

L'inscription du littéraire dans *le Matou* d'Yves Beauchemin

Micheline Beauregard, Louise Milot and Denis Saint-Jacques

Volume 20, Number 1, Spring–Summer 1987

L'autonomisation de la littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500792ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500792ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauregard, M., Milot, L. & Saint-Jacques, D. (1987). L'inscription du littéraire dans *le Matou* d'Yves Beauchemin. *Études littéraires*, 20(1), 131–147.
<https://doi.org/10.7202/500792ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'INSCRIPTION DU LITTÉRAIRE DANS *LE MATOU* D'YVES BEAUCHEMIN ¹

*Micheline Beauregard, Louise Milot
et Denis Saint-Jacques*

Abstract: *Our underlying hypothesis is that a literary text speaks primarily of itself and, therefore, of language. Starting from this premise, it can be argued that the isotopy of the literary text has a special generative status relative to the other isotopies in the work. An examination of the literary image of the "book", in *Le Matou*, is presented to demonstrate this thesis.*

**« Tout passe par le livre, de ce temps-ci »
(*Le Matou*, p. 287)**

Introduction

Les nombreux lecteurs du *Matou* se souviennent-ils de la scène d'ouverture de ce roman ? Florent y révèle sa bonne nature, à l'occasion d'un fait divers aussi spectaculaire que tragique : un des guillemets de bronze entourant le C de *Station* « C » tombe de la façade du dépôt postal qui le soutenait et heurte mortellement à la tête un passant (p. 11). De là à prétendre que « la lettre tue », on conviendra qu'il n'y a qu'un pas.

La *lettre*, précisément, et par ricochet la littérature, voilà ce que nous nous proposons de mettre en évidence dans ce roman touffu. Et il peut y avoir là quelque chose de paradoxal, dans la mesure où c'est bien plutôt par le caractère généreux de son contenu référentiel et non de ses connotations littérales que le livre s'est fait remarquer.

Mais justement, l'hypothèse qui sous-tend notre lecture est à l'effet que dans la substance du contenu de tout discours fictif se trouve inévitablement inscrit ce que nous appellerons une *conception du littéraire*. La question est de savoir quelle forme de contenu prend ce littéraire, et comment on peut le saisir au fil d'un texte.

On peut identifier au moins deux modes d'inscription du littéraire au sens strict dans les textes : l'un en excède les limites, l'autre pas. Le premier serait constitué des références implicites et explicites à d'autres types de textes que comportent très souvent — presque toujours en fait — les discours de fiction. C'est là tout le champ de l'intertextualité, dont les limites et les contours sont difficiles à cerner, et dont la présence dans un texte donné est presque infinie, en tout cas très ouverte, à la mesure de la compétence et de l'astuce du lecteur. *Le Matou* est rempli de ces allusions à la grande littérature, depuis Gogol jusqu'à Zola, et même si nous n'entreprendrions certes pas de remonter jusqu'à la source de tels filons, qui nous mèneraient bien vite ailleurs que dans le texte, nous ne nous priverons pas non plus de le faire à l'occasion. L'autre mode — celui que nous privilégierons dans la première partie de cet article — chercherait à repérer diverses formes de représentation du littéraire, à l'intérieur même d'un discours donné. Dans l'exemple qui nous occupe, il s'agirait de retenir, pour l'analyse de la trame narrative du *Matou*, une isotopie spécifiquement littéraire — c'est un peu ce que nous avons fait en parlant de la *lettre qui tue* — en faisant l'hypothèse que cette isotopie constitue une introduction de toute première pertinence au processus signifiant du texte.

C'est prétendre du même coup que la mise en discours de figures de tous ordres, dans un texte quel qu'il soit, n'a pas à voir directement avec le sens commun de l'une ou l'autre de ces figures ni même de toutes, mais bien plutôt avec le propos central qu'elles construisent progressivement, à l'intérieur d'une dynamique relationnelle s'articulant autour de termes

contraires. Dès lors que tout le travail textuel a pour objet, avant toute autre chose, la production d'une écriture, il est plausible que ce soit à partir de propos tenus sur cette écriture que se répercute et se motive à la fois tout ce dont il est par ailleurs question dans un discours, et Dieu sait si ce *tout* est abondant dans un roman comme le *Matou*.

L'examen particulier auquel nous nous livrerons maintenant consistera à repérer et à suivre, à travers le roman, la figure² du *livre*. Nous postulons que l'observation serrée des manifestations de cette configuration sera nécessairement reliée, et à la thématisation centrale du roman, et avec la transformation narrative essentielle à la production du sens dans ce texte. Il est entendu que cette configuration générale de l'écriture ne saurait être interprétée à partir de ses seuls déterminants intratextuels, mais aussi de ses déterminations à l'intérieur des instances sociales dont elle relève : nous y arriverons dans la seconde partie de ce travail.

Le « Livre »

Un premier champ d'observation sera la séquence « floridienne » prise en charge par les chapitres 20, 21 et 22³, dont nous avons des raisons de penser qu'elle constitue un moment capital de la chaîne narrative⁴. Signalons pour le moment que le personnage central de Ratablavasky n'y réapparaît pas seulement, contre toute vraisemblance, *en personne*, mais également *en écriture* puisque c'est dans cette séquence que sera découvert le « petit livre tout écorné relié en maroquin bleu » — *Histoires piquantes de l'Église de France* — qui met en scène un certain Egon Ra«d»ablavasky qui se révélera bientôt, toujours dans la même séquence en fait, l'auteur d'un « recueil de méditations » intitulé *Un père chrétien debout à l'aube*. On aura deviné que cette apparition toute « littéraire » d'un auteur et de son livre ne peut que concerner au premier chef notre problématique.

La valeur thématique du « livre » devrait être produite à partir de la disposition en surface de cette figure et de tous les parcours figuratifs qui y sont apparentés. En effet, des figures comme « boutique de livres », « libraire », « librairie », « archiviste », « écrivain », « manuscrit », « tomes », « livres de cul », « recueil », « fiches de lecture », « registre », « lettre », « journal », « œuvres

complètes», « écrits », « note », « bouquin », « bibliothèque », « biographie », « maison d'édition », « roman policier », « chapitre », « page », « lecture », « charabia », « résumés de lecture », « recherches », « école », « relieur », « missel » sont des figures dont les parcours sémémiques se rejoignent et s'entrecroisent pour former un ensemble signifiant : la configuration discursive générale du « langage écrit » qui a partie liée avec la figure « livre ». Ces figures sont toutes présentes, certaines à plusieurs reprises, dans la séquence « floridienne ».

Le lexème « livre » y est lui-même explicitement mis en discours plusieurs fois devenant alors impliqué dans des parcours précis. En voici des exemples :

1. *La chimie des produits de beauté* est un « livre » inscrit six fois dans le texte de cette séquence. Engagé par désœuvrement dans la lecture du livre, Florent finira par y puiser une idée susceptible de lui permettre de se refaire éventuellement une vie plus facile.
2. La biographie d'Alexis Soyer, le « maître spirituel » d'Aurélien Picquot, est un « livre rarissime » découvert par le cuisinier après dix années de recherche.
3. Le projet d'achat d'un « livre d'horticulture », quant à lui, prétendra aider Florent à parfaire ses connaissances sur la culture du pamplemoussier dont les « feuilles » pourraient servir à la composition de produits de beauté, idée puisée dans *La chimie des produits de beauté*. La visite chez le libraire n'actualisera pas l'achat du livre convoité. L'échec du projet décrète ainsi, en quelque sorte, la mort de la figure du « livre d'horticulture » dans le texte.
4. Le « livre de comptes » de madame Jeunehomme attire plusieurs fois l'attention sur la « femme d'affaires ».
5. Les *Histoires piquantes de l'Église de France*, trouvé par l'abbé Jeunehomme dans la bibliothèque de sa mère, s'avérera un des « livres » les plus importants impliqués dans la discursivisation générale du roman en ce qu'il est un facteur multiplicateur du mystère de Ratablavasky.
6. *Un père chrétien debout à l'aube*, « livre » écrit par Ra«d»ablavasky, est aussi d'un grand intérêt puisqu'il fait de Ratablavasky le seul personnage du *Matou* ayant à son actif une œuvre d'écriture.

7. Les « énormes tomes » de l'*Encyclopédie médicale* sont des « livres » qui ont permis à madame Jeunehomme de « comprendre au juste ce qui [lui] arrivait » au fil des ans.
8. Les *Larousse* vendus aux commissions scolaires font partie, quant à eux, des « autres moyens » utilisés par madame Jeunehomme pour satisfaire son « goût de l'argent ».

La séquence « floridienne » abonde par ailleurs en titres d'œuvres littéraires (*Le grand Meaulnes*, *Paul et Virginie*, *Athalie*, *Le neveu de Rameau*, *Pot-Bouille*, *Les Âmes mortes*), en noms d'écrivains célèbres (Edgar Allan Poe, Zola, Sinclair Lewis, Gogol, Balzac, Claudel, Fontenelle, Marcel Proust) de même qu'en personnages d'œuvres connues (Tchitchikov, Iseult, Don Juan) et en lieux tirés, eux aussi, d'œuvres littéraires (Moscou, Kazan). Outre le fait que ces figures créent des parcours participant grandement d'une configuration discursive du « langage écrit », elles attirent également l'attention sur le langage écrit dit justement « littéraire », et ce, sans que le lexème « livre » ne soit lui-même mis en discours. Or le « littéraire » n'est qu'une des spécifications possibles de l'écriture. Avec la surdétermination de valeur « esthétique » que lui accorde l'institution sociale de la « littérature », le littéraire peut être mis en opposition avec cet autre volet situé plutôt du côté d'une consommation sociale « utilitaire » de l'écriture, susceptible à son tour d'un fractionnement entre ce qui serait « religieux », ce qui serait « scientifique » et encore ce qui serait plus particulièrement « d'utilité courante ».

L'incorporation

On distingue habituellement deux dimensions pour le niveau superficiel de la narrativité : la dimension pragmatique et la dimension cognitive⁵. À ces deux dimensions « considérées comme des niveaux distincts [...] sur lesquels se situent les actions, les événements décrits par les discours »⁶, Jacques Fontanille a proposé d'ajouter la dimension thymique (ou « passionnelle »), prenant en compte le fait que sujets et objets du discours entrent aussi en jonction de façon « réactionnelle »⁷. Examinée en tant qu'objet-valeur relié aux divers acteurs de la narration, la figure discursive du « livre » sera enrichie par l'intégration de cette troisième dimension théorique — le « thymique ».

Le livre *La chimie des produits de beauté*, par exemple, tend à informer un lecteur éventuel sur la composition précise de certains produits de beauté ; c'est un livre à visée « scientifique » dont la fonction cognitive est déjà repérable dès le titre. Il en va de même des *Larousse*, et de l'*Encyclopédie médicale* qui apparaissait déjà au chapitre 12 pour se manifester à nouveau au chapitre 22, comme aussi des « trois excellents livres » achetés par Florent pour une bouchée de pain au chapitre 24 : « D'abord le fameux Palardy, puis l'*Encyclopédie* de Lessard et Marquis, et enfin un bouquin de Stéphane Moisan, *À la découverte des antiquités québécoises* ». Tous ces livres logent à l'enseigne de la dimension cognitive en raison de l'aspect disons « didactique » de leur utilisation par les acteurs de la narration. Par contre, quand le contremaître de madame Jeunehomme prend des « notes », quand madame Jeunehomme elle-même tient son « livre de comptes », la dimension pragmatique l'emporte sur la dimension cognitive car alors le sème « conservation » prime sur le sème « connaissance ». Les choses sont moins claires quand Aurélien Picquot écrit une « lettre » ou que Rosario Gladu produit un « article dans *Le Clairon du Plateau* ». En effet, des « écrits » qui paraissent au premier abord participer plutôt de la dimension cognitive peuvent très bien glisser du côté de la dimension pragmatique dans certains parcours narratifs : madame Jeunehomme, par exemple, n'est pas décrite « lisant » son journal au chapitre 21, elle « s'évente » avec son journal... Établie en Floride grâce à une richesse acquise dans le monde du « livre » (elle a possédé « la plus grosse librairie à succès de Québec » avant de se retirer en Floride), madame Jeunehomme a d'ailleurs cristallisé sa relation au « livre » autour de la figure de l'« argent » : convoqué à plusieurs reprises dans la narration, son « livre de comptes » rappelle au besoin une réalité qui se voit largement confirmée quand elle « s'amuse à décrire les techniques qu'elle utilisait à l'époque pour vendre des romans illisibles aux communautés religieuses » (p. 282). C'est comme si le « littéraire » était incorporé à « l'utilitaire » grâce à la proximité des figures « livre » et « argent » ; comme si certains parcours figuratifs refusaient toute valorisation par le littéraire, le lien étant établi dans la narration avec un personnage dont la longue cohabitation avec le « livre » ne ressortit que d'une obligation mercantile. Et lorsque dans la séquence « floridienne » les « œuvres complètes de Sinclair

Lewis » servent à bloquer la porte d'une librairie au même titre que les « trois poches de patates » qui viennent s'y appuyer, on est en droit de faire l'hypothèse que la mise en discours du littéraire finit par tenir un langage ambigu à propos de ce littéraire même.

La dimension thymique prend la relève des deux autres dimensions dès qu'il s'agit d'examiner des personnages aussi excessifs que l'abbé Jeunehomme et Ratablavasky. Le premier entretient en effet tout au long du *Matou* une relation passionnelle « d'admiration » qui s'étend aux œuvres littéraires en général et à certains auteurs en particulier :

« Il y eut un temps, fit l'abbé, où je pouvais me vanter de connaître presque toute la section de littérature de notre librairie (car il n'y a que la littérature qui m'intéresse). Je lisais plus de quatre cents livres par année. » (p. 56).

L'abbé Octavien Jeunehomme représente pourtant un type de lecteur assez spécial, et les attitudes caricaturales qui lui sont prêtées colorent sa passion littéraire. L'oisiveté distraite et le désintéressement de l'abbé pour la vie sociale commune font entre autres le désespoir de sa mère : « Dieu m'en garde : tu deviens comme mon fils ! » s'exclame-t-elle quand elle trouve Florent en train de lire (p. 279). En vérité, la passion littéraire d'Octavien Jeunehomme le pousse souvent à des comportements jugés bizarres : son intention d'organiser « un banquet Zola » étonne Florent et Élise. La carte d'invitation imprimée « sur japon impérial » (mais reçue trop tard pour leur permettre d'assister à la rencontre) donne le menu gastronomique prévu pour la réunion : le souper au « Café anglais » décrit au chapitre X de *Pot-Bouille* a servi de guide à l'abbé pour l'élaboration du menu de sa « fête intime » à la mémoire d'Émile Zola. Nourriture et littérature doivent alors s'accompagner de six vins différents témoignant bien des goûts épicuriens de l'« *amans litterarum* » qui signe la carte d'invitation.

Quant à Ratablavasky, toute connotation morale ou religieuse du « livre » dont il est l'auteur se perd dans le fait que son recueil de « méditations écrites dans un jargon mystique rébarbatif » se montrera indéchiffrable : personne ne « saura le lire ». Ni Florent (pourtant animé par une motivation impérieuse), ni l'abbé Jeunehomme (habitué aux longues recherches littéraires), ni même l'exégète appelé à la rescousse ne tireront quoi que ce soit de « cette coquille vide », de « ces considérations

édifiantes écrites dans un style fumeux, ampoulé, exaspérant » (p. 377).

La notion *d'incorporation* pourrait venir à point pour réexaminer ici, sous un autre angle, la relation thymique de l'abbé Jeunehomme à la « grande littérature ». Prenant en charge la majeure partie des parcours figuratifs valorisant la littérature des gens « cultivés » (« S'il fallait compter sur les gens cultivés pour vivre ! » dira madame Jeunehomme, p. 272), Octavien Jeunehomme est en vérité un personnage dont la propension à l'excès ne se limite pas au littéraire. La « volette à gâteaux » sur laquelle est disposée une « série d'assiettes chargées d'un amoncellement incroyable de pâtisseries » montre bien que l'abbé « mange » de façon tout aussi « passionnelle » qu'il lit les « livres littéraires »... Dans un roman où l'on mange par ailleurs vraiment beaucoup, la figure « nourriture » réussit le tour de force de renverser et d'étouffer en quelque sorte la métaphore qui aurait voulu que l'abbé soit « dévoré » par la littérature : « Les livres m'ont presque entièrement dévoré et Dieu a pris le reste » (p. 317).

Même un personnage comme Ange-Albert, qui « réussit à convaincre Florent et Élise de l'accompagner », va dans le même sens quand il profite de la « saison littéraire » pour se glisser parmi « la petite faune » qui court les « lancements » alors que son unique préoccupation est de « soulage[r] le plus discrètement possible ses tourments gastriques au milieu des conversations culturelles et des embrassades de circonstance » (p. 201-202).

La « valeur »

L'idée que nous mettrons alors de l'avant est que la figure « livre » dans *Le Matou* devient le lieu de transformation de la « valeur » de l'écrit à travers une thématique de l'*incorporation*. La multiplication de parcours figuratifs qui font référence aux valeurs « esthétisantes » de la littérature (entendre ici la littérature reconnue comme telle par « l'institution littéraire »), ne constituerait que le « revêtement figuratif superficiel »⁸ sous lequel un dispositif signifiant plus profond manipulerait en fait d'autres valeurs : dans la configuration générale de l'écriture/lecture du *Matou*, la passion pour le littéraire (thymique) est forcée de céder la place aux exigences d'une

réalité sociale de l'écrit pour laquelle la valeur réside beaucoup plus dans « l'utile ». Il nous semble que la notion d'*incorporation* vient précisément permettre le passage d'une conception du « littéraire » au sens large à une idée de l'écriture qui paraît n'affecter le « littéraire » que d'une valeur « utilitaire ». Un personnage comme l'abbé Jeunehomme le montre assez quand l'acharnement mis à la recherche du « poêle de Gogol » donne des résultats navrants : les seuls mots que l'abbé a pu reconstituer d'une façon certaine de la masse de papier qu'il suppose être la deuxième partie des *Âmes mortes* de Gogol voudraient dire : « Ayez la bonté, mon cher capitaine, de m'apporter un petit pot de moutarde »...

Le figure « livre » dans *Le Matou* réalise ainsi une opération absolument centrale proche de celle qui est habituellement réservée à l'instance d'énonciation.

D'ailleurs, et sur ce même registre, la scène d'ouverture, à laquelle nous avons déjà fait allusion, est à mettre en rapport avec un épisode important du dénouement : la mort de Monsieur Émile. Le trajet balisé par le roman apparaît de nouveau assez clairement.

Dans le premier cas, la chute de la « lettre », non seulement est mortelle — nous l'avons dit — mais c'est la « lettre » qui propulse « littéralement » l'action. Rappelons que c'est sur la première séquence de la chute du guillemet, de même que sur ses conséquences — les cadeaux répétés de Ratablavasky à Florent sous la forme d'une charade à décoder — que Florent se qualifie pour l'aventure à venir et donc que toute l'histoire repose, comme sur la pointe d'une pyramide. D'un côté l'expérience du *pouvoir* irrévocable du langage ; de l'autre, la capacité de *savoir* le déchiffrer⁹. Entre les deux, l'identité de celui dont la mort a servi de faire-valoir — le passant — est occultée : il faut croire que cela n'avait pas ici d'importance.

Dans l'épisode de la fin, toute l'importance vient au contraire de l'identité de celui qui meurt : le fameux Monsieur Émile, troublant envers de Ratablavasky. Pour ce qui est du dispositif figuratif qui caractérise la description de cette mort, on ne peut qu'être frappé de sa similitude avec celui de l'ouverture. En particulier, Monsieur Émile ne tombe-t-il pas d'un toit, du haut d'un immeuble, lui aussi ? Et si on le retrouve mort plié en deux sur le rebord d'une poubelle, peut-on éviter d'y retrouver la forme du fameux guillemet initial ?

Où est alors la différence et comment la lire ? De notre point de vue, elle est de taille. La lettre — ou la littérature — n'a plus à la fin un pouvoir aussi absolu. Le cadre posé d'entrée de jeu est réutilisé, mais pour qu'on y insère un contenu référentiel qui se trouve du même coup à avoir si bien incorporé le trajet de la « lettre » qu'il faut vraiment faire exprès pour l'y reconnaître. Aussi ne faut-il pas s'étonner si des projectiles lancés à la tête du capitaine Galarneau — fidèle compagnon de Ratablavasky — à l'avant-dernière page du roman, n'ont aucun effet, si ce n'est d'augmenter son hilarité. On est loin de la mort par blessure à la tête du début. Il faut donc croire que la finale du *Matou* est parvenue — et ce n'est pas rien — à poser une écriture qui n'est plus véritablement un danger.

Un roman de la frontière

Notre hypothèse voulait que *s'inscrive dans tout discours fictif une conception du littéraire*, mais ici des conditions particulières lui donnent un caractère très spécifique sur lequel il est bon de faire la lumière. La proposition simple à laquelle se réduit cette hypothèse pourrait lui donner un aspect idéal, transcendant, qui ne doit pourtant pas dissimuler son caractère historique tout à fait situé. La littérature n'existe véritablement que dans certaines sociétés relativement évoluées où s'est constitué un champ propre pour la production et l'échange d'écrits à des fins non immédiatement utilitaires ou religieuses, écrits qualifiés au sens restreint du terme de « culturels ». Un rapport privilégié entraîne l'écriture de fiction¹⁰ et ce champ vers une détermination réciproque historiquement de plus en plus forte menant à la limite jusqu'à l'amalgame et c'est là le phénomène que notre hypothèse veut mettre en évidence : la fiction devenue littérature en intègre la représentation. Si, comme le fait voir Renée Balibar, dans une telle société les pratiques linguistiques concernées deviennent elles-mêmes fictives¹¹, d'une autre perspective, le monopole qu'elles tendent ainsi à exercer sur la pratique de la fiction dans le champ de la reproduction générale en vient à surdéterminer non seulement les conditions d'exercice de cette pratique mais la représentation imaginaire même qu'elle manifeste. Si la littérature tend vers la fiction, en retour, il ne faudrait pas s'en étonner, la fiction devient littéraire.

De la sorte, on est justifié de s'attendre à ce que la situation d'une œuvre dans le champ influe sur la forme du littéraire qu'elle manifesterait, sur ce qu'elle pourra ainsi reproduire des conflits qui la déterminent et qu'elle fixe un moment par un discours figé dans l'écriture et où pourtant demeure l'empreinte du mouvement, des luttes d'où elle origine. Ces conflits, ces luttes qui structurent le champ littéraire sont de deux ordres. D'abord, la littérature ayant une fonction dans l'ensemble social, elle est l'enjeu d'entreprises visant à lui faire jouer un rôle spécifique dans différents projets de société, c'est à ce niveau par exemple qu'interviennent la question du nationalisme ou de « l'engagement ». D'autre part, le champ littéraire est soumis à ses propres forces tendanciennes d'autonomisation qui opèrent à l'encontre des contraintes hégémoniques de champs autres, politique ou économique par exemple¹². Aussi faut-il bien se garder de confondre « autonomie » qui conduit à voir ces forces comme un système synchronique isolé et « autonomisation » qui rend compte du mouvement d'affrontement où s'articulent les deux ordres¹³. Nous allons donc mettre en évidence cet affrontement fondamental des déterminations dans le texte du *Matou* et non seulement sa « littérarité » stricte.

La réception de ce roman dans les champs littéraires québécois puis français oblige à le considérer comme une œuvre située à la périphérie, dans un « no man's land » que se disputent la littérature et la culture moyenne en des engagements assez confus où les deux partis semblent bien trouver leur profit¹⁴. *Le Matou* en effet y gagne autant la consécration critique qualitative qui institue l'œuvre en tant que littérature que la percée quantitative sur le marché qui fait reconnaître le best-seller. Cette réussite à la frontière des deux champs de production culturelle, restreint et élargi, soulève d'intéressantes possibilités polémiques étant donné les rapports antagoniques des champs en cause. On peut en inférer ici une spécification de notre hypothèse : une œuvre de fiction produite pour la frontière des deux marchés manifesterait une conception du littéraire où s'actualiserait la lutte d'hégémonie entre les cultures restreinte et moyenne pour la conquête de la légitimité idéologique. On verra que dans le cas du *Matou* cette manifestation prend une importance tout à fait singulière.

Le Littéraire subjugué

On a d'ailleurs déjà exposé plus haut les oppositions utilitaires/esthétiques qui structurent la fonction thématique du « livre » dans cette fiction ; on les a également déjà situées dans leurs rapports privilégiés aux acteurs qui les réalisent. Il reste encore à les articuler au programme narratif d'ensemble qu'on peut construire sous la forme suivante. Ratablavasky manipule Florent pour qu'il devienne le propriétaire d'un restaurant, *La Binerie*. Un apparent succès initial est contrecarré par un anti-programme où son associé, Slipskin, manipulé lui aussi par Ratablavasky, lui ravit le restaurant. S'ensuit une période durant laquelle le protagoniste doit acquérir cette compétence qui lui a fait défaut la première fois : la misère lui apprend la débrouillardise nécessaire pour réussir, c'est-à-dire la ruse et une certaine malhonnêteté. S'ajoute ensuite à la manipulation de Ratablavasky, qui se répète à diverses reprises tout au long de la trame du récit, celle de la tante Jeunehomme. Florent manifeste alors la compétence acquise en faisant des affaires fructueuses tout en bernant ses fournisseurs dans le commerce des antiquités. Reprend enfin le programme polémique d'acquisition et de maintien du restaurant que Florent remporte de façon décisive contre son ancien associé. De façon parallèle et interreliée se développe un programme complémentaire qui place Élise, l'épouse de Florent, en position de sujet désirant un enfant ; Monsieur Émile jouera d'abord ce rôle par procuration, mais l'intervention d'un inconnu, qu'on suppose être Ratablavasky, conduira l'enfant à la mort au moment conjugué de la réussite finale de Florent et de la naissance désirée.

À première vue, la littérature et même l'écriture ne semblent pas jouer un grand rôle là-dedans. L'abbé Jeunehomme, qui en professe le plus explicitement les valeurs, n'arrive à exercer aucune action perceptible sinon de retardement sur la transformation de l'intrigue. Bien plus, il est rejeté comme fils par sa mère pour être remplacé par Florent à cause de son incompetence due justement à la pratique de la littérature. Si le livre se manifeste parmi les thèmes valorisés du programme principal, c'est, comme on l'a vu plus haut, en tant que moyen utilitaire de réussite. La littérature semble n'avoir d'existence ici que comme repoussoir. Et voilà une première conception du littéraire : *les lettres, divertissement improductif dans un*

monde où prime la nécessité économique. Poncif idéologique néo-libéral fortement enraciné en rapport avec le thème manifeste de la fiction (la réussite en petite entreprise). Cela saute aux yeux à la première lecture, la charge ne saurait guère être plus lourde : le champ littéraire se voit subjugué et réduit à la fonction de bouffon du champ économique.

Le retour du refoulé littéraire

Curieux pourtant, Yves Beauchemin écrivait des romans pour ridiculiser qui en lit... Peut-être cela mérite-t-il un examen plus attentif. À y regarder d'un peu près, nous trouverons en effet de quoi reprendre notre première évaluation. Voyons le héros, Florent, définir ses rapports à la littérature en deux cris du cœur : « Je sais lire, je lirai. Et en lisant, j'apprendrai. » (p. 365) et « Des textes d'une élévation... stratosphérique ! et qui ne s'adressent pas à n'importe qui : à l'élite seulement, s'il vous plaît ! Au gratin du gratin ! » (p. 372). Il affiche là un double souci de lecteur du marché élargi : le besoin de s'instruire, motivation essentielle du consommateur de ce champ, et le rejet des écrits hermétiques destinés aux « happy few », réaction d'hostilité à la condescendance méprisante des intellectuels du champ restreint. Et pourtant, il peut passer si nécessaire « deux mortelles heures à classer des fiches de lecture » chez l'abbé Jeunehomme (p. 309) ou s'intéresser à la *Correspondance inédite de Tourgueniev-Viardot* (p. 349) pour passer le temps. Il n'a pas grand intérêt pour la littérature, mais il a des lettres. Ses plus proches associés paraissent provenir du même moule : sa femme, Élise, « feuillette un livre près du feu » (p. 432), a déjà lu *Le Grand Meaulnes* et *Paul et Virginie* (p. 268) et sait utiliser à propos le nom de Paul Féval (p. 53) ; Picquot, son cuisinier, apprécie la littérature culinaire, Alexis Soyer ou Brillat-Savarin « qui a écrit [...] des pages sublimes » (p. 366), propose à bon escient : « Diderot, Voltaire, Renan, voilà les gens qu'il vous faut fréquenter. » (p. 572) et, malade, se fait lire *Le Comte de Monte Cristo* (p. 581). Pour bien mettre en relief cette culture comme suffisante, la fiction prend soin d'opposer au caricatural érudit joué par l'abbé Jeunehomme un autre bouffon, le journaliste à potins Rosario Gladu, auquel est dévolue la fonction de représenter la vulgarité et spécialement l'incorrection linguistique. Les exemples en sont constants, Gladu va jusqu'à reprendre ainsi

Florent : « J'ai changé seulement un mot. T'avais écrit... euh... "Je me suis désâmé d'une façon extrêmement aiguë"... J'ai mis : "d'une façon extrêmement continuelle". C'est plus français » (p. 451). Si l'abbé ne sait se rendre utile, Gladu aura quant à lui un peu plus d'efficacité mais ira jusqu'à trahir. Les valeurs qu'il illustre se révèlent donc basses à plus d'un titre. Les personnages grossiers : Gladu, Slipskin, madame Chouinard (la mère de Monsieur Émile), et Monsieur Émile lui-même, pourtant partie intégrante du groupe des héros, ne traversent pas la fiction sans payer plus ou moins cher le tribut de leur incompétence culturelle. Seuls réussissent ceux qui manifestent suffisamment de culture, ceux qui sans gaspiller leurs occupations dans des lectures improductives possèdent ce qui sied de connaissances lettrées. Le narrateur affiche de la même façon pour sa part une discrète érudition dans plusieurs interventions, faisant ici allusion au « Graal » (p. 65), là à Alfred de Musset (p. 250), ailleurs à Edgar Allan Poe (p. 266), ailleurs encore à Jules Verne (p. 419); il finit dans un humour déprécatif par comparer l'histoire qu'il nous donne à lire à « du mauvais Rocambole » (p. 568). Voilà bien la distinction de l'honnête homme qui ne voudrait surtout pas trop afficher son savoir littéraire ; en effet, celui-ci, utilisé avec réserve, donne son piment à la vie sans interférer toutefois avec les sérieuses nécessités économiques : conception du littéraire *comme bon goût marquant la subjugation heureuse de la culture élitaire par le sens commun*, ou encore, d'un point de vue inverse, *comme assujettissement de l'ordre économique à la maîtrise du tact « culturel »*. En effet, l'équilibre d'une telle position est aisément réversible. Les lecteurs des deux sphères y trouvent satisfaction dans la confirmation de leur propre position hégémonique au plan de la culture. À la frontière, deux camps opposés peuvent également croire à la victoire après un engagement où chacun revient sur ses positions de base. La logique veut qu'une œuvre frontière soit *ouverte* : la meilleure lecture ici ne se décide pas dans le texte, mais en fonction de la perspective idéologique du consommateur. Et elle permet ce sentiment de supériorité de celui qui peut deviner le contre-sens où s'engage son vis-à-vis alors qu'il connaît lui la signification juste et réciproquement...

Cet équilibre, si l'on veut bien l'appeler ainsi, ne concerne pas que la littérature, mais s'étend à tout le plan du loisir culturel dont les activités économiques de Florent ne

s'écartent pas. Il laisse le métier de disquaire, s'engage dans la restauration, fait de l'hôtellerie de tourisme, touche au commerce des antiquités, avant de revenir à la restauration. Et on voit que le projet de faire des produits de beauté plus ou moins écologiques grâce aux feuilles de pamplemousse relève du même registre. En toutes ces situations, il vise une cible intermédiaire entre l'esthétique élitaire et celle de masse ; nous le vérifierons à propos du cas le plus significatif : celui de la cuisine.

On peut considérer la cuisine valorisée par les héros comme l'objet de valeur culturel le plus manifeste du roman. La trajectoire de Picquot en réalise un parcours thématique exemplaire. Abandonnant la haute gastronomie du Château Frontenac, il déclare : « Notre époque n'en est plus digne [...] j'ai pris la peine d'aller me percher sur une autre branche, un peu plus basse, il est vrai, mais solide [la cuisine québécoise] » (p. 68). Il glissera jusqu'à « faire des présentations ragoûtantes pour ces ignobles préparations industrielles que l'Amérique bouffe » (p. 180), « De cuisinier je suis devenu prostitué ! » (p. 365) ; mais il se rétablira avec Florent et reniera cette faiblesse passée. Et si « Le sauté de veau, méprisant les hauts cris des manuels culinaires, portait le nom de "fricassée de veau Saint-Félicien" », « Picquot termina la soirée par une longue déclaration de haine contre les purées de pommes de terre instantanées, les frites préparées en usine, [etc.] » (p. 516). Il n'est pas besoin d'insister : la cuisine du *Matou* se situe à la même frontière que sa littérature, celle du « juste milieu », l'une métaphorisant l'autre.

Elles se métonymisent aussi par l'incorporation car dans cette fiction le littéraire nourrit¹⁵, comme nous l'avons vu plus haut. Mais la littérature nourricière, il est encore une autre façon de la voir. Le programme narratif du *Matou* concerne essentiellement pour Florent, grâce à la gestion d'un restaurant, la maîtrise de cette fonction de nourrir. Or la compétence lui en vient par la manipulation de deux destinataires qui tirent puissance du livre et de la littérature. Pour madame Jeunehomme, cela est évident, elle doit sa fortune au commerce du livre. Toutefois, le cas de Ratablavasky n'offre pas une telle transparence : son pouvoir apparaît toujours un peu mystérieux, fondé sur des déterminations que le texte ne nous livre jamais de façon claire et qui relèvent du

fantastique. La recherche de ces déterminations conduit pourtant par l'abbé Jeunehomme, un littéraire, à un livre, *Un père chrétien debout à l'aube*. Et quel livre! un texte impossible à percer quant à son sens ultime (voir ci-dessus p. 137), écrit par un intellectuel lié au sacré et doté d'un exorbitant et insaisissable pouvoir, donnant de cette façon une caricature déguisée de la littérature savante envisagée du point de vue de son inexplicable statut légitime de domination sur la culture moyenne. En Ratablavasky, écrivain illisible, se réalise l'inquiétante fusion du bouffon et du sacré, de la vaine littérature et du privilège le plus grand : incompréhensible et monstrueux scandale. Ainsi dans cette dernière conception du littéraire, celui-ci fait profession d'allégeance à l'économique pour le maîtriser de son verbe ; tout à fait comme cet écrivain, Yves Beauchemin, nous intéresse à l'aventure économique par les charmes de la littérature : un littéraire refoulé dans la position de l'énonciation et qui fait retour par ces formes classiques de la rupture du tabou inconscient que sont le ridicule et le fantastique.

Le refoulé vient de cette façon contredire la conception la plus manifeste du littéraire d'abord apparue et motiver la formation de compromis instable que nous avons ensuite dégagée. Se reproduit donc en fiction le conflit entre les valeurs économiques du champ de la culture moyenne et celle du privilège de l'érudition du champ restreint conformément à l'hypothèse que nous avons proposée.

Vous voyez ? murmura le lecteur après avoir tripoté les viscères. Ce n'est qu'un *Matou*. — Oui, bien sûr. Du moins en apparence, répondit l'écrivain avec un fin sourire¹⁶.

Université Laval

Notes

- ¹ Yves Beauchemin, *le Matou*, Montréal, Éd. Québec/Amérique, 1981. Sauf avertissement contraire, les indications de pages entre parenthèses renverront à cet ouvrage.
- ² Les termes du métalangage sémiotique (figure, parcours, configuration, isotopie, thématique, etc.) utilisés dans le cadre de cet article renvoient à la sémiotique greimassienne et ils sont définis dans A.-J. Greimas et

J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I et II, Paris, Hachette, Université, 1979 et 1985.

- ³ *Le Matou*, pp. 261-330.
- ⁴ C'était là un des résultats des travaux d'un séminaire de sémiotique portant sur *Le Matou* (L. Milot, Université Laval, hiver 85). On comprendra notre amusement devant la disparition pure et simple de cette séquence dans le film de Jean Beaudin (la version télévisée la retiendra toutefois).
- ⁵ Éric Landowski, *Actes sémiotiques*, VI, 57, 1984, préface à l'article « Pour une topique narrative anthropomorphe », de Jacques Fontanille.
- ⁶ A.J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, p. 100.
- ⁷ Jacques Fontanille, « Pour une topique narrative anthropomorphe », *op. cit.*
- ⁸ Jean Calloud, *Analyse sémiotique des textes*, cahier de notes inédit, Lyon, 1981, p. 16.
- ⁹ Avec l'aide d'Élise, mais c'est là une question que nous ne sommes pas en mesure d'aborder ici.
- ¹⁰ Pour des raisons que Renée Balibar explore dans *Les Français fictifs*, Paris, Hachette, 1974 ; voir en particulier « Indications préliminaires » pp. 51-61.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Voir à ce propos D. Saint-Jacques « Nationalisation et Autonomisation » dans *Actes du colloque Histoire littéraire/Théories/Méthodes/Pratiques*, Université Laval, 1987.
- ¹³ La réduction du phénomène littéraire à sa composante autonome « littérarité » apparaît sous ce jour comme une opération tactique d'investissement du champ beaucoup plus que comme une voie satisfaisante de description exhaustive du phénomène.
- ¹⁴ Voir Thérèse Pouliot, Mémoire de maîtrise en littérature québécoise, *Le Matou d'Yves Beauchemin et la critique. La problématique de la réception*. Université Laval, 1987.
- ¹⁵ Voir à ce propos d'un autre point de vue Vivian Labrie, « La faim de lire, littéralement », dans *Études littéraires. La Consommation littéraire de masse au Québec*, août 1982, pp. 243-263.
- ¹⁶ Voir le premier exergue du roman dont on notera le statut doublement fictif, l'œuvre citée ayant été inventée pour la circonstance.