)
- Seg. 2** -> Citation de la fin de la lettre (91)

La segmentation du récit permet de constater que les unités textuelles constituent neuf macro-séquences distinctes qui, comme les séquences, ne recoupent bien sûr nullement les unités narratives. C'est pourquoi les macro-séquences ne peuvent être reconnues qu'à la suite de l'établissement des séquences, c'est-à-dire en rendant visibles les relations entre les principaux actants. On aura ainsi d'abord les actants de la communication: 1) le narrateur principal (Alain) et les narrateurs secondaires (Ivan en 8N et Christian dans MQ C) qui prennent le relais du premier afin d'investir les lieux vides de son récit; 2) les interlocuteurs et les interlocutaires des dialogues. Deuxièmement, on distinguera les actants de la narration et, parmi ceux-ci, les actants fonctionnels, en tenant toutefois compte du fait qu'ils sont souvent, dans notre récit, à la fois sujets pragmatiques et sujets cognitifs. Ainsi, Ivan et Alain (le narrateur qu'il ne faut pas confondre ici avec l'écrivain Grandbois), s'ils tentent tous deux de comprendre les comportements somatiques d'Hélène et de Tania, cherchent en fait une sorte d'élévation mystique. Les deux quêtes échouent au moment de la disparition des objets d'amour qui enclenche pour Ivan l'accomplissement d'une épreuve le conduisant à la conversion et, pour Alain, la dissolution de son moi dans la fuite en lui-même, via les voyages.

La mise en perspective des relations se tissant entre les actants justifie donc des regroupements de séquences qui, au niveau purement narratif, ne se succèdent pas de façon linéaire. Dans la première partie, les séquences IN et 16N, aussi éloignées qu'elles soient, éclairent par exemple les rapports entre le destinataire Alain et l'objet Tania. La macro-séquence A est ainsi formée et tous les segments jouant dans les deux autres parties ces relations lui appartiendront en propre. Toutefois, l'appartenance d'une séquence à une macro-séquence reste parfois problématique. Dans la seconde partie de la nouvelle, le passage de MQ E à MQ C nous en fournit un bon exemple:

Après des années d'absence, nous imaginons revoir, sans taches et purs, comme à l'adieu, tel beau visage aimé. Nous avons cru à la suspension, à l'arrêt du temps.

Je retrouvai Paris. (Le retrouverais-je aujourd'hui?) Mais je ne retrouvai pas mes amis. Je cherchai Tania. J'allai d'abord chez Hélène. Des nouveaux concierges occupaient la loge. Ils ne connaissaient pas Madame Avril. (p. 76)

- MQI 42DI** • Visite du Chef de la Police à Christian. Le voile est levé sur les activités de Tania (89)
- 48N** • Lettre d'Ivan au narrateur
- MQA** **Seg. 1** -> Réception de la lettre (91)
Seg. 2 -> Citation de la fin de la lettre (91)

La segmentation du récit permet de constater que les unités textuelles constituent neuf macro-séquences distinctes qui, comme les séquences, ne recoupent bien sûr nullement les unités narratives. C'est pourquoi les macro-séquences ne peuvent être reconnues qu'à la suite de l'établissement des séquences, c'est-à-dire en rendant visibles les relations entre les principaux actants. On aura ainsi d'abord les actants de la communication: 1) le narrateur principal (Alain) et les narrateurs secondaires (Ivan en 8N et Christian dans MQ C) qui prennent le relais du premier afin d'investir les lieux vides de son récit; 2) les interlocuteurs et les interlocutaires des dialogues. Deuxièmement, on distinguera les actants de la narration et, parmi ceux-ci, les actants fonctionnels, en tenant toutefois compte du fait qu'ils sont souvent, dans notre récit, à la fois sujets pragmatiques et sujets cognitifs. Ainsi, Ivan et Alain (le narrateur qu'il ne faut pas confondre ici avec l'écrivain Grandbois), s'ils tentent tous deux de comprendre les comportements somatiques d'Hélène et de Tania, cherchent en fait une sorte d'élévation mystique. Les deux quêtes échouent au moment de la disparition des objets d'amour qui enclenche pour Ivan l'accomplissement d'une épreuve le conduisant à la conversion et, pour Alain, la dissolution de son moi dans la fuite en lui-même, via les voyages.

La mise en perspective des relations se tissant entre les actants justifie donc des regroupements de séquences qui, au niveau purement narratif, ne se succèdent pas de façon linéaire. Dans la première partie, les séquences IN et 16N, aussi éloignées qu'elles soient, éclairent par exemple les rapports entre le destinataire Alain et l'objet Tania. La macro-séquence A est ainsi formée et tous les segments jouant dans les deux autres parties ces relations lui appartiendront en propre. Toutefois, l'appartenance d'une séquence à une macro-séquence reste parfois problématique. Dans la seconde partie de la nouvelle, le passage de MQ E à MQ C nous en fournit un bon exemple:

Après des années d'absence, nous imaginons revoir, sans taches et purs, comme à l'adieu, tel beau visage aimé. Nous avons cru à la suspension, à l'arrêt du temps.

Je retrouvai Paris. (Le retrouverais-je aujourd'hui?) Mais je ne retrouvai pas mes amis. Je cherchai Tania. J'allai d'abord chez Hélène. Des nouveaux concierges occupaient la loge. Ils ne connaissaient pas Madame Avril. (p. 76)

Passons sur le fait, évident pour le lecteur familier avec le texte, que cette fin de 23N pourrait aisément relever de MQ A plutôt que de MQ E. Comment ne pas lire, au travers de cette réflexion, l'espoir que nourrit Alain de retrouver Tania? Mais en ce qui concerne la séquence 25N, plusieurs solutions s'offraient. On aurait pu isoler la phrase «Je cherchai Tania.» et en faire une séquence indépendante. L'écueil aurait alors été évité et l'appartenance de cette phrase à la séquence MQ A n'aurait posé aucun problème. Mais le souci d'économie exigé par l'analyse nous porte à rejeter cette solution car l'important est ici que la recherche d'Alain ne permet pas vraiment de faire évoluer la relation avec Tania. Elle précipite plutôt le récit de la dissolution d'un monde dans lequel «On pleurait en chœur autour d'un cercueil bien verni.» (Avant-propos, p. 45)

On constate donc que les regroupements proposés, même s'ils peuvent être discutés, ne sont pas le fruit de décisions arbitraires. C'est au niveau des macro-séquences que la projection des actants sur le carré sémiotique fournit une représentation logique des catégories sémantiques fondamentales de la nouvelle, à savoir le faire et le croire. Quant aux divers modèles actanciels, leur inventaire doit être réalisé au niveau des séquences. Alain (le narrateur), Ivan, Christian et l'éditeur de Tania occupent à tour de rôle plusieurs positions dans les modèles. Tania et Hélène conservent cependant toutes deux la position d'objet et cela, peu importe le modèle actanciel au sein duquel on peut les intégrer. Enfin, la prédominance de contenus narratifs, descriptifs ou dialogaux dans certaines macro-séquences rend possible une analyse des articulations logiques en termes de modalités énonciatives.

Comme je l'ai auparavant souligné, mon projet se situe toutefois à un autre niveau. La mise en cause, par le sujet d'énonciation, du référent extra-linguistique, conduit à la mise en place d'un référent imaginaire qui ne correspond qu'en surface à l'itinéraire du voyage. La multiplication des lieux d'action propre à la plupart des nouvelles de Grandbois (mécanisme qui annonce d'ailleurs à plus d'un égard Anne Hébert, Hubert Aquin et Victor-Lévy Beaulieu, pour ne nommer que ceux-là) est réduite au minimum dans «Tania». Paris, Hanoï, Hong-Kong et «Montréal» ne suffisent pourtant pas à établir une linéarité narrative. Mais il y a plus. L'absence, dans le texte, de la séquence majeure autour de laquelle s'articulent les deux premières parties de la nouvelle (l'espace du voyage situé entre 22N et 23N) montre que la désillusion provoquée par la voyage ouvre la voie à une fragmentation du récit passant, entre autres, par l'intervention de Christian. D'autre part, les déplacements spatio-temporels appellent bien sûr une série de déictiques et de termes modalisants qui indiquent la relation et la situation capitales du sujet d'énonciation par rapport, non pas à un temps et à un espace kantien produisant du phénoménal, mais à un espace-temps dont la fusion élabore l'espace quadri-dimensionnel du récit. Ainsi, l'espace de Grandbois, comme celui de Minkowski et d'Einstein, n'est pas un espace physique, mais plutôt un espace graphique, c'est-à-dire une représentation graphique et pour ainsi dire figurative des rapports entre les termes modalisants qui constituent les textes. Ces divers termes modalisants suspendent les assertions des narrateurs (principalement celles d'Alain) et marquent qu'à l'instar des langues, les récits constituant la nouvelle ne fournissent pas un *analogon* de la réalité, non

parce qu'ils découpent l'univers référentiel, mais parce qu'ils le créent de toutes pièces.

Nous trouvons d'ailleurs dans «Tania» plusieurs de ces termes modalisants. Ceux-ci se regroupent selon diverses catégories signalant un rapport au temps et à l'espace plus ou moins précis. Nous avons donc, outre les déictiques (le lendemain, etc.), des termes indiquant les saisons, la situation de l'action par rapport au lever ou au coucher du soleil (le jour, le soir, etc.), les villes (Paris, Hanoï, etc.), le type d'établissement ou le lieu d'habitation (café, restaurant, appartement), la rue où se déroule l'action (Boulevard Saint-Michel, rue du Maine), les indications d'heure, etc. On voit donc comment tous ces termes modalisants, en contribuant à engendrer des effets de réel, posent le problème de la construction référentielle et, par ce biais, celui de la construction/énonciation de la subjectivité.

Afin de cerner plus précisément les modalités selon lesquelles se donne à lire l'énonciation de subjectivité dans «Tania», il nous faut examiner quelques séquences de la macro-séquence A mettant principalement en scène Alain et Tania. Nous extraierons ainsi du texte les éléments les plus aptes à éclairer certaines catégories énonciatives qui, selon Kerbrat-Orecchioni, se résument à quatre: 1) le trait sémantique affectif; 2) le trait évaluatif; 3) les axiologiques; 4) les modalisateurs porteurs d'un trait évaluatif de type vrai/faux. Ce ne sont pourtant là que les premières catégories et l'inventaire, comme Kerbrat-Orecchioni le souligne elle-même, peut être élargi et faire entrer les interventions subjectives par la sélection des informations, la hiérarchisation des informations, les interventions de type affectif ou interprétatif, les modalisateurs et enfin, le style¹⁵.

Dans «Tania», le narrateur semble éprouver une certaine difficulté à mettre en place l'univers discursif. En effet, dès 1N, son interrogation sur l'amour débute par le recours à l'intertexte romantique et libéral: «Peut-être ai-je aimé Tania? Je ne le sais pas. Je sais cependant que, selon la formule de Stendhal, ce sentiment ne s'est jamais cristallisé. Elle m'a peut-être aimé? Je l'ignore.» (p. 66) Cet incipit montre que le texte ne se donne pas à lire comme *Les Mémoires d'un touriste*, mais plutôt comme une sorte d'essai de psychologie qui cherche à exposer des souvenirs d'amour déçu. De l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour-vanité et l'amour-physique, seuls les deux premiers types sont traités. Ce choix est corrélatif à l'ignorance du sujet d'énonciation en ce qui concerne sa relation amoureuse avec Tania. Cette ignorance est marquée par l'utilisation, à deux reprises, de l'adverbe «peut-être», terme modalisant qui indique que l'amour et le savoir établissent, pour Alain, des rapports constants qui motivent l'éclatement des récits et la multiplicité de l'espace-temps graphique. On pourrait penser que l'incapacité du sentiment amoureux à réunir Tania et Alain est seule responsable de leur commune absence au monde se traduisant, pour la première, par une fuite dans l'opium et, pour le second, par une profonde mélancolie. L'aliénation du narrateur ne se révèle-t-il pas dans sa passion amoureuse et son tempérament maladif n'est-il pas celui du poète? (28N et 33DE) Mais lorsqu'après des années de pérégrinations il détient enfin l'objet d'amour, sa douleur est immense. Il prend subitement conscience que sa passion était thanatologique: «Là, devant sa porte, je l'embrassai. Pour la première fois.

Depuis toujours et pour toujours. Ses lèvres étaient dures comme celles d'une morte.» (48N, seg. 2) Ce baiser ne correspond pas vraiment à l'accomplissement du désir puisque le narrateur avait déjà affirmé, en 1N, qu'il n'avait point fait, avec Tania, les gestes de l'amour. Comprend-on alors le sens de la phrase «Depuis toujours et pour toujours.»? Le temps du désir est celui de l'éternité. Le temps du désir précède et préexiste à l'être. Tania peut désormais disparaître et mourir à Shangaï pour, *peut-être*, ressusciter. C'est pourquoi le narrateur pourrait, au moment où il revoit la Tania rêvée dans un temple de Hanoï, dire comme Stendhal: *Pensant à elle comme toujours, je l'aperçus.*

INHUMANITÉ ET AFFECTIVITÉ

Une fois menée cette rapide analyse, la question se pose de savoir quel est l'appareil de l'énonciation propre à «Tania»? Kerbrat-Orecchioni remarque avec justesse que l'on doit, pour répondre à une telle question, définir le statut intratextuel des actants de l'énonciation, c'est-à-dire, principalement, le statut du locuteur et celui de l'allocutaire. De prime abord, dans «Tania», la présence du locuteur est explicite: un «je» qui semble autobiographique dans la mesure où l'expérience narrative du narrateur-héros portant stratégiquement le même prénom que l'auteur, à savoir Alain, est celle, inquiétante et mortelle, de l'écriture du *bios imaginaire*, ce qui explique pourquoi le souvenir détermine la construction d'un espace-temps fantasmatique. Les interventions subjectives se sélectionnent et ne hiérarchisent pas des informations passées, mais font *comme si* elles appartenaient à la mémoire.

C'est ici que l'énonciation de la subjectivité se manifeste avec le plus d'évidence. Au moment où le narrateur dit avoir rencontré Tania chez Hélène Avril (qui meurt au printemps), il choisit de décrire (MQ B) l'appartement de son amie parisienne. L'exposé de sa vie intellectuelle et artistique de même que de ses convictions politiques est suivi d'une discussion avec son amant secret, Ivan Kyrov. Vient ensuite l'exclusion radicale de l'histoire d'Hélène et d'Ivan. Comment interpréter ce report? En termes d'intrigue? Sans doute. Seulement, il faut peut-être lire l'histoire d'Hélène et d'Ivan comme le négatif de celle de Tania et d'Alain. Ivan et Tania ne sont-ils pas deux immigrés russes qui se sont connus dans un cabaret de Paris? Mais qu'ont en commun Hélène et Alain, l'une révolutionnaire et peintre, l'autre voyageur et «poète»? La foi en un monde meilleur et en Dieu. Qu'ont en commun Kyrov et Alain? La passion d'une femme? Hélène et Tania? L'amour silencieux, la fureur de vivre et la mort.

On saisit maintenant les raisons qui font que Tania nous est surtout présentée par Kyrov et Hélène par Alain. Toutes deux objet d'amour, leur présence fuyante et fantomatique ne se perçoit que par le double du rêveur. Or ces actants de l'énonciation sont subsumés sous un archi-actant: le narrateur. Car qui nous dit que les propos de Tania n'ont pas été, volontairement ou non, déformés par Ivan puis par Alain? Qui nous dit que l'essentiel des lettres envoyées à ce dernier par Hélène et Ivan n'a pas été oblitéré par le narrateur? Qui nous assure que les propos de

Christian n'ont pas été reformulés à dessein? Ces simples questions ne nous obligent-elles pas à nous interroger sur le statut de l'allocutaire? On peut en tout cas dire que son intervention, au niveau du signifiant, reste discrète. Cependant, la totalité des énoncés du texte reflète l'image que le locuteur se fait de l'allocutaire (la troisième modalité de présence distinguée par Kerbrat-Orecchioni) collectif: un Québec – celui du duplessisme – en proie à l'obscurantisme et qui a besoin, pour en sortir, de la ferveur révolutionnaire.

Après avoir brièvement mis en lumière l'appareil formel de l'énonciation, nous pouvons maintenant revenir à la macro-séquence A. Lorsque le narrateur retrouve Tania à Hanoï (alors capitale de l'Indochine française, grand centre commercial et industriel), elle est mariée à Christian, banquier qui dirige la succursale vietnamienne de son père (34N à 47N). Ils habitent donc un luxueux appartement et semblent, aux dires d'Alain, former un couple exemplaire, mais singulier: «Nulle note de dissonance apparente. Mais il y avait entre eux quelque chose d'indéfinissable, de glacé, qui les séparait aussi sûrement qu'un mur.» (35N, Seg. 3) Couple assez particulier en effet que celui où l'un des deux partenaires, tout financier qu'il soit, est «comme absent de sa pensée», tandis que l'autre se drogue à l'opium. Drôle de Tania qui ne fait visiter à Alain que des tombeaux déserts, que des pagodons délabrés, «pleins d'idoles mutilés». (35N, Seg. 4) On comprend que, si le couple Christian-Tania vit tout entier sous le signe de la mort, celui-là en ressent une angoisse terrifiante et celle-ci l'attend pour qu'elle soit enfin conduite à la vraie vie: *mors janua vitae*. Voilà pourquoi, lorsqu'Alain embrasse Tania, ses lèvres sont, depuis toujours et pour toujours, «dures et glacées comme celles d'une morte.» L'analyse psychologique faite par Alain du rapport unissant Tania et Christian est donc synecdotique: décrire le «quelque chose entre eux», comme indéfinissable et glacé, c'est prendre le plus pour le moins, le tout pour la partie, la relation de deux êtres pour les lèvres de l'un d'eux. La froideur apparente de Tania s'oppose ainsi à la cristallisation par sublimation de l'amour. Gelées, les bordures de la bouche ne s'ouvrent plus et la parole amoureuse y reste prisonnière. Lors du dîner au restaurant parisien, on pense que le langage a déserté l'immigrante barbare: «Personne de nous n'entendit plus ce jour-là le son de sa voix.» (8N) De même, pendant les promenades en compagnie d'Alain sur le Petit Lac de Hanoï: «Elle passait des heures sans prononcer un mot. Je lui parlais, elle me répondait par un sourire. Rien ne paraissait l'atteindre.» (36N) En elle, le parole s'abîme et ne surgit qu'à l'occasion de l'écriture. Seule la perspective de la traduction de son roman, *Les Forces neuves*, libère le rire, la soif et la voix.

Pourtant, si les lèvres de Tania appellent à hauts cris la mort, ses mains disent au contraire la vie subsistant en elle. La main signifie bien l'activité, la domination. Toutefois, cette action est différenciatrice et la force des mains de Tania illustre cette synthèse du masculin et du féminin qu'elles représentent. Pourquoi alors les cacher avec des gants si Alain prétend qu'elles sont tout ce qui lui reste de vivant et d'humain, qu'elles sont «loyales et vigoureuses»? La réponse réside sans doute dans le fait que le port du gant, dans la liturgie catholique, symbolise la pureté et permet d'éviter le contact avec la matière impure, avec le

corps. Tania peut donc écrire à Ivan: «Tu diras à Alain que je suis morte avec ses mains fortes, loyales... Que mes mains sont demeurées humaines jusqu'à la fin...» (48N, Seg. 2) La loyauté est ici synonyme de foi envers le Seigneur, et synonyme d'engagement envers Alain. Sylvie Dallard a d'ailleurs montré que la femme est chez Grandbois «l'intermédiaire entre l'homme et la foi. L'amour est alors principe de dépassement et d'assomption; la femme se sauve en Dieu, et l'homme le fait à travers son amour pour elle»¹⁶. La foi en Dieu brûle la glace et enjoint l'être à se projeter dans l'univers, à retrouver en lui-même le désir d'absolu.

L'examen, même partiel, de la macro-séquence A de «Tania», nous permet de mettre en lumière des interventions subjectives au niveau de la sélection (procédés citationnels) et de la hiérarchisation des informations – l'absence d'analyse étant ici due au fait que nous ne connaissons pas la totalité des informations. Plus nombreuses, les interventions de type interprétatif et/ou affectif peuvent cependant être mieux circonscrites. Lors du dîner au restaurant, le narrateur se permet une courte réinterprétation des propos tenus par Hélène au sujet de Tania: «Si Tania méritait le qualificatif de sauvageonne qu'avait employé Hélène, elle méritait certes davantage. Hélène s'était tenue modestement au-dessous de la vérité, et le mot «barbare», je crois, eut mieux convenu pour désigner la nouvelle recrue de notre groupe.» (MQ C, 6N) Il y a là, entre le mot "sauvageonne" et le mot "barbare", l'écart séparant le manque d'éducation du manque de civilisation, l'ignorance de la cruauté – cette grossièreté étant liée à sa position sur le sol («elle était assise à la turque») et, plus encore, à son silence. Une telle conduite, inacceptable pour le jeune dandy qu'est le narrateur, la rend passible d'un épithète dont la connotation circule dans l'ensemble du récit: l'inhumanité. Par où l'on perçoit que l'énonciation de la subjectivité du narrateur-locuteur affleure à chaque détour du texte. En ce qui a trait d'autre part aux interventions de type affectif, les exemples sont légion. Il suffit de relire la séquence initiale pour constater que des «regards qui franchissaient d'un bond les parois du coeur» ne peuvent être perçus, et écrits, que par un narrateur-locuteur qui interprète ceux-ci comme des marques d'affection. De même, la séquence 28N où le narrateur, après de vaines recherches, croit tomber amoureux de Tania, pullule de termes à connotation affective («le sommet définitif d'un bonheur...», «créature irréaliste», etc.).

Or Kerbrat-Orecchioni a montré que les traits sémantiques affectifs de l'énonciation entretiennent avec les traits axiologiques des rapports privilégiés. Le narrateur-locuteur truffe en effet le récit de sa relation avec Tania – comme celui de la non-relation entre Hélène et Ivan – d'axiologiques à contenu religieux qui fonctionnent souvent comme des traits affectifs. Cette constatation appelle cependant une importante remarque. Il ne suffit pas de se rabattre, si l'on veut expliquer la provenance des traits axiologiques religieux, sur la foi de l'auteur Alain Grandbois et ce, même si le prénom du narrateur-locuteur semble nous y inviter. Il faudrait montrer que l'énonciation de la subjectivité dans «Tania», plutôt que de construire un sujet et un récit autobiographiques, procède en fait à leur relativisation (si ce n'est à leur destruction) par le voyage, lequel constitue un mécanisme de relativisation des catégories symboliques et anthropologiques de l'être. On se trouve ici confronté

à ce que Kerbrat-Orecchioni, évoquant le problème de l'énonciation dans le discours littéraire et fictionnel, appelle le *dédoublé des instances énonciatives*. L'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur). D'un autre côté, le lecteur « effectif » se double d'un récepteur, lui aussi « effectif », inscrit à même l'énoncé. Auteur et lecteur sont donc considérés comme des actants extradiégétiques, alors que narrateur et narrataire sont considérés comme des actants intradiégétiques (les personnages). Mais auteur et narrateur constituent-ils vraiment l'entité dédoublée d'un même sujet transcendantal? C'est que l'auteur ne préexiste pas à l'oeuvre dans la mesure où, comme le narrateur, il est élaboré par l'oeuvre qu'il élabore. Il en va de même en ce qui concerne le narrataire et le lecteur puisque chacune des positions suggérées par Kerbrat-Orecchioni peuvent être inversées.

L'oeuvre est ainsi un foyer d'actants qui obligent chacun d'eux à maintenir un rapport tensionnel entre leurs positions interchangeables. Lue dans cette perspective, la nouvelle « Tania » ne met pas en scène le récit des amours déçus de Grandbois, mais construit plutôt une mystique de l'appropriation reportant à jamais le moment de la saisie de l'objet d'amour. La forme architectonique lyrique propre aux nouvelles de « Grandbois » donne maintenant aux traits axiologiques tout leur sens: le langage de la foi guide le voyageur vers sa marche à la libération par l'imaginaire.

RESUMO: Um dos fundadores da modernidade quebequense, Alain Grandbois aparece como um viajante da estirpe de um Cendrars ou de um Segalen, ou seja, aquele que nunca volta ao lar e cuja linguagem busca assumir a loucura, a desmedida, o desregramento dos sentidos. O objetivo do trabalho é examinar a enunciação da subjetividade no conto "Tania", esteando-se o autor na teoria da enunciação de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) proposta com base no modelo jakobsoniano. Focalizam-se aí nitidamente alguns dos elementos que fagocitam a verdade do referente extralingüístico do hipotexto, mecanismo que permite reavaliar a oposição endótico/exótico. Analisa-se a obra como um foco de actantes que mantêm uma relação tensional entre suas posições interváriáveis, sua forma arquitetônica lírica manifestando-se através da linguagem da fé que guia o viajante em sua caminhada para a liberação pelo imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: Subjetividade; modernidade quebequense; análise da narrativa.

NOTES

¹ Phénoménologie et cinétique qui sont aussi fortement exploitées par Hector de Saint-Denys Garneau dans ses *Regards et jeux dans l'espace*, recueil de poésie

publié en 1937.

² Voir, à ce sujet, Jean-Cléo Godin: «Le voyage et l'écriture chez Alain Grandbois», in *Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. XVI, 1994, p. 45-56. Il est tout à fait significatif que Godin, cherchant à légitimer le pacte autobiographique, se rend évidemment compte que la célèbre définition de Philippe Lejeune ne fonctionne pas dans le cas de Grandbois. C'est pourquoi il emprunte cette définition fort peu convainquante de Pierre Vitoux: «L'autobiographie est le genre de récit dans lequel le narrateur apparaît comme le principal actant.»

³ L'édition critique des œuvres de Grandbois comprend 7 volumes, tous publiés par les Presses de l'Université de Montréal dans la collection «Bibliothèque du Nouveau Monde». L'édition du recueil *Avant le chaos* a été préparée par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, Montréal, PUM, 1991. C'est à cette édition que nous renverrons désormais.

⁴ Mentionnons entre autres celles de Marcel Fortin: *Histoire d'une célébration: la réception critique immédiate des livres d'Alain Grandbois, 1933-1963*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1994; Daniel Pérusse: *L'homme sans rivages: portrait d'Alain Grandbois*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Itinéraires», 1994; Nicole Deschamps et Jean-Cléo Godin: *Intertextes d'Alain Grandbois*, Montréal, Fides (à paraître).

⁵ On a par exemple comparé succinctement l'œuvre de Grandbois à celle d'Oswald de Andrade. Voir Wlad Godzich, «Brésil-Québec: à la recherche du *tertium comparationis*», in Michel Peterson et «Zilá Bernd orgs., *Confluences littéraires Brésil-Québec: les bases d'une comparaison*, Longueuil, Balzac, 1992, en particulier les pages 54 à 56 où Godzich compare *Les Voyages de Marco Polo* et *Serafim Ponte*.

⁶ À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article: «Voyages imaginaires, prose et poésie: les nouvelles d'Alain Grandbois», in *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 16.1, 1991, p. 103-113.

⁷ «Le Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire», in *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. Daria Ollivier, Gallimard, Paris, 1978, p. 36.

⁸ *Op. cit.*, p. 35.

⁹ Alain Grandbois, «Rythme», in *Liberté*, no. 150, décembre 1983, p. 33.

¹⁰ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 406.

¹¹ *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 125 à 128.

¹² Cet évitement a d'ailleurs conduit Greimas à écrire, au sujet de ce qu'il nomme la «critique psychanalytique», des pages faisant état d'une bizarre incompréhension du mode de lecture proposé par la *sémiotique freudienne* comme du renversement, par Lacan, du système communicationnel possible grâce à une insistance sur l'axe de substitution métaphorique. («Subversion du sujet et dialectique du désir», in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 793-827) Il apparaît, pour Greimas, que la psychanalyse, élaborant sa conceptualisation par des procédures métaphoriques,

se barre «la voie qui doit mener à la construction d'un métalangage univoque et cohérent, en formulant ses découvertes qui sont certaines, et qui peut souvent aller jusqu'à l'hypostase de l'ambiguïté.»¹³ (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 191) Il faudrait toutefois relativiser cette critique par trop rapide en prenant en compte le travail sur les rapports entre le pouvoir, le devoir et les passions effectué ces dernières années par l'École de Paris.

¹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 220. À l'avenir, les citations de cet ouvrage seront simplement suivies de la pagination.

¹⁴ Dans l'article déjà cité (*supra*, note 2), Jean-Cléo Godin signale, en se basant sur une conférence de Grandbois, que le personnage de Tania a été inspiré par Tatiana Kousmisky, la nièce de Léon Tolstoï. Mais c'est moins le passage du modèle au personnage qui intéresse, que la dérive existentielle nourrie par l'immigration et les livres. Par ailleurs, à propos de l'importance de Stendhal chez Grandbois et des intertextes d'*Avant le chaos*, je renvoie à Annick Bouillaget, «Brefs aperçus sur quelques faits d'intertextualité dans *Avant le chaos*», in *Études françaises*, vol. 30, no. 2, automne 1994, p. 15-29.

¹⁵ Ces catégories sont examinées par Hermann Parrett dans *Prolegomènes à une théorie de l'énonciation: de Husserl à la pragmatique*, Berne, Peter Lang, 1987.

¹⁶ *L'Univers poétique d'Alain Grandbois*, Sherbrooke, Cosmos, 1975, p. 77.