

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE

PAR

MICHÈLE CÔTÉ
B. ès arts en études littéraires françaises

PERMUTATIONS ET TRANSLATIONS DES VOIX NARRATIVES
DANS *LE HUITIÈME JOUR*
D'ANTONINE MAILLET

HIVER 1994

Droits réservés

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.



<< Chaque chose est une parole, même la plus petite >>, je ne pourrai écrire ailleurs que dans cet événement.

Madeleine Gagnon
lleur

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche a été élaboré à partir de l'analyse du **HUITIÈME JOUR** d'Antonine Maillet, paru aux éditions Leméac en 1986. Selon Madame Maillet, c'est la première fois qu'on opte pour l'analyse de cette œuvre qui, de son propre aveu, est sa préférée et n'a connu, à mon grand étonnement, qu'un succès mitigé sur le marché littéraire. Pourtant, c'est une œuvre qui offre une possibilité de lectures multiples et de nombreuses avenues analytiques. Pour ma part, j'ai choisi de la considérer dans une perspective d'énonciation en utilisant le support théorique de Julia Kristeva et l'appareil analytique d'Algirdas Julien Greimas.

Ce que révèle mon analyse, c'est que, considérée dans une perspective d'écriture, l'énonciation - acte résultatif du langage, selon Greimas et Courtés - est et sera toujours la manifestation concrète d'un sujet, d'une instance, voire d'un JE qui tente de se poser comme tel. Kristeva décrit ce phénomène en termes de permutations et translations:

(...)l'unité du sujet se divise et se multiplie, de sorte qu'il peut occuper en même temps toutes les instances du discours¹.

Les permutations s'y opèrent selon un mode bien défini: une première narratrice -Tonine - délègue, dans le prologue, la parole à une seconde narratrice - une conteuse - qui prend en charge le récit central, avant de rendre la parole à Tonine dans l'épilogue. Quant aux translations, elles s'effectuent à deux niveaux: le parcours narratif de Tonine et celui des héros - également au nombre de deux - de façon telle qu'il y a déplacement, mouvement d'une narratrice vers l'autre au cours duquel les positions actantielles liées aux narratrices restent parallèles, tout en étant tributaires les unes des autres.

Cependant, si les deux paroles sont en relation de présupposition et de superposition l'une par rapport à l'autre, elles ne peuvent occuper en même temps le lieu de l'énonciation; c'est par le biais de représentations d'elles-mêmes qu'elles y parviennent d'une manière détournée! Ainsi les deux narratrices projettent-elles dans l'énoncé, selon les mécanismes du débrayage et de l'embrayage, des marques - positive et négative - d'elles-mêmes, de façon à favoriser la conjonction d'identité qui a lieu dans l'épilogue, une fois le parcours narratif des héros - dont est tributaire le JE de Tonine - complété et la parole de la conteuse abrogée.

La démonstration de ce processus d'actualisation du JE-écrivain de Tonine a été rendue possible par le découpage en séquences narratives de tout le récit central (voir Annexe I) que j'ai ensuite distribuées dans les catégories de contenu des quatre phases du schéma greimassien (schéma narratif) qui se subdivise en sous-

¹ J. Kristeva (1974): 317.

schémas-narratifs, factuel et discursif. De sorte que n'ont été retenus et considérés que les éléments permettant d'illustrer le jeu des permutations et des translations des voix narratives.

Ce jeu des permutations et des translations s'effectue, en outre, en tenant compte des composantes mêmes du récit: le temps et l'espace, qui sont des sous-composantes de la discursivation (syntaxe discursive). Et, partant, ces unités constitutives du récit sont exploitées au maximum, puisque, tant au niveau factuel que discursif, elles occupent une part importante dans le processus d'actualisation du JE de Tonine.

Ce qui m'échappe doit être clair, posséder sa propre logique suivre son cours, puisque rien n'est précis dans ce que je conserve. Mais cependant quelque chose vient d'accéder à ma compréhension, c'est toujours là où je ne cherche pas que ça se trouve, (...) toute découverte se fonde sur un délire et moi je fais de la théorie par délinquance, (...).

Madeleine Gagnon
lueur

AVANT-PROPOS

L'écriture d'Antonine Maillet me fascine. Au-delà des mots qui le traduisent, son univers fictionnel semble n'avoir pas de frontières, tout en s'insérant, sans dissoner, entre les frontières étroites du réel qui lui donne forme. Même après avoir parcouru **LE HUITIÈME JOUR** en tous sens, après l'avoir lu et relu, je ne sais plus combien de fois, je suis toujours émerveillée par ce que j'y découvre et redécouvre.

Le parcours analytique que je propose dans les pages suivantes a pour objet de tenter de comprendre cette fascination en explorant, par le biais du schéma greimassien, le processus de réalisation de l'acte d'écriture propre au **HUITIÈME JOUR**.

Chaque grande division de mon étude porte en épigraphe un extrait de **LUEUR**, de Madeleine Gagnon. Pourquoi Madeleine Gagnon? Parce que son écriture est "différente", qu'elle se distingue des autres par son style percutant, ses mots qui éveillent un écho qui se répercute sur les parois de la conscience qui tente de traduire et de comprendre l'indescriptible. Pourquoi **LUEUR**? Parce que c'est le texte d'une écriture qui tente de se dire, "*de raconter ce qui vient de l'absence*". Et, partant, comme je me proposais de comprendre le phénomène qu'exerce sur moi l'écriture d'Antonine Maillet, **LUEUR** était un choix tout désigné.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
AVANT-PROPOS	vi
TABLE DES MATIÈRES	viii
LISTE DES TABLEAUX	x
INTRODUCTION	11
CHAPITRE I: DÉLÉGATION DE LA NARRATION DANS LE PROLOGUE	21
CHAPITRE II: PHASE 1: LA MANIPULATION	
LE DÉPART	28
1. Situation initiale	
Séquence 1: L'être	30
2. Séquence 2: L'avoir	33
3. Schéma discursif	39
CHAPITRE III: PHASE II: L'ACQUISITION DE COMPÉTENCE	
APPROPRIATION DU CODE	42
1. La praxis analytique et l'organisation textuelle	43
2. La manipulation: L'acquisition du temps	
Séquence III: Le passé	47
Séquence IV: Le présent	48
3. L'acquisition de compétence: Révélations	
Séquence V: Les révélations	51
4. La performance: Acquisition d'un guide	
Séquence VI: Acquisition d'un guide	55
5. La sanction: Le savoir-pouvoir-faire	
Séquence VII: La terre est ronde	60
Séquence VIII: La solidarité et l'unité	63
6. Le carré sémiotique	66

CHAPITRE IV: PHASE III: LA PERFORMANCE EXPÉRIMENTATION DU CODE	68
1. La praxis analytique	69
2. La manipulation: Manipulation du temps	
Séquence IX: La temporisation	71
Séquence X: La modification du temps	74
3. L'acquisition de compétence: Acquisition d'un maître du temps	
Séquence XI: La solidarité	79
4. La performance: Modification de l'espace	
Séquence XII: La guerre	82
5. La sanction: Abolition du temps	
Séquence XIII: La vérité versus le mensonge	86
Séquence XIV: Élimination de Margot	93
CHAPITRE V: LA TRANSFORMATION	99
CHAPITRE VI: PHASE IV: LA SANCTION LE RETOUR	106
1. Organisation textuelle	107
2. Séquence XV: Le retour	108
3. Le carré sémiotique	118
CHAPITRE VII: ABROGATION DE LA DÉLÉGATION DE LA NARRATION DANS L'ÉPILOGUE	123
CONCLUSION	130
BIBLIOGRAPHIE	138
ANNEXE 1	141

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU I:	Distribution des séquences dans les quatre phases du schéma narratif	17
TABLEAU II:	L'être	32
TABLEAU III:	L'avoir	35
TABLEAU IV:	La vérité versus le mensonge	37
TABLEAU V:	Usucaption du code	40
TABLEAU VI:	Sous-schéma narratif de l'acquisition de compétence	43
TABLEAU VII:	Schéma narratif de la manipulation: Acquisition du temps	50
TABLEAU VIII:	Schéma narratif de l'acquisition de compétence: Révélations	54
TABLEAU IX:	Schéma narratif de la performance: Acquisition d'un guide	57
TABLEAU X:	Schéma narratif de la sanction: Le savoir-pouvoir-faire	65
TABLEAU XI:	La jonction	66
TABLEAU XII:	Répartition des séquences dans le schéma narratif de la performance	71
TABLEAU XIII:	Schéma narratif de la manipulation: La manipulation du temps	77
TABLEAU XIV:	Schéma narratif de l'acquisition de compétence: Acquisition d'un maître du temps	82
TABLEAU XV:	Schéma narratif de la performance: Modification de l'espace	85
TABLEAU XVI:	Schéma narratif de la sanction: Abolition du temps	96
TABLEAU XVII:	La transformation	101
TABLEAU XVIII:	Les marques de narrateur	103
TABLEAU XIX:	Suppression des formes du temps	120
TABLEAU XX:	Unification des instances narratives	121
TABLEAU XXI:	Le passage à l'écriture	122
TABLEAU XXII:	L'égo hic et nunc de l'instance de l'énonciation	128

*Dans cette grande messe blanche offerte juste pour vous,
vous étiez devenue le premier mot de votre fiction, vous étiez
devenue plurielle. Elles n'étaient pas trop, toutes ces
personnes de la conjugaison, à vous soutenir.*

Madeleine Gagnon
leur

INTRODUCTION

Lorsque je me suis penchée pour la première fois sur le texte du **HUITIÈME JOUR**¹ d'Antonine Maillet, j'ai d'abord éprouvé ce que Roland Barthes appelle *le plaisir du texte*. Au fil des pages, le monde d'une fiction hors du commun qui s'y dessine me captivait. En effet, présenté comme un conte dans lequel le réel s'emmêle aux méandres du merveilleux, **LE HUITIÈME JOUR** offre une possibilité de lectures multiples parce qu'il comporte plusieurs isotopies² factuelles et discursives. Les caractéristiques des personnages et les aventures extraordinaires qu'ils vivent, de même que les nombreuses assertions philosophiques qui parsèment le récit tout en le nourrissant, constituent les principales isotopies factuelles. Quant aux isotopies discursives, elles sont figurées par l'espace aux cadres bien particuliers dans lequel évoluent les personnages. Cet espace est caractérisé par le fait qu'il ne rencontre aucune des contraintes physiques du monde réel, tout en s'astreignant à des lois bien définies: celles d'un huitième jour, ajouté aux sept que compte déjà la semaine - d'où le titre.

Cette thématique du temps, dont est ici tributaire la notion d'espace, n'est toutefois pas phénomène nouveau chez Antonine Maillet. Treize ans avant la parution du **HUITIÈME JOUR**, elle confiait à André Major:

¹ Antonine Maillet (1986): Les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses, dans le texte.

² Selon A.J. Greimas, l'isotopie est "un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures potentielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés". (Voir A. J. Greimas (1981): 36).

La hantise du temps et le refus de la mort sont peut-être à l'origine de ce goût bizarre que j'ai éprouvé très tôt pour une vocation qui n'était pas habituelle en Acadie: écrire des livres³.

Au demeurant, **LE HUITIÈME JOUR** offre, à un premier niveau de lecture, un récit très original dans lequel peut se complaire le lecteur qui, à l'instar de Madame Maillet, trouve "le monde trop petit et la vie trop courte⁴".

Par ailleurs, j'étais fort intriguée par un phénomène de dédoublement et/ou redoublement - je n'en étais pas sûre - des composantes du récit central (élaboré à partir d'un prologue et d'un épilogue entre lesquels est inséré un second récit, celui de la fiction), à commencer par l'anecdote, puis le narrateur, le héros et enfin le parcours narratif. J'avais le sentiment que ce phénomène constituait la spécificité du **HUITIÈME JOUR**, mais je n'étais pas alors en mesure de dire pourquoi. Je me suis donc intéressée à chacune des composantes pour tenter de découvrir leur articulation. Voici ce que m'ont révélé mes premières observations.

Pour ce qui est de l'anecdote, il y a d'abord celle de Tonine dont la narration est assumée par une première narratrice- intradiégétique-homodiégétique⁵ (Tonine, que je désignerai aussi par l'appellation narrateur-écrivain) - et celle des héros, au nombre de deux, dont la narration est déléguée à une seconde narratrice, supradégétique-hétérodiégétique et omnisciente⁶ (une conteuse qui, en

³ André Major (1973): 13

⁴ Loc. cit.

⁵ Dans le premier cas, "le << je >> est à la fois narrateur et personnage, sujet et objet du récit", alors que dans le second cas, c'est "un narrateur qui raconte une histoire qui n'est pas la sienne, le << il >> désigne un personnage-objet". (voir Gérard Genette (1972): 251.)

⁶ Loc. cit.

l'occurrence, a marqué l'enfance de Tonine et que j'appellerai aussi narrateur-conteur). J'aborderai ce phénomène de délégation de l'instance narrative au cours du prochain chapitre.

Quant au redoublement du parcours narratif, il s'effectue de la façon suivante: il y a, bien sûr, le parcours de Tonine, qui débute dans le prologue et se termine dans l'épilogue, et celui des héros, enchassé dans le premier. Les éléments déterminants de l'évolution de chacun de ces deux parcours narratifs se trouvent répétés plus loin - dans l'épilogue pour Tonine et dans le récit central pour les héros. Je traiterai également de cet aspect dans le premier chapitre, mais j'aimerais tout de même en donner un exemple ici. Voici donc deux extraits: le premier tiré du prologue et le second de l'épilogue.

Et j'ai grandi avec ce bouchon dans la gorge: un compte à régler avec mes parents. Faut pas vous demander après ça pourquoi j'écris des livres. Mais on ne commence jamais par les livres. (...). Tandis que la tache originelle sur la cuisse, et le trou béant au cœur laissé par Adam-et-Ève qui a mordu dans la pomme... cette blessure-là, vous la trahirez partout, toute votre vie, d'âge en âge, de pays en pays, de livre en livre.

Pourtant, comme tous les poètes, inventeurs, explorateurs et conteurs d'histoires, je crois toujours qu'un jour je trouverai... Je n'ai pas renoncé au paradis. Pas tout à fait et définitivement renoncé. Il me reste un fillet d'espoir. Reprenons l'histoire depuis le début. Tout a commencé avec la création du monde. Création en six jours, nous dit-on, six petits jours, avec un Créateur qui s'en va en plus se reposer le septième! Vraiment ce n'était pas sérieux. On peut bien avoir hérité d'un monde boiteux et rabougrî! Un monde inachevé.

Inachevé... (p.10)

J'ai appris, petit à petit, que cette tare me venait d'une faute que je n'avais pas commise - (...) - mais que j'avais héritée de mes premiers parents qui avaient péché pour moi, quatre mille ans ou quatre millions d'années avant ma naissance. J'ai donc pris la décision là, à cet instant précis, d'aller un jour demander des comptes aux coupables, et d'exiger du même coup de l'auteur de la genèse d'accorder au monde, par ma personne interposée, sa seconde chance.

...Je lui dirais, que je m'étais dit, que sa Créditation était trop petite, trop courte, trop fluette, pas finie; que ce n'était pas la peine de l'entreprendre s'il ne disposait que de sept jours pour tout faire, plus se reposer; (...). Il aurait pu demander aux rêveurs de rêver, aux inventeurs d'inventer autre chose, me demander à moi, d'ajouter aux sept autres un huitième jour. (pp.287-88)

Outre le fait qu'ils permettent d'illustrer le phénomène de redoublement des éléments propres au parcours narratif du narrateur-écrivain, ces deux extraits semblent également mettre en évidence quelque chose qui avait attiré mon attention et que j'avais ensuite relégué au second plan: **l'actualisation du JE du narrateur-écrivain.**

En effet, ce JE me semblait être passé de l'état de virtuel - dans le premier extrait - à l'état de réel - dans le second. Il m'apparaissait que ce phénomène n'était pas qu'effet de style, mais qu'il servait le parcours narratif même de Tonine; j'en fis ma première hypothèse de travail.

J'ignorais, à ce moment de ma réflexion, comment traiter cette hypothèse et si mon intuition était fondée mais, chose certaine, l'ensemble offrait une structure narrative que je n'avais jamais remarquée auparavant. J'ai alors compris que **LE HUITIÈME JOUR** s'avérait un corpus dont les avenues analytiques étaient quasi illimitées. Restait à les parcourir en suivant un fil qui, je l'espérais, ne me glisserait pas entre les doigts en cours de route: s'il est aisé de quitter son point de départ, il n'est pas évident qu'on puisse y revenir sans avoir perdu des plumes...

J'ai cherché longtemps comment m'y prendre pour ne pas me perdre. J'ai élaboré plusieurs itinéraires, mais tous me laissaient insatisfaite. J'ai finalement opté - à l'instar des personnages qui ne me quitteraient plus, quoi que je fasse pour les chasser de mon esprit - pour l'aventure, munie pour tout bagage du

DICTIONNAIRE RAISONNÉ DE LA THÉORIE DU LANGAGE⁷, et de LA RÉVOLUTION DU LANGAGE POÉTIQUE⁸

Le moment de prendre le départ pour de bon étant enfin venu, j'ai choisi quelques extraits déterminants du chapitre III, "Instances du discours et altération du sujet"⁹, dont la teneur semblait pouvoir me permettre d'expliquer le processus de l'actualisation du JE, relevant de la question d'énonciation. Kristeva y démontre, dans une analyse approfondie des "Chants de Maldoror", que le jeu des translations ne peut s'effectuer en dehors de l'histoire qui le supporte:

C'est donc dans la locution elle-même que les pronoms jouent le rôle d'échangeurs entre divers niveaux et aspects de l'acte et du système linguistiques. La fiction ne ferait alors que mettre en évidence le caractère de charnière de ces instances, en faisant jouer les translations non seulement entre code et message, énoncé et énonciation, mais dans tous les sens à l'intérieur de chacune de ces divisions ¹⁰

Afin de mettre à jour le fonctionnement de ce processus, j'ai privilégié l'appareil analytique de A. J. Greimas. Conséquemment, j'ai opté pour l'élaboration d'un schéma narratif général de tout le récit central; ce schéma est, par ailleurs, subdivisé en sous-schémas narratifs, lesquels comprennent deux schémas narratifs: l'un factuel et l'autre discursif. Cela implique évidemment que j'ai travaillé sur deux grands niveaux eux-mêmes subdivisés. Le premier, - **la syntaxe narrative** - concerne **l'histoire** et comprend une logique des actions - mise en évidence par le **schéma factuel** - et une syntaxe des personnages - mise en

⁷ A. J. Greimas et J. Courtés (1979).

⁸ J. Kristeva (1974).

⁹ Ibid., p.315-335 .

¹⁰ Ibid., p. 317.

évidence par la corrélation des contenus ainsi dégagés. Le second niveau, celui de la syntaxe discursive, concerne **le discours** et comprend les temps, les aspects, les modes et les personnes - à mettre en évidence dans un **schéma discursif**.

Afin de parvenir à effectuer ces divisions et subdivisions du texte, il importait de procéder à un découpage sélectif: le découpage en séquences narratives. Celui-ci correspond aux articulations de contenu prévisibles et permet de rendre compte de l'ordre de succession des événements, de ménager le passage entre la situation initiale et la situation finale. Ce découpage peut, je le concède, sembler aléatoire. Il a toutefois le mérite de respecter les divisions du récit central qui comporte quinze chapitres. Chacun correspond à une séquence qui est elle-même subdivisée en quatre sous-séquences distribuées en quatre phases identifiées par le schéma grelmassien. Voici donc les catégories de contenu suggérées pour l'ensemble du texte:

TABLEAU I						
Distribution des séquences dans les quatre phases du schéma narratif						
Contenus	Récit					
	Contenu inversé			Contenu passé		
	Contenu corrélatif	Contenu topique	Contenu topique	Contenu topique	Contenu corrélatif	
Contenus	Situation initiale	Manipulation	Acquisition compétence	Performance	Sanction	Situation finale
Séquences narratives	prologue	I et II	III à VIII	IX à XIV	XV	Épilogue

J'ai par la suite fait appel aux notions de la syntaxe discursive, *le débrayage* et *l'embrayage*¹¹, pour étudier le fonctionnement de ce déplacement d'une instance vers une autre; déplacement au cours duquel les positions des éléments liés à l'instance de l'énonciation restent parallèles et correspondent chacun à un autre élément opposé tel que l'affirme Kristeva dans l'extrait précédent. Cet extrait sera par ailleurs repris plus avant dans l'analyse et appuyé par des éléments de l'un ou l'autre des schémas factuel et/ou discursif selon le cas.

Ce n'est cependant qu'après coup, une fois que mon analyse fut complétée, que j'ai compris que j'avais été bien inspirée en m'engageant dans cette voie. J'avais en effet pressenti que le récit du narrateur-conteur pouvait permettre au JE du narrateur-écrivain d'être actualisé et, partant, de pouvoir compléter son parcours narratif dans l'épilogue. Plus tard, à l'occasion d'une conversation téléphonique, Madame Maillet me confirmait cette hypothèse en me confiant:

Le récit de Tonine et celui de la conteuse est le même en ce que la première est d'abord et avant tout un être humain en qui il y a un conteur - avec un "c" minuscule - qui devient un Conteuse - avec un "C" majuscule. Il se

¹¹ A. J. Greimas et J. Courtés définissent *le débrayage* "comme une opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle (vers un non-je, non-ici et non-maintenant), en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour ainsi constituer les éléments fondateurs de l'énoncé-discours". En fait, *le débrayage*, "en tant qu'un des aspects constitutifs de l'acte de langage originel, consistera à inaugurer l'énoncé en articulant en même temps, par contrecoup, mais de manière implicite, l'instance d'énonciation elle-même". Quant à *l'embrayage*, il "désigne l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes de catégories de la personne (je) et/ou de l'espace (ici) et/ou du temps (maintenant), ainsi que par la dénégation de l'instance de l'énoncé (non-je)". *L'embrayage* pré suppose obligatoirement que le *débrayage* ait eu lieu; les deux sont indissociables. (Voir A. J. Greimas et J. Courtés (1979): 79-82 et 119-121)

transforme dans une sorte de rituel qui se traduit par le fait qu'il devient un Autre¹² .

Cette affirmation de l'auteure allait dans le sens même des propos de Kristeva sur lesquels repose une partie de mon analyse. En effet, cette dernière explique ce phénomène par le concept de permutations:

(...) des permutations et des superpositions s'opèrent signifiant que l'unité du sujet se divise et se multiplie, de sorte qu'il peut occuper en même temps toutes les instances du discours. Ces instances ne sont plus alors que des charnières, qui permettent d'arrêter un instant le procès signifiant mais pour le relancer immédiatement vers d'autres "instances" ¹³ .

À une seconde question posée ensuite au sujet du phénomène de délégation de la parole de l'instance narrative - de Tonine à la conteuse -, Madame Maillet me répondit en affirmant que c'était en fait le même JE, mais que ce JE devient IL par une sorte de dédoublement. Cette seconde assertion rejoignait une fois de plus la teneur des propos de Kristeva. J'avais de plus en plus l'impression que c'était bel et bien, comme je l'avais pressenti lors de ma première incursion dans **LE HUITIÈME JOUR**, à travers le parcours narratif des personnages du récit central que s'effectuerait l'actualisation du sujet, en l'occurrence, le JE du narrateur-écrivain.

Les prochains chapitres auront donc comme objet la description de cette actualisation. Dans un premier temps, je traiterai de la délégation de la narration dans le prologue. Dans les cinq chapitres suivants, j'aborderai l'organisation narrative de l'ensemble de l'anecdote du conte merveilleux en analysant les

¹² Paroles d'Antonine Maillet enregistrées lors de la Tribune téléphonique "Les trente minutes de l'interurbain Bell", le vendredi 1er octobre 1993, dans le cadre du Salon du livre de Jonquière.

¹³ J. Kristeva (1974): 317.

quatre phases du schéma greimassien. Je terminerai en corrélant le contenu de l'épilogue à celui du prologue. Cette façon de procéder me permettra de vérifier si mon intuition de départ était exacte. Alors, allons-y, entrons dans le monde analytique du **HUITIÈME JOUR...**

*Tu leur raconteras ta puissance à dire, issue de
la mienne, sans que tu en sois diminuée.*

Madeleine Gagnon
lleur

CHAPITRE I

DÉLÉGATION DE LA NARRATION DANS LE PROLOGUE

Lorsqu'il s'agit d'énonciation dans le cadre d'un texte littéraire, il va de soi que la situation de communication est différente de ce qu'elle est dans un échange verbal. En effet, dans un texte littéraire, le sujet de l'énoncé n'est pas "parlant" au sens propre du terme car, par définition, l'interlocuteur est "absent" - de surcroît, même pas connu! D'où, sans doute, l'idée que l'auteur constitue le "premier" lecteur. L'écrivain conjugue alors les deux pôles - locuteur et récepteur - et ce, en mettant en place une dynamique discursive autonome. C'est le cas du **HUITIÈME JOUR**, le prologue en témoigne.

Présentée sous les dehors d'un compte à régler avec "Adam-et-Ève", l'histoire racontée par Tonine se révèle plutôt celle d'un sujet - celui de l'énoncé - qui se perçoit comme une entité unique et autonome, malgré le fait qu'elle entretienne des relations de dépendance et d'interdépendance avec l'ensemble plus vaste - la famille - dont elle fait partie. Le sujet, JE, cherche en quelque sorte à se poser en tant qu'instance d'énonciation. Les premières lignes du prologue en font état:

Je suis venue au monde avec une tache de naissance sur la cuisse gauche, au printemps, à midi, à l'heure où l'angélus annonçait que le Verbe s'était fait chair. C'était là tout mon héritage. Plus tard, quand mes frères et soeurs aînés, le soir autour du pupitre familial se chercheront un pays, une langue et une identité, je les regarderai, imperturbable et fière: Je me nomme Tonine, j'ai hérité de la parole et j'exhibe ma tache originelle au-dessus du genou. Personne d'autre au monde, (...), ne portait ce nom ni ces attributs. J'étais distincte, unique et j'étais moi, un point c'est tout. (p.9)

Mais ce n'est pas "tout". En effet, pour être construit, le sujet doit d'abord générer du sens - sens à faire - déjà là, mais en même temps, pas encore là. Et ce, parce que l'acte de signifier retrouve alors les contraintes de la substance de l'expression du JE. Autrement dit, pour générer du sens - et à la fois permettre à l'instance de l'énonciation de se poser comme telle - il faut mettre en place des procédures de textualisation. Celles-ci sont à la fois unidimensionnelles et linéaires, et bidimensionnelles et planaires. Greimas ajoute à ce sujet: "*Il va de soi que l'énonciation, considérée du point de vue de l'énonciataire, opère en sens opposé et procède, en premier lieu, à l'abolition de toute linéarité*"¹. Conséquemment, cela signifie qu'il faut transcender le premier niveau de lecture - celui de l'anecdote - pour découvrir le fonctionnement du processus de l'énonciation.

Dans le prologue, les procédures de textualisation sont mises en place très tôt: dès que Tonine fait part de son insatisfaction face au monde qu'elle a reçu en héritage, un monde "*Inachevé...*". En effet, à partir de cet instant, on fait appel aux procédures unidimensionnelles et linéaires en annonçant d'abord un projet d'écriture, mais ce faisant, Tonine réalise que ce pourrait être beaucoup plus que cela:

Ce seul mot (inachevé) donne envie de sortir ses crayons de couleur, ses compas, ciseaux, équerres, rabots, pinceaux... de sortir sa plume. Mais qu'est-ce que ça peut donner, sinon un livre de plus? Non, le seul espoir se cache derrière l'horizon, dans les plis du temps, au creux de l'imperceptible. Le seul espoir est dans le huitième jour. (p.11, le soulignement est de moi.)

C'est on ne peut plus clair! Par le détour du désir de pallier à un manque et de combler un besoin, ce projet d'écriture pose manifestement la problématique d'un

¹ A.J. Greimas et J. Courtés (1979): 127 (voir **énonciation**, article 6.)

JE dont "*l'intentionnalité*" - au sens greimassien - s'avère "une relation orientée, transitive, par le biais de laquelle il construit le monde en tant qu'objet tout en se construisant lui-même²". Conséquemment, la notion de temporalité³ est insérée dans l'histoire comme condition *sine qua non* de réalisation. Les procédures de textualisation bidimensionnelles et planaires sont ainsi mises en place. Cela implique toutefois que le sujet doit d'abord figurer dans son propre discours sous forme d'une représentation de lui-même.

Cette figuration s'effectue selon un processus de changement s'exerçant d'un premier terme à un second puis de ce second au premier (en l'occurrence ici, du narrateur-écrivain au narrateur-conteur). De sorte que l'acte de narration se trouve exercé simultanément par les deux sujets. Kristeva décrit ainsi ce phénomène:

(...) une fluctuation du sujet de l'énonciation: d'abord posé comme appel de l'autre ou en lutte avec lui, il tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, des "personnages" qui prennent en charge l'acte d'énonciation⁴.

Voilà qui peut expliquer le mandat que reçoit implicitement le second narrateur lorsque la parole lui est déléguée. Ce phénomène est en partie attribuable au fait que la dichotomie **énonciation et énoncé** constitue deux aspects complémentaires de la parole et, au demeurant, qu'elle permet de concrétiser le projet sous-jacent qui est à l'origine même de l'acte de parole, soit de permettre à

² "il s'agira des formes de l'énonciation énoncée: tel est le cas des récits en << je >>, mais aussi des séquences dialoguées". (Voir Ibid., p. 80)

³ La temporalité, tout comme la spatialité, est une sous-composante de la discursivation - syntaxe discursive - et relève de la mise en œuvre des mécanismes de **débrayage et d'embrayage**.

⁴ J. Kristeva (1974): 316.

une instance - **JE** - de se poser comme telle. Voyons maintenant de quelle manière cette "troisième personne" dont parle Kristeva est intégrée au récit de Tonine:

(...) Il faut être drôlement effaré de frayeur et d'effronterie pour défier Dieu et le Diable avec le huitième jour!

- Tu entres ou tu n'entres pas? me fait une voix écorchée qui me rappelle celle d'une vieille servante qui me racontait des contes qui commençaient tous par: **Il était une fois...** (p.14)

Cet extrait met en évidence le jeu des translations et la fluctuation du sujet dont parle Kristeva⁵. Le narrateur-écrivain - Tonine - "énonce" ici une troisième personne (une vieille servante) qui prendra "en charge l'acte d'énonciation". Cela se produira par ailleurs, dans un temps - le huitième jour - et un lieu - la cabane - autres. De sorte qu'il puisse être établi par **superposition** une relation entre deux termes hétérogènes dont le rôle actantiel les réunissant est le résultat d'un syncrétisme qu'on peut représenter ainsi:

Narrateur-écrivain

Narrateur-conteur

Dans les dernières lignes du prologue, le lien indéfectible entre les deux actants⁶, narrateur-écrivain et narrateur-conteur, est donc établi. La répétition du verbe "entres" présentée de façon toute naturelle, dans une situation de communication de surcroît imaginaire, est à lire en ce sens. Et, partant, un contexte favorisant la permutation des voix narratives est créé et permet de faire appel à un narrateur personnage - le narrateur-conteur - dont le récit débute dès le moment où sa voix

⁵ Loc. cit.

⁶ L'actant peut être conçu comme celui qui accomplit l'acte, [...]. [...], on entend par acte << ce qui fait être >>: l'agir est alors identifié au << faire-être >> et correspond au passage de la potentialité à l'existence. (Voir A.J. Greimas et J. Courtés (1979): p.3, article 1 et p. 5, article 1)

se fait "entendre" et se substitue à celle du narrateur-écrivain. De sorte que les deux voix sont intimement liées: l'une présuppose l'autre de façon dialectique. Et, partant, si la voix du narrateur-écrivain semble être celle qui permet au JE du narrateur-conteur de s'exprimer, sans cette dernière le JE du premier ne pourra être actualisé. De telle sorte que, présenté sous forme d'un discours comportant des événements propres à la vie du narrateur-écrivain et, de surcroît, antérieurs et extérieurs au récit central, le prologue balise déjà subrepticement l'enjeu réel de l'acte d'énonciation. Il sème les éléments de base servant à élaborer les cadres d'un monde (prenant pour acquis le récit mythologique des origines de l'être humain, tel que présenté dans la Genèse) dont la représentation se situe, de ce fait, à la fois aux confins et au-delà des frontières du réel - l'univers fictionnel. Cette façon d'introduire le projet d'écriture permet non seulement d'instaurer les cadres du récit central, mais également la thématique du double et le phénomène de délégation de la narration. Les propos de Kristeva à ce sujet appuient cette affirmation:

(...) en conséquence, le << je >> qui normalement transcende cet acte d'énonciation -, à force de schiffrérisation et de permutation cesse d'être un point fixe localisable et devient multipliable selon les situations du discours. << Je >> n'est plus << un >>, il y a plusieurs << uns >> qui ne sont pas des répétitions du même << je >> mais diverses positions (en << tu >>, en << il >>) de l'unité. Par permutation des shifters⁷, la fiction multiplie l'un mais ne le détruit pas: elle fait de ces << uns >> un réseau qui tient l'ensemble⁸.

Autrement dit, cela signifie qu'il ne peut y avoir d'histoire sans translations, sans transfert d'une personne à une autre, sans déplacement d'un JE à un autre JE - celui du narrateur-conteur qui, à son tour, énonce une troisième personne: un IL.

⁷ Shifters est un terme emprunté à Roman Jakobson et signifie "classe de mots dont le sens varie avec la situation". (Voir J. Kristeva (1974): 317)

⁸ Ibid., p. 317-18

L'analyse, présentée dans les cinq prochains chapitres, démontrera comment s'opère ce jeu des permutations et translations dans le récit central du **HUITIÈME JOUR**.

*Pas de modèle pour qui cherche ce qui ne fut
jamais trouvé.*

Madeleine Gagnon
l'oeur

CHAPITRE II

PHASE I: LA MANIPULATION LE DÉPART

Dans un récit, la manipulation¹ coïncide avec la naissance d'un conflit. Un obstacle quelconque vient s'opposer à la marche régulière d'un mouvement préalablement amorcé dans la situation initiale et il doit être levé. Il existe deux types de conflits: intérieur et extérieur. Le conflit intérieur présente, par exemple, une crise de conscience chez un personnage, alors que dans le conflit extérieur, un événement surgit et bouleverse l'équilibre d'une situation. Il n'est pas rare que les deux types de conflits se trouvent mêlés, l'un engendrant l'autre: un obstacle moral débouche sur un obstacle matériel - ou vice versa - ou encore une contrainte sentimentale entraîne une répercussion sociale. Habituellement, un personnage - le Destinataire² - en manipulera d'autres, de sorte que ces derniers devront tenter de rétablir la situation initiale. Les manipulés sont les sujets de quête.

¹ La manipulation "se caractérise comme une action de l'homme sur d'autres hommes visant à leur faire exécuter un programme donné: dans le premier cas, il s'agit d'un "faire-être", dans le second d'un "faire-faire": ces deux formes d'activités, dont l'une s'inscrit, pour une large part, sur la dimension pragmatique et l'autre sur la dimension cognitive, correspondent ainsi à des structures modales de type factitif." (Voir A. J. Greimas et J. Courtés (1979): 220, article 1.)

² Souvent posé comme appartenant à l'univers transcendant, le Destinateur est celui qui communique au Destinataire-sujet (relevant de l'univers immanent) non seulement les éléments de la compétence modale, mais aussi l'ensemble des valeurs en jeu; c'est aussi celui à qui est communiqué le résultat de la performance du Destinataire-sujet, qu'il lui revient de sanctionner. De ce point de vue, on pourra donc opposer, dans le cadre du schéma narratif, le Destinateur manipulateur (et initial) et le Destinateur jugeateur (et final)". (voir *Ibid.*, p. 95, article 4.)

C'est ce qui se produit dans **LE HUITIÈME JOUR**. Le conflit est d'abord de type intérieur - il y a un fils de trop - et engendre un conflit extérieur - les deux frères ayant décidé de partir reçoivent un cadeau de leur marraine (le Destinateur): l'un des dons, l'autre des maximes dont ils ne savent que faire. Ils sont donc manipulés et doivent tenter de s'approprier la connaissance de leurs dons et maximes afin d'être en mesure de les utiliser à bon escient et, partant, de pouvoir rétablir la situation initiale. Mais voyons ce qu'il en est de cette situation initiale puis du conflit qui la perturbe.

1. Situation initiale

Séquence I: L'être

Bonhomme et Bonne-Femme étaient un couple âgé et sans enfants. L'un était menuisier et avait taillé dans un énorme tronc de chêne un géant à l'image du fils qu'il désirait ardemment. L'autre, une cuisinière accomplie, avait boulangé et pétři dans la pâte un petit bonhomme gros comme son poing auquel elle avait donné l'allure du fils qu'elle aurait souhaité engendrer. Tous deux avaient donc secrètement conçu l'enfant de leurs rêves auquel ils avaient attribué des caractéristiques physiques et psychologiques qu'ils auraient aimé retrouver chez eux; métaphoriquement, c'est comme s'ils avaient reproduit ce qui se passe lors de la répartition des critères génétiques au moment de la conception.

Bonhomme et Bonne-Femme avaient pour voisine une femme, Clara-Galante, qu'on disait un peu sorcière. Une nuit, avant que le coq n'ait chanté douze fois, elle prononça des paroles étranges et récita des formules magiques, puis regarda du côté du logis du couple en ricanant fortement. Au même moment, dans la cuisine de Bonne-Femme, un étrange phénomène se produisit: le petit pain dégringola du

réchaud et tomba sur la tête. Il s'anima en trouvant bizarre cette façon de naître. Il partit ensuite à la conquête du monde et fit sa première découverte dans l'atelier de son père: il avait un frère jumeau. C'était le huitième jour de la semaine. Au matin, Bonhomme et Bonne-Femme apprirent, non sans étonnement, la merveilleuse nouvelle: ils étaient parents!

Malheureusement, cette double naissance ne suscita pas que de la joie. En effet, s'ensuivirent de nombreuses querelles entre les parents désormais rivaux quant à déterminer lequel des deux enfants était supérieur à l'autre sur tous les plans. Impuissants face à cette situation des plus embarrassantes pour eux, les deux frères décidèrent, au grand dam de leurs parents, de quitter la maison paternelle pour partir à la conquête du monde.

Syntagmatiquement, cette première séquence se subdivise en deux parties - A et B - lesquelles se subdivisent également en deux: **Disjonction et Conjonction**³.

A: **Naissance**

a) **Disjonction**

sans enfants (à deux)	+	désir (individuel)
-----------------------	---	--------------------

b) **Épreuve**

conception (individuel(lé))	+	arrivée (à deux)
-----------------------------	---	------------------

Conséquence: La marque est inversée (à deux et individuel).

³ Selon ce que mentionnent Greimas et Courtés, "en sémiotique narrative, on désigne par le terme **disjonction**, l'un des deux termes de la catégorie **jonction** (qui se définit sur le plan syntagmatique, comme la relation entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire comme la fonction constitutive des énoncés d'état)". (Voir *Ibid.*, p. 108, article 1.)

B. Abandon

a) Conjonction

avec enfants (fils respectif) + jalousie (mutuelle)

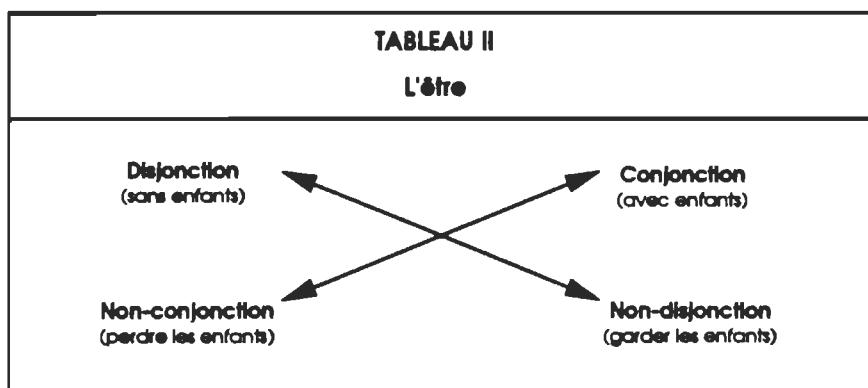
b) Épreuve

querelle (mutuelle) + départ (fils respectif)

Conséquence: La marque est à nouveau inversée (fils respectif et mutuelle).

Conséquence générale: Les parents se retrouvent à nouveau sans enfants.

Conformément au carré sémiotique, voici ce que nous obtenons:



Le carré sémiotique de cette séquence est complet. En effet, puisque prise comme axe sémantique, elle se développe en une suite de deux énoncés jonctifs liés par une relation de présupposition simple qui ont un même sujet - Bonhomme et Bonne-Femme - intéressé par le même objet - avoir un fils. Et partant, la séquence constitue un tout que devrait corréler la situation finale.

2. Séquence II: L'avoir

Les deux frères prirent le départ plus d'une fois, avant de comprendre que, pour partir définitivement, il faut couper les ponts derrière soi. Sur la recommandation de leur parent respectif, ils se rendirent d'abord chez leur marraine, Clara-Galante, qui habitait une cabane dans les bois. Elle leur fit d'étranges cadeaux: à l'aîné, Gros comme le Poing, elle accorda trois dons à son choix. Téméraire, Gros comme le Poing opta pour:

- *Entendre et comprendre le langage des animaux.*
- *Jouer d'une flûte qui fera danser le pays à trois lieues à la ronde.*
- *Faire péter le premier quidam venu à chaque fois qu'il étemuera.*

Gros comme le Poing s'empressa d'expérimenter ce troisième don aux dépens de sa marraine, validant ainsi son cadeau et croyant savoir l'utiliser. Quant au cadet, Jean de l'Ours, Clara-Galante lui donna trois maximes qu'elles inscrivit sur trois feuilles d'érable séchées "des phrases qui roulent de droite à gauche et de bas en haut" (p.37):

- *Ne t'attaque jamais à plus petit que toi.*
- *Viens d'abord au secours du plus faible.*
- *Termine toujours une œuvre commencée.*

Elle ajouta ensuite:

- *Va, bonhomme, tes voeux sont gravés là.
Fais-en ton profit.* (p.37)

Ainsi pourvus, ils quittèrent la cabane ignorant qu'ils tireraient effectivement profit de ce cadeau pour le moins particulier. Gros comme le Poing, en constatant que Jean de l'Ours n'avait pas de dons, cria à l'injustice. Son frère, beaucoup plus sage, se réjouit en prenant connaissance de la teneur de ses maximes. Il recevait en effet la confirmation qu'il était un être bon et gentil qui ne ferait jamais de mal à personne. Au moment de reprendre la route, il comprit cependant qu'ils ne savaient pas où aller et en déduisit qu'ils devaient être perdus. Évidence que refusa d'admettre Gros comme le Poing. Celui-ci, contrairement à son frère - qui n'a pas peur de la vérité et n'a jamais appris à mentir - a, pour sa part, l'art de dire le contraire de la vérité sans laisser trace de mensonge; ce trait caractériel s'avérera toutefois pour eux, en certaines occasions, un atout inconstable. Il tenta donc de convaincre son puîné qu'ils n'étaient point perdus puisqu'ils pouvaient suivre un cours d'eau qu'il suffisait de trouver. Puis il décida de se taire et de remettre le départ au lendemain.

Cette deuxième séquence, à l'instar de la première, comporte les mêmes subdivisions, mais elle a la particularité de présenter tous les éléments de la jonction à l'intérieur d'une même subdivision. Syntagmatiquement, on peut donc la représenter ainsi:

A. Cadeau

a) Distinction

Exigence (G.c.P.) = choix des dons

b) Épreuve

Expérimentation des dons (Expulsion)

Conséquence: Leurre quant à l'utilisation des dons .

A. bis.a) Conjonction

Non-exigence (J.d.O.) = non-choix des maximes.

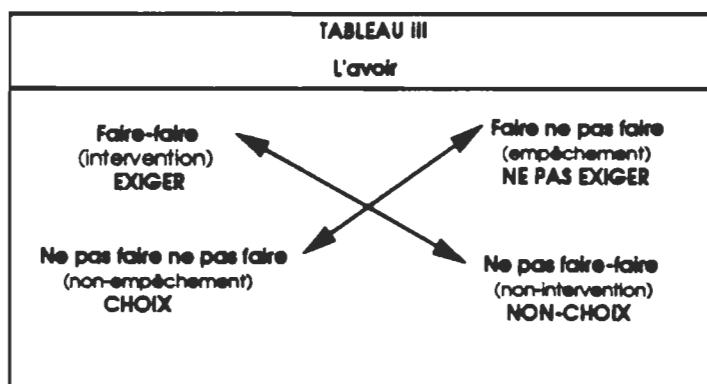
b) Épreuve

Découverte des maximes (Intégration)

Conséquence: Confirmation de sa personnalité.

Conséquence générale: L'un expérimente en expulsant (hors de lui-même), l'autre découvre en intégrant (intérieur de lui-même).

Lorsqu'elle est projetée sur le carré sémiotique, la première subdivision - A-, en tant que "faire-faire", se situe dans la dimension pragmatique⁴ et donne lieu aux possibilités suivantes:



⁴ "[...]le faire pragmatique semble se distinguer du faire cognitif par la nature somatique et gestuelle de son signifiant, par la nature, aussi des investissements sémantiques que reçoivent les objets visés par le faire (les objets du faire pragmatique étant des valeurs descriptives, culturelles, en un mot, non modales). Cependant, le signifiant somatique ou gestuel est parfois mis au service des activités cognitives. Dans la communication ou la construction d'objets, par exemple). (Voir *Ibid.*, p. 144, article 3)

La seconde subdivision de cette séquence, lorsque vue syntagmatiquement, comporte les éléments suivants:

B. Vérité

a) Conjonction

Ne pas mentir (J.d.O.) = franchise

b) Épreuve

Admettre qu'il est perdu = courage

Conséquence: Confirmation de sa personnalité.

B. bis.

a) Disjonction

Mentir sans en avoir l'air (G.c.P.) = Dissimulation

b) Épreuve

Ne pas admettre qu'il est perdu = poltronnerie

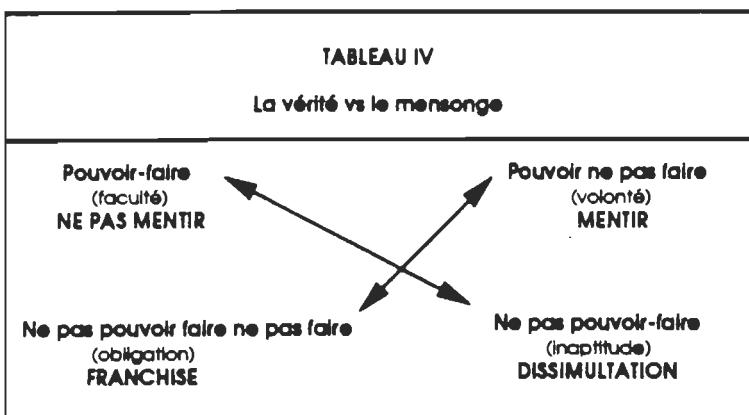
Conséquence: Leurre quant à la vérité = un atout

Conséquence générale: L'un apportera à l'autre ce que ce dernier n'a pas.

Cette seconde subdivision de la deuxième séquence de la manipulation - B -, en tant que "pouvoir-faire", se situe dans la dimension cognitive⁵, au niveau de la

⁵ "Le faire cognitif correspond à une transformation qui modifie la relation d'un sujet à l'objet-savoir, en établissant soit une disjonction, soit une conjonction". (Voir Ibid., p.40, article 3)

compétence modale du Destinataire⁶ - les frères jumeaux - et peut être schématisée ainsi:



Les éléments constitutifs de cette deuxième séquence projetés sur les carrés sémiotiques permettent de constater que le récit semble s'élaborer, dans sa partie topique, selon deux isotopies factuelles à la fois et, qu'en elle-même, cette première phase, la manipulation, semble complète.

Les deux héros se sont effectivement vu communiqués, par le Destinateur-manipulateur, non seulement les éléments de la compétence modale, mais aussi l'ensemble des valeurs en jeu.

La manipulation se termine en outre par une disjonction spatiale que l'on peut représenter ainsi:

Cabane **vs** **Non-cabane**

⁶ "[...]le Destinateur est dans une position hypérononymique par rapport au Destinataire, celui-ci est en relation hyponymique; [...]." (Voir *Ibid.*, p. 94, article 2)

La cabane de Clara-Galante est un "*lieu-cadre*", un lieu servant de support à une sorte de dualité intrinsèque du texte, dans lequel quantité d'éléments se retrouvent constamment redoublés. Ainsi est-ce là qu'est réellement justifié le déplacement des actants; déplacement qui permet la transition d'un état à un autre: **de voyageurs sans attributs à voyageurs avec attributs.**



L'analyse l'a démontré, c'est effectivement dans la cabane que les héros sont manipulés par un Destinateur-manipulateur - leur marraine - qui leur donne des dons et maximes dont ils ne savent, à ce moment de leur parcours narratif, que faire. Ils sont donc placés dans une situation où ils ne peuvent répondre, car ils n'ont pas en leur possession, de façon effective, le code. Autrement dit, ils en ont les éléments - les attributs - mais pas la connaissance utilitaire. Conséquemment, ce n'est que lorsqu'ils acquerront la capacité *de lire*, après avoir été rendus *aptes à le faire* - lors de l'acquisition de compétence, nous le verrons subséquemment - qu'ils pourront vraiment utiliser le code reçu. Il y a également ici disjonction temporelle, l'extrait suivant en témoigne:

Gros comme le Poing en avait assez dit pour aujourd'hui, (...) Puis la nuit porte conseil. Et sans savoir que cette nuit-là serait la dernière de la première étape de leur vie, ils s'endormirent, (...) la tête pleine d'appréhension, mais le cœur débordant d'expectative. (p.40, le soulignement est de moi)

Les éléments de la disjonction temporelle que renferme cet extrait peuvent être représentés ainsi:



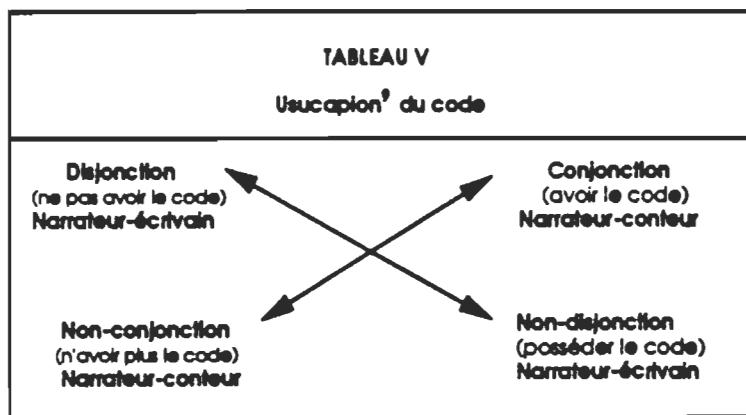
On constate que ce sont les éléments de la syntaxe narrative qui, tout en venant confirmer la fin d'une étape, en l'occurrence la fin de la manipulation, viennent annoncer ce qui se produit au niveau de la syntaxe discursive et sera confirmé au cours du chapitre IV de la présente étude. Alors voyons ce que nous réserve le schéma narratif discursif de la manipulation.

3. Schéma discursif

La spatialité, on l'a mentionné antérieurement, est l'une des sous-composantes de la syntaxe discursive et relève entre autres du débrayage et de l'embrayage. Le débrayage spatial consiste à opposer au lieu de l'énonciation un *non-lieu*, de sorte que les catégories, que j'avais dégagées dans le prologue⁷ et que j'ai ensuite exploitées sur le plan factuel au cours des pages précédentes, se trouvent à nouveau répétées ici, mais inversées:



Or compte tenu du fait que, selon Kristeva, "le sujet de l'énoncé ne peut figurer dans son propre discours que sous la forme d'une représentation de lui-même⁸ ."- l'hypothèse suivante semble plausible: **La cabane étant le lieu-cadre du narrateur-conteur - qui possède la connaissance du code - le fait que Clara-Galante - qui possède elle aussi cette connaissance - habite également une cabane, fait d'elle une marque virtuelle du narrateur-conteur.** Si cette hypothèse s'avère exacte, cela voudrait dire que ce dernier tentera également de se poser en tant qu'instance d'énonciation et partant, qu'il sera en situation conflictuelle avec le narrateur-écrivain. Tous deux ne peuvent cependant occuper une même position: l'un doit donc s'effacer devant l'autre. Les éléments de cette hypothèse, pris comme axe sémantique, peuvent se développer, selon le carré sémiotique, en:



L'usucaption du code par le narrateur-conteur se réalise par le mode d'acquisition de la parole - délégation de la narration - et des autres droits réels que cette acquisition lui confère - création de l'univers fictionnel et énonciation de troisièmes

⁸ J. Kristeva (1974): 31

⁹ Du latin *usucapio*, de *capere* << prendre >>, et *usus* << usage >>. (Voir Paul Robert (1991: 2054-55)

personnes entre autre et par une possession non interrompue - les quinze chapitres du récit central.

Le tableau permet de voir qu'il y a ce que Greimas et Courtés appellent une jonction syntagmatique. Ce n'est cependant qu'une fois que les éléments de la sanction m'auront permis de démontrer qu'ils constituent une jonction paradigmique inverse à celle-ci que je serai en mesure de valider cette hypothèse. Je crois cependant que les trois autres phases du schéma greimassien présenteront vraisemblablement des éléments concourant à favoriser cette inversion dans la sanction.

C'est à ce temps précis que s'était imposée la fiction et (JE) ne devais plus refuser son pouvoir, (...).

**Madeleine Gagnon
Lueur**

CHAPITRE III

PHASE II: L'ACQUISITION DE COMPÉTENCE APPROPRIATION DU CODE

1. La praxis analytique et l'organisation textuelle

La manipulation ayant permis de stipuler que la narration propose un code qui est à assumer par les héros, il s'agit maintenant de voir comment les héros se qualifient - acquisition de compétence¹ - pour assumer ce code. Il faut ici dégager les unités narratives et discursives constituant les cadres formels permettant d'établir comment s'effectue l'appropriation du code.

Cette deuxième phase du récit central comprend six séquences réparties dans les quatre phases du schéma greimassien de la manière suivante:

TABLEAU VI			
Sous-schéma narratif de l'Aquisition de compétence			
Phase I Manipulation (pp.41 à 69)	Phase II Acquisition de compétence (pp.71 à 88)	Phase III Performance (pp.89 à 102)	Phase IV Sanction (pp.103 à 136)
Séquences III et IV	Séquence V	Séquence VI	Séquences VII et VIII

¹ L'acquisition de compétence se situe au niveau figuratif. "Correspondant à la réalisation, elle s'effectue sur un mode soit transitif (attribution), soit réfléchi (appropriation)." L'acquisition de compétence se situe donc sur la dimension pragmatique et, paradigmiquement, elle s'oppose à la privation; le ou les héros y acquièrent les modalités actualisantes du savoir-faire et/ou du pouvoir-faire, selon le cas.(Voir A. J. Greimas et J. Courtés (1979): 2)

Dans cette partie de l'analyse, nous retrouverons également un schéma narratif factuel - sur lequel se greffe la problématique du langage - doublé d'un schéma narratif discursif en rapport avec l'énonciation. Nous verrons par ailleurs que la relation entre les deux narrateurs s'avère une relation de déterminant à déterminé. Il s'agit par conséquent de considérer, à l'instar de Greimas et Courtés, les différentes instances disposées en couches de profondeur. Selon eux, ces couches président à la génération du sens et comportent les formes générales du discours; de sorte qu'une isotopie plus profonde suppose celle de surface et non l'inverse. Autrement dit, il importe de tenir compte du processus de génération du discours comme passage de l'abstrait au figuratif.

Voyons d'abord, en considérant les premières lignes de la deuxième séquence, ce que présente de particulier le début de l'acquisition de compétence qui, sur le plan factuel, est la forme positive de la conséquence du *faire-être* sollicité par le Destinataire-manipulateur et relève de l'épreuve qui est une figure discursive:

Clara-Galante sortit ce matin-là sur son perron pour scruter le nord-nord-est, puis finit par remettre sa tête en place, cou en équerre, face au sol, crient au monde et à ses faubourgs d'aller se moucher. Le monde se mouchait. Et prenait ses trois repas par jour. Et vivait chaque année cinquante-deux semaines et quatre saisons. Il s'en allait son petit bonhomme de chemin comme s'il devait durer toujours, se souciant peu de voir de temps à autre s'éteindre une étoile ou éruption un volcan. Crache ta lave, mon vieux, il en restera toujours ! La terre pouvait roter, péter, se fendre les côtes, ce n'était pas demain la veille. Et giddup! hue! dia! Chaque semaine avait ses huit jours, comme auparavant, huit jours qui n'en comptaient que sept dans la vie réelle, le huitième... Le huitième venait de franchir la barre de l'horizon et voguait au large, franc nord. (p.41, le soulignement est de moi).

Ce premier paragraphe est très important: il présente à la manière d'une catalyse², sur un ton tout à fait anodin, les éléments autour desquels s'articule le récit central. On y retrouve le Destinateur-manipulateur, dont la présence n'est pas sans nous rappeler le rôle qu'il a joué dans la première phase et ce, autant sur le plan narratif que discursif. La présence de cet actant à ce moment du récit central occulte le JE-écrivain qui, dans le prologue, occupait tout l'espace et était lui-même Destinateur-manipulateur. Le fait qu'elle (Clara-Galante) **crie** rappelle que son rôle est vraisemblablement lié à l'oralité et qu'elle peut, de ce fait, (comme je l'avais mentionné dans le chapitre I), être une marque positive virtuelle du narrateur-conteur.

Clara-Galante était déjà intervenue à deux reprises dans le cours des événements: une première fois au moment de "*l'être*" - elle est à l'origine de la naissance des frères jumeaux - et une seconde au moment de "*l'avoir*" - elle pourvoit les bessons de dons et maximes. Le fait qu'elle apparaisse à nouveau dans l'histoire au moment même où les héros s'apprêtent à entreprendre leur quête n'est donc pas qu'anecdotique. Je crois qu'il y a tout lieu de croire qu'elle intervient ici sur le plan discursif - au niveau de l'énonciation. C'est pourquoi il faut la considérer comme un signe-énoncé³ présageant du fait qu'il va se produire quelque chose d'important.

² "[...] les catalyse disposent des zones de sécurité, de repos, [...]." La catalyse a une fonction discursive: "elle accélère, retarde, [sur le plan narratif - celui de l'anecdote], relance le discours, [sur le plan discursif - celui de l'énonciation], elle résume, [...]. La catalyse réveille sans cesse la tension sémantique du discours, dit sans cesse: il y a eu, il va y avoir du sens; la fonction constante de la catalyse est donc, en tout état de cause, une fonction phatique (pour reprendre le mot de Jakobson): elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire. (Voir R. Barthes (1981): 16)

³ Au sens greimassien, cela signifie: "quelque chose qui est là pour représenter autre chose". (Voir A. J. Greimas et J. Courtés (1979): 350, article 5).

Cela annonce en effet qu'il y aura acquisition de compétence: les actants se qualifieront, tant sur le plan narratif qu'énonciatif, au niveau d'un *savoir-faire* et d'un *pouvoir-faire*. Partant, les héros subiront, au cours de cette deuxième étape de leur parcours narratif, des épreuves leur permettant de se qualifier pour être en mesure de poursuivre leur épopée.

Les éléments de la dimension spatio-temporelle hors du commun figurant dans cet extrait rappellent de façon métonymique et métaphorique le caractère particulier du récit central. De plus, la dernière phrase de l'extrait annonce clairement que le monde du huitième jour vient de commencer pour de bon: le terme "*franchir*" signifiant "*aller au-delà d'une limite*"; en l'occurrence ici, celle de la mise en place des éléments de la situation initiale et de la manipulation. C'est donc bel et bien dans le huitième jour que tout se passera désormais.

Sur le plan discursif, on exploite également la catégorie spatio-temporelle liée aux notions de débrayage et d'embrayage. En effet, lorsqu'il est question des "*cinquante-deux semaines et des quatre saisons* (p. 41)", on a l'impression d'une mimesis de la réalité - celle de Tonine -, mais elle est occultée, voire même déniée, par la mention de la semaine de huit jours comparée à celle de sept jours "*dans la vie réelle* (p.41)". Explicitement, cela signifie que l'univers temporel est celui de la fiction et qu'il comprend un jour de plus, un huitième jour. Implicitement, cela fait référence aux deux actants, JE-écrivain et JE-narrateur, l'un appartenant à la vie réelle et l'autre à la vie fictive.

Cette dernière allégation est par ailleurs validée par la présence des points de suspension... Ceux-ci relevant de l'ensemble des signes conventionnels - la ponctuation - servant à indiquer, dans l'écrit, un fait de la langue orale (lorsque le locuteur veut détacher un terme pour le mettre en valeur, par exemple) peuvent être considérés comme une marque du narrateur. En effet, à chaque fois qu'ils apparaissent dans le discours, il y a eu - ou y aura - allusion au monde fictionnel, celui du **HUITIÈME JOUR**, narré par le narrateur-conteur.

En outre, cet extrait du texte présente aussi des éléments reliés au phénomène de la jonction. On n'a qu'à penser à ce qu'évoquent les termes "*se moucher*" (expulser hors de soi) et "*prénait trois repas*" (ingérer - intégrer à soi). En fait, c'est comme si ce premier paragraphe de la deuxième phase renfermait à lui seul presque tous les éléments spécifiques aux particularités des deux schémas narratifs antérieurs!

2. La Manipulation: Acquisition du temps

Séquence III: Le passé

Les deux frères connurent une première aventure au cours de laquelle, après avoir fait usage de leurs dons et maximes, ils s'adjointirent un premier compagnon: une figure de proue appelée Messire René de la Renaissance. Ils le découvrirent après avoir pris la mer en voyageant sur le dos d'une baleine. Il leur apprit qu'il était lui aussi parti à la découverte du monde afin de pouvoir vérifier si, comme on commençait à le prétendre à son époque - il y a quatre cents ans, soit au seizième siècle - la terre était bel et bien ronde. Malheureusement pour lui, son expédition s'était terminée par un naufrage, survenu avant que son équipage n'eût atteint le

Nouveau monde. Il s'était alors retrouvé immobilisé, sous un vernis de glace, à la proue du navire.

Les frères l'écoutèrent raconter les événements dans un langage appartenant à une autre époque et réalisèrent que cet être venu du passé constituait un puits de science qui s'alimentait directement à la source première: l'Histoire - mais ici, l'histoire tient à la répétition du départ: elle est recommencée! Ils le surnommèrent alors Figure de Proue. Pseudonyme des plus significatifs, prédestiné en fait, puisqu'il sera celui qui fera "figure de proue" en matière de savoir et de sagesse!

Messire René - "le bien nommé" (p. 49) - a cependant la particularité de ne pas avoir de présent puisqu'il provient du passé et surgit - re-naît - dans son futur; il y a donc une rupture - quatre siècles d'absence (de vide) - dans la ligne temporelle de ce personnage "disparu avant d'avoir pu fonder sa lignée (p.52)". Il accepta la proposition des deux frères de se joindre à eux et tous trois prirent ensuite la route de l'aventure:

Et voilà comment nos deux héros sont rendus trois. Il ne se passera pas un an, que les trois seront devenus quatre. (p.53)

Séquence IV: Le présent

Ils rencontrèrent effectivement leur quatrième compagnon après avoir franchi illégalement la circonférence du cercle vicieux:

- En pénétrant à l'intérieur de nos murs, dit le juge, vous avez contaminé nos moeurs et coutumes. Vous avez ouvert une brèche dans la forteresse par où s'est glissé un jour en trop. (p.60)

Et voilà que la notion de temporalité est intégrée au parcours narratif des héros et ce, non seulement de façon anecdotique. Le temps (le présent) prend forme: une entité physique et une personnalité lui sont attribuées, faisant de lui un actant dont le rôle sera essentiel tant sur le plan narratif que discursif. Il est personnifié par "*un enfant mâle, né hors du temps, du jour en trop*" (p.65). On l'appellera donc, à juste titre, Jour en trop ou Né hors de Temps.

L'enfant est toutefois très spécial. Contrairement à l'ancêtre - Messire René, qui n'avait connu de la vie que le passé et le futur, après avoir été privé de son présent par ses quatre siècles d'absence - Jour en trop ne vit que dans l'instant: le présent. Il n'a de ce fait, ni passé ni futur. En outre, les héros l'apprendront assez tôt, cet enfant né hors du temps a la particularité de pouvoir se rendre invisible à l'oeil en se glissant dans les plis mêmes du temps. Il possède également le merveilleux pouvoir d'en modifier et/ou, selon la situation, d'en contrôler le cours généralement imperturbable. De plus, si la trajectoire de l'ancêtre avait la caractéristique d'être linéaire, - puisqu'il pouvait se déplacer aux quatre coins du globe - celle de ce quatrième personnage est circulaire de par les lieux mêmes de sa naissance: une ville ronde dans laquelle personne ne doit entrer et d'où personne ne doit sortir. (Il est tentant ici de faire une analogie avec les procédures de textualisation bidimensionnelles et planaires!)

Simultanément à la naissance de Jour en Trop, apparaît dans le récit un nouveau personnage dont l'ombre menaçante poursuivra les compagnons tout au long de leur périple: La Mort (avec deux majuscules). Celle-ci figurera dans l'histoire sous différentes formes, dont la première est le bourreau chargé d'exécuter l'enfant né

du jour en trop. Heureusement pour ce dernier, Jean de l'Ours intervint et, aidé de ses deux frères, lui sauva la vie. Le destin de Jour en Trop fut dès lors étroitement lié à celui des trois compagnons. Ils quittèrent ensuite les lieux tous ensemble.

C'est ainsi que se termine la quatrième séquence, laquelle constitue également la fin de la manipulation caractérisée, entre autres, par l'apparition du problème de la rotundité de la terre et, particulièrement de la fragilité du temps présent, marquée par l'apparition de l'éventualité de la mort qui risque de contrecarrer le grand projet des compagnons. Voici l'articulation proposée de ces deux séquences:

TABLEAU VII	
<u>Schéma narratif de la manipulation: acquisition du temps</u>	
<u>Séquence III: Le passé</u>	
I. Arrivée à l'épave (à 2)	II. Découvert e de Messire René
IV. Départ de l'épave (à 3)	III. Acquisition du passé
Conséquence: Est-ce que la terre est ronde ? (Doute face à l'avenir)	
<u>Séquence III: Le présent</u>	
I. Arrivée au cercle vicieux (à 3)	II. Naissance de Jour en Trop
IV. Départ du cercle vicieux (à 4)	III. Acquisition du présent
Conséquence: Apparition de la Mort. (Menace en égard au temps présent)	

Sur le plan de l'énonciation, ces deux séquences sont déterminantes. Les héros reproduisent sur le plan narratif ce qui se produit sur le plan discursif. On sait que l'un des deux héros est lié à l'écriture - Jean de l'Ours, à cause de ses maximes - et

l'autre à la parole - Gros comme le Poing, de par son pouvoir de parler le langage des animaux. Or dans ces deux séquences, c'est grâce aux dons de Gros comme le Poing qu'ils rencontrèrent les deux autres personnages et grâce aux maximes de Jean de l'Ours que ceux-ci échappèrent à leur sort et purent les accompagner là où ils allaient. Autrement dit, l'écriture a besoin de la parole pour obtenir ce qui lui permettra d'être actualisée: le temps. On sait par ailleurs que l'écriture fait usage de deux facettes du temps: le temps du discours - ou temps de la narration - et le temps de la diégèse - ou temps de la fiction. Conséquemment, comme le récit du **HUITIÈME JOUR** témoigne d'une grande complicité entre le fond et la forme, je crois que l'ancêtre, puisque lié à l'Histoire, symbolise le temps de la narration et que Jour en Trop, à cause de son pouvoir sur le temps lui-même, est lié au temps de la fiction.

Si cette hypothèse est juste, cela signifie qu'il devrait y avoir conjonction d'identité entre les quatre personnages, sur les plans factuel et discursif. Cette conjonction devra toutefois être certifiée au cours de la troisième phase du schéma narratif de cette acquisition de compétence, sans quoi leur entreprise s'avérera un échec et, par le fait même, la conjonction d'identité entre les deux JE se révélerait impossible à réaliser.

3. L'acquisition de compétence: Révélations

Séquence V: Les révélations

La cinquième séquence s'élabore autour de la première aventure que vivent ensemble les quatre compagnons, après avoir constaté un fait dont ils ne

connaissent pas encore les conséquences; comme en témoignent les premières lignes du cinquième chapitre:

Les deux compagnons, devenus trois, puis quatre, comprennent à la sortie de la ville ronde que le compte est complet et qu'ils ont résolu la quadrature du cercle. (p.71)

Après avoir tergiversé sur les caractéristiques du temps et réalisé que l'enfant était tellement parfait qu'il était vain de tenter de le vêtir, ils le contemplèrent éblouis: "chacun lui réclamant secrètement sa part de paternité (p.72)". Il était en fait un descendant rêvé pour Messire René:

Quant à Messire René, l'ancêtre arraché avec toutes ses racines du limon même de l'Histoire, il eut beau chercher dans son Infaillible mémoire, il ne se trouva aucun lien de parenté avec l'enfant né Hors du Temps et qui n'avait de souvenirs que l'instant présent. Et pourtant...

- *C'est le fils que mes quatre siècles de silence m'ont ravi, qu'il soupira. (p.72)*

À partir du moment où il prit conscience de cela, Messire René eut sa place au sein du groupe, puisque ce fils constituait son lien avec le monde dans lequel il avait surgi: Jour en trop est le présent de l'ancêtre issu du passé dans son propre futur. À noter également que la réplique de Messire René est précédée de points de suspension. Or, si l'on accepte l'idée que ceux-ci sont une marque du narrateur, de là à prétendre qu'ils signalent ici qu'il y a délégation de la parole du narrateur-conteur au personnage - afin que ce dernier atteste les dires de ce narrateur-conteur -, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi! Ceci renvoie une fois de plus aux propos de Kristeva au sujet de la permutation des shifters⁴.

⁴ *"Par permutation des shifters, la fiction multiplie l'un, mais ne le détruit pas, ne le forclot [sic] pas: elle fait de ces << uns >> un réseau qui tient l'ensemble."* (Voir J. Kristeva (1974): 318)

Ils reprirent ensuite la route, mais furent à nouveau menacés par un terrible ennemi, dont l'entrée en scène avait été simultanée à la naissance de Né hors du Temps: La Mort. Ce nouveau personnage prend différents aspects au cours du récit et poursuivra les quatre compagnons de son ombre menaçante jusqu'à la toute fin de leur long périple pour revenir à leur point de départ. Cette fois, il prit l'apparence d'un bourreau - le même d'ailleurs qui avait tenté d'éliminer Jour en Trop. Ce dernier en eut tellement peur qu'il s'éclipsa, tel un courant d'air, et disparut à la vue de ses nouveaux frères, les laissant stupéfaits. Ce n'est qu'alors que ceux-ci comprirent qu'il était doué d'un pouvoir qui lui provenait de sa naissance particulière: il pouvait se rendre invisible!

Une fois le danger éliminé, le benjamin réapparut pour reprendre la route avec les autres. Malheureusement pour lui, le bourreau les rattrapa. Et tous les quatre, alors attablés dans une auberge, durent à nouveau fuir, non sans avoir au préalable semé le désordre derrière eux parmi les gens du village. Une fois en sécurité dans les nuages, Gros comme le Poing, toujours aussi téméraire en croyant avoir définitivement échappé au danger, lança un défi de taille au bourreau:

- *Au revoir à la semaine des trois jeudis, qu'il ricane, quand le ciel pluvra des alouettes et que carême tombera en août!* (p.82)

Au grand désespoir de Messire René, les paroles avaient été lancées et avant que celui-ci n'eût pu sermoncer vertement l'étourdi, une violente tempête éclata; tempête au cours de laquelle Gros comme le Poing fut soumis aux forces de la nature et emprisonné dans une goutte d'eau. Cet événement lui permit toutefois de vivre une aventure extraordinaire et, par la même occasion, de faire une

merveilleuse découverte:

Dans ma bulle d'eau, (...), j'ai trouvé d'autres gouttes, infiniment petites, qui celles-là en contenaient d'autres encore plus minuscules, toutes en mouvement, comme si la tempête qui rageait dehors faisait aussi rage en dedans. Je vous le dis, en vérité, mes amis, mes frères, que le monde est bien plus riche, plus vaste et plus complexe qu'on ne l'avait d'abord imaginé. (p.88)

Ainsi Gros comme le Poing découvrit-il le monde dans une goutte d'eau. Il fut donc en mesure de constater que la goutte d'eau qui l'emprisonnait était intrinsèquement constituée comme un microcosme: elle s'avérait une entité mimésique, un monde en plus petit, dont la structure reflétait le monde en général. Cette découverte aura des conséquences sur le cours de l'expédition des compagnons sur la route de l'aventure; ces conséquences, on le verra, ne seront toutefois révélées qu'au cours de la septième séquence. Voyons d'abord le schéma narratif de la cinquième séquence:

TABLEAU VIII	
Schéma narratif de l'acquisition de compétence: Révélations	
<u>Séquence V: Les révélations:</u>	
I. Révélation pour Mezzine René	II. Disparition de Jour en Trop
IV. Révélation de Gros comme le Poing	III. Disparition de Gros comme le Poing
Conséquence: association du passé et du présent (Jour en Trop est le présent de l'ancêtre)	

À compter de cet instant, ils furent en mesure de poursuivre leur périple et surent qu'ils étaient assez forts pour affronter, déjouer et contrer ce qui risquait de les anéantir: La Mort. Ils comprirent également qu'ils formaient vraiment une compagnie dont les membres étaient unis "à la vie à la mort" (p. 72):

Désormais les quatre compagnons seraient inséparables. (p. 72)

C'est au cours de la sixième séquence que tous les quatre, après avoir reconcidéré leur objectif, risquèrent de ne pas être en mesure de l'atteindre. Un sixième personnage entra alors en scène.

4. La performance: Acquisition d'un guide

Séquence VI: Acquisition d'un guide

Gros comme le poing commença par verbaliser sous forme de proverbe sa récente découverte:

(...): dans un tout petit morceau de vie ou de l'univers se cachent la vie et l'univers tout entiers. (p.91)

Les mots ont une place prépondérante non seulement dans la sixième séquence, mais également dans l'ensemble dans lequel elle s'inscrit: l'acquisition de compétence. Cette importance est d'autant plus marquée dans cette séquence-ci du fait qu'elle constitue la performance du sous-schéma narratif de l'acquisition de compétence; ce qui n'est pas étonnant outre mesure si l'on en considère l'enjeu. C'est entre autres dans cette sixième séquence qu'on rappelle l'objet de la quête des deux héros par un retour sur leurs origines:

Et de loyauté en amitié en souvenirs communs, les frères sortis de la huche et de l'établi basculent dans l'enfance laissée en plan au-delà du ruisseau, où un Bonhomme et une Bonne-Femme rêvent les exploits de leur progéniture. (p.91)

Ce retour aux sources n'est toutefois pas qu'anecdotique. Il permet en effet de restituer chacun des membres du groupe dans l'histoire racontée:

C'est l'ancêtre qui se dérouille le premier la gorge et aborde le sujet du retour. (...) étant lui-même en quête d'un lointain avenir. Gros comme le Poing s'efforce de lui faire comprendre qu'on ne regarde pas dans la même direction, car son frère et lui languissent après leur passé.

- Si faict, si faict, (...). Ains vostre passé est mon advenir, ou l'équipollent.

C'est alors que les autres saisissent qu'ils sont plus ou moins des rescapés de temps différents qui se croisent par hasard, d'où la grande faveur que leur a octroyée le destin de leur avoir donné rendez-vous tous les quatre dans un même temps.

- Si nous partions à la quête de notre point de départ, propose dans une soudaine illumination Messire René; nous pourrions d'une part trouver nos origines communes et prouver d'autre part que la terre est vraiment ronde.

(...) Voilà comment nos quatre héros un bon matin ajustent leurs pas dans la direction du levant, à contre-courant du soleil, à vent-devant du vent qui vente. (p.92-3 le soulignement est de moi)

Les passages que j'ai soulignés dans cet extrait viennent appuyer l'affirmation concernant le lien unissant Messire René à Jour en trop et justifiant leur présence au sein du groupe. L'hypothèse émise antérieurement est vérifiée: il y a conjonction d'identité entre les personnages.

Les quatre compagnons ayant une fois de plus repris la route s'adjoignirent un cinquième compère: un pigeon-voyageur du nom de Marco Polo. Celui-ci, porteur d'un message énigmatique, agira désormais à titre de guide, sous la direction de son maître, Gros comme le Poing, qui détient le pouvoir de communiquer avec les animaux:

(...) que l'oiseau, ici présent, surnommé par son maître Marco Polo, se met à leur service et consent à les conduire, moyennant d'être reçu compagnon, tout droit vers le trésor le mieux gardé du monde. (p.101)

Voici l'articulation proposée de la sixième séquence:

TABLEAU IX	
Schéma narratif de la performance: Acquisition d'un guide	
Séquence VI: Acquisition d'un guide	
I. Quête du point de départ (=incertitude)	II. L'oiseau = l'ennemi (incertitude)
IV. Acquisition d'un guide (=assurance)	III. L'oiseau = l'ami (certitude)
Conséquence: Le narrateur fait partie de la fiction.	

La sixième séquence du récit s'articule autour de deux axes: celui de **la parole** et celui **des événements** qui permettent l'ajout d'un nouveau personnage - l'oiseau Marco Polo. Le rôle de ce cinquième compagnon est lié à la parole du narrateur-écrivain. Celui-ci fait désormais partie du groupe. Il y jouera même un rôle déterminant, *"guide"*: ce que viendront subséquemment confirmer les septième et huitième séquences du schéma narratif général du récit central. Nous en avons cependant une première confirmation en observant de près comment Marco Polo est introduit dans le parcours narratif des héros. C'est effectivement après que la parole du narrateur-conteur eut permis d'établir - ou réétablir - les assises d'une double quête - dont la seconde (celle du JE du narrateur-écrivain) est tributaire de la première (celle des héros) - que Marco Polo fit son apparition à titre de guide!

À compter de ce moment, les compagnons posséderont un atout de taille, puisque l'oiseau était en mesure de voler et, de ce fait, qu'il voyait plus loin qu'eux-mêmes ne pouvaient le faire. On peut prétendre ici que Marco Polo est en cela l'égal de Clara-Galante. Mais si cette dernière est liée au narrateur-conteur et en est même, nous en aurons confirmation plus avant au cours du quatrième chapitre, la marque positive, l'analyse démontrera que l'oiseau est, quant à lui, lié au narrateur-écrivain; ce que font explicitement ressortir les relata analytiques des troisième et quatrième phases du schéma narratif général.

En outre, il a lui aussi un lien direct avec le code sous l'une de ses formes: le message écrit dont il est chargé. À ce stade du récit central, on ignore cependant tout de la nature de ce message qu'il protège d'ailleurs jalousement au nom de l'honneur. Il y a là parallélisme avec les maximes que Clara-Galante avait gravées sur les feuilles de Jean de l'ours et dont le contenu n'avait pas été révélé simultanément, mais fut toutefois connu avant le début de l'acquisition de compétence. Ces deux actants sont par conséquent liés à l'écriture comme telle, mais le rapport qu'ils ont l'un et l'autre face à l'écriture est différent. Le geste de Clara-Galante n'est effectivement pas lié à l'acte d'écrire proprement dit: il est plutôt à lire sur le plan de l'anecdote. Alors que le message écrit de l'oiseau, eu égard au fait qu'il demeure un mystère pour le narrataire, jusqu'à la toute fin du récit, est à lire sur le plan discursif comme une marque de l'écrit, puisque le connaissance du contenu est directement liée à la reconnaissance des héros comme tels et que celle-ci permet l'actualisation du JE du narrateur-écrivain. Et, comme le parcours narratif de l'oiseau est tributaire de la parole du narrateur-conteur, cela m'amène à dire qu'il est effectivement une marque voilée du narrateur-écrivain.

Il s'inscrit en effet dans l'anecdote rapportée par le narrateur-conteur. Et, partant, il en motive l'acte jusqu'à la fin du récit: le narrataire s'attend à ce que lui soit révélé le contenu du message que l'oiseau ne livre qu'à la toute dernière ligne du récit central; juste avant que la parole du narrateur-conteur ne soit, reprise par l'écrivain qui, dès lors, pourra assumer l'acte d'écrire. C'est de cette façon qu'est ménagé le passage entre la parole et l'écriture. J'insisterai davantage sur cet aspect plus avant dans la démonstration, au cours du sixième chapitre. Au demeurant, une hypothèse semble plausible: **Comme l'écrivain n'assume pas encore son JE et que celui-ci ne peut être actualisé que par la négation de son propre JE - ce qui signifie qu'il doit disjoindre un non-je - s'avérant en l'occurrence être le JE du narrateur-conteur via lequel il pourra actualiser son propre JE - il va de soi que l'écrit lié à l'actant figurant comme marque positive de ce narrateur-écrivain est impossible à déchiffrer et demeure tout simplement secret jusqu'à ce que tout soit enfin terminé.** Si cette hypothèse concernant le narrateur-écrivain s'avère exacte, il ne faudra alors pas s'étonner du fait que l'oiseau accompagne les héros jusqu'à la toute fin de leur périple et que nous ne puissions apprendre où il doit livrer son précieux message qu'au moment où les aventures des héros seront enfin terminées et que le narrateur-conteur aura été battu et déjoué sur son propre terrain - ce que ne révélera pas encore cependant l'acquisition de compétence.

Enfin, le fait que l'oiseau porte le nom d'un grand conquérant - Marco Polo - et qu'il soit chargé d'une mission renforce les affirmations et hypothèses formulées eu égard au rôle qu'il joue dans la narration et le processus de réalisation de l'instance de l'énonciation.

Par ailleurs, sur le plan de l'expression - ou plan discursif -, le faire somatique de l'oiseau est relaté non seulement en fonction d'un but assigné - guider les compagnons - mais aussi par rapport à un narrateur-auditeur à la fois présent et absent de ces événements - le JE-écrivain de Tonine - censé écouter ce récit chargé de compléter ce qui a été laissé *inachevé* - le monde. En fait, un tel faire somatique provoque l'effet de sens recherché par le narrateur-conteur et se lit sur la dimension cognitive du discours, celle de l'écrivain.

Dès lors, me référant à la conception générale du surgissement de la signification selon laquelle ce surgissement ne peut être conçu que comme l'apparition de différences (donc à la suite d'opérations disjonctives), je suis à même de prétendre que la conjonction d'identité entre les deux JE est possible et qu'elle est tributaire de la notion de temporalité largement exploitée dans le récit central. L'analyse des deux prochaines séquences viendra appuyer cette allégation qui se trouvera ensuite vérifiée dans la performance du schéma général du récit central et finalement confirmée par la sanction du schéma général.

5. La Sanction: Le savoir-pouvoir-faire

Séquence VII: La terre est ronde

La septième séquence - le début de la sanction du sous-schéma de la phase II - s'élabore autour d'une question dont la réponse a une importance déterminante dans la poursuite du voyage entrepris par les quatre compagnons et la résolution du problème soulevé dans la manipulation:

- *Elle est bien ronde? demande Figure de Proue pour la septantième fois.*
- *Ronde, Messire René, comme un ballon. Avec un pôle au nord, un autre au sud, et un équateur en son milieu.* (p.103)

Malgré la certitude qui se dégageait des propos de Gros comme le Poing, le doute persista dans l'esprit de l'ancêtre et celui-ci n'eut de cesse que de faire la preuve que la terre était réellement ronde.

Or cette démonstration est directement liée au pouvoir méconnu - par les aventuriers - des mots. Ce ne fut qu'après avoir repris leur longue marche qu'ils purent en faire l'expérience. Leurs pas les conduisirent en effet jusqu'à une frontière qu'un agent des douanes ne leur permit de franchir uniquement quand ils eurent répondu aux critères d'entrée.

C'est Jean de l'Ours qui traversa le premier en ne faisant pas la vérité et en avouant qu'il franchirait la frontière avec un héritage - les maximes - légué par sa marraine. Ce fut ensuite au tour du plus jeune. Ce ne fut cependant qu'en observant ce dernier que les deux autres comprirent que:

(...) la clef de cette porte fermée se cache dans les mots⁵. (p.108)

La frontière franchie, les compagnons se retrouvèrent "dans un pays qui semble marcher sur la tête" (p.109)*. Un pays qui présentait néanmoins les caractéristiques d'une société démocratique sur le plan narratif et les caractéristiques structurelles de l'énoncé sur le plan discursif.

⁵ Dans cet extrait, la partie de la sixième séquence axée sur les mots est sanctionnée: le texte lui-même atteste que la solution se trouve dans les mots.

Car chaque contribuable se réclamait des priviléges de sa fonction, priviléges qui commençaient par la dispense et s'achevaient dans l'exemption. Chacun avait si bien réussi à se réfugier dans l'un ou l'autre abri fiscal, (...). Voilà comment la caisse d'un État riche en mines, (...), restait toujours vide. (p.111, le soulignement est de moi⁶)

L'exploration que tous quatre firent de ce pays à "l'envers" sema cependant le doute dans leur esprit: la terre n'était peut-être pas ronde? Se pourrait-il que l'ancêtre eût raison en affirmant qu'elle était plate? Ce fut Marco Polo qui les éclaira en tranchant la question une fois pour toutes:

- *Vue d'en haut, elle est bien ronde, maître.*
Et voilà pour la bonne nouvelle. L'autre, qu'il garde enroulée à la patte gauche...
Mais déjà Gros comme le Poing secoue les puces de tout le monde et crie à son pigeon de les guider hors d'un pays sans dessus dessous (sic), sans bons sens, sans queue ni tête.
Et l'on repasse la frontière, heureux de retrouver à portée de vue quatre horizons bien courbes et qui se déplacent contre un ciel sans nuages.
 (p.113)

La septième séquence se termine par une révélation qui confirme le rôle de l'oiseau au niveau factuel: être un guide. Nous rencontrons ici l'une des principales caractéristiques structurelles de la narration, à savoir le caractère souvent implicite de l'épreuve qualifiante. Elle n'est en effet manifestée que par la conséquence: la réponse de l'oiseau a un impact direct sur la possibilité de poursuivre la route vers le point de départ. Partant, l'allégation avancée dans les pages précédentes, à l'effet que l'acquisition de compétence est directement liée à l'oiseau, est ici confirmée.

⁶ Le soulignement tend à mettre en évidence le vocabulaire qu'on peut attribuer au processus de l'instance de l'énonciation qui tente de se poser comme telle.

Cette septième séquence, en posant le problème de la morphologie de la terre - qui ne peut être résolu que grâce à l'intervention de l'oiseau - démontre bien que celui-ci est l'actant qui rend les héros et leurs compagnons aptes à, en mesure de. Au demeurant, sans l'intervention du pigeon-voyageur, les quatre compagnons auraient probablement accepté l'hypothèse formulée par l'ancêtre, à savoir que la terre est plate. Et, de ce fait, le projet des héros d'en faire le tour pour revenir à leur point de départ se serait avéré irréalisable.

Séquence VIII: La solidarité et l'unité

Dans la dernière séquence de la phase II, les assertions philosophiques et les jeux de mots prennent le pas sur le discours anecdotique, tout en lui étant subordonnés dans une relation d'interdépendance. Plus précisément, les événements suscitent ces assertions, mais on a l'impression que celles-ci suscitent également les événements puisque ceux-ci viennent en illustrer le sens:

Ses frères ne demandaient que ça: aller de l'avant, c'est le sens même de la vie et ça ne peut que déboucher dans l'aventure. (p.117)

Cette phrase vient également sanctionner le fait que le voyage continuait et que les héros étaient bien sur la route de l'aventure. Par ailleurs, dès le début de cette séquence, Messire René fit étalage de ses connaissances dans le but d'aider les compagnons à affronter le danger:

Messire René plonge dans son inépuisable mémoire et en sort des pans entiers d'histoires d'animaux encore bien vivants de son temps. Il raconte pour égayer la compagnie - un peu aussi pour les initier aux épreuves qui ne manqueront pas de surgir en forêt - (...). (p. 117-18)

Chacun des quatre aventuriers fut effectivement soumis à la tentation et dut faire face au danger. L'épreuve à laquelle chacun fut confronté était liée à une faiblesse de sa personnalité. Ce ne fut qu'en conjuguant leurs forces à leurs qualités et aux compétences qu'ils avaient précédemment développées qu'ils purent s'en tirer. En outre, ils développèrent fortement à ce moment leur désir commun de rester unis, quoi qu'il arrivât.

Cette huitième séquence vient sanctionner le fait que, sur le plan anecdotique, les héros ont le bagage nécessaire pour affronter, contrer et/ou surmonter, selon le cas, les obstacles à venir; ils y ont acquis les modalités actualisantes du *savoir-faire* et du *pouvoir-faire*.

Quant à l'oiseau, lié comme je l'ai dit au contenu et à l'expression, il voit également la sanction de sa propre compétence; il est le guide dont les héros avaient effectivement besoin:

Puis on finit par accorder la palme au pigeon-voyageur qui avait tout risqué en pleine conscience: lui seul connaissait au préalable l'ampleur des dangers qui se cachaient dans les bois. (p. 136)

Voyons maintenant l'articulation du contenu de ces deux séquences, puis ce que l'ensemble des séquences de cette deuxième phase du schéma narratif général révèle du fonctionnement textuel du texte du **HUITIÈME JOUR**.

TABLEAU X	
Schéma narratif de la sanction: Le savoir-pouvoir-faire	
Séquence VII: La terre est ronde	
I. La terre est-elle ronde? (=incertitude)	II. Le monde à l'envers (=étonnement)
IV. La terre est bien ronde. (=certitude)	III. Conviction ébranlée (=incertitude)
Conséquence: Acquisition du pouvoir-faire.	
Séquence VIII: La solidarité et l'unité	
I. Entrée dans les bois	II. La Force et le mensonge
IV. Sortie des bois	III. L'amour et la ruse
Conséquence: Acquisition du savoir-faire	

Le contenu de la sanction - figure discursive - vient donc corréler le contenu de la manipulation - figure pragmatique et cognitive - au cours de laquelle avait persisté, chez les compagnons, le doute face à leur avenir et plané une menace sur leur présent. Le sous-schéma narratif de la deuxième phase permet de voir qu'il y a eu transformation. En outre, sur le plan factuel, une récapitulation des événements, faite par *Gros comme le Poing*, corrobore cette affirmation:

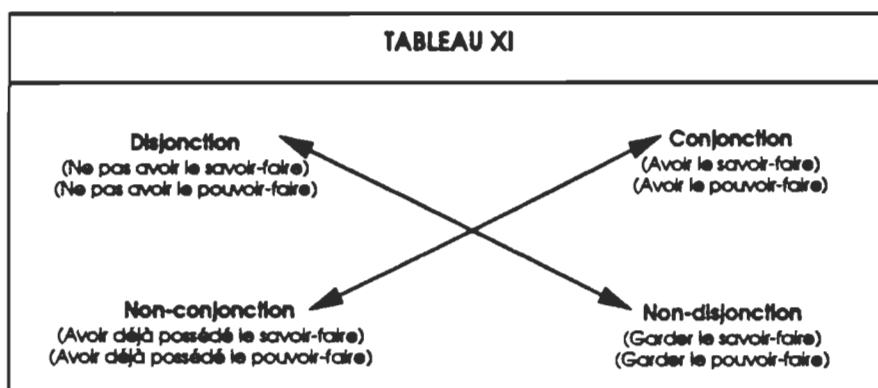
Et Gros comme le Poing se lance dans un exposé détaillé des différentes péripéties du voyage qui a commencé, il y a fort longtemps, franchissant le ruisseau de son village natal. L'aïeule l'écoute raconter la naissance de ses frères et compagnons de route; la rencontre d'un méchant bourreau encagoulé; la tempête dans une goutte d'eau; le voyage à dos de pigeon-voyageur devenu par la suite son ami; la visite d'un pays où tout le monde marche sur la tête; la lutte contre les bêtes de la forêt où ses frères, les uns après les autres, ont failli perdre la vie... (p. 134)

Dans cet extrait, chacune des six séquences composant l'acquisition de compétence est résumée, succinctement en une phrase, à une "aïeule" qui

ressemble étrangement à Clara-Galante (elle habite une cabane dans la forêt et semble même un peu sorcière), et à la vieille servante qui racontait des contes à Tonine enfant (elle utilise la même formule pour inviter Gros comme Poing à entrer chez elle: "Allons! tu entres ou tu n'entres pas? (p. 132)".) Sur le plan discursif, il y a tout lieu de croire que cette allusion, par métonymie, au narrateur-conteur renvoie au processus de l'énonciation: il y a eu acquisition de compétence en vue de l'actualisation du JE du narrateur-écrivain par le biais du parcours narratif des héros, narré par le narrateur-conteur!

6. Le carré sémiotique

Syntagmatiquement, les six séquences, considérées comme axe sémantique, se développent selon le carré sémiotique en:



La jonction se produit sur les plans du *savoir-faire* et du *pouvoir-faire*. Les héros en accueillant deux nouveaux compagnons se qualifient pour le *pouvoir-faire*, alors

qu'en prenant l'oiseau comme guide, ils se qualifient, implicitement, pour le *savoir-faire*. Bien que les deux qualifications concernent le faire, l'une - la première - se situe sur le mode réfléchi et concerne *l'appropriation*, l'autre sur le mode attributif et concerne *l'attribution* et ce, parce que le *pouvoir-faire* est lié au plan narratif, alors que le *savoir-faire* est lié au plan discursif.

L'analyse du prologue, de même que celle de la manipulation, ayant permis de voir qu'il y a deux mandats interdépendants - l'un sur le plan narratif, l'autre sur le plan discursif -, il ne faut pas s'étonner outre mesure du fait que l'acquisition de compétence présente également la même structure; s'il n'en était pas ainsi, il faudrait tout reconsiderer. Ce ne sera toutefois pas nécessaire dans le cas qui nous préoccupe ici, puisque le texte présente manifestement jusqu'à maintenant les caractéristiques propres à la qualification des actants pour la réalisation desdits mandats. Il présente également les éléments de contenus qui vont permettre la transformation.

(...), tant il est vrai que la vérité mène tout droit à sa fabulation et la fable à sa vérité, c'est dire qu'aucune poursuite jamais ne viendra entraver cette certitude, aucun dogme ne l'arrêter, aucune vénération l'étouffer.

Madeleine Gagnon
l'œur

CHAPITRE IV

PHASE III: LA PERFORMANCE EXPÉRIMENTATION DU CODE

1. La praxis analytique

La performance¹ représente la transformation permettant d'établir la conjonction entre le sujet et l'objet. À ce titre, elle rend possible la sanction ultérieure du savoir-pouvoir-faire acquis, eu égard à la manipulation initiale. La performance est donc une épreuve décisive, tant au niveau du parcours narratif qu'au niveau du parcours discursif.

Au cours de cette troisième phase, les héros feront l'expérimentation du code qu'ils s'étaient vu attribuer par le Destinateur-manipulateur, pendant la première phase, et qu'ils se sont approprié pendant la deuxième. Partant, ils seront appelés à l'utiliser mieux que celui qui sait le faire: le narrateur-conteur. Cela presuppose que le narrateur-conteur soit aussi un actant du récit et qu'il ait lui aussi un objet. Qu'il soit actant ne fait aucun doute puisqu'il a été reconnu comme tel dès la fin du prologue:

(...) me fait une voix écorchée qui me rappelle celle d'une vieille servante qui me racontait des contes. (p. 14)

¹ "[...]la performance s'identifie à l'acte humain que nous interprétons (en mauvais français) comme un << faire-être >> et auquel nous donnons la formulation canonique d'une structure modale, constituée d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état. La performance apparaît alors, indépendamment de toute considération de contenu (ou de domaine d'application) comme une transformation produisant un nouvel << état de choses >>; [...]" (Voir A.J. Greimas et J. Courtés (1979): 271, article 2) Elle presuppose donc l'acquisition de compétence comme condition sine qua non; le sujet doit effectivement avoir acquis les modalités actualisantes du *savoir-pouvoir-faire*. Et, partant, il est virtuellement en mesure d'amorcer la transformation permettant le renversement de la situation initiale. En d'autres mots, "c'est là où tout se joue".

Quant à son objet, j'ai l'intuition que c'est le même que celui du narrateur-écrivain: l'actualisation de son JE. Et, partant, je crois qu'il doit également disjoindre de son JE, et le projeter dans l'énoncé, un non-je.

Or, l'analyse de l'épreuve qualifiante de la phase II nous a permis de voir qu'un nouveau personnage, La Mort - personnifiée par le bourreau -, avait fait son apparition et qu'il était l'opposant des héros. Compte tenu du fait que l'actualisation du JE du narrateur-écrivain est tributaire du parcours narratif des héros, je formule ici l'hypothèse que **ce personnage menaçant pour eux est une figure de la narration et, en l'occurrence, le non-je par excellence du narrateur-conteur**. De ce fait, cette troisième étape du récit s'avère déterminante tant au niveau narratif qu'au niveau discursif.

C'est effectivement celle au cours de laquelle devra se produire la transformation permettant la conjonction d'identité entre les différentes marques des deux instances narratives en vue de l'actualisation du JE de l'une ou de l'autre.

Au cours de l'analyse de cette partie du texte, j'identifierai la troisième phase du schéma greimassien. Je démontrerai que La Mort est vraiment la marque par excellence du non-je du narrateur-conteur et mettrai en évidence le fait que l'oiseau est effectivement la marque positive du narrateur-écrivain.

TABLEAU XII			
Répartition des séquences dans le schéma narratif de la performance			
Phase I Manipulation (pp.137-62)	Phase II Acquisition de compétence (pp.163-81)	Phase III Performance (pp.182-200)	Phase IV Sanction (pp.200-51)
Séquences IX et X	Séquence XI	Séquence XII	Séquences XIII et XIV

Comme c'est le cas dans le schéma narratif de la phase II, la manipulation et la sanction comportent deux séquences alors que les deux phases intermédiaires en comprennent une seule. Les deux schémas narratifs respectant la même structure, il sera aisément d'en corrélérer les contenus dans le cinquième chapitre.

En outre, cette façon d'inverser puis de poser les contenus illustrera la transformation de la manipulation - **Le départ** - survenant dans le récit central du texte du **HUITIÈME JOUR**. Voyons maintenant comment s'articule chacune des séquences du schéma narratif de la performance.

2. La manipulation: Manipulation du temps

Séquence IX: La temporalisation

Cette séquence débute par une brève récapitulation des acquis faits par les héros et réitère leur conception du monde:

(...), tout était à refaire dans ce monde-là: à commencer par (...); et la semaine qui saurait sûrement profiter de ses trois jeudis. (p.138)

Le temps, on l'a constaté lors de l'épreuve qualifiante, est un élément d'insatisfaction continue au cœur des héros: ils n'en ont jamais assez. Jour en Trop comblera bien assez tôt cependant leur désir d'en modifier le cours.

Prêts à reprendre la route, les compagnons étaient indécis quant à la direction à prendre. Gros comme le Poing suggéra alors à la compagnie de suivre les oies sauvages:

Et sans attendre la réponse de ses compagnons (...) à dos de son pigeon et giddup! il s'envole tout droit vers la pointe du V. Pauvre Marco Polo! (...). Et il roucoule tout bas que les bêtes auraient avantage à mieux choisir leurs maîtres et que si c'était à refaire...

- *Fais ce que je te dis, commande le Pouçot, j'ai un mot à échanger avec ma Mère l'Ole.*
- *... Ta mère l'Ole pourrait te voir venir d'un mauvais œil, petit. L'heure n'est pas aux contes, mais à la migration.* (p. 139)

Voilà que, sur le plan discursif, le fait que l'oiseau soit une marque du narrateur-écrivain tend à se confirmer de plus en plus. Les points de suspension, annonçant constamment dans le texte la présence ou l'intervention de l'un ou l'autre narrateur, attirent ici l'attention sur l'une des marques du narrateur-écrivain: l'oiseau. Or les propos de celui-ci, bien qu'intégrés aux événements de la narration, peuvent en être dégagés et lus sur le plan discursif. Partant, voici ce que nous obtenons en appliquant les définitions des mots-clés - conte et migration - au processus de l'énonciation:

- *L'heure n'est pas à raconter des histoires* (LE CONTE) mais au déplacement (MIGRATION) d'un JE au cours de son développement, de sa métamorphose.
- Déplacement de la substance de ce JE (celui de l'écrivain) à l'intérieur d'un lieu (le récit central) à l'intérieur d'un ensemble (tout le texte du HUITIÈME JOUR).

En outre, sur le plan de l'anecdote, les oies sauvages avertirent Gros comme le Poing d'un danger imminent: quatre brigands se trouvaient sur leur route. Mais, malgré l'avertissement, la compagnie poursuivit son périple dans cette direction. On envoya cependant Marco Polo en éclaireur, histoire de ne pas prendre de risque inutile. Celui-ci revint en catastrophe du repère des brigands où il avait été pris en chasse par l'un d'eux. On décida alors de mandater un autre éclaireur, Jour en Trop qui, lui, pouvait se rendre invisible. Ce qu'il rapporta en revenant constitue un indice quant à l'origine même des brigands et au danger qu'ils représentent:

Il a vu quatre brigands assis dans un cercle carré.
(p. 142, le soulignement est de moi.)

Le syntagme souligné en rappelle un autre: "*la quadrature du cercle* (p. 71)", lequel est tiré des premières lignes du chapitre cinq du récit central - l'acquisition de compétence de la phase II. Or ce syntagme-là faisait allusion au quatrième personnage - Jour en Trop - qui avait joint la compagnie après être sorti indemne du cercle vicieux. C'est là qu'il faut faire un lien avec les brigands dont l'un, on l'apprendra un peu plus tard, est le bourreau sorti du cercle vicieux pour poursuivre Jour en Trop et l'éliminer.

Intrépide comme toujours, Gros comme le Poing fut capturé par les brigands qui décidèrent de le vendre dans un cirque. Il appela à l'aide, mais en vain, Marco Polo ne répondit pas. Recourant alors à ses dons, Gros comme le Poing réussit à prendre la fuite et se retrouva en grande conversation avec un veau à cinq pattes; conversation au cours de laquelle il réalisa que la vie de cirque n'était pas faite pour lui.

Pendant ce temps, Jean de l'Ours s'apprêtait à se battre avec les brigands, mais l'ancêtre intervint, alléguant que le combat ne devait pas avoir lieu dans un cirque. Les brigands décidèrent alors d'une date et d'un lieu de rencontre.

Alors l'ancêtre prend une voix de gorge pour accepter le défi au nom de ses frères:

- *Vendredi au champ de repos.* (p. 151)

Et voilà que se termine cette première séquence de la performance. L'affrontement se fera dans un autre lieu, à un autre moment. La rencontre avec La Mort est donc différée dans le temps et l'espace; les héros sont manipulés par les brigands.

Séquence X: La modification du temps

La dixième séquence est principalement axée sur la notion de temporalité. Elle constitue en fait l'actualisation d'un défi que Gros comme le Poing avait lancé au bourreau dans la cinquième séquence de la phase deux:

Au revoir à la semaine des trois jeudis, quand le ciel pluvra des alouettes et que carême tombera en août! (p. 82)

Ce défi, lancé alors que les héros en étaient à acquérir les modalités actualisantes d'un *savoir-pouvoir-faire*, peut avoir lieu dans la performance, puisqu'on en est à éprouver ce *savoir-pouvoir-faire*. De plus, dès le début de la séquence, les compagnons reconnurent qu'ils avaient été manipulés et qu'ils devaient tout mettre en oeuvre pour se préparer de leur mieux à un affrontement des plus terrifiants. Jour en Trop intervint alors en donnant du temps à ses frères qui avaient réalisé qu'ils n'en disposaient que de fort peu.

- *Et voilà comment nos héros connurent une semaine de trois jeudis.* (p. 155)

Par ailleurs, alors que dans la séquence précédente, c'était les oies sauvages qui avaient averti les compagnons de la présence des brigands, ici, c'est l'oiseau apprivoisé qui vint les prévenir lorsque les brigands s'amenèrent au champ de repos; il y a ici une opposition sur le plan sémantique qui est à lire comme un indice² annonçant l'opposition sur le plan narratif. Marco Polo repartit ensuite chercher de l'aide auprès des oiseaux du ciel. Et le combat commença avec Jean de l'Ours, fort comme quatorze, délégué au front par ses frères. S'ensuivirent alors de nombreuses allusions bibliques, liées sur le plan sémantique aux éléments constitutifs du syntagme dans lequel Gros comme le Poing avait défié le bourreau.

À ce moment du récit, il y a encore deux éléments manquant - la pluie d'alouettes et carême en août - pour que la rencontre avec le bourreau puisse réellement avoir lieu. Les syntagmes annoncent donc, par des relata métaphoriques, une fonctionnalité du faire qui est créatrice d'effet de sens. Ultérieurement, le texte viendra corrélérer la relation qui existe entre le niveau narratif et le niveau discursif:

Nos amis ne compriront pas tout de suite où était passé le temps. Puis leurs yeux finiront par se désiller: seuls les héros vivent hors du temps qui court; le commun des mortels n'avaient connus des trois jeudis qu'un jeudi, vendredi, samedi. Ajoutez trois jours gras, et vous voyez galoper à vos trousses le visage émacié du Mercredi des Cendres. (...) Et voilà comment le ciel, après avoir plu des alouettes, en la semaine des trois jeudis, fit tomber carême en août. (p. 160-61, le soulignement est de moi.)

² "[...]les unités qui s'y trouvent ont en commun de ne pouvoir être saturées (complétées) qu'au niveau des personnages ou de la narration; elles font partie d'une relation paramétrique, dont le second terme, implicite, est continu, extensif à un épisode, un personnage ou une oeuvre tout entière; [...]. Les indices ont donc toujours des signifiés implicites; [...]. Ils impliquent une activité de déchiffrement: [...]. (Voir R. Barthes (1981): 16-7, le soulignement est de moi et tend à montrer que ces propos appuient les affirmations faites dans cette partie de l'analyse.)

Le soulignement attire l'attention sur le terme désiller qui signifie "amener à voir, à connaître ce qu'on ignorait ou voulait ignorer", en l'occurrence ici le fait que les héros appartiennent au monde de la fiction du huitième jour et, par conséquent, que les aventures qu'ils vivent relèvent d'un acte de création.

Sur le plan factuel, tout est désormais en place. De sorte que l'affrontement avec le bourreau peut enfin avoir lieu. Et c'est Jour en Trop, victime désignée du bourreau, qui l'aperçut et prévint la compagnie. Messire René ordonna alors à ses cadets de ne pas bouger.

Qu'on le laisse affronter le monstre les mains nues, armé de sa seule mémoire du passé. (p. 161)

Et l'ancêtre finit par revenir le lendemain, épuisé, mais fier d'annoncer que le bourreau était retourné au bout du cercle vicieux et qu'il n'en ressortirait plus. De ce fait, on aurait tendance à croire que la menace de mort planant sur les compagnons est définitivement contrée, mais ce n'est pas le cas. La Mort réapparaît, dans les dernières lignes de cette séquence, sous une autre forme cette fois, la Faucheuse. L'hypothèse formulée à la page 70 de la présente étude, stipulant que **La Mort constitue une marque du narrateur-conteur**, commence à se confirmer et les pages suivantes la corroboreront. Voyons maintenant le schéma narratif de ces deux séquences:

TABLEAU XIII			
Schéma narratif de la manipulation La manipulation du temps			
<u>Séquence IX: La temporisation</u>			
I. Annonce d'un danger	II. Absence de l'oiseau: enlèvement de Gros comme le Poing		
IV. Danger différé	III. Fuite de Gros comme le Poing		
Conséquence: l'affrontement est retardé.			
<u>Séquence X: Modification du temps</u>			
I. Prolongation de la semaine	II. Élimination des brigands		
IV. Retour du bourreau au cercle vicieux	III. Apparition du bourreau		
Conséquence: Le temps agit contre La Mort.			

Dans la séquence IX, le combat ne peut avoir lieu dans un cirque: la vie de cirque n'est pas faite pour Gros comme le Poing qui doit tenter de rejoindre ses compagnons et "Le combat devait pourtant avoir lieu, mais en temps et lieu opportuns (p.151)". Ce qui semble disjoint par "mais", dans l'extrait cité, ce sont deux catégories de la syntaxe discursive, le temps et l'espace, que l'on peut opposer ainsi:

Cirque	VS	Champ de repos
Ici et maintenant		Là-bas et plus tard

La première catégorie présente un double débrayage, spatial et temporel, à considérer comme une procédure de projection, au moment de l'acte de langage, hors de l'instance de l'énonciation, des termes *non-ici* et *non-maintenant*.

Et, partant, sont ainsi fondés, simultanément, l'espace objectif de l'énoncé, l'espace *là-bas*, et l'espace originel, *ici*, de l'énonciation. Quant au temps, il est institué par présupposition: le temps *maintenant* de l'énonciation permet la construction d'un temps objectif *plus tard*; ce qui avait par ailleurs été annoncé implicitement par la disjonction temporelle de la phase 3:

Aujourd'hui	vs	Domain
Appréhension		Expectative

Les deux séquences de la manipulation se présentent intuitivement comme un ensemble de notations figuratives renvoyant à un événement, l'affrontement avec le bourreau, temporellement déterminé par le défi qu'avait lancé à ce dernier Gros comme le Poing: "(...) à la semaine des trois jeudis, quand le ciel pleuvra des alouettes et que carême tombera en août!" (p. 82)

Dans la séquence X, le bourreau n'apparaît qu'une fois que les brigands, parmi lesquels il s'était dissimulé, furent mis hors de combat. Le fait qu'il retourna au bout du cercle vicieux, là d'où il venait, est à lire comme un indice quant à la possibilité des héros de faire de même: retourner là d'où ils viennent, chez leurs parents.

Ce n'est toutefois que rétrospectivement, et par une rétrolecture des deux séquences, que l'on peut postuler un soubassement temporel comme la projection de l'un des termes de l'opposition:

avant l'affrontement	vs	après l'affrontement
-----------------------------	-----------	-----------------------------

³ Voir page 39 de la présente étude.

Cette opposition se décompose en deux catégories, l'une proprement temporelle:

et l'autre dénominative, opérant la périodisation de la temporalité:

(2) /affrontement/ vs /élimination/

C'est donc par la conjugaison des termes sélectionnés des deux catégories - (1) et (2) /avant/ qui est le temps dans lequel s'inscrivent les événements narrés et /élimination/ qui est la dénomination sémantique, axiologisée par les valeurs que comporte le texte, de ce cadre temporel - que se trouve délimitée la manipulation de la performance.

Sur le plan narratif, les héros sont effectivement manipulés: ils ont éliminé le bourreau, mais la menace de mort plane toujours. Ils doivent donc acquérir le faire cognitif leur permettant de la contrer définitivement.

3. L'acquisition de compétence: Acquisition d'un maître du temps

Séquence XI: La solidarité

Cette séquence, comme les précédentes, débute par une brève récapitulation dont les composantes méritent d'être explicitées.

Nos quatre compagnons étaient sortis du champ de repos bien vivants, toujours aussi disparates, bâties comme des paradoxes, traînant de par le monde, comme la veille, leur envers à l'endroit et leur sens dessus dessous.

cherchant à traverser la vie sans se presser de rattraper leurs vieux jours.
(p.163, le soulignement est de moi.)

Sur le plan narratif, l'action à laquelle se réfère cette récapitulation des derniers événements ouvre une alternative conséquente pour la suite de l'histoire. Elle établit définitivement une certitude quant à l'élimination du bourreau et en maintient une autre quant à l'objet des héros: revenir à leur point de départ.

Sur le plan discursif, les segments que j'ai soulignés mettent en évidence des signifiants dont le signifié constitue un double sens qui introduit dans le dialogue fictif du narrateur-conteur une communication à rebours liée au processus d'énonciation. De sorte que les deux niveaux que nous avons reconnus antérieurement fonctionnent ici comme deux systèmes: l'un - celui de la fiction - se retourne et se marque d'une signification révélant le fonctionnement de l'autre - celui de l'énonciation.

Ce cours paragraphe est lui-même structuré comme un paradoxe: il introduit un nouveau chapitre et établit, à la fois, une certitude quant au lien existant entre le parcours narratif des héros et le processus de l'actualisation de l'instance de l'énonciation. Il soutient en outre l'hypothèse que le non-je du narrateur-écrivain correspond au JE du narrateur-conteur (cf. partie soulignée de l'extrait). Cette récapitulation s'investit donc d'une fonctionnalité double, à la fois chronologique et logique.

Un autre extrait (dont les signifiés obtenus sur le plan narratif constituent des signifiants dont le signifié est à lire sur le plan discursif) vient également renforcer ces affirmations:

Nos artistes (narrateur-écrivain) et conteurs (narrateur-conteur) auraient bien dû savoir que tôt ou tard, la mégère - Margot - s'échapperait des murs, des cadres et des mots (du récit central). (p. 165, les crochets sont de moi et révèlent le sens connoté.)

Il n'y a pas de doute, l'acquisition de compétence de la performance est amorcée. Les héros y affrontèrent Margot qui tenta de les éliminer en utilisant un subterfuge: le temps sous sa forme atmosphérique, la température. Chacun des compagnons risqua donc de mourir en subissant la violence des éléments. Le groupe fut, par le fait même, menacé. Heureusement, les compagnons s'étaient fait un serment mutuel parant à cette éventualité:

Et jurez-vous de n'abandonner aucun compagnon en détresse, quoi qu'il advienne, de vous secourir mutuellement en toutes circonstances, de reprendre la route coûte que coûte, même par les chemins tortueux et les mers ténébreuses, sous le soleil ou sous la pluie, alertes ou fourbus, toujours et partout, défendez-vous les uns les autres, jurez. (...) Jurons de venir également au secours de Marco Polo et de nous laisser de même secourir par lui. (p. 166)

Ce pacte de solidarité les sauverait effectivement. Et, à la fin de l'ultime épreuve de cette séquence, ils auront acquis un élément leur permettant de rencontrer Margot dans un dernier affrontement:

- Il fera beau demain, prédit Jour en Trop qui, (...) reçut le titre de grand-maître du temps. (p. 181)

L'affrontement se solde donc par l'acquisition d'un savoir-pouvoir-faire qui permet de dégager le schéma narratif de cette séquence:

<p style="text-align: center;">TABLEAU XIV</p> <p style="text-align: center;">Schéma narratif de l'acquisition de compétence</p> <p style="text-align: center;">Acquisition d'un maître du temps</p>	
Séquence XI: La solidarité	
I. Prise de conscience: Margot...	II. Serment de solidarité
IV. Grand maître du temps	III. Lutte contre les éléments
Conséquence: L'affrontement contre le temps donne le pouvoir de soumettre le temps.	

Comme dans la manipulation, le temps constitue ici l'axe autour duquel s'articule toute la séquence. La complémentarité des deux parties est manifeste. Dans un premier temps, les héros devaient découvrir en quoi le temps pouvait leur être utile et dans un deuxième temps, ils se sont dotés d'un maître du temps, lequel a désormais acquis un pouvoir incontestable sur le temps lui-même. La transformation aura donc lieu grâce à l'exploitation de la notion de temporalité désormais éprouvée sous toutes ses formes.

4. La performance: Modification de l'espace

Séquence XII: La guerre

Cette séquence débute sur les enseignements pleins de sagesse de l'ancêtre concernant Margot, la semeuse de fléaux, aussi appelée la Dulle Griet et l'Enragée. Et, de constats en affirmations, alors que Gros comme le Poing se demandait en quoi elle pourrait bien être vulnérable, l'ancêtre les prévint qu'elle leur tendrait d'autres pièges tout aussi dangereux que les précédents.

Seul Gros comme le Poing (...), cherchant la faille dans l'argument, le talon d'Achille de l'Enragée Margot... Une solution, bien sûr, serait de rebrousser

chemin, (...); ou mieux de rester sur place, (...), sans aller se jeter entre les pattes de l'ogresse. (p. 184)

Mais ils choisirent encore une fois la route de l'aventure et découvrirent, un matin, deux îles qui n'étaient pas là la veille. Jean de l'Ours prit alors la mer en éclaireur, mais on dut envoyer l'oiseau le chercher parce que Margot se montrait à nouveau. Lorsque Jean de l'Ours revint, il leur annonça une bien mauvaise nouvelle: l'Île-du-Nord et l'Île-du-Sud étaient en guerre l'une contre l'autre.

Cette guerre ne les concernait pas, mais Gros comme le Poing voulut y prendre part de loin, en tant que spectateur, compte tenu des *histoires* qu'il pourrait en tirer. C'est cependant Messire René qui, faisant appel à l'honneur, les convainquit de prendre réellement part à cette guerre. Jour en Trop trouva alors une solution susceptible de rétablir la paix: transplanter les îles en une autre terre. L'ancêtre pesa le pour et le contre et ne crut pas, quant à lui, que ce fut là une bonne solution:

- *L'histoire démontre, (...) ...
(...) l'histoire c'est le territoire de l'ancêtre.
Mieux vaut s'armer d'idées nouvelles. (p. 193)*

L'idée qu'ils eurent alors exigeait cependant qu'on envoie le pigeon-voyageur en mission de reconnaissance dans les îles. L'oiseau s'interposa, avançant qu'il ne parlait pas la langue et qu'il aurait besoin d'un interprète.

*Non, mais pour qui se prend cet emplumé?
Le maître, se faire le serviteur de son valet! Lui, le stratège génial, (...), réduit au rôle d'Interprète des oiseaux!
Et il maudit sa généreuse marraine qui l'avait accablé de ses dons. (p. 194)*

Et voilà qu'est confirmé par la narration même le parallélisme entre l'oiseau et Clara-Galante et, par extension, le lien de ces deux actants avec les narrateurs. L'oiseau ne peut effectivement agir seul dans l'histoire puisque ses actions sont liées à celles des héros! De surcroît, c'est à ce moment crucial de la performance, alors que le personnage tente de remettre à sa place l'oiseau - qui intervient directement dans le déroulement de l'histoire et pour qui l'ancêtre prend parti, et à qui également il accorde même gain de cause - qu'il est question, une fois de plus, du Destinateur-manipulateur!

La tentative de l'oiseau et de son maître d'instaurer la paix en parlementant ayant échoué, ils décidèrent de modifier l'emplacement géographique des îles, en les inversant; ils eurent du succès. Et partant, ils intervinrent directement sur le cours de l'Histoire!

Après cet acte héroïque, les compagnons décidèrent de former deux groupes et de se rendre dans les îles rencontrer les habitants pour tenter de leur expliquer ce qui s'était passé et, ainsi, instaurer les assises d'une paix durable. Les habitants finirent par admettre, bien difficilement cependant, que la position des îles avait effectivement changé et qu'ils devaient "*faire face à leur nouveau destin* (p. 198)". La paix qui en résulta fut malheureusement de courte durée: la guerre reprit de plus belle et les compagnons en conclurent qu'il valait mieux abandonner la médiation et quitter les îles. Ils découvrirent alors que Margot s'y rendait pour y déverser ses maléfices.

- Rentrons dans les terres, cherchons un coin de pays où règnent l'ordre et la paix.

Et pour lui-même, il marmonna entre les dents:

... Jamais je croirai que dans le huitième jour...

Cette image le ramena malgré lui à son enfance où il avait laissé un Bonhomme et une Bonne-femme, penchés au-dessus d'un établi et d'un pétrin. (p. 200)

Le chapitre se termine sur une allusion au temps de la fiction - introduite et terminée par des points de suspension - et à ceux qui ont créé les héros, soit les auteurs de leur corps physique. À ce moment du récit - la performance -, c'est d'autant plus intéressant... C'est à lire comme un rappel du lien existant entre la narration et le narré, entre le sujet et l'objet. Regardons maintenant le sous-schéma narratif:

TABLEAU XV	
Schéma narratif de la performance	
Modification de l'espace	
<u>Séquence XIII: La guerre</u>	
I. Le talon d'Achille de Margot	II. Recherche d'une solution
IV. Le huitième jour (le temps)	III. Inversion de la position des fées
Consequence: La faille de Margot est liée à l'idée de l'inversion de la position des fées (comme solution au problème de la guerre) et au huitième jour, le temps fictif, celui dans lequel ils évoluent tous.	

À première vue, cette séquence semble poser un sérieux problème d'interprétation, mais lorsqu'on découvre qu'elle soulève la question, dès les premières lignes, du talon d'Achille de Margot, il ne reste qu'un pas à franchir pour en comprendre l'articulation: c'est sur le plan métonymique qu'il faut la lire. Au début, on se souviendra que les compagnons tentaient de comprendre le problème que présentait pour eux Margot, se demandant si elle avait un point faible sans le trouver. Ils essayèrent ensuite de mettre fin à la guerre qui perdurait

entre les deux îles, mais n'obtinrent qu'une paix temporaire. À prime abord, la performance donne l'image d'un échec, mais cette épreuve a été déterminante, car ce qu'y ont appris les héros - que l'inversion du nord et du sud peut mettre fin à l'opposition - leur servira lors de l'ultime affrontement avec Margot. En outre, en prenant part à la guerre alors qu'elle ne les concernait pas, c'est comme si les compagnons s'étaient préparés à vivre la leur.

5. La sanction: Abolition du temps

Séquence XIII: La vérité vs le mensonge

Les compagnons fatigués par les derniers événements se reposèrent dans un champ, chacun à ses réflexions. Puis, la faim le tenaillant, Gros comme le Poing harangua ses frères de se complaire dans la fainéantise. Sa fougue oratoire l'amena une nouvelle fois à déroger aux lois de la sagesse et de la prudence:

Je déifie les matins calmes, les temps longs et les temps courts de nous emprisonner dans la morte saison. (...).
 - *Ouste! en route! J'ai faim. Tant pis pour le blé mort!* (p. 203)

Ses fléaux ayant été appelés par leurs noms, il ne fallut pas s'étonner de voir arriver la semeuse elle-même. Les compagnons, sachant ce qu'elle valait, espérèrent qu'elle ne les verrait pas. Mais...

Partout où s'aventuraient nos quatre héros, hélas! la terre gardait longtemps l'empreinte de leurs pistes. Il leur était bien difficile de passer inaperçus. Pour leur gloire et leur propre malheur. (p. 204, le soulignement est de moi.)

Sur le plan discursif, cette allusion au parcours narratif des héros est révélatrice. Les termes soulignés, désignant une réalité (le parcours narratif des héros) sur le niveau

de surface, fait d'une succession de signes (le récit), peuvent être appliqués au processus d'actualisation de l'instance narrative. Ils représentent effectivement un enchaînement d'expressions litotiques renvoyant une à une, à l'aide de relations topiques variables, à une isotopie textuelle plus profonde: celle désignant le processus de transformation de l'instance de l'énonciation. Et, partant, nous pouvons les lire de la manière suivante:

la terre: le texte

gardait longtemps l'empreinte: conserve la trace

de leurs (les deux narrateurs)

pistes: chemin qui conduit à quelqu'un (!) en l'occurrence le JE du narrateur-écrivain).

difficile: impossible

de passer inaperçu: de ne pas remarquer!

Quant à Margot, elle jeta son dévolu sur le plus jeune qui, pour lui échapper, se glissa entre deux temps. Il disparut du même coup aux yeux de ses frères qui, pour le retrouver, n'hésitèrent pas à mettre leurs "pas dans ceux de Margot l'Enragée (p. 207)". Cela les mena directement aux murs ceinturant le royaume du roi Pétaud où ils découvriraient l'ampleur des ravages que Margot y avait déjà faits. Usant de ruse, ils franchirent les portes du palais et assistèrent à un tournoi des plus inusités:

- *Un concours de menteries, qu'il (l'oiseau) roucoule dans l'oreille de son maître.* (p. 210)

Voilà qu'une fois de plus, c'est l'oiseau qui permit aux compagnons d'avoir l'heure juste en leur révélant ce qu'il savait. Gros comme le Poing demanda alors à sa

voisine l'enjeu du tournoi. Celle-ci lui apprit que le vainqueur aurait la vie sauve. Ce fut ensuite bien malgré lui qu'il se retrouva participant du tournoi. Contrairement à ce qu'il avait d'abord cru, il lui suffit de dire la vérité - expliquer les origines de chacun des compagnons et raconter les péripéties de leur long périple - pour être proclamé roi des menteurs et, de ce fait, avoir la vie sauve.

Sa vie, sa propre réalité serait donc plus menteuse que le mensonge? La vérité dans toute sa nudité est décidément plus invraisemblable à la cour d'un roi Pétaud, que l'invention pure et simple. (p. 213)

On se souvient que, lors de la manipulation de cette troisième phase, les héros avaient pris conscience du fait qu'ils n'évoluaient pas dans le même monde que le commun des mortels; ils vivaient "*hors du temps qui court*" (p.160): dans le temps de la fiction. Or, dans l'extrait qui précède, c'est comme si un miroir était placé devant l'ensemble du texte et révélait un détail qui, jusque là, était passé inaperçu: la fiction - le parcours narratif des héros - est une illusion, une assertion sciemment contraire à la vérité, émise dans l'intention de tromper: un mensonge. Cette révélation, faite à ce moment du récit, la sanction de la performance, vient confirmer la première, faite par les personnages eux-mêmes. Et, partant, j'affirme que le texte s'appelle et se répond...

Par ailleurs, un autre passage, dans lequel il est question de l'oiseau, vient appuyer cette affirmation, incluant, par le fait même, le narrateur-écrivain dans le mensonge-vérité:

Gros comme le Poing s'empresse de l'excuser auprès de Sa Majesté, plaidant pour leur mascotte (...), qui est doué d'un instinct qui dépasse la raison et est détenteur d'un secret enroulé sur sa patte gauche et destiné un jour à révolutionner la terre. (p. 217, le soulignement est de moi.)

Les signes soulignés peuvent être lus, sur le plan discursif, de la façon suivante:

excuser: justifier (rendre légitime) une personne (le narrateur-écrivain)

Instinct: comportement par lequel une impulsion (désir de s'actualiser) se manifeste;

détenteur d'un secret: le rôle du récit central

destiné (...) à révolutionner: transformer radicalement, profondément, changer.

Après ce plaidoyer de Gros comme le Poing en faveur de Marco Polo (qu'on peut également lire, sur le plan discursif, comme une intervention des actants de la narration en faveur du narrateur-écrivain), les compagnons intercédèrent auprès du roi (dont le rôle peut ici être perçu comme équivalent à celui du narrateur-conteur, du point de vue de l'autorité dans son domaine) en faveur, cette fois, du peuple. Ils lui exposèrent un plan qui pourrait mettre fin à la famine qui décimait le royaume. Le roi reçut favorablement leur requête et leur proposa de se séparer pendant une année pour quadrupler les chances de réussite. C'était toutefois un stratagème. Les compagnons hésitèrent jusqu'à ce que l'enjeu leur fût enfin révélé:

LA BEAUTÉ, toute en majuscules. (p. 220)

Celle-ci était personnifiée par la fille du roi, laquelle épouserait celui qui aurait rendu la prospérité au pays. Le subterfuge réussit. Aux yeux des compagnons, la récompense semblait valoir le sacrifice de la séparation temporaire de la compagnie:

L'amour!

Plus tard nos héros comprendront devant quelle épreuve le destin les a conduits. Pour la première fois, ils sont en rivalité les uns avec les autres. Chacun doit désormais courir l'aventure seul, sans le secours ni l'appui de sa compagnie, sans l'amitié de ses frères. (p. 220)

Les risques étaient énormes, mais l'appât était de taille. Le mensonge était une fois de plus déguisé: il était ici paré d'un merveilleux visage qui en dissimulait les pourtours trompeurs et excessivement dangereux. Tous s'y laissèrent prendre. Ils se séparèrent donc finalement inconscients du véritable enjeu, anxieux de revenir au bout d'une longue période, triomphant les uns des autres. Ils avaient rendez-vous avec le plus beau de tous les mensonges: *"l'amour!...ah!* (p..221).

Ils revinrent finalement après une année de labeur et se rendirent directement au palais où ils rencontrèrent le roi qui, les voyant tous vainqueurs, réalisa sa propre erreur, mais crut encore pouvoir les berner.

L'amour est une arme à double tranchant. (...)

Et le Tartuffe pousse la princesse au milieu de la compagnie des frères rivaux. (p. 223)

Ce moment de leur périple fut déterminant pour les héros: parviendraient-ils ou pas à désamorcer le piège ou seraient-ils eux-mêmes neutralisés par sa subtilité? Leur merveilleuse aventure prendrait-elle fin au royaume du roi Pétaud?

C'est Messire René, le plus expérimenté des quatre, qui flaira le stratagème du roi. Les compagnons réalisèrent alors qu'ils étaient en "terre maudite" (p. 223), mais persistèrent malgré tout à croire qu'ils en feraient un Éden. Ils décidèrent donc de s'unir et de partager leurs découvertes. Ainsi l'épreuve se poursuivit-elle, semblant

prendre une nouvelle orientation, emprunter une autre voie, avec issue cette fois. Mais cela ne s'avéra rien d'autre qu'un nouveau leurre, puisque l'enjeu resta le même: l'amour en bout de ligne. L'amour qui, à lui seul, risquait d'anéantir complètement les liens unissant les compagnons. Gros comme le Poing eut toutefois une toute petite chance de ne pas se laisser berner par le subterfuge du roi, lorsque Marco Polo tenta de l'en préserver en lui rappelant l'objet de sa propre quête:

"Mon message à la patte gauche... patte gauche... patte gauche." (p.225)

Ce rappel sanctionne, sur le plan discursif, l'hypothèse émise antérieurement, laquelle stipulait que **l'actualisation du JE du narrateur-écrivain est tributaire du parcours narratif des héros.** Si l'on accepte effectivement l'idée que l'oiseau est la marque positive de ce narrateur, il ne faut pas s'étonner du fait qu'il intervienne directement dans le cours des événements, à un moment où sa quête est dangereusement menacée. De plus, ses paroles sont mises en évidence par l'italique et les guillemets. Les points de suspension - dont j'ai déjà expliqué le rôle - viennent par ailleurs corroborer cette affirmation.

Mais son intervention fut sans conséquence pour la compagnie puisque Gros comme le Poing n'en saisit pas la portée. Quant au mensonge, il eut également apparence de récompense enveloppée dans la promesse du roi, autorité suprême dont la parole ne pouvait qu'être vraie aux yeux des amoureux - comme celle du narrateur-conteur pour le narrataire. Les dés étaient jetés: les compagnons seraient rivaux.

Chacun sentit ensuite de très près l'odeur de la victoire, mais s'en éloigna de lui-même par ce qui, en d'autres occasions, aurait fait sa force et qui, en celle-là, constituait sa faiblesse. Seul Jean de l'Ours ne commit pas d'impair et ce fut finalement à lui qu'échut l'ultime honneur d'épouser la princesse. Tout semblait bien se terminer. La lutte avait été loyale et un vainqueur s'était détaché du groupe. La compagnie ne paraissait même pas dissoute, puisque chacun, déçu en son for intérieur, admettait qu'il avait eu sa chance. Le mensonge n'était pas encore découvert et les amoureux transis faisaient contre mauvaise fortune, bon coeur. L'amour avait vaincu l'amitié, tout en donnant l'impression que les liens étaient encore là, alors qu'ils étaient en train de se rompre. La quête des héros était également sérieusement menacée et leur serment de solidarité semblait même oublié. Mais la première maxime - trace de l'écriture - de Jean de l'Ours lui fit soudainement, et contre toute attente, voir les faits tels qu'ils étaient et, sans plus tergiverser, il entraîna ses frères loin des frontières du royaume du roi Pétaud. En partant, les compagnons découvrirent que les fléaux reprenaient peu à peu de l'ampleur dans le royaume et que, finalement, leurs efforts avaient été vains. Et, au loin, ils aperçurent la Dulle Griet dont l'apparition eut pour effet de ressouder la compagnie qui avait bien failli se diviser.

Et sans se retourner, nos quatre héros s'éloignent à la course de la Pétaudière, fuyant le visage hideux de leur ennemie qui, en ricanant et agitant son devantœu, les pousse exactement dans l'enfer qu'ils auraient dû et voulu éviter. (p.236)

Cette treizième séquence se termine donc par l'annonce d'un nouveau danger, plus menaçant encore que les précédents.

Séquence XIV: Élimination de Margot

Les compagnons entrèrent ensuite dans une ville où sévissait le pire des fléaux: la peste. Dès qu'ils en eurent franchi les portes, elles se refermèrent derrière eux et ils comprirent trop tard qu'ils étaient une fois de plus pris au piège. Ils discutèrent un moment de l'éventualité de la mort qui les attendait probablement, mais n'arrivèrent pas à s'y résigner. Leur attention fut soudain détournée de la conversation par un attroupement devant le clocher de la cathédrale. Un enfant y était emprisonné, attaché aux cloches. Multipliant courage et détermination par quatre, ils parvinrent à le libérer. Il fallut ensuite le préserver de la peste. Après huit jours de valeureux efforts, les compagnons réussirent et sauvèrent même d'autres habitants du village. Ils luttèrent ensuite sans relâche, épulés, jusqu'à ce que Gros comme le Poing eût soudain cette idée:

- *Si au lieu de combattre le fléau, on l'attaquait à sa source? (...)*
 - *Si elle a un point faible, tendons-lui un piège, (...)*
- Et les voilà qui s'arment pour l'ultime rencontre avec la semeuse de fléaux.*
(p.242)

Chacun utilisa d'abord ses propres ressources avant de finalement les additionner à celles des autres pour vaincre l'ennemie. Jean de l'Ours, tout en sachant qu'il risquait d'y rester, lutta des pieds et des mains, fidèle à ses maximes. Il se serait probablement épuisé complètement, si Messire René n'était intervenu. Celui-ci, à force de discourir avec "*l'enragée semeuse* (p. 243)", parvint à la mettre en fuite, mais Gros comme le Poing la rattrapa et, faisant usage de ses dons, il réussit à explorer l'intérieur même de l'ennemie, aidé par Marco Polo, resté à l'extérieur. De sorte que, des trois compagnons ayant affronté La Mort, c'est celui qui s'en était approché le plus; parvenant même à lui causer bien des désagréments, mais cela ne suffit pas.

Malgré leur détermination, tous les trois se demandaient bien ce qu'ils pourraient encore faire, lorsque Jour en Trop leur fit remarquer que lui-même n'avait rien tenté. Ils se concertèrent donc, interrogeant Gros comme le Poing sur ce que Margot pouvait avoir de particulier, vue de l'intérieur, et que les autres n'avaient pu déceler de l'extérieur. Ici est sanctionnée la découverte qu'avait faite Gros comme le Poing dans sa goutte d'eau et qu'il avait verbalisée sous forme de proverbe au début du sixième chapitre du récit central.

- Oh! ouï, et j'ai constaté autre chose, ajoute Gros comme le Poing, perplexe. A la place du coeur, j'ai vu un vase à deux ampoules communicantes... je crois bien que c'était un sablier. (p.248)

Jour en Trop n'en demandait pas plus!

Si vous voulez bien m'aider, je crois qu'à nous quatre nous avons encore une chance de la vaincre. (p.248)

Le benjamin élabora alors un plan dans lequel chacun - y compris Marco Polo dont le rôle serait lié aux mots - mettrait à contribution ses particularités et ses talents. Les compagnons s'étant approprié le code reçu au cours de l'acquisition de compétence l'expérimentèrent ici de la plus sûre des façons: en l'utilisant contre leur pire ennemie, Margot.

Lorsque chacun eut exécuté la tâche qui lui avait été assignée et que Margot fut enfin capturée et retenue, la tête en bas, par Jean de l'Ours, le grand-maître du temps prit la parole:

- Ne bougez pas, personne, qu'il commande à ses frères. Laissez-lui renverser complètement son sablier. Elle est en train de parcourir les heures à l'envers. C'est notre seule chance de la chasser hors du temps. (p.249-50)

Et les compagnons l'avaient bien saisi! La lutte avait été des plus difficiles et ils avaient failli être vaincus en plusieurs occasions. C'est vraiment grâce à leur *faire cognitif*, expérimenté au cours de leurs différentes aventures - l'inversion des îles entre autres - qu'ils purent éliminer Margot, "pour un temps (p. 249-250)". Ils pouvaient désormais se consacrer au *faire pragmatique*, but de leur quête, et terminer leur long périple autour du monde, pour revenir à leur point de départ.

D'un commun accord, ils décidèrent ensuite de retrouver l'enfant du clocher et de l'accueillir dans la compagnie. Malheureusement, ce projet philanthropique avorta. Leur victoire, bien que garante d'un avenir meilleur, n'était pas complète. Contrairement à ce qu'ils auraient pu croire, La Mort n'était pas définitivement éliminée, elle se manifesta sous une autre forme:

C'est La Charrette, répondit l'autre - l'ancêtre - (...). (p.251)

Et l'ancêtre, sentant le danger les menacer, invita la compagnie à reprendre la route, en laissant derrière eux l'enfant du clocher.

Les aventures qui nous attendent sont trop dangereuses pour un nouveau-né. Plus tard, il apprendra qu'il nous doit la vie et qu'il est en quelque sorte notre progéniture. Peut-être alors... (p.251)

Sur le plan narratif, les points de suspension accentuent le fait que la pensée de l'ancêtre est laissée en suspens et que l'histoire n'est pas terminée; le narrateur-

conteur conserve la parole - "pour un temps... (p. 250)". Sur le plan discursif, on se souvient que les points de suspension sont une marque de sa parole. Or comme le non-je - La Mort - de celui-ci est reparu sous une autre forme dans les dernières lignes de ce chapitre, il n'est pas étonnant que le narrateur-conteur intervienne dans le discours rapporté du personnage, laissant le narrataire sur du non-dit; manifestant ainsi une sorte de pouvoir qu'il détient encore: celui de dire ou de ne pas dire. Voici le schéma narratif de ces deux séquences:

TABLEAU XVI			
Schéma narratif de la sanction			
Abolition du temps			
Séquence XIII: La vérité vs le mensonge			
I. La vérité pour le mensonge	II. Séparation des compagnons	III. Union des compagnons	IV. Le mensonge pour la vérité
Conséquence: La fiction est un mensonge qui ressemble à la vérité.			
Séquence XIV: Élimination de Margot			
I. Découverte de l'enfant	II. Découverte du temps de Margot	III. Expulsion de Margot du temps	IV. Abandon de l'enfant
Conséquence: La Mort est chassée hors du temps de la fiction.			

Ce schéma narratif permet de voir que la sanction corrèle la manipulation de cette troisième phase, la performance. On se souvient que celle-ci comportait deux catégories de la syntaxe discursive, le temps et l'espace, que l'on avait opposées de façon à illustrer un double débrayage. On retrouve ici les mêmes catégories investies des mêmes valeurs axiologiques révélant la structure profonde de la

syntaxe de surface. De sorte que les séquences XIII et XIV se présentent également comme un ensemble de notations figuratives renvoyant à un événement: l'expulsion de Margot hors du temps de la fiction, temporellement déterminé par l'histoire de Margot, racontée par l'ancêtre au cours de la onzième séquence (lors de l'acquisition de compétence du programme narratif de la performance):

Nos artistes et conteurs auraient bien dû savoir que tôt ou tard, la mégère s'échapperait des murs, des cadres et des mots. (p.165)

Encore une fois, ce n'est que rétrospectivement et par une rétrolecture des deux séquences que l'on peut postuler un soubassement temporel comme la projection de l'un des termes de l'opposition. Ainsi obtenons-nous:

Comme ce fut le cas pour les séquences IX et X, cette opposition se décompose aussi en deux catégories, l'une proprement temporelle:

(1) /avant/ vs /pendant/ vs /après/

et l'autre dé nominative, opérant la périodisation de la temporalité:

(2) /affrontement/ vs /expulsion/

Sur le plan de l'anecdote, les héros ont joué le tout pour le tout. Ils ont utilisé leur *savoir-pouvoir-faire*, acquis pendant la phase II, et ont effectué le passage du virtuel (du possible) à l'effectif (au tangible). Par conséquent, ils ont livré et remporté une ultime bataille avec Margot - autre visage de La Mort - qu'ils sont parvenus à expulser du temps de la fiction. Il s'agit maintenant de l'éliminer du temps de la narration pour abolir le non-je du narrateur-conteur.

*Le jour de tout pouvoir d'écriture où je me
trouve, le jour viendra, et moi désirante en ce
lieu de convergence des premières paroles,
J'attends.*

Madeleine Gagnon
L'oeur

CHAPITRE V

LA TRANSFORMATION

Les phases II et III du schéma narratif du récit central étant complétées, je suis en mesure d'affirmer qu'il y a eu transformation. L'appropriation et l'expérimentation des modalités de *savoir-pouvoir-vouloir-faire*, nécessaires à la transformation de la situation initiale, ont été effectuées. Il y a donc eu reconnaissance de la dimension cognitive contenant les programmes figuratifs du parcours narratif des héros. En outre, les formes discursives du faire cognitif, spécifiques au processus de l'énonciation, ont pu être distinguées de façon à mettre en évidence la problématique du sujet qui tend à actualiser son JE. De sorte que le statut modal du JE du narrateur-écrivain s'est peu à peu construit comme tel.

Au demeurant, on peut maintenant proposer une interprétation sémantique des deux phases centrales du schéma greimassien. En superposant - selon les modalités du schéma narratif - les phases du sous-schéma narratif de l'acquisition de compétence sur celles du sous-schéma narratif de la performance, nous arrivons à subsumer l'enchaînement des actions nécessaires à l'accomplissement de la transformation qui se produit sur les plans narratif et discursif.

TABLEAU XVII
La transformation

PHASE II: Appropriation du code

PHASE III: Expérimentation du code

Phase II. I: Acquisition du temps II: Révélations III: Acquisition guide IV: Savoir-pouvoir-faire

Phase III. IV: Abolition du temps III. Modification de l'espace II: Acquisition maître temps I: Manipulation du temps

Conséquences: Les héros assument la fonction négative du départ
Le JE du narrateur-écrivain figure dans le récit central.
La Mort est le non-Je du narrateur-conteur.

Sur le plan narratif, la compétence sémio-narrative des héros est prise en charge par l'énonciation. On peut voir qu'il y a syncrétisme au niveau du *savoir-pouvoir-faire*. Ce syncrétisme est ici réalisé par la superposition d'éléments hétérogènes réunis par ce qui les engramme dans le parcours narratif des héros: leur dualité. Ainsi le passage d'un état - celui de la situation initiale - à un autre - celui de la situation finale - est-il désormais possible: les héros pourront revenir à leur point de départ.

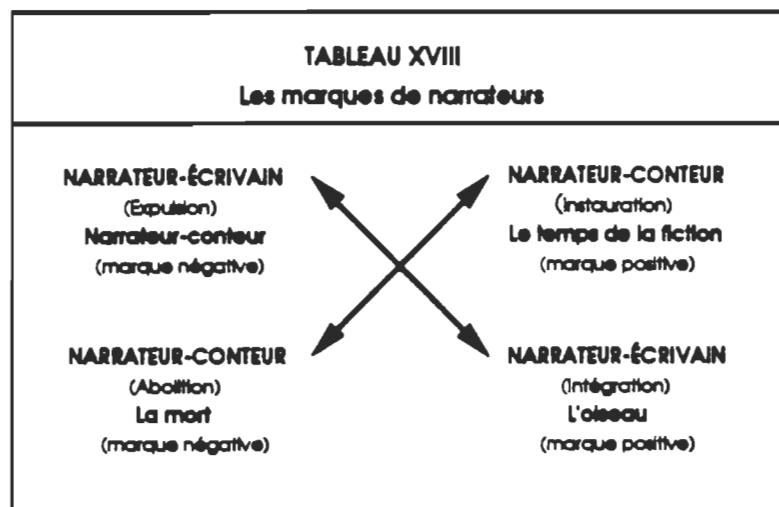
Sur le plan discursif, il y a réalisation du discours énoncé puisque l'acquisition de compétence discursive - définissant l'énonciation elle-même comme une instance qui rend possible la performance - est effectuée. De plus, les hypothèses alléguant que **l'oiseau est la marque positive du JE du narrateur-écrivain et que la Mort est la marque négative du narrateur-conteur** sont vérifiées et, de ce fait, en mesure d'être confirmées dans la sanction.

L'inversion des contenus de ces deux phases du schéma narratif du récit central illustre par ailleurs les éléments théoriques du concept de *rejet*, tel qu'expliqué par Kristeva dans les "Préliminaires théoriques" de *La révolution du langage poétique* dont je scindrai ici la définition en deux parties, afin d'illustrer ce qui se passe dans les deux phases. Voyons d'abord la première partie, appliquée à l'acquisition de compétence:

À l'intérieur du procès de signification, le rejet s'articule comme hétérogène: il est la scission matérielle et son retardement par la marque où se fixera le représentamen. La stase (que la scission matérielle produit mais aussi

scinde, bouscule, dérange) tend à unifier la scission, à marquer UN, à l'absorber dans la voie du devenir-sujet-désirant¹.

Dans **LE HUITIÈME JOUR**, le phénomène de la scission est redoublé puisqu'il y a deux instances narratives. Il y a donc une première scission à la fin du prologue, lorsque le narrateur-écrivain expulse hors de lui-même et projette dans l'énoncé un non-je (celui du narrateur-conteur), et une seconde dans le récit central, quand le narrateur-conteur expulse hors de lui-même un non-je (*La Mort*) qu'il projette ensuite dans le temps de la fiction, qui s'avère la forme positive de son JE. Cette dernière allégation s'appuie sur le fait que la relation qui unit le sujet à l'objet, soit le narrateur-conteur au récit central, est parallèle à celle qui unit le premier sujet au premier objet, soit le narrateur-écrivain à son projet d'écriture. De plus, prises comme axe sémantique, ces catégories se développent, selon le carré sémiotique, en:



¹ J. Kristeva (1974): 156.

Le tableau met en évidence le fait que chacune des instances narratives est constituée d'une marque négative et positive. Ces marques constituent en elles-mêmes une jonction puisqu'elles apparaissent dans un ordre inverse selon la fonction de l'instance qu'elles déterminent. En effet, le narrateur-écrivain projette d'abord une marque négative et ensuite une marque positive, tandis que le narrateur-conteur projette d'abord une marque positive et ensuite une marque négative.

En outre, ces marques de narrateurs sont en opposition constante l'une par rapport à l'autre et s'attirent à la fois - comme des aimants; l'une exerçant sur l'autre une force d'attraction et ce, en raison directe de leurs natures - instances narratives / actants - et en raison inverse de leurs fonctions - écrire et raconter / terminer le parcours narratif et l'interrompre. L'opposition réside également dans le fait que les positions des instances narratives constituent un algorithme dialectique en ce que l'une a besoin de l'autre tout en ne pouvant coexister avec elle. De plus, il y a actualisation de la nature de l'une par le biais de l'action de l'autre.

Cette actualisation devient possible à partir du moment où - on l'a vu au cours de l'analyse - le mécanisme de débrayage est enclenché et elle est complétée lorsque l'embrayage a lieu. Entre les deux, intervient le phénomène de rejet dont fait état Kristeva et dont voici la seconde partie de la définition illustrant ce qui se produit au niveau de la performance:

Le signifiant et le désir qui lui est adjacent, se produisent comme un effet de défense du rejet contre la mort que celui-ci entraîne en accomplissant <<jusqu'au bout >> sa logique de scission. Mais le rejet n'est pas que destruction simple: il est re-jet, où le préfixe << re >> indique non pas la répétition d'une identité constante, mais un renouvellement de la division à

travers un nouvel arrêt unifiant où cristallisera enfin plus qu'une marque: un **representamen** et un << moi >>, pour être à nouveau re-jetés. Cette cristallisation d'une unité essentielle mais provisoire, à nouveau éclatée, puisque inhérente au rejet lui-même constant, fonde la logique d'un renouvellement - et non pas d'une répétition - (...).²

Dans la performance, il y a effectivement "re-jet" du non-je du narrateur-conteur, mais sous d'autres formes (les différents visages de La Mort); ce qui constitue ce que Kristeva définit ci-haut comme un "renouvellement de l'identité" de ce non-je dès lors "cristallisé en une unité essentielle" à l'actualisation de l'une ou l'autre des deux instances en lutte. Ce "renouvellement de l'identité" n'en est cependant pas "une répétition". En effet, rappelons-nous les différents actants qui ont personnifié La Mort, dont Margot qui, une fois expulsée du temps de la narration et de la fiction, ne réapparaîtra plus.

Bref, compte tenu de ces considérations, il n'y a plus de doute: le passage d'un terme à l'autre du carré sémiotique général du **HUITIÈME JOUR** est en mesure de s'effectuer; puisqu'il y a eu, comme l'analyse de ces deux phases l'a démontré, disjonction puis conjonction entre le sujet et l'objet.

² Loc. cit.

*Elle n'avait pas joué avec les mots en me
falsant, autour des sortilèges, me concevant,
imprégnant de moi ses représentations du qui
j'étais avant même que je ne m'élabore, leurs
conceptions à tous deux, pris dans l'indécis du
corps sans mots qui se livrent à chacun,
risquant de ne plus se revoir, après le jeu.*

Madeleine Gagnon
leur

CHAPITRE VI

PHASE IV: LA SANCTION LE RETOUR

1. Organisation textuelle

L'examen de la dernière séquence du récit central permet de constater qu'elle possède une armature fort complexe. On y retrouve en effet plusieurs isotopies factuelles et discursives. Toutes semblent avoir de l'importance et pouvoir être corrélées à différentes unités de contenu mises en évidence au cours de l'analyse. En fait, cette dernière séquence est fort riche et pourrait être considérée sous une foule d'aspects. Elle aurait pu donner lieu à une analyse importante et fort intéressante, mais, cela dépasserait les cadres de la présente démonstration. Il ne faudra donc pas s'étonner si certains segments, offrant de grandes avenues analytiques, n'ont pas été considérés. Seuls ont été retenus les éléments pouvant permettre d'illustrer que la situation initiale y est effectivement inversée et que le JE de l'instance d'énonciation est désormais en mesure d'être actualisé.

Si l'on considère la sanction¹ comme la vérification de la pertinence de la compétence eu égard à la problématique initiale, on se doit d'envisager cette

¹ "La sanction est une figure discursive, corrélative à la manipulation, qui prend place sur les deux dimensions pragmatique et cognitive." Les éléments du parcours narratif de cette phase corrélés à ceux de la manipulation permettent donc d'affirmer qu'il y a eu renversement, lequel est signifié par l'opposition des catégories dont les éléments témoignent de façon indiscutable. Il y a donc sanction lorsque la lutte est terminée, le conflit réglé et que la situation initiale est finalement renversée. "Du point de vue du Destinataire-sujet, la sanction cognitive équivaut à la

dernière séquence en vertu de la consécration des héros comme tels, c'est-à-dire comme actants possédant pleinement la compétence modale, le savoir-pouvoir-faire²; sans quoi leur quête ne pourrait se terminer de façon à apporter le dernier élément nécessaire - l'élimination définitive du personnage de La Mort - pour que soit actualisée leur condition de héros, laquelle est tributaire de l'achèvement de leur quête vers leur point de départ et ce, de façon satisfaisante pour eux. Il faut également qu'y soit reconnu le rôle de l'oiseau comme guide et marque positive du narrateur-écrivain. C'est donc ici que devrait, selon toute vraisemblance, s'effectuer la ratification du personnage de La Mort. Ces éléments factuels vérifiés, il faudra ensuite considérer cette quinzième séquence en regard de la conséquence inéluctable qu'aura la fin du parcours narratif des héros sur le JE du narrateur-écrivain.

2. Séquence XV: Le retour

Après leur ultime confrontation avec Margot, les compagnons croyaient bien en avoir terminé une fois pour toutes avec l'ennemie. Mais au terme de quelques jours de repos et de soins attentifs de la part de ses frères, l'ancêtre, qui avait souffert d'un malaise physique, leur apprit qu'ils n'étaient pas au bout de leur peine. En effet, la Charrette de la mort s'avérait une dangereuse menace pour eux: elle était une

reconnaissance du héros et, négativement, à la confusion du traître. La reconnaissance par le Destinataire est la contrepartie de l'épreuve glorifiante - la performance -, assumée par le Destinataire-sujet." (Voir A.J. Greimas et J. Courtés (1979): 320, articles 1 et 3.)

2 "Sur la dimension pragmatique du récit, on distinguerá ainsi le héros actualisé (avant sa performance) du héros réalisé (en possession de l'objet de la quête); sur la dimension cognitive, on opposera le héros caché au héros révélé (après la sanction cognitive du Destinataire ou reconnaissance). C'est dire que le héros est la dénomination d'un statut actantiel déterminé." (Voir Ibid. p. 171, article 1)

nouvelle manifestation de La Mort, contre laquelle Messire René ne se sentait plus la force de lutter. D'autant plus qu'il entendait tout le jour le grincement affreux des essieux des roues de cette Charrette, de sorte qu'il en était accablé au-delà de ce qu'il pouvait supporter. Il y avait effectivement là, il faut bien l'admettre, de quoi épuiser homme de son âge et annuller chez lui tout désir de poursuivre sa quête, interrompue quatre siècles plus tôt par un naufrage! Les compagnons pour leur part, n'en revenaient tout simplement pas:

A quoi ça leur a servi d'abattre le bourreau encagoulé et de chasser du temps Margot la Folle, si la sombre Charrette venait à son tour leur barrer la route? (p.255)

Gros comme le poing, toujours aussi déterminé, refusa une fois de plus de se plier aux caprices du destin. Il incita la compagnie à ne pas se laisser rattraper par cette Charrette:

Ah! non, cette fois prenons l'offensive, ne nous laissons ni abattre ni déconforter par l'adversité. Ne pas nous distraire, c'est tout. (p.256)

Marco Polo leur suggéra de les conduire "aux marais de Tintamarre", là où le bruit horrible des roues de la Charrette serait recouvert par celui de la nature. Mais la cacophonie y était telle que Messire René se récria et affirma qu'il lui préférait encore le crissement des essieux. Les autres refusèrent cependant d'abdiquer. Gros comme le Poing eut alors une idée comme lui seul savait en avoir: il fallait, au mieux, transformer ces bruits en retravaillant la forme elle-même de façon à la rendre harmonieuse. Devant tant d'ingéniosité, les autres s'inclinèrent.

Et d'explosion en soupir en plainte, les musiciens remontent la gamme, créent des harmoniques, mélangeant des sons, brisent les rythmes, réinventent des mélodies, et finissent par rendre aux marais de Tintamarre la

symphonie primitive que le temps, les vents et les guerres ont désarticulée. (...) et s'endorment au son de la musique qu'ils ont recréée à même les bruits cacophoniques de la nature et de l'histoire.

... Au moins cette nuit, songe Gros comme le Poing, ni le vieux ni personne n'entendra le grincement de la Charrette. Et la nuit se prolongea sur huit jours. (p.257-58)

Sur le plan narratif, cet extrait a apparence de catalyse visant à retarder l'action.

Mais sur le plan discursif, on peut le considérer comme révélateur du processus de réalisation de l'instance de l'énonciation. En effet, si on substitue le paradigme de l'énoncé à celui de la musique, c'est comme si chaque syntagme se donnait à lire comme un mode d'emploi. On y apprend, par exemple, que l'énoncé, résultat d'un acte de langage (selon Greimas et Courtés) - celui du narrateur-conteur - crée du sens, réinvente le monde et ses structures de base - le temps et l'espace - à même ces éléments de base et, partant, nous obtenons le récit central. C'est fabuleux! D'autant plus que cette métaleecture peut être doublement interprétée, en regard cette fois du narrateur-écrivain, lequel utilise l'énoncé du narrateur-conteur - le récit central - pour être en mesure de produire son propre énoncé!

Cette dernière allégation est corroborée par les points de suspension qui apparaissent après le mot "histoire" et sont suivis d'une indication temporelle rappelant que tout est lié au monde fictionnel du huitième jour.

Par ailleurs, après cette allusion au huitième jour, le récit semble suspendu pour un temps: un blanc sépare la fin de l'extrait précédent et le début du prochain paragraphe du texte, lequel commence par une reformulation de la précédente indication temporelle:

Au bout de huit jours, nos héros se réveillèrent en pleine forme, conscients d'avoir rogné le bout des ailes du destin. Avec de pareilles mélodies dans les oreilles, on se sentait capable de reprendre la route de l'aventure, de rouler sa bosse côté à côté avec la Charrette, s'il fallait, sans daigner entendre le bruit de ses roues. (p.258)

Les compagnons reprirent donc leur route, décidés encore une fois à atteindre leur but. Ce jour-là, le narrateur-conteur l'explique, était la veille d'un jour bien particulier: le "jour des tours".

Les tours! Voilà un mot qui ne devait pas laisser froids et indifférents des héros qui, sans jour des tours, contes et croyances populaires, n'auraient sans doute jamais vu de jours du tout. (p. 258, le soulignement est de moi.)

C'est on ne peut plus manifeste! Il y a, dans les syntagmes soulignés de ce court extrait, comme un effet de dédoublement à lire tant sur le plan factuel que discursif. Sur le plan factuel, cette précision, quant au jour des tours, fait explicitement allusion à la naissance comme telle des héros - elle relève bel et bien de la fiction, objet du narrateur-conteur. Sur le plan discursif, c'est à considérer comme un rappel de la délégation de la parole dans l'épilogue; délégation, rappelons-le, sans laquelle il n'y aurait pas eu de fiction. Le *faire-être* des héros sanctionné par la parole même du narrateur-conteur! Reste maintenant le *savoir-pouvoir-faire*.. Soit! l'histoire n'est pas encore terminée...

Fidèle à son tempérament, Gros comme le Poing proposa de jouer "un tour à la Charrette, histoire de s'amuser (p. 258)". Il n'en fallut pas davantage pour convaincre l'ancêtre de confronter les compagnons à l'idée de la mort, en leur expliquant qu'elle était une réalité de la vie. Ceux-ci comprirent qu'ils n'avaient, une

fois de plus, d'autre possibilité que de l'affronter comme telle. Alors Gros comme le Poing intervint:

- *Écoutez, qu'il dit à ses frères (...), je crois qu'il est temps de prendre nos vies en mains, si on ne veut pas risquer de nous laisser prendre par d'autres.* (p.262)

(...)

- *Le huitième jour! Voilà, nous sommes les enfants du huitième jour!* s'exclame un Gros comme le Poing transfiguré. *Nous n'avons aucune raison de nous soumettre à l'inéluctable ni de nous contenter des possibles. Il faut que l'impossible soit!* (p.263)

Et l'impossible fut. Les compagnons retrouvèrent la Charrette dans un village où ils tentèrent vainement de la semer. Gros comme le Poing crut alors avoir trouvé le talon d'Achille du cocher.

- *C'est simple, qu'il leur dit, la meilleure façon de nous soustraire à la vue du cocher est de grimper sur le toit de son coche. Aussi longtemps qu'on sera au-dessus, on ne sera point dedans.* (p.269)

Il suffisait d'y penser! Mais c'est un leurre. Il ne leur fallut effectivement guère longtemps pour comprendre que cette idée était des plus périlleuses. Ils devaient donc descendre. Ils n'eurent toutefois d'autre choix que celui de sauter. Tous? non, Marco Polo emporta Gros comme le Poing qui l'enjoignit alors de les aider. Mais celui-ci resta coi. Ils assistèrent donc tous deux, impuissants, à un affreux spectacle: leurs frères d'aventures montaient les uns après les autres dans la Charrette qui les emporta. Dans les cas extrêmes, il n'y avait jamais eu qu'une solution possible, celle qu'ils avaient déjà éprouvée: tenter d'inverser l'ordre naturel des choses...

Marco Polo, crois-tu pouvoir voler en marche arrière? (p.273)

L'opération réussit. Restait, une fois leurs compagnons retrouvés, à les tirer de là. Le Pouçot décida alors de discuter avec le cocher.

- Bonjour! que fait le nain en accentuant exagérément les deux syllabes. Je ne dérange pas au moins? Vous ne m'attendiez pas si tôt.
- Je t'attendais, répond l'autre. Tôt ou tard, c'est tout comme.
- Je me figure qu'ils sont plutôt rares ceux qui arrivent avant l'heure.
- Plutôt rares. Mais l'heure n'a aucune importance. Ce qui importe, c'est la manière.
- (...). Chacun devrait avoir la décence et la dignité de partir comme il est venu, de rester jusqu'au bout fidèle à lui-même et à sa destinée. (p.275, le soulignement est de moi.)

Le soulignement tend ici à mettre en évidence des éléments qui sont à lire comme des indices tant sur le plan factuel que discursif. En effet, ces paroles de Gros comme le Poing seront actualisées un peu plus avant dans le récit, au moment où les compagnons vivront leur dernière aventure ensemble.

Durant sa longue conversation en Charrette Gros comme le Poing avait eu le temps de découvrir l'envers du talon de chacun de ses frères. Et voilà comment il trouva l'ultime moyen de déjouer la Mort. (p. 277-78)

Il s'agissait donc d'utiliser sciemment le *savoir-pouvoir-faire* acquis et expérimenté au cours des épreuves qualifiante et glorifiante pour contrer définitivement l'ordre naturel des choses de la vie: la mort. Gros comme le Poing se montra une fois de plus à la hauteur de son génie en découvrant le côté opposé à celui de la naissance de Jour en Trop et Jean de l'Ours, le côté opposé de la renaissance de Messire René et, pour lui-même, l'aspect opposé à celui qui devait être vu quant à l'utilisation de l'un de ses dons. Ainsi, Jour en Trop fut-il conduit, à midi, "au billot de la place publique (p. 278)":

*Le premier coup sonna.
Puis le dernier.*

Mais entre les deux, rien. Le temps avait sombré, un instant, l'instant dont profita Jour en Trop né Hors du Temps pour retourner chez lui. (p. 278)

Le cocher stupéfait se consola en se tournant vers sa prochaine victime:

(...) Et il fit embarquer Messire René dans le vieux bâtiment qu'il poussa vigoureusement à la mer. Et la mer grossit, figea, durcit sous la froidure, et endormit l'ancêtre qui se tenait debout à la proue, (...). Messire René retournait à sa figure de proue pour un autre demi-millénaire. (p.278-79)

Après ce nouvel échec, le cocher commença à s'impatienter:

- An! non! tempêta le cocher qui faisait rouler sa Charrette jusqu'au bord de l'eau. Un autre qui m'a échappé! Ca ne se passera pas de même avec le prochain. Je me charge de le pendre, celui-là, haut et court, et on verra bien qui aura le dernier mot cette fois.

Gros comme le Poing fit signe à Jean de l'Ours de se laisser conduire sans résistance, de ne pas avoir peur, qu'il avait tout prévu, qu'il avait découvert sa faille au talon, un talon d'Achille, par où passerait l'immortalité.

Et l'on pendit Jean de l'Ours du haut du plus vieux chêne de la forêt, un chêne qui était son arrière-grand-père qui reconnut son descendant et le laissa tout doucement choir à ses pieds sur la mousse, lui donnant même une branche en héritage. (...).

Le cocher se tourna vers Jean de l'Ours en lançant un effroyable ricanement... (p. 279, le soulignement est de moi³)

Le cocher avait échoué une fois de plus, mais il lui restait encore une éventuelle victime:

Il l'avait déjà poussé (Gros comme le Poing) dans la cage où l'attendaient, affamées, six des plus féroces bêtes de la création. Les créatures du sixième jour. (p.279.)

³ Le syntagme souligné n'est pas sans en rappeler un autre: "elle [Clara-Galante] lança un ricanement(p.19)". Ce ricanement présidait à la naissance de Jean de l'Ours. Les points de suspension appuient par ailleurs cette affirmation!

C'était exactement ce qu'il fallait à Gros comme le Poing pour remporter cette quatrième phase de l'ultime affrontement. Il utilisa son don de pouvoir communiquer avec les animaux et lança les bêtes à la poursuite du cocher qui n'eut d'autre choix que celui de monter dans la Charrette et de prendre la fuite.

Les deux frères se retrouvèrent donc seuls; leurs compagnons de route ayant regagné leur point de départ sis dans l'espace et le temps de la fiction, lesquels les emprisonnaient à nouveau comme des serres invisibles dont les avaient, un jour déjà lointain, délivrés les deux frères pour les entraîner avec eux sur la route de l'aventure. Une route sur laquelle s'étaient succédé les obstacles semés par celui-là même à qui ils devaient leur propre existence: le narrateur-conteur.

- *Nous ne les reverrons jamais plus?* qu'il (Jean de l'Ours) demande tout triste à Gros comme le Poing.

(...)

- *Ils sont rentrés chez eux, mon frère, dans le conte et la légende, dans les plis de l'histoire et du temps d'où on les a sortis.*

- *Ils seront toujours là, tout près. Chaque fois que tu t'arrêteras pour capter au vol l'instant qui passe, tu sauras que c'est Jour en Trop qui te sourit, caché à l'envers du temps. Et quand tu chercheras à remonter dans l'histoire pour y dénicher ton lignage et tes origines, tu entendras Messire René te répéter des leçons interminables, t'inonder de son antique sagesse et de son indéfectible mémoire du passé.* (p.281)

Que dire de plus? si ce n'est qu'il y a là parallélisme structurel avec les troisième et quatrième séquences (celles du début de l'acquisition de compétence) au cours desquelles il y avait eu conjonction d'identité des personnages figurant le temps - confirmée au cours de la performance - leur permettant, de ce fait, de justifier leur place au sein de la compagnie. À ce moment-là du récit central, les héros avaient besoin de temps pour pouvoir remplir leur mandat - assurer une descendance à leurs parents -; ils y avaient donc fait l'acquisition de compagnons pouvant leur en

procurer. Or, comme ils en sont maintenant au terme de leur parcours narratif, cet élément - le temps - ne leur est plus indispensable et nécessaire; ils ont démontré qu'ils avaient su en tirer parti et qu'ils sauraient désormais en perpétuer, à leur tour - les premières lignes de l'épilogue l'attesteront -, les propriétés conjoncturelles, lesquelles sont à la base même du désir inconscient de reproduction. Qu'est-ce qu'une descendance sinon une continuité temporelle de l'être et, par extension, celle d'un JE qui tend à se définir comme tel pour ensuite être en mesure de se doter d'une généalogie?

En outre, on remarque que le *savoir-pouvoir-faire* des héros, très actif au cours de cette dernière phase, aboutit à la conjonction cognitive de ceux-ci qui projettent leur savoir particulier sur l'espace exploré et relaient ainsi, par ce débrayage cognitif, le savoir généralisé de l'énonciateur. On note également qu'il y a dénégation du non-je du narrateur-conteur; ce qui constitue un embrayage et, de ce fait, l'actualisation du JE du narrateur-écrivain est imminente. En effet, la disparition de la Charrette, à ce moment du récit, n'est pas qu'anecdotique: elle est plutôt attribuable au fait que ce personnage est devenu non opératoire. Il a été déjoué sur son propre terrain - les extraits des pages 277 à 279 l'ont démontré - et ce, grâce au *savoir-pouvoir-faire* des héros qui s'avère, par le fait même, sanctionné. Ces derniers sont alors reconnus comme héros. Par conséquent, ils peuvent rentrer seuls au logis paternel. La dernière partie de la séquence viendra par ailleurs le confirmer.

Au lendemain de leurs adieux à leurs deux compagnons, Jean de l'Ours et Gros comme le Poing reprirent leur périple et se retrouvèrent tout près de la cabane de

Clara-Galante. Une fois là, ils n'eurent plus qu'à suivre le ruisseau qui, au début de leur quête, les en avait éloignés, pour enfin reconnaître les lieux. C'est à ce moment qu'ils revirent Marco Polo:

- *Marco Polo! qu'il s'écria en tendant les bras... Mais qu'est-ce qui t'arrive? tu as blanchi!*
- *C'est vrai constata de même Jean de l'Ours, notre pigeon bleu est rendu tout blanc.*
- (...)
- *En frôlant de trop près la Charrette, qu'il se mit à roucouler, on devient très vite colombe.* (p.282)

Gros comme le Poing murmura alors à son frère:

- *Dis donc, gros patapouf, tu crois qu'un pigeon blanc daignerait rester dans notre compagnie et consentirait à rentrer avec nous au pays?* (p. 282)

Ces deux extraits sont fort révélateurs. Dans le premier, il est question de la transformation de l'oiseau: il est passé d'une couleur - le bleu - à une autre - le blanc - et, par le fait même, il n'a plus le même statut.

En outre, ce passage en "blanc" de Marco Polo est à lire eu égard à la disparition des deux personnages liés au temps (l'instant) et à l'espace (l'histoire). Partant, on peut lire le changement de couleur comme "retour" au blanc, à la page blanche, celle d'après la fin du récit. De sorte que, compte tenu de l'assertion stipulant que Marco Polo est la marque positive du narrateur-écrivain, on peut prétendre que sa transformation annonce celle de Tonine: de narrateur-écrivain, elle passera à écrivain.

Par ailleurs, le fait que l'oiseau puisse enfin livrer le message écrit - marque de l'écriture! - qu'il transportait enroulé à la patte gauche - là où se trouve justement la tache originelle de Tonine! - et qu'il a protégé jalousement, au nom de l'honneur, au cours des nombreuses aventures qu'il a vécues en compagnie des héros, témoigne sans conteste - s'il subsistait encore un tout petit doute - de son lien avec Tonine. Les dernières lignes du récit confirment ces affirmations en sanctionnant le rôle de Marco Polo:

- *On peut savoir à qui tu le portes, ce message? Et... on peut connaître son contenu?*

Marco Polo cligna des yeux aux deux héros et prit son envol exactement dans la direction du clos familial de la maison de maître Bonhomme et de dame Bonne-Femme.

- *Il va chez nous! s'écrièrent les deux en même temps. (...) Jean de l'Ours, tout en courant, dit à son frère:*

- *Tu sais, Gros comme le Poing, j'ai vu sur sa patte une tache dorée; tu crois que c'est sa tache originelle? (...) (...) puis s'en vinrent pousser la porte du logis paternel où un Bonhomme et une Bonne-Femme demandaient à un pigeon-voyageur des nouvelles de leurs enfants. (p.283)*

Sur le plan factuel, le mystère du message est résolu: le destinataire et le contenu en sont finalement connus. Sur le plan discursif, cela signifie qu'il y a finalement abolition de la distance entre les deux narrateurs, la délégation de la parole du narrateur-écrivain au narrateur-conteur n'a plus lieu d'être, elle devra être abrogée.

3. Le Carré sémiotique

Les éléments de cette dernière séquence, pris comme axe sémantique, présentent les subdivisions suivantes:

A. **Modification des structures de base**

a) **Conjonction**

Décision de prendre l'offensive.

b) **Épreuve**

Modification du bruit par l'harmonie des sons.

Conséquence: Réinvention du monde à même ses structures de

base l'espace et le temps

B. **Abolition de la mort par la mort**

a) **Disjonction**

Le talon d'Achille de la Charrette.

b) **Épreuve**

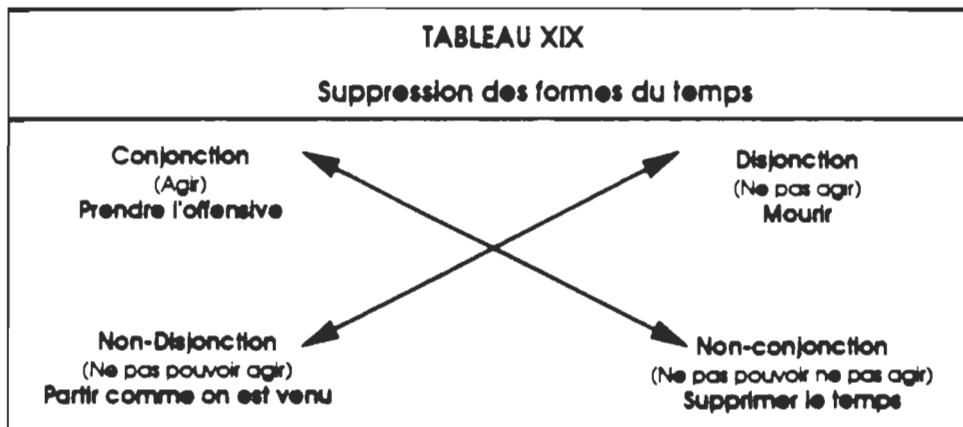
Partir comme on est venu.

Conséquence: La mort est déjouée: elle est devenue non

opératoire.

Conséquence générale: Abolition du temps sous toutes ses formes: temps de la narration et temps de la fiction.

Conformément aux propriétés du carré sémiotique, voici ce que nous obtenons:



Le tableau permet de voir que le fait d'avoir pris l'offensive plutôt que de subir le cours impassible des événements a eu un impact direct sur le processus d'actualisation de l'instance de l'énonciation. En effet, les personnages figurant le temps ont disparu, "ils sont rentrés chez eux, (...), dans le conte et la légende, dans les plis de l'histoire et du temps d'où on (le narrateur-conteur vraisemblablement ici, via les héros) les avait sortis. (p.281)". Que peut-on ajouter de plus, si ce n'est que le récit lui-même atteste la complicité existant entre les niveaux factuel et discursif!

Voici les secondes subdivisions que comporte la quinzième séquence:

A) Retour au point de départ

a) Disjonction

Retrouver la maison

b) Épreuve

Découvrir le message de Marco Polo.

Conséquence: La transformation de Marco Polo.

Conséquence: La transformation de Marco Polo.

B) **Retrouvailles**

a) **Conjonction**

Retrouvailles: enfants et parents

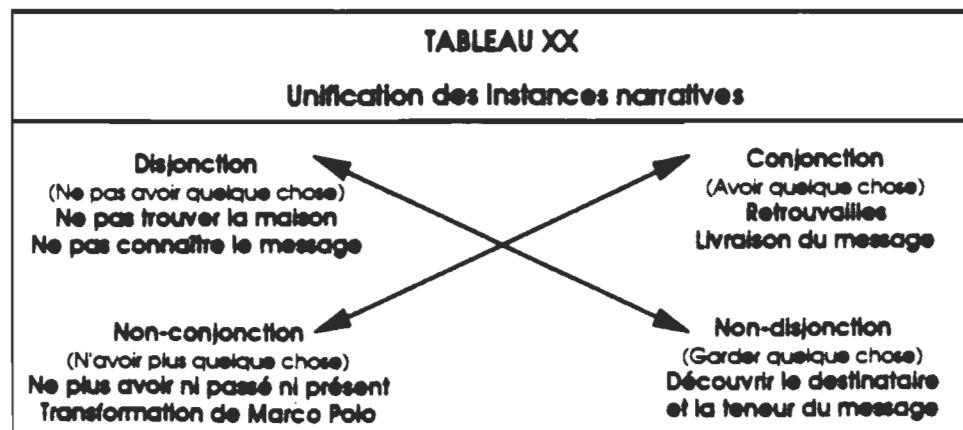
b) **Épreuve**

Marco Polo livre son message.

Conséquence: Les héros savent désormais à qui était destiné ce message et quel en était le contenu.

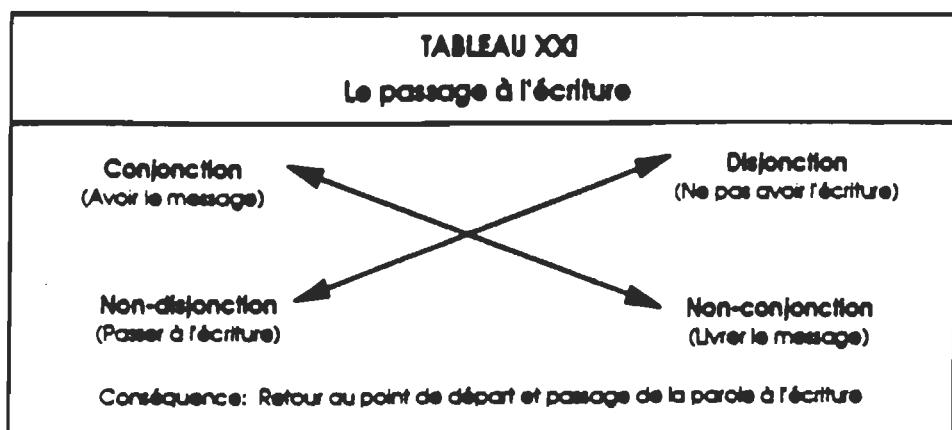
Conséquence générale: La distance entre les deux narrateurs est abolie.

Projétés sur le carré sémiotique, ces éléments donnent lieu aux possibilités suivantes:



Sur le plan factuel, les héros retrouvent d'abord l'oiseau transformé, puis leurs parents qu'ils avaient quittés à la fin de la deuxième séquence et ils percent simultanément le mystère du message. Ce qui pourrait ici se lire comme une relation d'identité entre les deux narrateurs s'avère cependant, dans l'immédiat, une "boucle" dans la fiction. Plus précisément, ce qui est relié, c'est simplement le narrateur-oiseau à son auditoire-parents. Affirmer qu'il y a là opération cognitive par laquelle l'oiseau a établi une conjonction d'identité entre les deux narrateurs, ce serait confondre le "discours" et la narration. Or l'opération cognitive de transmission - établissement d'un lieu - de nouvelles relève du discours. Partant, cela va se répercuter, sur le plan factuel, dans le fait des ancêtres retrouvés qui vont alors être les "auditeurs" constitutifs du "Je" de Tonine, dans l'épilogue; ce qu'a permis de visualiser le tableau XX.

Sur le plan discursif, voici comment les éléments jonctifs de l'opération cognitive - transmission de nouvelles - peuvent être représentés, une fois distribués dans le carré sémiotique:



Je l'ai laissée venir ainsi qu'elle le désirait, à son rythme, à celui de mon histoire qui n'en sera pas complètement reconstituée pour autant, puisque cette fiction est mienne, tout à fait, je ne suis même qu'elle, et rien d'elle ne vient d'un ailleurs impossible, à moins que je ne sois moi-même cet ailleurs, l'autre et moi, tout ce qui de sa rencontre me fit ouvrir la bouche pour désirer parler, l'impossible.

Madeleine Gagnon
l'œuvre

CHAPITRE VII

ABROGATION DE LA DÉLÉGATION DE LA NARRATION DANS L'ÉPILOGUE

Lors de l'analyse du prologue, on a pu voir que les dernières lignes faisaient ressortir le jeu des translations et la fluctuation du sujet dont parle Kristeva. En énonçant une troisième personne qui prit en charge la narration, le narrateur-écrivain avait ainsi délégué l'acte d'énonciation. Or dans cette dernière partie du **HUITIÈME JOUR**, cette délégation est abrogée. Elle n'a plus lieu d'être car le narrateur-conteur, l'analyse du précédent chapitre l'a démontré, a rempli son mandat; lequel a consisté à venir placer, finalement, les héros sur le seuil de la porte, là même où Tonine avait été manipulée par le "Tu entres ou tu n'entres pas ? (p. 14)" - ce faisant, le "Je" de Tonine était en position d'interagir avec les parents du héros.

Le point de départ du prologue repose sur la naissance de Tonine qui se cherche un lien avec ses premiers parents, "Adam-*et*-Éve" dont elle a appris être la descendante un jour qu'elle était "*roulée en boule sous le pupitre de famille* (p.9)". Or le récit central, appartenant à la forme du conte - qui relève de la parole - lui a permis de se donner une généalogie. Tonine elle-même le confirme en faisant une nouvelle fois allusion, dans l'épilogue, à cette époque au cours de laquelle elle apprenait "*roulée en boule sous le pupitre familial, l'histoire de ses ancêtres* (p.285)".

J'étais à l'étroit sous le pupitre. (...). Des mots parvenaient à mes oreilles, des bribes de phrases, même des phrases entières. (...). Puis j'essayais de les recoller, les imbriquer de manière à donner au discours l'allure d'une histoire. (p.286)

Mais cette fois, tout en restant relié à un paradigme limité, dans le prologue, aux éléments "Adam et Ève¹", son discours est différent: il l'élargit, voire même le complète, en relatant l'histoire de chacun de ses grands-parents maternels et paternels:

...C'était l'histoire des Cormier, la famille paternelle de ma mère. (...) tendre comme du bon pain, (...).

...Puis il y eut l'histoire des Goguen, la branche maternelle de ma mère. (...) Cette branche (...) du véritable bois franc. (...)

...Du côté paternel, le père de mon père, la branche qui m'a donné mon nom de famille, c'était une tout autre histoire. (...) Des sages, les Maillet, sortis des temps les plus reculés. On a même réussi à défricher la lignée jusqu'au seizième siècle, (...). (...).

...Et mon père avait une mère, morte en couches, que personne de la famille n'a connue, (...). Elle est venue et repartie, attrapant en passant le pollen des fleurs dans la brise. Les années n'ont pas terni sa beauté. Le temps ne l'a pas touchée. La grand-mère paternelle, qui était une Allain, est restée à jamais en dehors du temps.

Voilà les histoires que j'ai recueillies sous le pupitre de famille, pendant que je contemplais sur ma cuisse gauche une tache de naissance que je prenais pour la tache originelle. (p.286-87, le soulignement est de moi)

Le soulignement met en évidence les caractéristiques physiques et/ou psychologiques, selon le cas, des ancêtres de Tonine. Or on retrouve ces caractéristiques chez chacun des personnages - héros et compagnons de route -

¹ On remarque ici qu'il n'y a plus de trait d'union entre les signifiants. Je crois que c'est attribuable au fait que Tonine a, à travers le récit central, acquis un nouveau *savoir-pouvoir-faire* qu'elle ne possédait pas dans le prologue et qu'elle actualise désormais dans l'épilogue.

du récit central. Quant à l'oiseau, il avait comme Tonine, "sur sa patte (gauche) une tache dorée (p.283)" que Jean de l'Ours croyait être une "tache originelle (p. 283)"; ce qui avait fait sourire "par en dedans (p.283)" Gros comme le Poing! Cette ressemblance n'est pas qu'anecdotique, elle contribue à renforcer une fois de plus toutes les hypothèses formulées eu égard à l'instance de l'énonciation.

Par conséquent, les éléments de départ, soit:

un narrateur-écrivain sans généalogie + un projet d'écriture

ne peuvent-ils devenir:

une généalogie + un écrivain

qu'après être passées par l'étape:

un narrateur-conteur + un conte

Le débrayage énonciatif se trouve donc complété par un ensemble de procédures de textualisation linéaires et bidimensionnelles (actualisées par le récit central) qui, tout en demeurant implicites, visent à produire un effet d'identification entre le sujet de l'énoncé - le narrateur-conteur - et le sujet de l'énonciation - le narrateur-écrivain -, lesquels sont réunis dans l'instance narrative puisque cette dernière est intradiégétique-homodiégétique et que le premier (le narrateur-conteur) en est le non-je.

Par ailleurs, le narrateur-écrivain, on l'a vu dans le prologue, sait "dire", mais non raconter - ce qui est le propre du conteur - et c'est la forme du conte qui constitue alors ce dont il a besoin. Cette forme permet de donner sens à l'histoire personnelle de Tonine; ce qui n'est pas le cas de l'écriture. Le fait cependant de lier à l'écriture la forme du conte permet la génération du sens et par le fait même, la reconnaissance de l'autre en tant qu'entité autonome et productrice de sens, car l'écriture, on le sait, est liée à la forme orale: elle en est l'inscription dans l'histoire.

L'interaction verbale ne peut cependant, à elle seule, donner le sens à la parole, c'est l'émetteur qui doit le faire en disant: "Voici ce que j'ai voulu dire". C'est ce qui se produit au moment où le narrateur-conteur termine son récit, dans les premières lignes de l'épilogue:

...puis nos deux héros vécurent longtemps entre père et mère et ils eurent de nombreux enfants. (p.285)

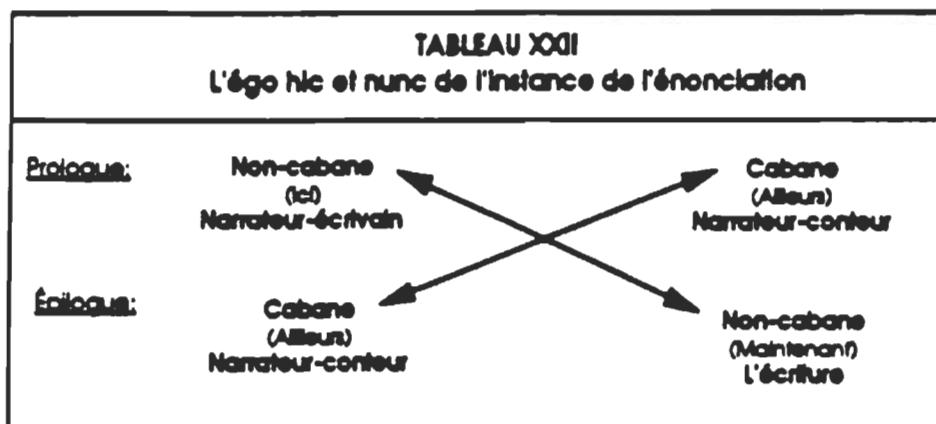
Dans le texte, cette phrase est en italique. Or, c'est connu, ces caractères typographiques servent à indiquer au narrataire que les signes qu'ils mettent en évidence relèvent d'un discours autre que celui de l'émetteur, en l'occurrence ici Tonine, puisque l'épilogue est le lieu de son JE. Celui-ci paraît d'ailleurs immédiatement après ces deux lignes confirmant, par la teneur de son propos, qu'il s'agissait bien là de paroles rapportées:

La voix écorchée de la vieille servante s'est tue. (p. 285)

En outre, à partir de ce moment, les opérations d'embrayage se succèdent:

J'ai quitté la cabane en délabré, en calouettant au soleil et en riant tout bas.
(p. 285)

Au moment où Tonine y était entrée au début, cela avait constitué un débrayage spatio-temporel qui avait eu pour effet de mettre en place la procédure d'expulsion, consistant à projeter hors de son JE énonciatif un *non-ici / non-maintenant* pour fonder l'espace et le lieu objectifs de l'énoncé du narrateur-conteur: l'espace ailleurs et le temps plus tard, ceux de la fiction. Dès l'instant où elle sort de la cabane, elle retrouve l'espace et le lieu objectifs de son propre énoncé, celui de son JE-écrivain, qu'elle peut désormais habiter. Projétées sur le carré sémiotique, ces catégories du débrayage et de l'embrayage spatio-temporel donnent lieu aux possibilités suivantes:



Il n'y a donc plus d'opposition entre les personnes narrateur-écrivain et narrateur-conteur; ce que Greimas et Courtés expriment en ces termes:

(...): le << je >> installé d'abord sur le parcours visant à générer le sujet de l'énoncé est censé se transformer en un << nous >> inclusif (subsumant le << je >> et les << autres >>, tels que moi) pour ne passer qu'ensuite à un << vous >> exclusif (les << autres >> en tant que métonyme du << non-je>>); ce n'est qu'alors que la dénégation embrayante, tout en manifestant le << vous >>, fait refaire le chemin en sens inverse jusqu'à ce << je >> déjà débrayé, créateur de l'illusion énonciative².

L'instance de l'énoncé de départ est donc désormais située dans un lieu et dans un temps définis; ce que Kristeva traduit ainsi:

Le texte empêche la forclusion de l'<< autre >> mais expose la lutte à mort du JE avec lui, et cette négativité est, par le texte, constructive d'une nouvelle identité-procès³.

Tonine peut donc enfin se consacrer à l'écriture:

Je traverse le village, la tête vide, mais le cœur et les reins chargés de rêves chatouillants. J'enfile les marais les dunes, je rentre à mon phare en comptant les marches qui montent à la tour. Je me hâte sans savoir pourquoi... sinon que je n'ai pas renoncé au paradis. Je ramasse mes feuilles, mes crayons, ma plume. Je suis sûre d'une seule chose: après le huitième, le neuvième jour!

Les possibles sont infinis. (p.288)

² A.J. Greimas et J. Courtés (1979): 120, **Énonciation**, article 3.

³ J. Kristeva (1974): 325.

*Bien sûr, je n'avais pu prévoir cette fin avant
que de pouvoir y assister.*

Madeleine Gagnon
lueur

CONCLUSION

Lorsque j'ai commencé la rédaction de ce mémoire, j'ignorais où cette entreprise de longue haleine allait me conduire. Les méandres compliqués de l'analyse et de la démonstration m'attiraient comme un fruit à la fois défendu et offert. J'avais secrètement élaboré le projet de reproduire la structure du **HUITIÈME JOUR**, soit deux parties - l'introduction et la conclusion - encadrant la partie centrale - l'analyse et la démonstration -, que je souhaitais composée de huit chapitres, mais je n'y suis pas arrivée. Malgré tous mes efforts, c'est sept chapitres qui ont pris forme; je ne pouvais tout de même pas inventer de toute pièce le huitième! J'en suis donc restée là et ce n'est qu'après coup que j'ai compris qu'il ne pouvait en être autrement.

En effet, à l'instar de ceux qui ont entrepris des projets d'écriture, je me trouvais confrontée au problème de la forme et si j'avais su, au préalable, en déterminer l'aspect, j'avais oublié que le contenu la générer! Je me suis alors souvenu d'une question qu'on m'avait posée au sujet du phénomène des permutations et des translations des voix narratives dans **LE HUITIÈME JOUR**, à savoir si je croyais qu'il était possible que ce phénomène s'applique à toutes les situations de communication. Je n'avais pas été en mesure de répondre alors, mais maintenant, je crois effectivement que c'est possible et que **tout phénomène d'écriture n'est en fait que celui d'une instance - un JE - qui tente de se poser comme telle**. Et, partant, si je reconsidère ma démarche dans son ensemble, je me rends compte que, vue

dans une perspective de communication, elle pose le même dilemme que celui que rencontre le JE de l'écrivain qui tend à s'actualiser.

Au départ, au-delà de l'engouement pour l'oeuvre choisie, c'est le choix de l'appareil analytique privilégié pour appuyer et vérifier les hypothèses de travail qui a constitué la manipulation; puisque je devais cibler les éléments de contenu dont cet appareil théorique me permettrait de rendre compte et que, si je les avais repérés, j'ignorais encore comment les articuler sur le plan de la démonstration que je me proposais de réaliser.

L'acquisition de compétence consistait à m'approprier la maîtrise de cet appareil analytique de façon telle qu'il ne fasse que baliser subrepticement le processus de l'actualisation du JE de l'instance de l'énonciation, sans que ne soit pour autant diminuée son importance à l'intérieur même de la démarche dans laquelle il s'inscrivait.

La difficulté majeure fut d'accepter l'évidence: les aléas de l'analyse m'ont entraînée dans des avenues que je n'avais pas anticipées. En effet, je n'avais pas prévu que le jeu des permutations et des translations, dont fait état Kristeva, s'étendrait jusqu'aux marques de narrateurs - l'oiseau et La Mort. J'ai dû conjuguer avec ces marques jusqu'à ce que je découvre en quoi elles servaient le processus d'actualisation du JE du narrateur-écrivain. Voilà pour la performance!

Quant à la dernière étape de ma démarche, correspondant à la sanction, il fallait qu'elle valide l'ensemble: le choix de l'appareil analytique et les hypothèses formulées eu égard à la spécificité du **HUITIÈME JOUR**. Chose faite, il s'est avéré que

quelle que soit la thématique que développe un texte - et sans qu'il ne soit question d'autoreprésentation - il nous entretient immanquablement de l'écriture. Cette conclusion m'a ramenée, sans contredit, au concept de la littérarité et à la place qu'occupe l'écrit dans un texte. Et, compte tenu de ce que l'analyse des sept chapitres précédents avait mis en évidence, cela m'est apparu d'autant plus pertinent que l'étude proposée ici n'avait pas pour objet la nature ou encore la valeur littéraire du **HUITIÈME JOUR**, mais plutôt le discours d'un JE qui tente de s'actualiser à travers le discours d'un autre JE.

Partant, nous avons pu voir que le narrateur-écrivain du prologue, Tonine, simule qu'elle écoute raconter une autre personne, c'est-à-dire qu'elle se met dans sa peau en tant qu'interlocutrice et qu'elle peut ainsi combler, par le récit et les marques de l'écrit qu'il comporte, l'écart entre celle qui écrit et celle qui raconte. D'où le fait du récit premier du prologue - dans lequel un JE tente de se doter d'une généalogie - à l'origine du récit raconté, celui du **HUITIÈME JOUR**. Les traces de l'écrit - tels les maximes de Jean de l'Ours et le message dissimulé de l'oiseau - dans le récit présumé oral, assurent donc le passage de l'oralité à l'écriture. Plus précisément, cela signifie que l'héroïne du prologue acquiert simplement la capacité de déchiffrer un système - le récit - de manière à en maîtriser le fonctionnement et alors de comprendre ce qui y est dissimulé - le processus de l'instance d'énonciation qui tente de s'affirmer comme telle - par un signe à la fois extérieur et intérieur, le parcours narratif des héros.

Les quatre phases du schéma greimassien, elles-mêmes subdivisées en sous-schémas narratifs et envisagées dans une perspective discursive, ont permis de découvrir comment Tonine est devenue "apté à", c'est-à-dire comment elle a acquis les modalités actualisantes du *savoir-pouvoir-faire*. Si, sur le plan factuel, les héros ont compris qu'ils n'étaient pas éternels - La Mort pouvait à tout moment les anéantir - et que seul un usage adéquat de leurs dons et maximes leur permettrait de rester en vie, sur le plan discursif, Tonine devait comprendre ce que le récit central pouvait lui procurer: la possibilité de trouver sa place dans une lignée d'êtres humains - sa famille - et, de ce fait, d'actualiser son JE-écrivain pour pouvoir se consacrer à l'écriture. Elle devait d'abord s'incarner dans les règles du genre avec sa particularité - sa tache originelle sur la cuisse gauche - pour ensuite assumer son entité propre. Cette affirmation me fut confirmée à deux reprises - dans des contextes différents - par Madame Maillet: une première fois, au cours de notre conversation téléphonique et une seconde lorsque je l'ai rencontrée à l'Université du Québec à Chicoutimi. Voici, de mémoire, ce qu'elle m'a dit à ce sujet:

L'épilogue ne m'est venu qu'après: je ne savais pas encore, au moment où j'ai écrit le prologue et l'histoire de la conteuse, qu'il y en aurait un. C'est seulement lorsque j'eus terminé que je me suis rendu compte que les quatre compagnons ressemblaient en fait à mes quatre grands-parents.

Cette affirmation allait dans le sens même de la démonstration que j'avais faite et confirmait un phénomène qui me préoccupait depuis longtemps en égard à la problématique de l'énonciation, soit que **le texte est une entité autonome qui génère du sens et ce, indépendamment de l'intention de l'auteur**. De sorte que, comme l'analyse l'a démontré, plus qu'un acte de parole, le conte se révèle le lieu où s'effectuent les permutations et les translations. Il y a un effet de miroir: le texte

s'appelle, se répond et se regarde en ce que le récit central, une fois raconté, devient le texte que le JE de Tonine s'était proposé d'écrire.

Ce phénomène se produit par le biais d'une relation d'interdépendance, laquelle réside en ce que les deux narrateurs partagent un même corps et que, malgré tout, l'atteinte de l'objet de l'un - raconter une histoire - permet l'atteinte de l'objet de l'autre - écrire une histoire; ce qu'avait également repéré Julia Kristeva dans *Les chants de Maldoror*, et qu'elle décrit ainsi:

*Chaque pôle de la relation duelle étant ainsi divisé en sol, ce n'est pourtant qu'à force de s'opposer l'un à l'autre qu'ils se constituent. (...); les deux opposés s'interpénètrent, (...)*¹.

De sorte que, par la mise en place d'éléments qui ne semblent qu'accessoires parce que factuels - les aventures des héros, entre autres -, l'ambiguïté est voilée. Métaphoriquement, il appert que la réponse que Gros comme le Poing avait donnée à Jean de l'Ours (au sujet de la disparition de leurs deux compagnons) s'applique au conte, relevant de l'acte du narrateur-conteur, et que la livraison du message de l'oiseau s'applique à l'acte du narrateur-écrivain. Dès lors, la relation entre le narrateur-conteur et le narrateur-écrivain se présente comme une relation de déterminant à déterminé. En outre, il s'agit là du processus de génération du discours comme passage du figuratif à l'abstrait: si on regarde les choses à partir de la fin, l'abstrait serait la signification résultant des figures d'expression et de contenu. Et, partant, se trouve infirmée la conception de Greimas et Courtés stipulant qu'une isotopie plus profonde suppose celle de surface et non l'inverse:

¹ J. Kristeva (1974): 319-20.

(...) tenir compte des différentes instances disposées en couches de profondeur, car ces couches président à la génération du sens et comportent les formes générales du discours².

En fait, bien que "les couches de profondeur comportent les formes générales du discours", l'analyse du **HUITIÈME JOUR** a démontré que c'est l'isotopie de surface qui suppose celle plus profonde. Cette façon de concevoir l'énonciation ouvre une perspective beaucoup plus grande: il appert que le texte littéraire peut désormais être considéré comme le discours d'un JE sur un autre JE qui, tout en tirant son entité propre du premier, n'en est pas une répétition, mais une permutation sans laquelle le premier JE ne pourrait être actualisé.

En somme, quelle que soit la nature du discours écrit ou oral - récit de fiction, texte analytique, argumentatif, informatique, théorique ou autre - il s'avère une pratique signifiante particulière qui n'est rien d'autre qu'un acte de langage, résultat d'une instance, un JE, qui tente de se définir et se démarquer dans l'ensemble hétéroclite qui l'entoure, l'enveloppe et tend à le rendre anonyme... le réel. Et lorsque l'entreprise réussit, le JE peut même se féliciter d'une double victoire, si l'on considère qu'il transcendera également sa propre frontière spatio-temporelle: il se survivra à lui-même...

² A. J. Greimas et J. Courtés (1979): 127 (Voir **Énonciation**, article 3).

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil, 278 p., (coll."Points").

BARTHES, Roland (1981), *Introduction à l'analyse structurale des récits, L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 184 p., (Paru originellement dans le n° 8 de la revue Communications en 1966).

BARTHES, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 358 p.

BELLE-ISLE, Francine (1991), *L'écriture autobiographique: une stratégie textuelle embarrassante pour la narratologie*, Chicoutimi, Protée, vol. 19, n° 1, (Hiver 1991), p. 65-8.

BOOTH, Wayne C. (1977), *Distance et point de vue*, Essai de classification,dans R. Barthes et al., *Poétique du récit*,Paris, Seuil, 186 p., (Paru originellement dans *Essays in Criticism*, XI (1961); version français parue dans *Poétique*, 4, 1970).

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1060 p., (coll."Bouquins").

COURTÉS, Joseph (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 144 p., (coll."Langue-Linguistique-Communication").

DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand 1987), *Introduction aux études littéraires*, Méthodes du texte, Paris-Gembloux, Duculot, 391 p.

DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 440 p., (coll."Points", n° 100).

DIGUER, Louis (1993), *Le schéma narratif et la structuration de l'espace analytique*, Chicoutimi, Protée, vol. 21, n° 1, (Hiver 1993), p. 50-6.

DUCROT, Oswald, et TODOROV, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 470 p., (coll."Points", n° 110).

DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 541 p.

DUPUIS, Hector et LÉGARÉ, Romain (1975), *Dictionnaire des synonymes et des antonymes* , Montréal, Fides, 606 p.

ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Le rôle du lecteur, Paris, Grasset & Fasquelle, pour la traduction française, 1985, 315 p., (coll."Livre de poche", Biblio essais 4098, n° 11).

ECO, Umberto (1988), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 285 p., (coll. "Formes sémiotiques").

GAGNON, Madeleine (1979), *Lueur*, Montréal, VLB, 171 p.

GENETTE, Gérard (1972), *Discours du récit*, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 286 p.

GENETTE, Gérard (1991), *Récit fictionnel, récit factuel*, Chicoutimi, Protée, vol. 19, n° 1, (Hiver 1991), p. 9-18, (Cet article a d'abord paru dans *Poetics Today*, sous le titre <<Fictional Narrative, Factuel Narrative >>. Il constitue le troisième chapitre de *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991).

GREIMAS, Algirdas Julien (1976), *Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 288 p.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome I, Paris, Hachette, 424 p.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome II, Paris, Hachette, 270 p.

HAMON, Philippe (1977), *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans R. Barthes et al. Poétique du récit, Paris, Seuil, 186 p., (Cette étude constitue la version remaniée d'un article paru sous le même titre dans la revue *Littérature*, 6, 1972, Paris, Larousse).

HEIDEGGER, Martin (1980), *La <<Phénoménologie de l'esprit>> de Hegel*, Francfort-sur le Main, Gallimard, 244 p., (coll. "NRF").

KRISTEVA, Julia (1974), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 640 p., (coll. "Points", n° 174).

KRISTEVA, Julia (1981), *Le langage cet inconnu: initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 338 p., (coll. "Points", n° 125).

LAFORTUNE, Monique (1985), *Le roman québécois: reflet d'une société*, Laval, Mondia, 336 p.

LECLERCQ, Marie-Claude et LIZÉ, Claude (1991), *Littérature et société québécoise: histoire, méthodes et textes*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 250 p.

MAILLET, Antonine (1986), *Le Huitième jour*, Montréal, Leméac, 292 p.

MAJOR, André (1973), *Entretien avec Antonine Maillet*, Montréal, p. 11-26, (coll. Écrits du Canada français, n° 36).

MILOT, Louise et ROY, Fernand (1991), *La Littérarité*, Sainte Foy, les Presses de l'Université Laval, 282 p.

- PROPP, Vladimir** (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 256 p. (coll.. "Points", n° 12).
- ROBERT, Paul** (1991), *Le Petit Robert I*, Paris, Le Robert , 2172 p.
- ROY, Fernand** (1988), *Fonction sémiotique et point de vue: dialectique du plan du contenu et du plan d'expression*, Chicoutimi, *Protée*, vol. 16, n° 12 (Hiver-printemps), p. 67-80.
- ROY, Fernand** (1993), *Schéma narratif et énonciation..*, Chicoutimi, *Protée*, vol.21, n° 1 (Hiver 1993), p. 42-9.
- VIOLET, Catherine** (1990), *Figures énonciatives de la subjectivité..*, Chicoutimi, *Protée*, vol. 18, n° 2, (Printemps 1990), p. 135-39.

ANNEXE I

DÉCOUPAGE EN SÉQUENCES NARRATIVES

SÉQUENCE I: L'être

(p. 15-31)

La naissance des deux héros.

SÉQUENCE II: L'avoir

(p. 33-40)

Les héros reçoivent les dons et les maximes.

SÉQUENCE III: Le passé

(p. 41-53)

Figure de Proue, l'ancêtre issu du XVI^e siècle, se joint aux deux frères.

SÉQUENCE IV: Le présent

(p. 55-69)

Jour en Trop, l'enfant né hors du temps, accompagne les trois compagnons.

SÉQUENCE V: Les révélations

(p. 71-88)

Jour en Trop est le présent de l'ancêtre. Chacun des quatre compagnons apprend quelque chose le situant par rapport au reste du groupe.

SÉQUENCE VI: Acquisition d'un guide

(p. 89-102)

Un pigeon-voyageur, Marco Polo, est promu guide de la compagnie.

SÉQUENCE VII: La terre est ronde

(p. 103-13)

Marco Polo atteste la rotundité de la terre.

SÉQUENCE VIII: La solidarité et l'unité

(p. 115-36)

Les compagnons subissent des épreuves liées aux faiblesses de leur personnalité, mais ils s'en tirent grâce à leur solidarité et leur unité. Quant à Marco Polo, il reçoit la palme du courage.

SÉQUENCE IX: La temporisation

(p. 137-51)

Le combat avec les brigands est différé dans le temps: il est reporté.

SÉQUENCE X: La modification du temps

(p. 153-62)

Jour en Trop manipule le temps et accorde aux compagnons une semaine de trois jeudis.

SÉQUENCE XI: La solidarité

(p. 163-81)

Les compagnons font le serment de se secourir mutuellement et de se laisser secourir par Marco Polo.

SÉQUENCE XII: La guerre

(p. 183-200)

Les compagnons prennent part à une guerre qui ne les concerne pas et découvrent qu'ils peuvent obtenir une paix temporaire en inversant la position des lieux.

SÉQUENCE XIII: La vérité vs le mensonge

(p. 201-36)

Les compagnons découvrent que la vérité peut avoir le visage du mensonge et vice versa.

SÉQUENCE XIV: Élimination de Margot

(p. 237-51)

Dans un dernier affrontement avec Margot, les compagnons parviennent à la chasser hors du temps.

SÉQUENCE XV: Le retour

(p. 253-83)

Après une dernière épreuve, les héros quittent leurs deux compagnons de route et, accompagnés de Marco Polo, ils rentrent au logis paternel. Ils sont tous revenus à leur point de départ.