

LA COMMUNICATION DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE JACQUES SAVOIE

by

Katherine Howlett

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
April 2014

© Copyright by Katherine Howlett, 2014

Table des matières

Résumé	iv
Abstract.....	v
Remerciements	vi
Liste des sigles employés.....	vii
Chapitre 1: Introduction.....	1
Notes	7
Chapitre 2 : Les obstacles à la communication liés aux locuteurs.....	10
2.1 Incapacité physique d'entrer en communication	10
2.2 Le refus de communiquer	13
2.3 Les émotions	18
2.4 La parole	20
2.5 L'interprétation.....	24
Notes	29
Chapitre 3 : Les obstacles à la communication liés aux rapports entre les locuteurs	32
3.1 L'Autre : le rapport sujet-objet.....	32
3.2 Mensonges, mauvaise foi, secrets.....	36
3.3 Les rapports de pouvoir	40
3.4 La présence d'un tiers.....	43
3.5 Connaissances asymétriques : le problème du code	47
Notes	50

Chapitre 4 : Les conditions privilégiées de la communication liées au locuteur	53
4.1 Contrainte physique	54
4.2 L'ouverture à l'Autre	55
4.3 Le silence	58
4.4 Les émotions	59
4.5 La parole	62
4.6 L'interprétation.....	66
Notes	71
 Chapitre 5 : Les conditions privilégiées de la communication liées aux rapports entre les locuteurs.....	73
5.1 l'Autre : le rapport sujet-sujet.....	74
5.2 Vérité, bonne foi et aveux	76
5.3 Les rapports de pouvoir	78
5.4 La présence d'un tiers : personnage et technologie.....	81
5.5 Les codes partagés	85
Notes	88
 Chapitre 6 : L'art comme forme privilégiée de la communication	89
6.1 La musique.....	90
6.2 La poésie	100
6.3 L'intertextualité	106
Notes	112
 Chapitre 7 : Conclusion.....	115
Notes	120
 Bibliographie	121

Résumé

Cette étude examine les divers aspects de la communication dans les romans de Jacques Savoie. Plusieurs personnages dans les romans ont des difficultés à se faire comprendre, en particulier de ceux qu'ils aiment. Certains de ces défis sont liés à l'état psychique d'un personnage tandis que d'autres sont associés aux rapports entre les personnages. Cette étude analyse les obstacles à la communication ainsi que les conditions qui la favorisent. Les difficultés liées à la langue et à son interprétation figurent de façon importante. Alors que le dialogue permet la compréhension mutuelle, l'art et en particulier la musique et la poésie, privilégient le rare état de communion. Plusieurs romans de Savoie témoignent de la capacité de l'art de communiquer non seulement l'essence du monde mais également sa beauté.

Abstract

This paper explores the nature of communication in Jacques Savoie's novels. Many of the characters in the novels have difficulties making themselves understood especially by their loved ones. Some of these challenges are due to the psychological make-up of a particular character, while other difficulties are associated with the relationship between the characters. This study examines the impediments as well as the factors that foster communication as they appear in the novels. Of particular interest are the related issues of language and its interpretation. While the state of mutual understanding is often attained in the novels through dialogue, the much more elusive state of communion is reached through art, specifically through music and poetry. Several of Savoie's novels are testament to the power of art to communicate not only the nature of the world but also its beauty.

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à ma directrice de recherche, Dr. Irène Oore. Je lui exprime toute ma gratitude pour son implication dans mon projet ainsi que pour sa patience et sa bienveillance à mon égard. Ses précieux conseils ont été essentiels dans la réalisation de ce travail. Je tiens aussi à remercier mes lecteurs, Dr. Driss Aïssaoui et Dr. Christopher Elson, car leurs suggestions ont rendu le texte plus clair. Je souhaite également adresser mes remerciements à mes professeurs de cours et aux secrétaires du Département.

Je remercie vivement mon mari, Todd, qui a toujours eu confiance en moi. Je dédie cette thèse à nos enfants : Rachel; Rebekah; Sarah et Paul, dans l'espérance qu'ils ne perdent jamais le soif d'apprendre.

Liste des sigles employés

Les sigles suivants désignent les romans de Jacques Savoie dans cette étude:

CB - *Le cirque bleu* (1995)

CS - *Cinq Secondes* (2010)

FE - *Le fils emprunté* (2013)

HC - *Une histoire de cœur* (1988)

MH - *Une mort honorable* (2012)

PT - *Les portes tournantes* (1984)

RC - *Les ruelles de Carezzo* (1997)

RMM - *Raconte-moi Massabielle* (1979)

RP - *Le Recif du Prince* (1986)

SC - *Les soupes célestes* (2005)

TG - *Un train de glace* (1998)

Chapitre 1: Introduction

Dans ses romans, Jacques Savoie met en scène divers personnages qui vivent des rapports difficiles avec leurs proches. Les personnages évoquent toutes sortes d'obstacles à la communication. Souvent les tentatives de communication aboutissent à un échec. Certaines difficultés sont liées au personnage lui-même tandis que d'autres sont liées aux rapports particuliers entre les personnages dans une situation donnée. Ce qui surprend, en fait, c'est que malgré les nombreux défis, certaines tentatives réussissent. Dans cette étude, nous explorerons tant les obstacles à la communication que les conditions qui la favorisent.

Savoie a publié jusqu'à présent onze romans pour adultes; le premier étant *Raconte-moi Massabielle*¹ en 1979. Après cette première publication ont paru les titres suivants : *Les portes tournantes*² (1984); *Le récif du Prince*³ (1986) et *Une histoire de cœur*⁴ (1988). Savoie raconte les aventures de Marthe et de Hugo dans *Le cirque bleu*⁵ (1995); *Les ruelles de Caresso*⁶ (1997) et *Un train de glace*⁷ (1998). *Les soupes célestes*⁸ (2005) suit cette trilogie. Les romans plus récents mettent en scène les enquêtes de Jérôme Marceau dans *Cinq Secondes*⁹ (2005), *Une mort honorable*¹⁰ (2012) et enfin, le roman le plus récent, *Le fils emprunté*¹¹ (2013).

Durant cette même période, Savoie publie également sept romans jeunesse. De plus, il crée de nombreux scénarios pour la radio, le cinéma et la télévision.¹² Avant même la parution de son tout premier roman, Savoie publie un recueil de poésie en 1972 avec Herménegilde Chiasson et Gilles Savoie.¹³ Plus tard dans les années 1970, il fait partie de la troupe musicale *Beausoleil Broussard*.¹⁴ Artiste polyvalent, Savoie est d'origine acadienne. Les quatrièmes de couverture de plusieurs de ses romans

mentionnent son lieu de naissance au Nouveau-Brunswick.¹⁵ Pourtant, dès son deuxième roman, *Les portes tournantes*, Savoie choisit un éditeur québécois.¹⁶ Dans les années 1980, il quitte sa province natale pour poursuivre une carrière de scénariste à Montréal.¹⁷

Savoie occupe une zone grise des appartenances littéraires. Il est d'origine acadienne mais habite le Québec, le centre culturel francophone du pays. La réception de son œuvre s'avère positive en Acadie et ailleurs dans les années 1980. Les deux premiers romans, *Raconte-Moi Massabielle* et *Les portes tournantes*¹⁸ ainsi que les adaptations cinématographiques sont couronnés de plusieurs prix nationaux et internationaux. Les romans qui puisent dans la thématique acadienne¹⁹ sont le sujet de plusieurs études critiques.²⁰ Les romans subséquents mettent de côté les références acadiennes afin de privilégier des thématiques plutôt universelles. Ces romans sont à peine remarqués par la critique. Les raisons de ce manque d'attention nous semblent complexes et ne seront pas abordées dans cette étude.²¹

Cette brève introduction à la carrière de Savoie et à sa réception critique aura permis de contextualiser l'importance de cet écrivain dont les romans expriment une grande sensibilité musicale et dont la composition romanesque évoque des images quasi cinématographiques. Malgré la qualité et la quantité de la production littéraire, l'œuvre romanesque de Savoie n'a pas attiré l'attention critique qu'elle mérite. Jusqu'à présent, à ma connaissance, il n'y a pas encore d'études qui abordent l'œuvre romanesque entière de cet écrivain.

Dans une rencontre avec le journaliste Jean Saint-Cyr en décembre 2013, Savoie décrit le parcours de sa carrière en fonction d'un désir de raconter des histoires. Il abandonne ses études de troisième cycle en études littéraires à l'Université d'Aix-en-

Provence dès 1975. Dorénavant, il se consacre à la création littéraire plutôt qu'à l'analyse. Savoie est conscient de l'écart entre ces deux types d'écriture. Il explique à Saint-Cyr : « [...] j'ai toujours voulu rester près de cette idée-là selon laquelle un auteur c'est quelqu'un qui divertit intelligemment ». ²² Derrière l'improbabilité des scénarios échafaudés par Savoie, nous trouvons des thèmes clairement cernés et développés. La trilogie du *Cirque Bleu* examine diverses étapes dans une relation amoureuse tandis que *Les soupes célestes* aborde la question du partage. Chaque roman de Jérôme Marceau vise un thème différent: le thème du pardon dans *Cinq Secondes*; celui de l'honneur dans *Une mort honorable*; et la vengeance dans *Le fils emprunté*.

Si selon Savoie « [l]'écriture est au service de l'histoire qui est racontée », ²³ il insiste sur une prose lisible et non sur la simplicité des récits. Pierre L'Hérault, dans son article « L'interférence acadienne dans la lecture des *Portes Tournantes* de Jacques Savoie », examine les diverses interprétations possibles de ce roman. Il en propose quatre ²⁴ d'après les connaissances particulières du lecteur. Le lecteur privilégié de ce roman saura relever l'histoire et l'imaginaire acadiens non seulement dans le drame du Grand Dérangement mais dans l'évocation de Beaumont, le patronyme du personnage de Céleste ²⁵ et lieu sacré au Nouveau Brunswick. L'Hérault offre aussi une lecture uniquement québécoise qui, tout en occultant la référence acadienne, met en valeur un récit convaincant et attendrissant. Chaque interprétation est justifiée par rapport au point de vue du lecteur. L'Hérault note dans sa conclusion qu'un lecteur n'a pas besoin d'être conscient des autres interprétations pour apprécier sa propre lecture. L'intégration des références intertextuelles enrichit également les romans ²⁶ en ajoutant des détails qui rendent subtil le traitement des thèmes particuliers.

Dans cette étude, nous proposons d'examiner le thème de la communication dans les onze romans de Jacques Savoie. Notre analyse portera uniquement sur les romans pour adultes: l'exclusion des scénarios, des romans de jeunesse et de la poésie nous permet de nous pencher de façon cohérente sur un seul genre littéraire. Nous puiserons des exemples soit des obstacles soit des conditions privilégiées de la communication dans chaque roman car le thème de la communication est omniprésent.

Dominique Wolton, dans l'introduction générale à son ouvrage *Penser la communication*, propose des notions utiles à notre analyse de la communication²⁷ dans l'œuvre romanesque de Savoie. Wolton reconnaît la difficulté même de définir la communication. D'une part, ce mot est « insaisissable, polysémique, immaîtrisable » et d'autre part, toute réflexion sur la communication se complique car « [c]hacun est partie prenante de la communication; elle n'est jamais un objet neutre, extérieur à soi. »²⁸ À la question de la subjectivité s'ajoute une tension au sein même de la définition suivante tirée du dictionnaire qui cerne la communication comme « action de communiquer quelque chose à quelqu'un; le résultat de cette action. »²⁹ Wolton qualifie le mot communication de « mot valise »³⁰ car il regroupe les notions d'échange et d'intercompréhension avec les techniques de transmission.

Savoie lui-même se prononce sur la communication lors d'un entretien portant sur *Les soupes célestes*. Il résume la problématique ainsi : « [n]ous sommes dans un siècle de communication et pourtant, les gens n'ont jamais si peu communiqué. »³¹ La technologie, de par sa nature, ne rapproche pas toujours les personnages car elle ne peut assurer la présence et la participation de l'Autre. Souvent, les personnages visent uniquement l'échange des informations alors que le vrai partage se situe ailleurs. Dans cette étude,

nous nous pencherons sur la communication comme partage et nous aurons recours à la philosophie plutôt qu'à des modèles théoriques relevant d'autres domaines.

La communication est un phénomène social car elle exige la participation d'au moins deux interlocuteurs. L'étude tant des échecs que des réussites de la communication sert à élucider le rapport de l'individu à l'Autre. Au XXe siècle, dans les sillons du monde cartésien, plusieurs enquêtes philosophiques portent sur ce sujet. Si Descartes voyait le monde en tant qu'un assemblage d'objets, d'autres l'appréhendent par la conscience individuelle. Certains philosophes ont exploré le rapport de l'individu au monde par le biais de la conscience. Les idées de Martin Buber, Jean-Paul Sartre et Emmanuel Lévinas nous seront particulièrement utiles à cet égard. Nous nous servirons des notions telles que les rapports *Je-Tu* et *Je-Cela* de Buber, la notion du pour-autrui de Sartre ainsi que la dimension éthique dans le rapport à l'Autre telle qu'explicitée par Emmanuel Lévinas. Nous abordons ce travail tout en gardant à l'esprit l'aspect pratique de la communication tel qu'expliqué par le philosophe René Schérer :

nous ne communiquons qu'en tant qu'hommes et non en tant que consciences absolues. Mais nous ne sommes pas de simples choses en relations, nos communications ne sont pas de simples rapports, mais des « communications » précisément, dans lesquelles le sens d'être de notre individualité est engagé.³²

L'échange avec autrui est au cœur de la notion de communication dans cette étude. Les personnages veulent souvent exprimer des sentiments ou des notions qui leur sont difficiles à mettre en mots. Selon le philosophe John Dewey,

[I]a communication est le processus de création d'une participation, qui rend commun ce qui a été isolé et singulier; et une part du miracle accompli c'est que, en étant communiquée, la transmission du sens donne corps et forme à l'expérience aussi bien de ceux qui parlent que de ceux qui écoutent.³³

L'esprit d'ouverture à l'Autre de la part de chaque participant dans l'échange privilégie la communication entre les personnages. La compréhension mutuelle n'exige ni l'absence d'un conflit ni l'accord profond de la communion. Il s'agit tout simplement de la compréhension réciproque du point de vue de l'Autre. Les récits de Savoie constituent une espèce de laboratoire pour étudier la communication sans occulter sa dimension humaine.

Cette étude est divisée en cinq parties principales, dont les deux premières abordent les obstacles à la communication et les deux qui suivent examinent les conditions qui la privilégient. Une cinquième partie traite de l'art comme forme idéale de communication. Les obstacles ainsi que les conditions privilégiées sont explorés premièrement du point de vue du locuteur puis dans le contexte du rapport entre les interlocuteurs. La structure quelque peu symétrique de l'analyse met en relief les correspondances entre les obstacles, les conditions privilégiées et la reconnaissance qu'un obstacle à la communication dans certaines circonstances pourrait être considéré comme une condition privilégiée dans d'autres.

Notes

¹ Dorénavant, toutes les références au roman *Raconte-moi Massabielle* seront représentées par le sigle RMM. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2010.

² Dorénavant, toutes les références au roman *Les portes tournantes* seront représentées par le sigle PT. Toutes les citations renvoient à l'édition : Boréal, 1990.

³ Dorénavant, toutes les références au roman *Le récif du Prince* seront représentées par le sigle RP. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2010.

⁴ Dorénavant, toutes les références au roman *Une histoire de cœur* seront représentées par le sigle HC. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2009.

⁵ Dorénavant, toutes les références au roman *Le cirque bleu* seront représentées par le sigle CB. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2010.

⁶ Dorénavant, toutes les références au roman *Les ruelles de Caresso* seront représentées par le sigle RC. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2011.

⁷ Dorénavant, toutes les références au roman *Un train de glace* seront représentées par le sigle TG. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2011.

⁸ Dorénavant, toutes les références au roman *Les soupes célestes* seront représentées par le sigle SC. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2011.

⁹ Dorénavant, toutes les références au roman *Cinq Secondes* seront représentées par le sigle CS. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2010.

¹⁰ Dorénavant, toutes les références au roman *Une mort honorable* seront représentées par le sigle MH. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2012.

¹¹ Dorénavant, toutes les références au roman *Un fils emprunté* seront représentées par le sigle FE. Toutes les citations renvoient à l'édition : Libre Expression, 2013.

¹² Consultez le blogue de Jacques Savoie au site-web suivant pour la liste complète: <http://jacquessavoie1.blogspot.ca/2013/05/reperes-bibliographiques-prix-et.html>.

¹³ Les citations en exergue sont tirées du recueil de poésie intitulé *L'Anti-livre*. Nous avons voulu montrer par ces citations la dimension poétique de l'écriture de Savoie ainsi que notre appréciation de cet aspect de l'œuvre.

¹⁴ La troupe de musique folklorique acadienne honore le nom de Joseph dit Beausoleil Broussard. Broussard, victime de la Déportation, a dirigé un groupe d'acadiens vers la

Louisiane après leur libération des Treize Colonies en 1763. Il est parfois reconnu comme le Moïse de la Louisiane française.

¹⁵ En particulier, les rééditions dans la collection 10/10 dont *Raconte-Moi Massabielle*, *Le Récif du Prince*, *Une histoire de cœur*, *Le cirque bleu*, *Les ruelles de Caresso* et *Un train de glace* soulignent le fait que l'auteur est né au Nouveau-Brunswick.

¹⁶ *Les portes tournantes*, *Le Récif du Prince* et *Une histoire de cœur* sont publiés chez Boréal. La trilogie du *Cirque bleu* paraît chez La courte échelle tandis que le roman *Les soupes célestes* est publié chez Fides. Les trois romans portant sur les enquêtes de Jérôme Marceau sont publiés chez Libre Expression, ainsi que les rééditions dans la collection 10/10 de tous les romans sauf *Les portes tournantes*.

¹⁷ Savoie n'est pas le seul artiste acadien à s'installer à Montréal. Nous pensons également à Antonine Maillet et à Calixte Duguay.

¹⁸ Seul le roman *Les portes tournantes* retient l'attention des critiques surtout en ce qui concerne l'évolution du récit ainsi que ses adaptations radiophoniques et cinématographiques. La dernière de ces études, un article de David Décarie, apparaît dans la *Revue Port-Acadie* en 2011. Voir notre bibliographie pour la référence complète. De plus, *Les portes tournantes* est toujours le seul roman inscrit aux rubriques scolaires au Québec. La maison d'édition La Chenelière offre un programme intitulé « Littératures et cultures - La vie devant soi : itinéraires didactiques » dans la catégorie Scolaire hors-Québec. Voir le site web <http://www.cheneliere.ca/5261-livre-litteratures-et-cultures-la-vie-devant-soi-itineraires-didactiques.html> - site-web consulté en ligne le 17 juin 2013.

¹⁹ Voici un bref résumé des références acadiennes dans les romans de Jacques Savoie. Savoie situe *Raconte-Moi Massabielle* dans un village acadien du Nouveau-Brunswick. Seul le personnage de Pacifique résiste à la déportation économique organisée par une compagnie minière. La nature politique de ce roman le distingue des autres. *Les Portes tournantes* raconte en partie les origines acadiennes des personnages de Blaudelle et de Céleste. Dans ce roman, Savoie aborde la question de l'exil et de l'aliénation sans références politiques. Certes, les effets de la Déportation se font sentir par la pauvreté et les traditions de la famille Beaumont, mais le roman raconte l'histoire d'une famille du vingtième siècle et non pas celle de la victimisation historique. La question nationaliste se pose encore une fois mais d'une façon exotique dans *Un train de glace*. Les résidents de l'île d'Entrée, une petite île aux marges des îles de la Madeleine, considèrent les avantages de s'ouvrir au monde par le biais d'un projet de tourisme littéraire. Une partie de l'intrigue d'*Une mort honorable* a lieu au Cap Pelé au Nouveau-Brunswick. Dans ce dernier cas, l'Acadie sert de cadre et non de sujet de l'intrigue.

²⁰ Par exemple, l'étude de Jean Levasseur portant sur la quête identitaire et l'aliénation inclut *Le Récif du Prince* grâce à la sensibilité de ce roman à ce thème. Voir notre bibliographie pour les études spécifiques dans la section intitulée « Écrits portant sur l'œuvre de Jacques Savoie ».

²¹ Pour une analyse approfondie de la question du rapport de Savoie avec les institutions littéraires du Québec et de l'Acadie, voir la thèse de maîtrise de Pénélope Cormier intitulée : « Jacques Savoie, ou l'attrait du centre : Étude de la scénographie des rapports institutionnels dans *Les portes tournantes*, *Le Récif du Prince* et *Une histoire de cœur*. » Voir notre bibliographie pour la référence complète.

²² Jean Saint-Cyr, « Jacques Savoie : Raconter, avant tout », Web.

²³ Saint-Cyr, Web.

Voici le reste de la citation : « ... et non pour faire l'étalage des beaux mots que je connais et d'une organisation très poétique des mots, mais où on se demande où va l'histoire qui nous est racontée. »

²⁴ Voici les quatre lecteurs-interprètes du roman selon L'Hérault : lecteur moyen acadien; lecteur moyen québécois avec connaissances acadiennes; lecteur moyen québécois sans connaissances acadiennes; lecteur acadien sans conscience du Québec. Dans son article, l'Hérault admet que cette dernière catégorie n'est pas vraiment possible.

²⁵ Pierre L'Hérault, «L'interférence acadienne», 71-72.

²⁶ Ce phénomène sera abordé plus tard dans le chapitre sur l'art.

²⁷ Wolton s'intéresse aux ambiguïtés des rapports entre la communication et la société. Dans *Penser la communication*, il perçoit un conflit entre l'idéal de la communication et les intérêts économiques, politiques et idéologiques des industries liées à la communication. Il explore le rôle de la technologie dans cet ouvrage ainsi qu'en plus de profondeur dans *Internet et après?* Voir notre bibliographie pour les références complètes.

²⁸ Dominique Wolton, *Penser la communication*, 14.

²⁹ Lexilogos. <http://www.cnrtl.fr/definition/communication>

³⁰ Wolton, *Penser*, 14.

³¹ Dominique La Haye, « Les recettes du bonheur », 31.

³² Schérer, *Philosophies de la communication*, 243.

³³ John Dewey, *Art comme expérience*, 399.

Chapitre 2 : Les obstacles à la communication liés aux locuteurs

*tout dire
sans rien entendre ni écouter
ne vivre que de pieds de nez
de contraires et d'impensés¹*

Nombreux sont les obstacles à la communication dans les romans, tout comme dans la vie. Bien que certains personnages se sentent seuls et aliénés ou encore préfèrent la solitude, ils n'existent pas en dehors de la société. L'organisation sociale nécessite un rapport avec l'Autre. Les romans examinent les rapports entre proches - ils sont parfois difficiles et les échecs de la communication dans ces cas semblent particulièrement pénibles.

Les échecs sont associés à certains obstacles à la communication décelés dans les romans. Ces obstacles sont soit liés au locuteur, soit aux rapports entre les locuteurs. Parmi les obstacles associés au locuteur, certains sont sous son contrôle alors que d'autres le sont moins. En particulier, les difficultés qui ont rapport aux émotions, à la parole et à l'interprétation sont difficilement maîtrisées.

2.1 Incapacité physique d'entrer en communication

Les obstacles les plus évidents à la communication sont d'ordre physique. Dans l'univers romanesque de Savoie, les blessures graves et les maladies représentent des obstacles considérables et parfois insurmontables. D'autres obstacles d'ordre physique, comme la faim, la fatigue et la consommation de drogues sont de nature temporaire, mais leurs effets se font également sentir dans le domaine de la communication.

Francœur, père de la protagoniste du *Récif du Prince* ainsi que Brigitte Leclerc,² la meurtrière de *Cinq Secondes*, sombrent chacun dans un état comateux. Brigitte meurt subitement de ses blessures sans se prononcer sur les meurtres du Palais de justice. Par contre, bien que Francœur reprenne conscience, ses médicaments entraînent une certaine confusion. Sa fille, Vassilie (ou Vapeur) tient absolument à lui parler de son projet d'été.³ Pourtant, elle se rend compte que ce n'est pas le moment. Elle se dit : « [i]l est complètement dans les vapes, le pauvre Francœur. [...] C'est le grand dérapage. On l'a fait décoller [...] De la morphine peut-être, ou pis encore » (RP 58). Il lui faudra attendre que Francœur retrouve un état plus lucide pour lui parler.

Les maladies constituent également des obstacles à la communication. Achille Murphy et Florence Marceau sont atteints de maladies cérébrales. Dans *Une mort honorable*, Jérôme apprend que sa mère Florence souffre d'une tumeur cérébrale tandis qu'Achille Murphy, personnage des *Soupes célestes*, est atteint de la maladie d'Alzheimer. Ces deux personnages vacillent entre des moments de lucidité et des périodes d'égarément. Le comportement d'Achille en particulier vire au bizarre.⁴ Même lorsque la maladie dans les romans ne rend pas la communication impossible, elle représente un défi considérable.

La faim, la fatigue et la consommation d'alcool obscurcissent ce que Savoie appelle « l'esprit clair ». Ces conditions sont généralement temporaires car les effets peuvent être renversés avec la nourriture, le sommeil ou la désintoxification. Dans *Une histoire de cœur*, Maurice Renard et le jeune Jérôme voyagent dans le Maine pour interroger Max Butler au sujet de la mort de Freddy, le frère de Jérôme. Lors du voyage, Jérôme ne parle pas avec Maurice. Cependant, « [u]ne fois rassasié, Jérôme retrouv[e]

l'usage de la parole. Pour la première fois depuis la veille, il [a] l'esprit clair et se m[e]t à parler de Max Butler, comme jamais il ne l'avait fait jusque-là » (HC 147). Par contre, la fatigue de Vapeur dans *Le Récif du Prince* nuit à la communication entre elle et sa sœur, Yéléna. Vapeur rencontre Yéléna par hasard, tard le soir. Vapeur découvre à la fois que sa sœur se prostitue et qu'elle s'intéresse au théâtre et à l'art. Ce jour-là, Vapeur s'est occupée du drame familial toute seule: père comateux, mère introuvable. Elle n'a plus l'énergie nécessaire pour écouter sa sœur. Elle avoue : « je suis un peu fatiguée. Je ne comprends rien à tout ce que tu dis et ça m'épuise » (RP 86).

Si la faim et la fatigue sont facilement surmontés, la question de désintoxication est plus complexe. Marthe et Hugo choisissent d'éviter l'alcool dans *Un train de glace*. En attendant une audience avec le père biologique et mourant de Marthe, François fils leur offre une bouteille de vin afin de les distraire. Hugo refuse l'offre d'emblée: « [p]as de vin, [...]. Si nous devons le voir, autant avoir les esprits clairs. Marthe approuv[e] » (TG 114). En refusant le vin, ils évitent de trop se détendre avant une rencontre si sérieuse. Par contre, lorsque Papa Legba, ancien toxicomane, reprend de la cocaïne dans *Le fils emprunté*, il perd tout jugement. Au lieu de protéger ses bienfaiteurs, il s'implique dans leur meurtre.

Dans les exemples précédents, l'état physique d'un personnage peut rendre la communication peu fiable ou même impossible. Les blessures, les maladies, la faim, la soif et l'ivresse constituent des obstacles importants à la communication.

2.2 Le refus de communiquer

La communication exige un minimum de deux personnes. Dans la mesure où un des membres du couple refuse de participer, la communication est vouée à l'échec. Dans les romans de Savoie, ce refus se manifeste par l'absence physique ou psychique de l'interlocuteur, ainsi que par son silence.

Dans *Une mort honorable*, l'enquêteur Jérôme Marceau refuse de coopérer dans l'enquête des passeports volés. Suite aux questions de la part de la police, la rencontre déstabilisante avec son patron et la fouille sans mandat de son appartement, Jérôme décide de quitter la ville car « il devait s'éloigner pour faire oublier l'indiscrétion qu'il avait commise, la boîte de Pandore qu'il avait ouverte » (MH 156). Il précipite un voyage avec sa mère. Avant de partir, il détruit son téléphone portable, abandonne sa carte de crédit et part au milieu de la nuit. Jérôme refuse toute communication initiée par autrui.

Tout comme Jérôme, Tania Braun détermine le moment de la communication avec son employeur dans *Le Récif du Prince*. Elle commet également une indiscrétion professionnelle lors de son séjour à Paris pour un reportage. Avant de rentrer à Montréal, elle décide de faire une escale à Aix-en-Provence pour prendre quelques jours de réflexion, tout en négligeant de communiquer ses coordonnées à sa famille et à ses employeurs. Par conséquent, personne ne peut la retrouver - ni les gestionnaires de la Broadcasting Life qui cherchent à l'interroger au sujet de son reportage, ni sa famille bouleversée par l'accident de Francœur. Le petit détour de Tania lui permet d'éviter les conséquences immédiates de son reportage mais l'empêche d'être présente lors de la crise familiale.

Dans *Les Ruelles de Caresso* Marthe s'absente souvent de la maison rue Éliane pour pratiquer avec Lazlo, le lanceur de couteaux. Ses absences lui permettent d'éviter à la fois le contact avec son amoureux, Hugo, ainsi que le contact avec Jean-Philippe, son ex-mari et le père de son fils, Charlie. Marthe préfère s'absenter que d'expliquer à Hugo sa fascination pour le cirque ou de résoudre la question du domicile de Charlie avec Jean-Philippe. Elle esquivé donc toute confrontation avec Hugo en l'abandonnant aux récriminations de Jean-Philippe. Jean-Philippe se plaint auprès d'Hugo qu': « [e]lle n'est jamais là! Chaque fois que je viens, chaque fois que je téléphone... » (RC 130). Ayant promis de tout dire à Hugo, la fuite de Marthe serait une tentative de contourner sa promesse. Ces derniers exemples mettent en relief l'impossibilité de communiquer avec un personnage qui préfère la fuite à la confrontation. D'autres personnages signalent leur refus de communiquer par le silence.

Dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Jean-Paul Sartre note que: « se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore. »⁵ Le silence porte son propre sens et nécessite sa propre interprétation. Dans les romans, certains personnages trouvent que le silence est une forme de communication non-verbale qui leur est très utile malgré son ambiguïté. Le silence en tant que refus se distingue des autres types de silence. La réduction de l'Autre au silence s'opposerait ainsi au silence de la pause ou de la paix.⁶

Savoie est très conscient du rythme de la communication orale. Tout comme le silence qui fait partie de la musique, les silences ponctuent les dialogues entre les personnages. Dans un compte rendu d'*Une mort honorable*, le critique félicite Savoie pour la représentation authentique de certains rapports entre les personnages. Il écrit:

« [o]n se régale de ces scènes où le non-dit parle autant que les paroles, où les paroles sont parfois des silences terrifiants de sens et de tendresse. »⁷

Le personnage de Pacifique dans *Raconte-Moi Massabielle*, par contre, se sert du silence pour provoquer son locuteur. Il habite seul à Massabielle, endroit déserté. Sa vie tranquille et silencieuse est ponctuée par les visites de l'avocat de la Compagnie des mines et plus tard sera bouleversée par l'arrivée de Stella. Pacifique explique à Stella que l'avocat est intimidé par son silence : « [l]ui, y part tout l'temps quand les silences sont trop longs » (RMM 71) et encore « [d]es fois, y di[...]t des choses et pis j'répond[...]s pas. Les silences le f[on]t mourir » (RMM 123). Cependant, lorsque Stella lui pose des questions gênantes, Pacifique est surpris que son silence n'ait pas le même effet sur elle que sur l'avocat. Il s'aperçoit qu' : « [e]lle n'a[...] même pas l'air de s'inquiéter du silence. L'autre au moins, fini[...]t par s'en aller » (RMM 68). Pacifique est surpris que Stella n'interprète pas le silence comme un refus de communiquer.

Pour Blaudelle, le personnage principal des *Portes Tournantes*, ses difficultés à communiquer font partie de son héritage. Ses parents sont morts avant la fin de la guerre avant qu'il n'ait pu les connaître. D'après les lettres de sa mère, ancienne pianiste du cinéma muet à Campbellton, la plus grande tragédie de l'arrivée du cinéma parlant dans sa vie n'est pas la fin de sa carrière musicale. Elle explique à son fils que : « [c]e jour-là, Pierre Blaudelle s'est tu et son silence m'a brisée » (PT 42). Céleste raconte que par la suite, elle et Pierre ont vécu dans « le silence absolu » (PT 125) sans discussions ni confrontations. Blaudelle lui-même évoque le silence de son enfance avec ses grands-parents ainsi : « [o]n a voulu m'élever à l'image de Pierre Blaudelle... Tous les jours, je venais parler à son monument de granit, mais les héros de guerre ne répondent jamais »

(PT 135). Cependant, Blaudelle tentera de vaincre ce silence lors du concert de Papa John à la conclusion du roman.

Le refus de communiquer peut se manifester encore par l'absence psychique d'un des interlocuteurs. Ce type de refus se dissimule derrière l'apparence de la bonne volonté. Cependant, un interlocuteur distrait ou qui n'écoute pas constitue un obstacle considérable à la communication. Par exemple, lorsque Vapeur découvre la vie secrète de sa sœur Yéléna, celle-ci est tellement ravie de lui raconter sa passion pour le théâtre qu'elle ne lui cède à aucun moment la parole. Finalement, Vapeur se rend compte que Yéléna ne veut pas l'écouter. Vapeur se plaint : « [e]n fait, elle s'en fout, de ce que j'ai à lui dire » (RP 85).

Gunther Haussmann, l'accordeur de pianos, trouve également que son interlocuteur Antoine parle trop. Face à l'audace d'Antoine, Haussmann décide de lui jouer un morceau de musique. Haussmann espère montrer à Antoine comment jouer de la musique avec son cœur. Jusqu'à ce moment-là, Antoine croit qu'il n'est qu'un accordeur de pianos et non un musicien. Avant de commencer, Haussmann lui ordonne : « tais-toi maintenant. Écoute avec tes oreilles plutôt » (PT 34). Il applique une des règles d'or de la communication : la communication exige non seulement l'expression mais également la réception de ce qui est communiqué.

L'absence psychique de Pacifique se manifeste autrement que par l'égoïsme de Yéléna et d'Antoine. Depuis l'arrivée de la télévision à Massabielle, Stella et Pacifique se parlent moins. La télévision prend de plus en plus de place dans l'esprit de Pacifique. Au lieu de se concentrer sur ses propres rêves, Pacifique adopte le rêve matérialiste tel que représenté par l'émission *The Price Is Right* (RMM 133-134). Le narrateur remarque

que : « la télévision envahi[...]t la tête de Pacifique, comme la lèpre, la peste ou encore la famine » (RMM 128). Stella se rend compte qu'un rapport intime avec Pacifique n'est plus possible tant qu'il s'égaré devant la télévision. Elle décide donc de le quitter.⁸

Ces derniers exemples traitent des cas où il n'y a aucun échange entre les personnages. Soit le personnage parle trop, comme dans les cas de Yéléna et d'Antoine, soit le personnage ne parle pas assez ou pas du tout comme dans les exemples de Pierre, Blaudelle et de Pacifique.

Tout comme le refus tacite de Pacifique d'écouter Stella, Jérôme refuse de prendre le discours de sa mère, Florence, au sérieux. Il n'a aucune intention de se livrer à un partage de ses pensées ou de ses sentiments. Ses rapports hebdomadaires sont marqués par l'obsession de Florence par les victimes de la thalidomide. La consommation de Florence de ce somnifère lors de sa grossesse avait coûté un bras à Jérôme. Une quarantaine d'années plus tard, Florence cherche toujours à se faire pardonner, surtout au moment où Jérôme tente de faire ses adieux. Lors de son départ précipité par la nouvelle des quatre morts au Palais de Justice, la scène se répète. Jérôme résume leur discussion éternelle ainsi: « [j]e te dis, il n'y a rien à pardonner, maman! Rien, à part le fait que tu reviennes sans cesse sur cette question et que tu me demandes chaque fois pardon lorsque je m'apprête à partir » (CS 21-22).

Chaque personnage exprime son refus à sa manière mais les résultats sont semblables. Les personnages évitent un échange ouvert avec leur interlocuteur et font preuve d'un repli sur soi. Ils se gardent de révéler les raisons derrière leur refus car toute explication serait déjà une forme de communication.

2.3 Les émotions

Dans *La République*, Platon distingue dans l'esprit humain trois parties : la raison, les désirs et les émotions. Si Platon croit que la raison devrait dominer les émotions, d'autres, comme David Hume pensent l'inverse.⁹ La nature ainsi que le rôle des émotions conservent toujours leur part de mystère. Dans les romans, les émotions se manifestent comme obstacles à la communication dans la mesure où elles retardent, empêchent ou arrêtent une communication possible ou une communication déjà en cours.

L'émotion se caractérise par une réaction involontaire qui se fait sentir à la fois dans le corps ainsi que dans l'esprit.¹⁰ Les émotions rappellent la force première du combat ou de la fuite. Elles surgissent avec une intensité et une durée variables. Les émotions en elles-mêmes ne sont ni bonnes ni mauvaises mais leur intensité les rend parfois très difficiles à maîtriser.¹¹ Selon Martha Nussbaum, les émotions sont liées aux désirs, aux croyances et aux jugements de valeur d'un individu face au monde.¹²

Dans *Le Récif du Prince*, la métaphore du volcan sert à décrire la souffrance intérieure de Vapeur face à des circonstances qui lui échappent. Elle est bouleversée par la responsabilité de s'occuper seule de son père malade et par l'incertitude vis-à-vis de son propre projet d'été. Le mélange des émotions produit une attitude toxique chez Vapeur. Elle reconnaît la force de son propre désarroi : « [a]u-dedans de moi, c'est le volcan » (RP 29). Tout comme l'éruption volcanique, Vapeur exprime ses émotions avec une grande intensité à un moment imprévu : elle fait sonner l'alarme d'incendie dans un centre commercial. Malheureusement pour Vapeur, ce sont uniquement des étrangers qui sont gênés par son geste agressif. Aucun membre de sa famille n'est témoin de son débordement émotionnel.¹³

Dans *Les ruelles de Caresso*, Hugo ne veut plus que Marthe soit la cible des couteaux de Lazlo. Marthe n'accepte pas le conseil d'Hugo sans discussion. Elle n'apprécie pas le ton « maladroit » (RC 100) sur lequel Hugo lui parle. Les lettres majuscules de la réplique de Hugo représentent l'intensité explosive du sentiment de celui-ci. Il hurle: « JE NE TE PARLE SUR AUCUN TON! JE TE DEMANDE SIMPLEMENT DE NE PLUS VOIR LAZLO! » (RC 101). Selon Marthe, l'émotion transforme son amant en monstre. Elle observe : « [u]n deuxième Hugo venait de surgir devant elle. Derrière Jekyll se cache toujours Hyde » (RC 101). Marthe termine la discussion en s'enfermant dans sa chambre. Le départ de Marthe signale la fin de l'interaction. Bien qu'Hugo croie agir dans l'intérêt de Marthe, l'intensité de ses émotions le trahit.¹⁴

Les insultes et les cris sont évidemment des obstacles à la communication. Tout comme Hugo, les personnages en question ne sont pas capables de fournir l'écoute attentive nécessaire à l'échange de pensées ou de sentiments. Ces rencontres aboutissent souvent à l'échec de la compréhension mutuelle malgré une compréhension unilatérale comme dans le cas de Marthe dans l'exemple précédent. Sans échange réciproque, aucun rapprochement ni aucune résolution ne sont possibles.

En contraste avec ces derniers exemples où les personnages s'expriment de façon explosive, les émotions de Gabriel se manifestent beaucoup plus tranquillement. Pendant le récit de son histoire d'amour avec Rashmi dans *Une mort honorable*, Jérôme observe que : « [l]'émotion le gagnait. Il n'arrivait plus à terminer sa phrase » (MH 93). Afin de poursuivre la discussion, Jérôme commence à lui poser des questions au lieu de laisser Gabriel sombrer dans le silence de sa propre introspection.

Un dernier exemple de Marthe et Hugo met en relief une tentative de communication déraillée non pas par les émotions elle-mêmes, mais par le refus de reconnaître comme légitimes les émotions de l'autre. Marthe et Hugo sont pris sur l'île d'Entrée en attendant une audience avec le père biologique de Marthe. Lors d'une discussion avec Hugo, Marthe trouve que sa façon d'appréhender la situation « court-circuit[e] complètement ce qu'elle ressent[...], ce qu'elle vi[t] de l'intérieur » (TG 70). Le volcan intérieur de Marthe explose face au dédain d'Hugo. Le narrateur décrit la crise de Marthe ainsi : « [c]'est cette négation de ce qu'elle disait, de ce qu'elle ressentait qui la fit exploser. Ses cris se répand[...],ent dans la maison comme la plainte des cornes de brume annonçant le danger » (TG 71). Tout dialogue entre Marthe et Hugo devient impossible tant que Marthe reste vexée.

Dans les exemples précédents, l'expression des émotions ne facilite pas la compréhension mutuelle. Souvent les émotions perturbent et leur débordement provoque des crises qui compliquent la communication.

2.4 La parole

La parole est le moyen de communication privilégié chez les humains. Cependant, l'origine des langues conserve toujours sa part de mystère. Plusieurs théories ont été proposées au fil des siècles. Jean-Jacques Rousseau en particulier dans son *Essai sur l'origine des langues* estime que la parole sert à exprimer les passions. Selon Rousseau, la satisfaction des besoins ne nécessite pas la parole et ce n'est qu'avec la présence de l'Autre que la parole devient un outil de communication.¹⁵

Les mots et les phrases sont les unités de l'expression verbale de la pensée. Tzvetan Todorov cite le poète britannique Alexander Pope dans les premières pages de *Symbolisme et interprétation* afin de sensibiliser son lecteur à l'écart entre la signification linguistique de la phrase et le sens de l'énoncé dans un discours. Pope écrit : « [j]'admets qu'un lexicographe pourrait peut-être connaître le sens du mot en lui-même, mais non le sens de deux mots reliés ». ¹⁶ Cette citation suggère que les obstacles à la communication verbale se trouvent dans l'ambiguïté du mot lui-même ainsi que dans le foisonnement des associations entre les mots.

Le problème consiste à trouver l'expression juste qui représente la pensée de celui qui parle et qui résonne également avec celui qui écoute. ¹⁷ Cependant, entre autres, les recherches de Ludwig Wittgenstein sur les jeux-de-langage et les «ressemblances de famille» ¹⁸ ainsi que la réflexion de Jacques Derrida sur les idées de «play» et de l'itérabilité ¹⁹ mettent en évidence la difficulté de cerner le sens dans un système qui résiste à une codification parfaite. Paul Ricœur résume ceci de façon éloquente : « le langage est, d'abord et le plus souvent, distordu : il veut dire autre chose que ce qu'il dit, il a un double sens, il est équivoque ». ²⁰ Effectivement l'insuffisance de la parole entraîne des difficultés d'interprétation, problématique que nous aborderons dans la prochaine section.

Dans les romans, certains personnages éprouvent de la difficulté à traduire leurs pensées en paroles. La problématique de la parole est intimement liée à celle du silence et de la compréhension. Hugo, dans *Les ruelles de Caresso*, par exemple, abandonne toute tentative de communication avec Marthe : « [i]l y a tellement de choses que je n'arrive pas à dire! Tout reste pris dans une espèce de filet que j'ai dans la tête. Les mailles sont

trop serrées pour laisser passer les mots » (RC 62). L'image du filet suggère que Hugo se sent emprisonné par son incapacité à s'exprimer convenablement. Hugo choisit donc le silence.

Le style de l'expression présente parfois un autre obstacle à la communication. Plusieurs personnages parlent de façon confuse ou déroutante. Ainsi, lors des retrouvailles avec Marthe, Hugo exige une précision par rapport à ce que Marthe dit : « [ç]a fait des années qu'on ne s'est pas vus. Alors si tu veux qu'on se comprenne, il va falloir que tu me parles autrement que par paraboles » (CB 16). Hugo se souvient également de l'aspect du style de l'expression commun à la famille entière. Le narrateur explique qu' : « [e]n fait, il avait oublié que tout chez les Daguerre passait par les mots, par de longues explications où les silences amenaient invariablement une autre question » (CB 17).

En général, chez Savoie, le narrateur omniscient révèle les observations d'un personnage sur le style d'expression d'un autre. Ces évaluations sont articulées uniquement dans l'esprit du personnage. Elles montrent l'effort nécessaire pour découvrir l'essentiel de la communication face aux particularismes de chacun. Malheureusement pour les interlocuteurs, les styles d'expression repertoriés dans les exemples qui suivent tendent à obscurcir le sens de la parole.

Lauda note les particularités de l'accordeur de pianos et l'incohérence de son discours : « [p]as toujours facile de discuter avec Haussmann. Une phrase ne suit jamais l'autre et le piano se mêle constamment de la conversation » (PT 82). Selon Alex, discuter avec Achille exige de la patience mais en fin de compte, « [m]algré un discours émaillé de silences, de doutes, et d'errances, Achille retrouv[e] toujours le fil » (SC 174). Le

rapport entre le patron Lynda et l'enquêteur Marceau se résume également par un style particulier : « langage cru, phrases coups de poing qu'ils se jet[t]ent à la figure et qui commençaient invariablement par : « Alors, écoute-moi bien ! » » (MH 146). Pourtant, Jérôme s'avère beaucoup plus doux et généreux face aux propos de sa mère. En écoutant un message téléphonique de sa mère, Jérôme estime qu' : « [e]lle était aussi abstraite qu'un tableau de Rauschenberg²¹ » (CS 94). Son deuxième message « était un poème cette fois et non un tableau. Mais tout aussi insaisissable. Florence avait l'art de parler sans se faire comprendre » (CS 94). La suite de ces exemples met en valeur la sagacité des interlocuteurs vis-à-vis des difficultés des autres à s'exprimer par la parole. Au défi de trouver les mots justes et de les exprimer à voix haute s'ajoute celui de trouver le style de l'expression individuelle.

Jérôme Marceau offre un dernier exemple de la parole comme obstacle à la communication. O'Leary l'aide à se rappeler que les mots sont porteurs d'un certain pouvoir. Dans certaines circonstances, les mots tranchent et blessent. Les enquêteurs O'Leary et Corriveau ont découvert que la nouvelle, Blanchet, est l'espionne de la directrice. Mais Jérôme n'est pas convaincu. O'Leary continue en accusant Jérôme de racisme. Il déclare : « [e]t tu es raciste, [...]. Tu te méfies de tout. Dès qu'on n'est pas comme toi, on est suspect, alors que tu n'es comme personne » (CS 236). Jérôme souffre plus de l'accusation de racisme que de la trahison de Blanchet. Le narrateur note que pour Jérôme, « le mot lui restait coincé de travers dans la gorge » (CS 236). Pour Jérôme l'insulte est profonde car O'Leary l'accuse à la fois d'avoir fait la même chose que Blanchet ainsi que de perpétuer un système dont il a souvent été la victime.

Si la parole, par sa nature, présente un défi à la communication, la question de l'interprétation élargit la zone problématique. Dans la section suivante, nous aborderons l'interprétation comme obstacle à la communication.

2.5 L'interprétation

Dans les textes, les paroles, les gestes, les silences sont souvent de nature équivoque. L'interprétation est la tentative d'attribuer un sens à ce qui est ambigu. Paul Ricœur, dans son essai sur Freud, croit que l'interprétation est à la fois la construction du sens et le déchiffrement du sens.²² Puisque l'interprétation est de nature subjective, la construction de sens de l'un peut facilement être en conflit avec le sens déchiffré par l'autre. Dans les romans de Savoie, cet écart entre les interprétations possibles mène surtout au malentendu et à la confusion.

Marthe Daguerre est au centre de deux de ces malentendus. Dans *Les ruelles de Caresso*, Hugo écrit un mot à Marthe pour lui déclarer son amour. En se relisant, il se rend compte que « c'était exactement le contraire de ce qu'[il] voulait dire. La fuite! Ni plus ni moins la fuite! » (RC 143). Pourtant, Marthe interprète ce mot comme un billet doux et ignore le côté menaçant tel que perçu par Hugo. Bien que Hugo soit soulagé, heureux même de retrouver Marthe accueillante et enthousiaste, il reste un peu confus. Il n'arrive pas à comprendre pourquoi « [p]as un traître mot concernant sa menace de départ, qui était écrite noir sur blanc dans la note » (RC 144). Ce qui est évident pour Hugo ne l'est guère pour Marthe.

Le malentendu entre Marthe et François père s'avère beaucoup plus problématique. La difficulté remonte aux choix des mots de Marthe. En qualifiant le vin

« d'engageant » (TG 59), un adjectif peu conventionnel pour décrire un vin, Marthe sème la confusion dans l'esprit de François père. Celui-ci croit que Marthe se lance dans le projet d'ouvrir l'île à la modernité tandis que Marthe se prononce sur ce Cahors de 1961. Le narrateur note qu'elle « ne lisait plus entre les lignes tellement elle était ravie » (TG 59). Marthe est distraite par l'ambiance et le vin. La confusion porte sur l'apparente contradiction des attitudes de Marthe. « Ne s'était-elle pas engagée, le matin même, en étalant ce projet de tourisme littéraire, elle qui disait ne rien vouloir de l'héritage de son père? » (TG 59). Si Marthe avait été moins distraite par le goût du vin, elle aurait pu considérer de plus près la réplique suivante de François père « [e]ngageant... vraiment? C'est un peu ce que je souhaitais, lorsque tu es arrivée ici. » (TG 59). Malheureusement pour Marthe, ce premier malentendu portant sur ses intentions en déclenche d'autres et se termine avec sa chute du train dans la Vallée de la Matapédia.

Selon Todorov, le besoin d'interprétation se produit selon la formule suivante : « il faut *d'abord* que se manifeste une incompatibilité entre le sens premier du mot et le contexte. Il faut *ensuite* qu'existe une relation d'association entre sens premier et sens second ». ²³ Les personnages, en général, identifient correctement l'écart entre l'énoncé et le contexte mais ont moins de succès à cerner le sens voulu de leur interlocuteur. Malgré leur confusion, ces personnages ne demandent pas de précisions. Ce silence est possiblement dû à la délicatesse du sujet ou encore à la nécessité du personnage à se dévoiler afin d'obtenir une réponse adéquate. Au lieu de demander des précisions et d'entamer un dialogue, les personnages gardent leur silence.

Dans les exemples suivants, Hugo et Jean-Philippe se reconnaissent dans les propos de leurs interlocuteurs. Pourtant, ils ne sont pas certains du sens prétendu ni si les

commentaires leur soient destinés. Dans un premier temps, Charlie explique à Hugo qu'il faut partager ses peines à haute voix afin de les purger et de les oublier. Charlie pense à Marthe et à son rapport intime avec Victor Daguerre. Pourtant, Hugo se reconnaît dans les propos de Charlie car il est toujours hanté par l'incident de Oakland.²⁴ Par conséquent, Hugo se demande : « [d]e qui parlait cet enfant au juste? De lui ou de Marthe? » (RC 85). Plus loin dans le même roman, une discussion avec Marthe au sujet de la peine d'amour de Charlie s'avère plutôt déroutante pour Jean-Philippe. « Jean-Philippe était perplexe. Peut-être évoquait-elle sa propre vie, l'amour qui leur avait échappé. Ou encore l'amour absolu. Non pas celui qui est mort, qu'on voudrait oublier, mais l'autre. L'amour à conquérir » (RC 190).

Le même phénomène se répète dans *Le Récif du Prince*. Yéléna fait découvrir à Vapeur le Théâtre du Monde. Sur la scène de ce théâtre abandonné, Gladys, une ancienne comédienne, récite les répliques du *Nouveau locataire* d'Ionesco. Plus tard, Gladys avertit Yéléna que les lieux ne sont plus sûrs. Cependant, Vapeur trouve que le discours de Gladys ressemble beaucoup à celui de Ionesco. Vapeur ne sait plus si c'est Gladys elle-même qui parle ou si elle récite un texte d'Ionesco. Elle avoue sans hésiter : « [j]'ai du mal à suivre. La conversation part dans tous les sens. Impossible de savoir si c'est Ionesco ou quelqu'un d'autre qui parle » (RP 109). Vapeur préfère rester dans l'incertitude et ne pose pas de questions. Elle sort du théâtre en suivant sa sœur.

Les comportements non-verbaux exigent également une interprétation. L'interprétation, ou plutôt le jugement, est un obstacle à la communication dans la mesure où le personnage fait preuve d'une fermeture d'esprit à d'autres possibilités d'explications. Dans *Une mort honorable*, Jérôme s'apprête à acheter la voiture de Sanjay Singh

Dhankhar. Au début, lorsqu'il le rencontre, il se méfie de Sanjay. Selon Jérôme, Sanjay porte un « regard assassin » (MH 12), le « regard d'un tueur » (MH 17). Jérôme justifie son interprétation du regard de Sanjay lorsqu'il trouve une tâche de sang dans le coffre de la voiture. Jérôme décide d'enquêter sur Sanjay. Lorsqu'il découvre l'étendue du drame, il présente une interprétation plus juste du regard de Sanjay : « [c]e qu'il avait d'emblée pris pour le regard d'un tueur était peut-être l'expression d'une grande misère » (MH 261-262).

Parfois, les personnages se trouvent dans des situations où il leur faut interpréter des signes contradictoires. Lorsque Hugo arrive au hangar pour pratiquer le nouveau numéro du cirque avec Lazlo, il ne sait pas trop comment réagir aux mots de bienvenue de Lazlo. Lazlo lui dit : « [t]u me surprendras toujours, Hugo Daguerre [...] Le commentaire était ambigu. Les mots suggéraient la méfiance, mais le ton était joyeux » (RC 206). Hugo tente sans succès de déterminer l'état d'esprit de Lazlo.

Le problème de l'interprétation se présente d'abord au niveau de la réception. Les personnages à l'étude éprouvent de la difficulté à déchiffrer le sens de certaines communications, qu'elles soient d'ordre verbal ou d'ordre non-verbal. Ces difficultés d'interprétation deviennent des obstacles à la communication lorsque les personnages ne font pas l'effort de mieux comprendre. Souvent ils préfèrent le silence et la confusion à l'échange et à la clarté.

Parmi les obstacles à la communication discutés dans ce chapitre, seules les contraintes physiques de la communication sont davantage liées aux circonstances du personnage qu'à ses qualités individuelles. Les autres obstacles sont associés aux particularismes du personnage. Au niveau de la parole, le style d'expression individuel du

personnage ajoute à la nature équivoque du langage pour brouiller au lieu de clarifier un message. La sensibilité d'un personnage joue également un rôle dans l'échange des idées et surtout dans le partage des sentiments. Pourtant, le refus de communiquer représente l'obstacle le plus important à la communication. Sans la volonté du personnage de participer à un échange, toute tentative de communication est vouée à l'échec. Par conséquent, les autres obstacles à la communication se transforment en simples inconvénients.

Notes

¹ Jacques Savoie, «Le Dernier (Aux Critiques)», *L'Anti-livre*, s.p.

² Il y a deux Brigitte et deux Jérôme dans ce corpus. Nous nous référerons au personnage des *Soupes célestes* comme sœur Brigitte et à Brigitte Leclerc dans *Cinq Secondes* comme Brigitte ou Brigitte/Julie selon les circonstances. Nous appellerons le personnage de Jérôme Lazure dans *Une histoire de cœur*, le jeune Jérôme afin de le distinguer de l'enquêteur Jérôme Marceau dans les romans polars (*Cinq Secondes*, *Une mort honorable* et *Le fils emprunté*).

³ À l'âge de 17 ans, Vapeur a besoin de la signature d'un parent pour lui permettre d'obtenir un poste de recherche sur le récif du Prince, une petite île du fleuve Saint-Laurent.

⁴ Il occupe la cour de la maison d'Hélène après sa mort. Il s'installe avec des pancartes et ses boîtes en carton et refuse de rentrer à l'Accueil. Lorsque sœur Brigitte vient lui parler Achille la frappe au visage. Nous aborderons cet incident dans le troisième chapitre qui traite des obstacles à la communication liés aux rapports entre les locuteurs.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, 32.

⁶ Michal Ephratt, "The Functions of Silence", 1911-1913.

⁷ « *Une mort honorable* de Jacques Savoie-Polar, noir et blanc », s.p. lecturederichard.over-blog.com/article-une-mort-honorable-de-jacques-savoie-108841216.html

⁸ En arrivant à Massabielle, Pacifique range son «tit-cœur», la batterie de son auto, dans la sacristie de l'Église. Face à l'absence psychique de Pacifique, Stella reprend le «petit cœur» avant de partir. (RMM, 62-64) et (RMM, 137-140)

⁹ Ronald de Sousa, « Emotion » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, s.p.

¹⁰ Définition du dictionnaire en ligne Lexilogos: <http://www.cnrtl.fr/definition/émotion>

¹¹ Les émotions se distinguent des sentiments dans la mesure où les sentiments sont plus considérés, plus rationnels. La définition suivante décrit un sentiment comme « un état affectif complexe, assez stable et durable, composé d'éléments intellectuels, émotifs ou moraux et qui concernent soit le moi [...] soit autrui [...]. » Définition du dictionnaire en ligne Lexilogos : <http://www.cnrtl.fr/definition/sentiment>

¹² Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, 1.

¹³ Vapeur tente de s'éloigner de sa famille dans une situation devenue très difficile. Son nom, Vapeur, suggère que les résultats de ses efforts sont toujours à déterminer. La vapeur n'est que de l'eau à l'état gazeux : la vapeur se dissipe et disparaît, ou elle brûle et détruit. Pour le personnage, soit elle s'impose dans son projet de construction identitaire, soit elle reprend son rôle de soutien au sein de sa famille. Dans ce cas, l'éruption émotionnelle précède sa réflexion et sa prise de position à la fin du roman. Au lieu d'assister à la sortie de l'hôpital de Francœur et de travailler sur le Récif du Prince, Vapeur décide de partir vers Paris et vers l'aventure.

¹⁴ Dans un deuxième temps, Hugo se fâche lorsqu'il apprend que Marthe a un fils. Au lieu de rester et de discuter avec Marthe, Hugo quitte la maison en colère. Un peu plus tard, il avoue : « [m]a réaction a peut-être été excessive... En fait je me suis emporté. » (CB, 90) Cependant, une semaine s'écoule avant qu'il ne revoie Marthe car il n'a ni le courage de répondre aux nombreux messages laissés par Marthe, ni le courage de la contacter. Hugo admet volontiers après sa crise qu'il ne lui reproche pas d'avoir un fils. L'émotion de Hugo a effectivement ralenti le processus de communication avec Marthe. Sa colère cède à la honte, émotion qui l'empêche de se rapprocher de Marthe et de tenter de rétablir une communication authentique.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Essais*, 43.

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, 10.

¹⁷ Les difficultés d'expression verbale illustrées dans les romans ne sont pas liées à la grammaire, l'orthographe ou à la syntaxe. Elles ne portent pas non plus sur la polysémie ni sur le fait que le sens des mots change avec le temps.

¹⁸ Simon Glendinning, *On being with others*, 89-92.

Dans cet ouvrage, Glendinning compare les approches théoriques de Derrida et de Wittgenstein dans le domaine du langage. Les idées présentées tentent d'expliquer comment malgré les ambiguïtés de la langue et une pléthore de circonstances particulières, le sens peut être cerné.

¹⁹ Glendinning, 80-82, 90.

²⁰ Paul Ricœur, *De l'interprétation*, 16.

²¹ John Rauschenberg était un artiste américain. Il est connu pour ses collages et sa peinture abstraite depuis les années 1950. Il est mort en 2008.

²² Ricœur, 18.

²³ Todorov, 25. Les italiques sont de l'auteur.

²⁴ Sally, la cible humaine, est morte sur scène lors d'un spectacle du cirque à Oakland. Avec Hugo sur scène, un des couteaux de Lazlo l'a frappée. À l'époque, Sally et Hugo étaient amoureux l'un de l'autre.

Chapitre 3 : Les obstacles à la communication liés aux rapports entre les locuteurs

*Vous à qui je n'ose dire tu
tellement je ne vous reconnais plus
avez-vous oublié ce qu'est la simplicité
ce qu'est d'écouter et non de parler?¹*

Cette section étudie les difficultés de communication liées aux rapports entre les personnages. Chaque relation entre un personnage et un autre est de nature unique. Les personnalités individuelles, les expériences partagées ainsi que les croyances particulières des personnages influencent le déroulement et les résultats des échanges. Les obstacles à la communication se font sentir à plusieurs niveaux. Nous attribuons le plus grand nombre des échecs de la communication à un manque de respect particulier : celui de ne pas percevoir son interlocuteur comme un véritable sujet. Si un personnage ne reconnaît pas l'autre comme un être humain, il fausse leurs rapports. Au lieu de le traiter en égal, il le transforme en objet et lui ôte sa dignité. Dans les romans, ces rapports de sujet à objet sont mis en évidence par les personnages qui font preuve de mauvaise foi, qui mentent ou qui ont des secrets. Cette malhonnêteté, ce repli sur soi ou simplement la fermeture à l'autre, éliminent la possibilité d'atteindre un état de communion.

3.1 L'Autre : le rapport sujet-objet

Toute tentative de communication est imprévisible par sa nature même. À la promesse de la compréhension mutuelle s'oppose le risque du rejet. Les intérêts de l'un sont souvent en conflit avec les intérêts de l'autre² et l'expression des émotions tend à rendre les échanges plus délicats. L'attitude que l'un a envers l'autre, ouverte ou égoïste,

détermine en partie le succès de la communication. Fernando Savater, dans son ouvrage *Éthique à l'usage de mon fils*, explique à son fils comment bien vivre. Il suggère que ses rapports à autrui seront plus harmonieux et plus gratifiants s'il apprend à traiter son prochain humainement, c'est-à-dire, comme une personne. Selon Savater, « traiter des personnes comme des personnes [...] signifie *essayer de se mettre à leur place*. Reconnaître son semblable implique surtout la possibilité de le comprendre *de l'intérieur*, d'adopter son point de vue l'espace d'un instant. »³ Pourtant, les personnages songent rarement à se mettre à la place de l'autre. Ils veulent plutôt réaliser leurs propres objectifs⁴ et non pas se préoccuper de l'état du rapport à l'autre. Dans les romans de Savoie, les tentatives de communication aboutissent souvent à l'échec lorsqu'un personnage s'intéresse moins à une compréhension mutuelle avec son interlocuteur qu'à la poursuite de son but souvent caché.

Les idées de Sartre au sujet de la conscience de l'être humain mettent en valeur ce qui arrive lorsqu'un personnage ne traite pas son prochain humainement. Dans *L'Être et le néant*,⁵ Sartre étudie les expériences humaines à travers la conscience. Il définit l'être-en-soi comme tout être extérieur à la conscience, ou plutôt un être sans conscience dans le sens d'un objet. Par contre, la personne consciente de son existence et du néant est un être-pour-soi, un sujet libre de profiter de sa liberté ou bien de renoncer à celle-ci. Dans un premier temps, l'être-pour-soi perçoit l'Autre comme un être-en-soi, c'est-à-dire comme un objet à manipuler. C'est seulement dans l'expérience d'être vu par l'Autre, que l'être-pour-soi se rend compte qu'il/elle est un objet aux yeux de l'Autre. Sans cette prise de conscience, l'être-en-soi ne perçoit pas l'Autre comme son semblable, spécifiquement comme un sujet avec ses propres pensées et ses propres sentiments.

Les deux exemples qui suivent illustrent comment l'usage d'un sobriquet nuit à la communication. Dans *Un train de glace*, Marthe et Hugo rendent pour la première fois visite à François Bérubé, le père biologique de Marthe. Le soir de leur arrivée sur l'île d'Entrée, la famille organise une fête avec les habitants. Les insulaires parlent leur propre dialecte. Marthe et Hugo ne reconnaissent que le mot «*Codicil*» prononcé à la manière d'un juron (TG, 37). Selon le narrateur, « [l]es *Codicil* fusaient, chaque fois que quelqu'un croisaient le regard de Marthe » (TG, 38).

François père présente enfin Marthe, en anglais, comme étant la fille avec laquelle les insulaires devront partager leur île. Tous, sauf Marthe et Hugo, sont au courant du codicille au testament de François père, qui partage l'île également entre ses deux fils Bérubé et sa fille montréalaise. Avant les retrouvailles, Marthe n'était pas au courant qu'elle était déjà perçue par la communauté comme une menace et non comme la fille retrouvée de la famille Bérubé.

Dans ce cas, le sobriquet empêche les insulaires de voir Marthe comme une personne. Au lieu de tenter de déterminer les intentions de Marthe, les insulaires choisissent de l'intimider par le silence. En fin de compte, Marthe choisit de renoncer à son héritage. Ce choix ne plaît guère à François père qui croit toujours que « [c]elle qu'on appelait toujours «Codicille» avait droit à sa part de gâteau, foi de Bérubé » (TG 230). Marthe, pour sa part, préfère faire sa vie à Montréal avec Hugo, Charlie et son enfant à naître.

Dans un deuxième exemple, les collègues et les connaissances de travail de l'enquêteur Jérôme Marceau préfèrent son sobriquet à son nom. « On l'a surnommé Aileron à cause de son bras atrophié, séquelle de la thalidomide » (CS 9). Jérôme se

distingue également des autres enquêteurs par son teint basané dans un milieu de travail très blanc. En dépit de son petit bras, Jérôme est un « crack en informatique » (CS 9) ainsi qu'un enquêteur doué. Malgré ses réussites professionnelles, Jérôme n'arrive pas à se défaire de ce surnom. Le surnom le suit même jusqu'au bureau du patron.⁶

En appelant Jérôme « Aileron », les enquêteurs comparent le bras de Jérôme à une petite aile pour donner une impression de faiblesse. Dans la bouche des autres, «Aileron » désigne mieux un acolyte que le patron. Jérôme doit lutter contre cette impression de faiblesse, ou celle d'être amoindri à cause de sa différence physique. Jérôme est conscient de l'enjeu. Il doit souvent rappeler à ses collègues de l'adresser par son nom, Marceau, et non par son sobriquet.

Jérôme travaille souvent seul sur les enquêtes car il se fie beaucoup à ses propres instincts. Par conséquent, il doute beaucoup de lui-même. Malheureusement, les doutes confèrent un crédit à la justesse du sobriquet. Donc, lorsque O'Leary reproche à Jérôme de ne pas avoir partagé toutes ses informations à la fin d'*Un fils emprunté* se dit : « [à] quoi bon le reprendre? C'était exactement comme cela qu'il se sentait. L'Aileron qu'il avait toujours été et qu'il serait toujours » (FE 236). Dans ses moments de faiblesse, Jérôme accepte le sobriquet.

La chosification tant dans le cas de Marthe que dans celui de Jérôme nuit à la communication. Le refus des habitants de l'île d'Entrée de parler avec Marthe les empêche de comprendre quelles sont ses intentions. Le sobriquet désigne Marthe comme voleuse de l'île tandis qu'en réalité la menace vient de François père. L'emploi d'un sobriquet souligne une seule caractéristique et empêche l'évolution du personnage. L'usage du sobriquet dissimule l'humanité de son détenteur et élimine la possibilité de

l'empathie. Jérôme lutte toujours contre la perception que le noyau de son identité se trouve dans son moignon. L'amplification d'un seul trait permet de voir l'interlocuteur comme une chose et non comme une personne.

3.2 Mensonges, mauvaise foi, secrets

Dans les romans, souvent, les personnages qui poursuivent leurs propres objectifs mentent, font preuve de mauvaise foi ou passent la vérité sous silence. Si le mensonge consiste à délibérément ne pas dire la vérité, la mauvaise foi représente un cas particulier du mensonge. Au lieu de mentir à un autre, la mauvaise foi consiste à mentir à soi-même. Le secret s'oppose au mensonge dans la mesure où une vérité est cachée.⁷ Les mensonges, les secrets et la mauvaise foi sont des obstacles à la communication car ils encouragent le repli sur soi-même et la fermeture à l'Autre. Au lieu d'affronter les situations, les personnages préfèrent se cacher derrière les mensonges, les secrets et la mauvaise foi. Parfois, d'ailleurs, les trois comportements sont liés; souvent les secrets entraînent des mensonges pour les protéger. Tous ces secrets et mensonges rendent impossible la compréhension mutuelle.

Les mensonges abondent dans les romans. En voici quelque-uns : dans *Le Récif du Prince*, Yéléna passe sa fin de semaine à se prostituer au lieu de visiter le Massachussetts comme prévu. Dans *Un train de glace*, Marthe invente une histoire pour expliquer sa chute du train au lieu de dévoiler son étrange situation familiale. *Cinq secondes* contient plusieurs exemples : Lynda, la patronne des homicides explique son absence prolongée pour traiter sa leucémie par un voyage de noces; l'avocat Brown promet à Brigitte Leclerc de faire les démarches pour son pardon et Brigitte Leclerc elle-

même assume l'identité de sa sœur décédée, Julie. Dans *Une mort honorable*, Jérôme nie avoir conservé une copie du *Protocol de 95*.

Yéléna, Marthe, sœur Brigitte, Brigitte Leclerc et Lynda offrent des mensonges plausibles afin d'éviter le regard inquisiteur des autres. Chaque femme a sa propre raison de vouloir éviter d'être jugée par les autres : soit elles se réinventent après une faute quelconque comme les deux Brigitte, elles tentent de vivre en dehors des normes sociales comme Yéléna ou encore elles donnent l'impression de vivre en dehors de ces normes, comme Marthe. Lynda, pour sa part, tient à tout prix à ne pas être perçue comme faible. Le mensonge leur facilite la vie mais compromet toute possibilité d'une communication authentique.

Jérôme raconte beaucoup de mensonges lors de ses enquêtes. Il travaille beaucoup à partir de l'intuition et n'arrive pas toujours à s'expliquer d'une manière satisfaisante. Dans les pages qui précèdent le point culminant du *Fils emprunté*, Jérôme fait croire qu'il a besoin d'une intervention urgente à l'hôpital. Son patron, sa secrétaire, son chauffeur et même O'Leary ne se doutent pas que c'est lui-même qui a fait la demande d'hospitalisation.⁸ De plus, Jérôme envoie O'Leary monter une opération sur le mauvais site. Après toutes ces interactions, Jérôme remarque que : « [l]es sentiments du chauffeur étaient bien réels, ce qui voulait dire qu'il avait cru à son histoire. Les autres aussi s'y étaient laissé prendre d'ailleurs, au point de manifester de la compassion » (FE 307). Effectivement, Jérôme, à travers ses mensonges, exploite la bonne foi de ses collègues. Plus tard, lorsque O'Leary apprend la vérité, il se fâche contre Jérôme. Bien que les intuitions de Jérôme s'avèrent justes, sa méthode de travail n'inspire pas confiance et rebute ses collègues.⁹

Dans *L'être et le néant*, Sartre examine le phénomène de la mauvaise foi. Selon Sartre, pour être de mauvaise foi, il suffit de se mentir à soi-même. Ce genre de mensonge représente une tentative d'échapper à la responsabilité de soi face à ses défauts et transgressions.¹⁰ Sartre insiste sur la nature refoulée de la mauvaise foi en précisant que : « [d]ans la mauvaise foi, il n'y a pas mensonge cynique, ni préparation savante de concepts trompeurs. Mais l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, pour fuir ce qu'on est ».¹¹ La mauvaise foi obscurcit la prise de conscience nécessaire à l'expression honnête des pensées et des sentiments. Dans les romans, les effets de la mauvaise foi ressemblent beaucoup à ceux du mensonge dans la mesure où ils présentent un obstacle considérable à la communication.

Jean-Philippe fait preuve de mauvaise foi lorsqu'il propose à Marthe que Charlie voit un psychologue. Il s'inquiète du désarroi de ce dernier face à la disparition de Heïdi de l'Internet. Marthe fait son possible pour le rassurer. Cependant, en réfléchissant un peu, Marthe se rend compte de la mauvaise foi de Jean-Philippe.

Cette consultation la rendait malade parce que ses motivations étaient fausses. Leur vie avait été un champ de bataille depuis quelques années et celui qui en avait le plus souffert n'était nul autre que Charlie. S'il avait demandé que l'enfant voie le psychologue parce qu'il avait une blessure qu'ils lui avaient infligée, tout aurait été si facile. Mais le mauvais prétexte de Caresso et de la petite Allemande lui donnait des haut-le-cœur (RC 192).

Pour Marthe, la peine d'amour n'est qu'un prétexte pour consulter le psychologue mais pour Jean-Philippe c'est peut-être un moyen de fuir sa part de responsabilité pour la peine causée à Charlie après le divorce de ses parents.

En général, les exemples de la mauvaise foi dans les romans portent non sur ce type d'aveuglement mais sur un manque de sincérité. *Le Petit Robert* définit la mauvaise foi comme étant : « déloyauté, duplicité, perfidie ».¹² Comme avec le mensonge et le

secret, la mauvaise foi veut dissimuler la vérité. Le personnage partage seulement ce qui lui est favorable.

Dans *Les soupes célestes*, Alex fait preuve d'un manque de sincérité lors de ses premières visites chez la psychologue. Alex se trouve désarçonné face à la beauté physique d'Iseult, la psychologue. Au lieu d'aborder la problématique de sa solitude, Alex propose de lui parler de sa mère. Il se demande : « [c]omment en était-il venu à parler de cela? » (SC 62). Pour le moment, Alex reconnaît son mensonge mais ne tente pas de l'avouer. Pourtant, Iseult ne peut pas l'aider tant qu'il refuse de lui faire confiance; l'attitude d'Alex est un obstacle à la communication dans la relation thérapeutique.

Pacifique fait preuve de mauvaise foi dans *Raconte-Moi Massabielle*. Il est le dernier habitant du village, connu comme le fou de Massabielle.¹³ Une compagnie minière compte creuser une mine sur le site du village. L'avocat de la compagnie lui rend visite sporadiquement afin de le persuader à se déplacer. Alors que l'avocat représente les intérêts capitalistes, Pacifique n'est guère intimidé. Bien au contraire, les visites de l'avocat constituent une distraction pour lui. Il s'amuse non seulement à embêter l'avocat mais à montrer sa supériorité intellectuelle malgré son manque d'éducation formelle.¹⁴ Il n'y a pas de communication authentique lors des visites de l'avocat. Ni l'un ni l'autre ne s'intéressent à aborder la question de l'exploitation des habitants du village par la compagnie minière ou encore celle du peuple acadien. La mauvaise foi des personnages, mais en particulier, celle de Pacifique présente un obstacle à la communication.

Dans les exemples précédents, la mauvaise foi permet aux personnages d'agir sans troubler leur conscience. Par contre, ceci n'est pas le cas pour ceux qui ont des secrets. Hugo, Marthe et Brigitte Leclerc trouvent que les secrets sont des obstacles à la

communication avec les autres. Brigitte et Hugo préfèrent l'image d'un poids pour décrire les conséquences des confidences. Brigitte n'est pas capable d'apprécier l'argent qu'elle amasse grâce à ses activités frauduleuses. Plutôt, elle trouve que « ces mensonges et ces secrets deviennent de plus en plus lourds à porter [...] ». Elle craint sans cesse de se trahir » (CS 156). Hugo, en contraste, ressent une solitude profonde tout comme « [u]n poids d'une lourdeur incommensurable qu'il ne p[eu]t partager avec personne » (RC 95). Marthe considère le secret comme une prison. D'après son expérience, les secrets réduisent la capacité de s'exprimer librement. Lorsque Lazlo lui demande de ne pas informer Hugo au sujet de leur projet de cirque, Marthe se rappelle d'une autre promesse : « [c]omme avec le libraire, elle était enfermée par ces mots prisons qu'il avait murmurés avant de la quitter [...] – Il faut que ça reste entre nous... » (RC 118).

En fin de compte, les mensonges, la mauvaise foi et les secrets empêchent l'ouverture à l'Autre. Celui qui donne des informations erronées ou celui qui n'offre pas tous les détails pertinents sont chacun malhonnête à sa façon. La parole spontanée cède la place à une parole délibérée qui doit toujours tenir compte du mensonge ou du secret. Il y a toujours la crainte de se trahir soi-même ainsi que l'incertitude devant les réactions des autres face à la vérité.

3.3 Les rapports de pouvoir

Les rapports de pouvoir présentent également un obstacle à la communication. Certains personnages exercent un pouvoir sur d'autres. Les parents sont responsables de leurs enfants, l'enquêteur en chef s'occupe de ses subordonnés, le scénariste répond au producteur. Dans ces hiérarchies, la libre expression d'un des personnages serait

vraisemblablement limitée par l'autorité sociale ou le pouvoir économique d'un autre. Pierre Bourdieu, dans son ouvrage intitulé *Ce que parler veut dire*, déclare que tout échange linguistique vise un « profit matériel ou symbolique. »¹⁵ Il continue ainsi : « [a]utrement dit, les discours ne sont pas seulement (ou seulement par exception) des signes destinés à être compris, déchiffrés; ce sont aussi des *signes de richesse* destinés à être évalués, appréciés et des *signes d'autorité*, destinés à être crus et obéis. »¹⁶ Ces notions de profit et de signes s'éloignent des notions de partage et d'échange si nécessaire à la compréhension mutuelle.¹⁷

Les romans de Savoie présentent plusieurs couples parent/enfant. Antoine (PT), Charlie (CB, RC) et Vapeur (RP) sont des enfants mineurs et les parents sont responsables de leur bien-être. Pourtant, dans le cas de Vapeur, âgée de dix-sept ans, la question du pouvoir est plus problématique. Elle tente sans succès d'expliquer à Francœur pourquoi elle veut tant travailler sur le Récif du Prince. Le refus de Francœur de signer la feuille de permission est parfaitement légitime au niveau de la hiérarchie familiale mais représente en fait un échec de la communication. En refusant de régler la question avec sa fille, Francœur mine le processus de son émancipation.

Les enfants adultes vivent également des rapports de pouvoir avec leur parents. Même si ces personnages ne sont plus assujettis à leur pouvoir temporel, ils éprouvent parfois de la difficulté à s'exprimer honnêtement. Par exemple, bien que Jérôme soit fidèle à son déjeuner hebdomadaire avec Florence, il lui prête rarement toute son attention.¹⁸ Plus spécifiquement, il refuse de participer aux efforts de sa mère pour lui procurer une compensation financière. Bien que Jérôme se rende compte que sa mère

cherche à se faire pardonner pour avoir pris la thalidomide lors de sa grossesse, il refuse d'emblée d'en discuter.

Alex évite également de discuter avec Hélène de la vie intime de celle-ci dans *Les soupes célestes*. Alex s'inquiète qu'Achille, le clochard, influence sa mère. Lorsqu'Hélène annonce qu'elle veut donner tous les fonds de la fiducie familiale à l'Accueil du Père, Alex s'organise pour l'empêcher. Alex se permet de reprocher les actions de sa mère dans le domaine de ses compétences professionnelles mais non dans celui de sa vie intime. Hélène tente de lui parler mais Alex trouve toujours le partage des sentiments trop accablant.

Dans un dernier exemple tiré de *Cinq Secondes*, Brigitte Leclerc découvre que certains rapports de pouvoir ne sont pas toujours évidents. Brigitte a commis une faute de jeunesse et en sortant de prison, elle veut à tout prix obtenir un pardon judiciaire. Le pardon exige un casier vierge dans les cinq ans suivant sa sortie de prison. Brigitte décide donc d'adopter l'identité de sa sœur Julie, décédée, lors de son séjour en prison. Lorsque Julie (Brigitte) est accusée de fabrication et usage de faux, elle demande à Brown, l'avocat de son père, de s'en occuper. Elle lui demande également de gérer sa demande de pardon judiciaire.

Mais Brown ne s'intéresse pas à procurer le pardon de Brigitte. Finalement elle perd patience. Pour l'apaiser, il lui explique que « [c]e n'est pas une question d'argent, c'est une question de pouvoir! » (CS 167). Afin d'expédier son pardon, Brown propose plutôt qu'elle accepte de se prostituer avec un client puissant. Brigitte se rend compte de la trahison de Brown au moment de son procès. Elle sera jugée par le client proposé par Brown. En fin de compte, toutes les communications entre Brigitte et son avocat étaient

faussées. Cependant, Brigitte dépasse ces rapports de pouvoir avec un geste violent et tragique. Elle s'empare du fusil de l'agent de sécurité et tire sur lui, sur le témoin, sur Denis Brown, sur le juge et finalement sur elle-même.

3.4 La présence d'un tiers

Notre analyse de la présence d'un tiers dans la communication comporte deux volets. Le premier volet aborde le tiers comme personnage tandis que le deuxième volet aborde le tiers comme forme de technologie. La présence d'un tiers, personnage ou technologie, représente un obstacle à la communication dans la mesure où le tiers vise à atteindre ses propres objectifs et non l'amélioration du rapport entre les personnages.

Le personnage tiers modifie le rapport d'un couple. Une tentative de communication directe entre deux personnages se transforme par la présence du tiers en tentative de communication indirecte. Le tiers multiplie les difficultés implicites à la communication, surtout au niveau de l'interprétation car le destinataire de la communication doit maintenant interpréter l'interprétation du tiers. Ce genre de situation privilégie rarement la communication.

Dans les romans, soit le personnage tiers adopte son rôle de tiers contre son gré, soit il s'insère délibérément entre les autres. Florence dans *Une mort honorable* et François fils, s'engagent volontiers dans le rôle du tiers. Un jour, lorsque Jérôme se lave, Florence répond au portable de Jérôme. Elle refuse de transmettre un message. O'Leary, qui voulait rejoindre Jérôme « était embêté. Il connaissait les liens particuliers qui unissaient Jérôme à sa mère, mais de là à ce qu'elle réponde à son téléphone et qu'elle s'érige en barrière pour l'empêcher de lui parler, il y avait une marge! » (MH 112).

Toutefois, Florence ne représente qu'un obstacle temporaire au rapport entre Jérôme et O'Leary car ils se rattrapent quelques heures plus tard.

D'ailleurs, François fils aide son père à retenir Marthe et Hugo sur l'île d'Entrée. Pour ce faire, il fait croire que François père est très malade, même mourant. Marthe décide en conséquence de ne pas partir comme prévu. Cependant, Marthe apprend rapidement que François père est un manipulateur impénitent. En entrant dans sa chambre, Marthe remarque que « le paternel n'avait rien d'un homme à l'article de la mort » (TG 114). Pourtant, elle se plie à la demande de son père d'expliquer sa notion de tourisme littéraire à David. Mais « [e]n cédant aux manipulations de François père, elle consent [...] à jouer un rôle d'intermédiaire » (TG 119). Marthe se trouve donc en plein milieu du conflit entre père et fils sans connaître les détails. David se rend rapidement compte que Marthe n'est que le porte-parole de son père. Malheureusement, David se met en colère et manifeste une rancune extrême contre Marthe.

Dans les exemples qui précèdent, le personnage tiers protège à sa manière un membre de la famille. Une conséquence importante de cette action est effectivement de ralentir la communication. Florence veut à tout prix que Jérôme s'occupe de sa santé tandis que François fils suit les directives de son père. Par contre, les retombées dans le cas de Marthe sont beaucoup plus sérieuses car David menacera sa vie à deux reprises.

La technologie¹⁹ joue également le rôle de tiers dans les rapports entre les personnages. En général, la technologie sert à faciliter la communication. Les téléphones fixes ou portables, les répondeurs ainsi que l'internet permettent la communication en dépit des distances qui séparent les interlocuteurs.²⁰ Cependant, il y a également des circonstances où la technologie sert plutôt de distraction que de moyen de communication

privilegié. Pierre Leblanc, l'enquêteur de la Gendarmerie royale du Canada, dirige l'enquête sur les passeports volés dans *Une mort honorable*. Le narrateur nous présente une image à la fois stéréotypée et comique de sa manière de gérer une réunion: « [s]on laïus, ponctué d'appels téléphoniques, de textos envoyés et reçus ainsi que des notes prises à la volée sur son ordinateur se termin[e] sur un échec et mat. » (MH 41) Sa préoccupation avec la technologie, empêche l'échange d'idées avec son équipe. Jérôme refuse de partager ses connaissances avec Leblanc tant qu'il est offensé par son accueil à la réunion. En fin de compte, Leblanc crée un obstacle à la communication en privilégiant la technologie et non le rapport humain avec ses enquêteurs.

La technologie permet une communication à distance mais au prix des informations de la communication non-verbale. Les messages électroniques ne transmettent que des mots et non toute la gamme des informations disponibles lorsque les interlocuteurs partagent le même espace physique. Les interlocuteurs n'entendent plus le ton de l'autre et n'observent plus ses gestes et ses expressions. Ils sont également privés du contexte des remarques. Au moins au téléphone, les interlocuteurs bénéficient du ton de l'échange. Wolton, dans son ouvrage, *Penser la communication*, conclut que la communication par technologie modifie les rapports humains. Il affirme qu' : « avec les techniques de communication, il existe [...] un rapport à l'autre, mais assourdi, à distance, amorti, «pasteurisé». Rien à voir avec l'épreuve d'autrui *dans* la réalité. »²¹

La messagerie électronique est une nouvelle forme de communication au moment où *Un train de glace* est publié (1998). Ainsi le personnage de Marthe éprouve de grandes difficultés à rédiger un courriel. Elle a reçu une réponse au message qu'elle avait laissé pour trouver son père biologique sur un site consacré à ce genre de recherches sur

Internet. Malgré le fait que le sujet soit délicat, Marthe écrit ce que sa mère lui a dit au sujet de son père biologique. En relisant le message, Marthe et Hugo n'interprètent pas le message de la même manière. La problématique selon Marthe et Hugo revient à la forme du courriel. Hugo résume leur point de vue ainsi : « nous avons convenu que c'est la forme elle-même qui était à blâmer. La façon de rédiger un courriel est un art qui reste à inventer! Il était donc normal que l'un y voie la poésie et l'autre, un message d'une grande limpidité » (TG 14). Il existe une tension entre la brièveté et la clarté de la missive. La forme du message contribue à son ambiguïté.

Bien que l'Internet permette une ouverture à l'autre, cette communication n'est pas sans risques. Les identités sont facilement faussées. Cette anonymité contribue aux difficultés de trouver et de punir ceux qui se donnent une fausse image ou qui s'engagent dans des activités frauduleuses. Dans le cas de Marthe, elle ne peut pas facilement confirmer l'identité de ce François Bérubé. Son adresse courriel n'offre pas d'indices au sujet de la provenance des communications. En apprenant que le père souffre d'un cancer qui menace sa vie, elle précipite un voyage. Cependant, elle se demande « [c]omment savoir si ce François père, gravement malade, n'était pas une chimère ? » (TG 16). Plus tard, David confirme que Marthe avait raison d'avoir des doutes. En fait, David affirme que le père et le fils étaient au courant des courriels, et qu'ils la cherchaient sur Internet depuis un certain temps. David s'exclame : « [i]ls t'ont cherchée pendant des mois avec cet ordinateur! Ils t'ont attirée ici... tu ne le sais peut-être pas. Ils ont tout manigancé ! » (TG 140).

La technologie offre un moyen de communiquer avec ceux qui se trouvent loin. Même en tenant compte des inconvénients, en particulier, l'absence du ton et d'un

contexte, les personnages profitent de ce moyen de communication. Par contre, Wolton a peut-être raison lorsqu'il se réfère à «l'épreuve d'autrui *dans* la réalité». La distance permet peut-être parfois un recul et une approche plus rationnelle. Les émotions se mêlent facilement des échanges lorsque les locuteurs partagent le même espace physique. La technologie favorise l'échange de l'information mais ne peut pas facilement mettre les locuteurs en présence l'un de l'autre.

3.5 Connaissances asymétriques : le problème du code

Les personnages éprouvent des difficultés à se comprendre lorsque les interlocuteurs ne partagent pas les mêmes connaissances. Les secrets et les mensonges ne forment qu'une seule catégorie de ce type d'obstacle à la communication. Les codes retrouvés dans les textes ne sont pas uniquement d'ordre linguistique. Par exemple, l'exclusivité de certaines professions, comme les médecins ou les avocats se perpétue grâce à un vocabulaire spécialisé. Donc, le médecin Tannenbaum dans *Une mort honorable* parle de glioblastome et non de tumeur tandis que la psychologue Iseult Gamelin dans *Les soupes célestes* parle de mythomanie et non d'affabulation.

Les différences culturelles passent quelquefois inaperçues. Bien que les parents de Jérôme parlent français, ils appartiennent à des cultures différentes; Florence est québécoise tandis que son père Justal Jeanty est d'origine haïtienne. Justal est retourné en Haïti peu après la naissance de son fils. Il ne rend visite à sa famille canadienne qu'une seule fois, lors du dixième anniversaire de Jérôme. En parlant de la vie courante en Haïti, Justal raconte que « ... les Haïtiens hurlent qu'ils ont grand goût ! » (CS 303). Mais ce que Florence entend n'a rien à voir avec la vie difficile que dépeint Justal. Le narrateur

explique que « Florence voit enfin quelque chose de positif dans les doléances que Justal murmure. Les Haïtiens ont du goût. Mais elle n'a rien compris. Avoir «grand goût» en créole, c'est avoir faim » (CS, 303). Florence ne se rend pas compte que Justal emploie une expression créolisée et non le sens habituel du mot «goût». Pourtant, Justal ne prend pas le temps de lui expliquer ce qu'il dit. Cette distance culturelle renforce la distance physique que Justal a mis entre lui et son fils et entre lui et Florence.

Le code technologique présente un obstacle à la communication pour Hugo. Il cède la responsabilité technique de répertorier les livres à Charlie. Hugo s'efforce à comprendre ses explications. En contraste avec Charlie qui navigue sans problèmes dans la ville virtuelle de Caresso et qui découvre sa première histoire d'amour, Hugo « ne voyait dans tous ces codes qu'un mur, une paroi cathodique sans portes ni fenêtres. Des chiffres et des symboles, comme autant de barreaux à une prison » (RC 59). La liberté de Charlie à s'exprimer s'oppose à la prison de Hugo. Sans les compétences techniques, Hugo ne peut accéder à la communauté de Caresso.

Les interlocuteurs qui ne partagent pas le même contexte qu'il soit une langue, un vocabulaire ou un code technique éprouvent des difficultés à se faire comprendre. Le partage d'un code particulier contribue à la création d'une communauté qui se définit par une langue, un intérêt ou une compétence particulière.

Le plus important des obstacles liés aux rapports entre les personnages consiste à ne pas traiter son locuteur comme une personne. Si le personnage n'est pas capable de se mettre à la place de l'autre, la communication ne vise que les fins stratégiques et non la compréhension mutuelle. Ce genre de communication favorise la chosification du locuteur comme le montrent les exemples du sobriquet ainsi que certains exemples de

personnages tiers. Les personnages qui racontent des mensonges et gardent des secrets compromettent également la compréhension mutuelle.

Notes

¹ Jacques Savoie, «Dame de l'île», L'Anti-livre, s.p.

² Cette question de liberté et de priorité est un problème philosophique abordé par Sartre dans *L'Être et le néant* et par Emmanuel Lévinas dans *Totalité et infini*. Voir notre bibliographie pour les références complètes.

³ Fernando Savater, *Éthique à l'usage de mon fils*, 132. Les italiques sont de l'auteur.

⁴ Jürgen Habermas développe sa théorie de l'action communicative dans deux volumes. Selon Habermas, toute communication vise soit la compréhension mutuelle soit les fins stratégiques. Il croit dans une société qui valorise la compréhension mutuelle. Pour un aperçu de sa théorie voir Chapitre 2 dans « Action, Communicative Rationality and the Lifeworld » d'Arie Brand. Voir notre bibliographie pour la référence complète.

⁵ Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, 310-364.

⁶ Dans le premier volet de la série, *Cinq secondes*, le sobriquet persiste car Jérôme dirige sa première enquête. Dans *Une mort honorable*, Jérôme est en convalescence et travaille en dehors du service de police. Les enquêteurs se permettent donc de l'appeler par son sobriquet. Bien que Jérôme devienne le patron dans *Un fils emprunté*, il ne peut mettre fin à l'usage du sobriquet. Les enquêteurs éprouvent de la difficulté à s'habituer à l'évolution de Jérôme. Leur réaction s'explique d'une part par la jalousie et d'autre part par l'habitude même du sobriquet. La collégialité évidemment en souffre.

⁷ Le personnage de Brigitte dans *Les soupes célestes* est une illustration de la distinction entre le mensonge et le secret. Brigitte porte l'habit des religieuses et travaille avec elles dans un refuge. De plus, elle se présente comme étant sœur Brigitte. Cependant, elle est en fait une ancienne toxicomane qui a hérité beaucoup d'argent. Maintenant elle se soigne tout en s'occupant des hommes qui fréquentent le refuge. Le mensonge consiste à faire croire qu'elle est une religieuse alors qu'elle n'a jamais prononcé ses vœux. À cause du mensonge, Alex ne peut pas aborder ses sentiments naissants envers Brigitte, car il croit qu'elle n'est pas libre de l'aimer.

⁸ Jérôme accepte l'offre du médecin Legault de lui donner un bras prothétique. Puisque Jérôme doit subir une intervention chirurgicale, il ne participe pas aux efforts de retrouver le *Hougan* (chef d'un groupe d'adhérents au vaudou haïtien). De plus, Jérôme envoie son équipe sur une fausse piste et ne révèle pas son lien avec le Hougan.

⁹ Il ferait bien d'écouter le conseil de Lauda à son fils Antoine : « dis-toi bien que raconter des mensonges c'est une chose et croire que les autres ne s'apercevront de rien en est une autre » (PT 86). Antoine lui fait écouter un morceau de musique qu'il présente

comme le sien. Il s'agit du *You Can't Kill a Piano Player*, joué par Gunther pour Antoine et écrit par sa grand-mère Céleste.

¹⁰ Sartre discute de la mauvaise foi dans un chapitre consacré à ce sujet dans *L'être et le néant* (85-111). Voir également l'article de Jacqueline Morne.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Être et le néant*, 111.

¹² Paul Robert, Alain Rey, et Josette Rey-Debove, *Le Petit Robert*, 798.

La définition suivante apparaît dans le *Trésor de la langue française informatisé* : mauvaise foi « l'absence de sincérité, de franchise, de loyauté dans les intentions, dans la manière d'agir » www.cnrtl.fr/definition/foi

¹³ Le roman *Raconte-Moi Massabielle* fait l'objet de plusieurs études. En particulier, les études suivantes examinent les thèmes de la folie et du carnavalesque. « Quand la fête «tourne mal» : Carnavalesque et crise sacrificielle dans *Raconte-Moi Massabielle* de Jacques Savoie » de Denis Bourque et « La folie dans la littérature de l'exiguïté : Cas des littératures négro-africaine et canadienne-française » d'Elie Ndoki Ngulu. Voir notre bibliographie pour les références complètes.

¹⁴ Le narrateur décrit plusieurs de ces visites. Une fois, Pacifique s'habille en prêtre et donne un serment de la chaire. Lors d'une autre visite, Pacifique gaspille les petits cadeaux que l'avocat lui offre. Dans un incident marquant, Pacifique fait semblant de se suicider pour voir la réaction de l'avocat lors de sa « résurrection ». Le personnage prend un véritable plaisir à se disputer avec l'avocat.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, 60.

¹⁶ Bourdieu, 60. Les italiques sont de l'auteur.

¹⁷ La notion de profit se rapproche de la notion des fins stratégiques dans la théorie de Habermas mentionnée dans la section précédente.

¹⁸ Les rapports changent après la découverte de la maladie de Florence par Jérôme.

¹⁹ Depuis les années 1990, Savoie note l'évolution du rôle de la technologie dans la communication dans ses romans. Les premières formes de l'Internet figurent dans *Les ruelles de Caresso* et les courriels dans *Un train de glace*. Les romans policiers sont tout à fait réalistes dans la description des mœurs électroniques du début du vingt-et-unième siècle. Gabriel écrit un blogue lors de son séjour en Inde. Les enquêteurs se promènent en tout temps avec leurs téléphones portables. Dans *Un fils emprunté* Jérôme gère sa vie personnelle avec Gabriel et Jess par textos.

²⁰ Dans la série des romans policiers, les portables et l'Internet sont surtout des outils de travail. Ces technologies permettent le transfert rapide des directives ou de l'information mais ne servent pas à enrichir une relation quelconque. En particulier, Jérôme découvre beaucoup d'informations utiles à son enquête au sujet des castes en Inde sur la toile dans *Une mort honorable* ainsi que des informations au sujet du vaudou haïtien dans *Un fils emprunté*.

²¹ Wolton, 290.

Chapitre 4 : Les conditions privilégiées de la communication liées aux locuteurs

*... et je t'ai gardée tout chaud
quelque part dans mon être.
Gardée comme on garde, sans dire mot.¹*

Les moments de compréhension mutuelle sont peu fréquents dans les romans et les moments de communion sont encore plus rares. Parfois, les personnages réussissent à se faire comprendre sans ressentir l'accord profond de la communion. Les romans décrivent plusieurs situations où le locuteur contribue à une communication réussie.

Les premiers romans, dont *Raconte-Moi Massabielle*, *Les portes tournantes* et *Le Récif du Prince* évoquent plutôt les obstacles à la communication que les conditions qui la privilégient. La plupart des interactions entre les personnages aboutissent donc à l'échec. Ce n'est qu'à la fin de ces romans que le personnage principal ressent la prise de conscience nécessaire à la promesse d'une meilleure communication. Pacifique (RMM) détruit la télévision pour sortir de son égarement, Blaudelle (PT) veut partager avec Lauda les lettres de sa mère ainsi que son lien avec le musicien Papa John et Vapeur (RP) décide de quitter la maison familiale. Avant la prise de conscience, ni la compréhension mutuelle, ni certainement la communion ne sont possibles pour ces trois personnages et leurs proches.

Ces romans se terminent avec l'espoir que les personnages accéderont à la communion dans le futur. Dans *Raconte-Moi Massabielle*, le retour imprévu de Stella précipite une célébration. Pacifique joue de son harmonica et les deux chantent et dansent sur les ruines de la télévision. L'accouchement symbolique d'Antoine² dans *Les Portes tournantes* représente le renouvellement des rapports de Blaudelle avec sa famille. *Le*

Récif du Prince se termine avec le départ de Vapeur vers l'Europe et non vers le Récif du Prince. Vapeur se rend compte qu'elle recherche une ouverture sur le monde et non pas le repli sur soi sur une petite île inhabitée au milieu du fleuve Saint-Laurent.

Les personnages qui habitent les romans qui suivent, vivent quelques moments précieux de compréhension mutuelle et même de communion. En général, ces moments surgissent de façon spontanée. Dans cette section, nous examinerons les conditions liées aux locuteurs qui privilégient la communication. Nous débuterons notre analyse avec le cas particulier d'une contrainte physique qui améliore la communication. Nous poursuivrons avec une analyse des effets de l'ouverture à l'Autre, du silence, des émotions, de la parole et de l'interprétation.

4.1 Contraintes physiques

En général, dans les textes de Savoie, les maladies, les blessures ainsi que le manque de nourriture ou de sommeil représentent des obstacles à la communication. Pourtant, parfois une situation où une déficience particulière peuvent aider un personnage. Dans *Les soupes célestes*, Alex souffre d'une surdité temporaire suite à l'explosion de l'Accueil du Père. Il fait également le deuil de son son ami Achille, mort lors de cet accident. Alors qu'Alex entend passablement bien au téléphone, il trouve « curieux » (SC, 200) qu'il puisse entendre la sœur Brigitte lui parler. Il suppose que « [c]'était sa façon de lui souffler à l'oreille sans doute. Ou peut-être le langage du corps. Elle le frôlait toujours lorsqu'elle s'adressait à lui » (SC, 200).

Alex est également conscient de la proximité physique d'une deuxième femme. Chez Iseult, la psychologue, Alex se dévoile seulement lorsqu'Iseult consent à rapprocher

les fauteuils. Pour Alex, « [l]a proximité d'Iseult changeait tout. Il percevait sa respiration, sentait ses jambes frôler les siennes. Il aurait pu serrer sa main tellement elle était à sa portée » (CS, 207). Bien qu'Alex apprécie la proximité de ces deux femmes, il est conscient de la valeur métaphorique de sa surdité. Il déclare donc à Iseult au tout début de leur rendez-vous que : « [j]e ne suis pas sourd. Je suis seul... [...] Quand je ne me sentirai plus aussi seul, je suis sûr que j'entendrai mieux » (CS, 206). Pour Alex, déjà la proximité physique l'aide à se sentir moins seul. En se rapprochant physiquement de ses interlocutrices, il apprend à s'approcher psychiquement de l'Autre.

4.2 L'ouverture à l'Autre

Les romans mettent en scène certaines situations où les personnages parviennent à se faire comprendre. Là où les efforts de communication mènent à la réussite, les personnages se permettent de se rendre vulnérables face à autrui et trouvent le courage de se dévoiler même quelque peu. Cet esprit d'ouverture doit exister non seulement chez celui qui expose ses sentiments, pensées ou actions mais aussi chez celui qui écoute et qui réagit. Dans la préface de *Je et Tu* de Martin Buber, Gaston Bachelard confirme l'importance de la participation active ainsi que passive dans le processus de la communication. En décrivant le dialogue, Bachelard écrit : « l'oreille est active puisque tendre l'oreille c'est vouloir répondre. [...] Comment entendre sans exprimer! Comment exprimer sans entendre! »³ L'ouverture à l'autre se résume dans la volonté d'entrer en relation avec autrui, de lui prêter toute son attention, de se mettre à sa place, bref de le traiter humainement.

Dans son ouvrage *Je et Tu*, Buber propose que le monde de la relation (ce qu'il appelle le fondamental *Je-Tu*) exige un effort de la part de chaque participant. Pour accéder à la relation, Buber insiste que le *Je* doit entrer consciemment en relation avec le *Tu*. Buber écrit : « [l]e *Tu* se présente à moi. Mais c'est moi qui entre en relation directement avec lui. Ainsi la relation comporte d'être élu et d'élire, elle est opérée et subie à la fois. »⁴

Dans les romans, les moments sont plutôt rares où l'esprit d'ouverture est présent chez tous les personnages engagés dans la communication. Souvent un personnage poursuit l'échange tandis que l'autre le fuit. Pourtant, le personnage qui fuit la relation change parfois d'avis et se livre à la relation. Par exemple, Pacifique, Hugo et Jérôme en particulier évitent le partage recherché par Stella, Marthe et Florence. Pour Jérôme et surtout pour Vapeur, le désir d'entrer en communication avec celles qui leur sont chères surgit de façon spontanée. Cette ouverture à l'autre est un choix conscient du personnage en fonction des circonstances particulières. Ce choix est souvent motivé par des événements extérieurs.

Par exemple, dans *Une mort honorable*, Jérôme prend des risques face à la mort de sa mère. Il veut lui parler de sa maladie car il croit toujours qu'elle l'ignore. Pourtant, l'entrée en communication très vague (et maladroite) de la part de Jérôme permet à Florence de gérer la discussion. En évitant la discussion pénible au sujet de la maladie de sa mère, Jérôme se trouve piégé par ses questions. Il justifie ses aveux à Florence en se disant que la mémoire de sa mère va en diminuant et qu'il est probable qu'elle oublie tout. Jérôme partage alors le vrai parcours de sa carrière policière. Il lui raconte sa honte d'avoir épié ses collègues afin d'avancer sa carrière aux Homicides. L'ouverture de

Jérôme transforme le rapport habituel avec Florence. Comme pour respecter la confiance de Jérôme, Florence lui répond sans se référer à son propre sentiment de culpabilité.⁵ Plutôt, elle le félicite d'avoir profité de son intuition. Pour une fois, Jérôme conclut que « sa mère avait raison, qu'elle avait trouvé le mot juste » (MH 175).

Pour Vapeur, la nature de l'enjeu des risques de l'entrée en communication est autre. À la conclusion du *Récif du Prince*, Vapeur décide de quitter la ville de Montréal avant le retour de sa mère et la sortie publique de son père de l'hôpital. Par hasard, Vapeur croise sa mère à l'aéroport. Malgré la cloison de verre qui sépare les Arrivées des Départs, les deux femmes se font entendre et leurs mains se touchent à travers la cloison. Vapeur constate qu'elle : « avai[t] enfin [s]a mère à [elle] toute seule » (RP 125). Par conséquence, Vapeur n'éprouve plus le besoin de se dissimuler. Sa prise de conscience s'articule ainsi : « [j]e savais qu'elle ne ferait rien pour me retenir, alors je lui ai dit ce qu'il fallait dire » (RP 125). Avec son billet d'avion en main, Vapeur trouve le courage d'avouer à sa mère qu'elle se dirige vers Paris et non vers le Récif du Prince. La jeune femme part faire sa vie et refuse de se replier sur elle-même.

L'ouverture à l'Autre n'est pas une attitude naturelle pour ces personnages. Cependant, lorsqu'ils prennent des risques, ils sont récompensés par une réaction positive de la part de leurs interlocuteurs. Ainsi, Florence n'aborde pas le sujet de la thalidomide et Tania ne fait pas de reproches à sa fille. L'ouverture à l'Autre permet un dialogue qui suit son propre rythme et non simplement la volonté d'un des personnages.

4.3 Le silence

Bien que le silence d'un personnage indique parfois un refus de communiquer, le silence sert également à privilégier la communication. Le silence permet de prendre le temps nécessaire pour se recueillir. Dans certaines circonstances, le silence représente un moment de communion entre les personnages. Un silence éloquent remplace les paroles ou les rend superflues tandis qu'un silence harmonieux représente un état de sérénité et de contentement réciproque.

Pacifique habite à Massabielle tout seul depuis environ un an. Il s'est accoutumé au silence et à la solitude. Cependant, après l'arrivée de Stella, Pacifique décrit le silence ainsi: « [c]'était un silence à deux... pour ne plus être tout seul » (RMM 76). Achille et Alex ressentent également ce genre de complicité dans *Les soupes célestes*. Achille, un clochard est devenu ami avec Max, le frère mort d'Alex et ensuite avec Hélène. Après plusieurs péripéties dont la fugue et les manifestations d'Achille devant la maison d'Alex, les hommes se réunissent pour faire le deuil d'Hélène ensemble. Savoie décrit la scène ainsi : « [p]lus le silence se prolongeait, plus leur peine s'atténuait. À tel point qu'il devenait difficile de dire lequel des deux bénéficiait le plus de la présence de l'autre » (SC 184).

Dans certaines situations, le silence remplace la parole. Dans *Une histoire de cœur*, Idalgo King et Bernstein organisent un voyage à l'Île Hope dans l'espoir que le paysage inspire le scénariste et lui fasse changer la fin de son scénario. La veille du départ du petit groupe, Vanessa O'Hare, l'ex-femme de Bernstein invite le scénariste à prendre un verre. D'après Vanessa, Bernstein « se tue à trouver un sens à la vie...» (HC 167). Le lendemain, Vanessa reprend son discours de la veille mais en ajoutant sa

propre interprétation. Elle s'explique ainsi : « au fond, je comprends très bien pourquoi il veut aller sur cette île, [...]. C'est comme s'il y avait là-bas une scène manquante au film de sa vie... » (HC 178). Le narrateur décrit le silence qui suit : « [p]uis elle se tut, mais son silence était aussi éloquent que tout ce qu'elle m'avait raconté jusque-là » (HC 178). Le silence de Vanessa permet au scénariste de comprendre sans explication détaillée que Bernstein cherche à lier sa propre quête existentielle à la conclusion du scénario. Bernstein n'avait pas réussi à en faire autant, lors de ses nombreuses discussions avec le scénariste.

4.4 Les émotions

L'expression des émotions ne privilégie pas directement la communication dans les romans. Les émotions peuvent, par contre, contribuer à la compréhension mutuelle dans la mesure où l'expression d'émotions convenables à une situation signale la sincérité d'un échange.⁶ Les émotions du locuteur sont subjectives mais exigent toutefois un effort d'interprétation de la part de l'interlocuteur. Nous prenons pour acquis que les émotions sont authentiques et non une tentative de mauvaise foi. Les exemples qui suivent mettent en valeur des circonstances où l'expression des émotions correspond soit à un rapprochement entre les personnages soit à une prise de conscience qui précède un rapprochement.

Dans le cas le plus simple, la présence de larmes indique une supercherie d'émotion. Dans les exemples suivants, les larmes expriment la peine, l'humiliation et la joie mais ne se limitent pas à ces émotions. Ces trois personnages sont les moins susceptibles de pleurer. Chez les personnages très réservés comme Alex et Jérôme, les

larmes signalent la vulnérabilité. Alex pleure en parlant d'Achille dans le bureau d'Iseult tandis que Jérôme pleure après avoir raconté à sa mère « l'origine de son mal-être » (MH 192) où à l'âge de dix ans, il n'a pas pu attraper le ballon lancé par son père. Même Stella, avec sa cicatrice mystérieuse sur la poitrine et ses questions pointues, est émue et verse des larmes devant la transformation de Pacifique.

Les émotions surgissent souvent sans avertissement. Parfois l'émotion trahit le locuteur et la compréhension mutuelle se fait sans la volonté du locuteur. Dans *Cinq Secondes*, Jérôme dirige sa première enquête en l'absence de la patronne Lynda. Jérôme découvre vers la fin de l'enquête que Lynda n'était pas partie en voyage de nocces mais qu'elle se faisait traiter pour une leucémie à un hôpital de la ville. De plus, Lynda avait chargé Blanchet de le surveiller. Malgré son inquiétude pour Lynda, Jérôme ne se plie pas à ses exigences. Au moment de déposer le rapport sur les meurtres, Lynda, toujours hospitalisée, insiste pour que Jérôme retire les détails compromettants au sujet du juge Rochette.⁷ Jérôme refuse en lui disant que : « [j]e suis prêt à attendre le temps qu'il faudra, parce que tu vas t'en sortir, merde! Il s'était étranglé en prononçant ces derniers mots. Sa voix s'était cassée. L'émotion avait surgi sans crier gare » (CS 290). Le rapport entre Jérôme et Lynda se caractérise par la négociation et l'emprise stratégique et non pas par le partage des sentiments. Pourtant, Jérôme exprime de l'inquiétude à son égard même si le lien entre lui et la patronne n'est pas clairement intime.

La capacité d'exprimer ses émotions aide les personnages à se rapprocher des autres. Alex Fortier, le personnage principal des *Soupes célestes*, est un avocat reconnu pour son efficacité. Lors de la disparition de la mère, Max téléphone à son frère Alex pour l'aider à régler la situation. Selon le narrateur, « [l]a voix d'Alex n'avait pas laissé

paraître le moindre sentiment. Il fallait agir de façon décisive, et avec rigueur. Il était l'homme de la situation » (SC 15). Alex ne ressent pas du tout la même terreur que son frère.

Par contre, suite à la mort subite de son frère et ensuite de sa mère, Alex est tellement égaré qu'il ne se comporte plus en avocat efficace. Il s'intéresse plutôt aux accoutumés de l'Accueil du Père, se liant en particulier avec Achille, l'ami de son frère et de sa mère. Bien qu'Alex avait ouvertement critiqué la présence d'Achille dans la vie de sa mère, les hommes font le deuil ensemble. Après la mort d'Achille, Alex consulte Iseult la psychologue. Il avoue qu'Achille était son ami et que « [q]uand je l'ai laissé entrer, le temps a filé. Et puis bang! Tout a sauté. Je suis pulvérisé, je vous le dis. Pulvérisé! (CS 208). Alex maintient que cette expérience avec Achille l'a détruit, mais en fait, cette expérience d'amitié et de perte lui apprend à se rapprocher des autres. À la fin du roman, Alex partage maintenant sa vie avec Brigitte, avec qui il attend un enfant et avec Charles, le notaire, le fils de son père.

Dans ces exemples, l'expression des émotions est une preuve de sincérité. Les larmes de Jérôme et d'Alex témoignent de la profondeur de leur peine et de leur vulnérabilité. Dans le cas d'Alex, la relation thérapeutique lui permet de s'exprimer et d'examiner ses sentiments avant de les partager avec d'autres tandis que Jérôme, devant sa mère, passe immédiatement aux aveux. Cependant, l'expérience de Jérôme avec Lynda souligne la nature imprévisible des émotions. Jérôme exprime son inquiétude pour Lynda non pas par la parole mais plutôt par d'autres moyens.

4.5 La parole

Bien que la parole soit parfois ambiguë et qu'il existe toute une gamme d'aptitudes linguistiques, c'est avec les mots que les êtres humains négocient les situations et les rapports complexes. Les stratégies non-verbales de communication, comme le silence, le regard et le geste ne suffisent pas toujours à transmettre les subtilités d'un échange de sentiments ou d'idées. Pourtant, plusieurs personnages préfèrent le silence au dialogue. Savoie atténue la toxicité du mauvais silence avec une qualité libératrice et saine de la parole.

Charlie, le plus jeune des personnages dans *Les ruelles de Caresso* reconnaît l'importance d'exprimer à voix haute ce qui se passe dans son for intérieur. Il discute, ouvertement avec Hugo, de la relation incestueuse de Victor et de sa mère. Selon lui, sa mère « doit en parler. Pour que ça sorte. Mais elle ne dit rien. Et ça reste tout pris en dedans » (RC 85). Tout comme dans la psychologie populaire, Charlie croit que l'aspect cathartique de la parole aiderait sa mère à dépasser ce moment troublant de sa vie. Florence évoque aussi ce phénomène de la libération par la parole à travers la métaphore de la guérison. Au lieu d'émettre un jugement sur l'espionnage de son fils aux Homicides, Florence réagit avec empathie et amour. Elle lui dit: « [j]e suis tellement contente que tu m'aies raconté tout ça Jérôme, que tu m'aies fait confiance! Ça va t'aider à guérir » (MH 173).

Pourtant, toutes les tentatives d'expression n'aboutissent pas à une réussite en communication. Pour certains, l'expression orale présente un défi considérable. Blaudelle ne trouve pas les mots pour communiquer le lien entre la vedette du spectacle spontané, Papa John, et sa mère. Blaudelle ressent dans son corps la transition du silence à la parole

comme le remuement de granit dans son ventre: « [l]e granit faisait du bruit dans son ventre [...]. La bouche ouverte, il essaya de dire quelque chose mais pas un mot ne voulut sortir. Rien sauf ces bruits de pierres qui se frottent et qui grincent... comme un rot ininterrompu et répugant » (PT 153). L'image du granit rappelle les visites de l'enfant Blaudelle au monument de son père, mort pendant la guerre. Même avant la rencontre avec Papa John, Blaudelle prend conscience de son silence en présence de son fils : « [a]vec Antoine, sur les Plaines d'Abraham, je me tiens debout et bien droit devant mon chevalet et ... à moi non plus les mots ne viennent pas facilement » (PT 135). En fin de compte, Papa John reconnaît Blaudelle à cause des lettres de Céleste qu'il lui tend. Le roman se termine par la promesse d'une meilleure communication entre Blaudelle et sa famille. La connaissance de l'histoire de ses parents et la volonté de la partager lui ont rendu son humanité et lui ont valu un rapprochement avec Lauda et Antoine. Blaudelle ressemble à une statue qui devient vivante, et dont le granit se transforme en chair et en os.

Souvent, plusieurs tentatives de communication sont nécessaires à la compréhension mutuelle. Lors d'un voyage en Floride, Max et Hélène ont beaucoup de temps pour se parler. Mère et fils se rapprochent bien que Max souffre toujours des blessures de son enfance. Finalement, Hélène réussit à le convaincre de son amour. « À force de se parler, à force d'échanger, toutefois, Max s'était rendu compte que sa mère adoptive l'aimait vraiment » (SC 22).

Lors d'un arrêt au Frontier Motel au retour, le camping-car disparaît avec Hélène qui dort à l'intérieur. Alex arrive afin de surveiller les efforts pour retrouver Hélène. En attendant, Max et Alex discutent de leur enfance et surtout de la méchanceté de leur père.

Alex, le frère aîné, avoue comment il évitait la colère du père en sachant que son frère ne savait pas s'en soustraire. Pour Max, cette discussion laisse entrevoir un renouvellement dans sa relation avec Alex. Il se dit: « voilà que son frère lui tendait la main, lui qui n'avait jamais levé le petit doigt en sa faveur! Et s'il y avait un autre Alex caché à l'intérieur de celui qu'il connaissait? Quel bonheur de le découvrir! » (SC 28). Malheureusement, Max meurt avant d'avoir la chance de découvrir cette autre facette de son frère.

Le gouffre qui sépare les frères n'est évident qu'après la mort de Max. Alex n'avait jamais visité l'appartement de son frère et ne connaissait pas ses amis, intérêts, et réussites. Pourtant, le narrateur n'explique pas pourquoi Alex abandonne sa prudence habituelle et partage ses sentiments avec Max. Il se peut qu'une intimité précaire s'installe entre les frères car ces deux s'inquiètent au sujet de leur mère. Le rapprochement des frères s'accomplit grâce à l'ouverture qui se manifeste dans la parole.

La problématique du silence est reprise dans *Les ruelles de Caresso*. Marthe soupçonne Hugo de ne pas tout lui raconter à propos de la mort de Sally tandis que Marthe cache ses répétitions avec le lanceur de couteaux. Pourtant, Hugo découvre les activités de Marthe par hasard. Le lendemain de la disparition de Heïdi, Charlie a besoin d'attention de sa mère. Hugo part donc à sa recherche.

Ce soir-là, Marthe et Hugo se promènent dans les ruelles derrière la maison où ils trouvent un banc fraîchement peint entre deux portes de garage (RC 169). Assis sur ce banc, Marthe et Hugo se confient l'un à l'autre. Marthe se reproche d'avoir tant risqué avec les couteaux de Lazlo et par empathie, Hugo raconte enfin son rôle dans la mort de Sally. Hugo explique que Lazlo n'acceptait pas la relation entre sa nièce Sally et lui, sauf

sous l'influence de l'alcool. Le soir de l'accident, Hugo et Sally lui ont offert à boire avant le spectacle. Hugo croit toujours que c'est lui qui a tué Sally. Cependant, Marthe le rassure ainsi : « [m]ais tu ne l'as pas tué, Hugo. C'est le silence qui l'a tuée » (RC 175). À force de se parler assis sur ce banc, ils se sont libérés chacun de ce sentiment de culpabilité : la culpabilité de Marthe d'avoir risqué sa vie face à Lazlo, et celle d'Hugo d'avoir risqué la vie de Sally.

Marthe comprend clairement que : « [I]e silence qui avait anéanti Sally [...] avait aussi écorché son fils. Depuis qu'elle l'avait compris, sur le banc de parc de la ruelle, ils étaient condamnés à se parler tous » (RC 192). Pour éviter d'autres tragédies, Marthe conclut que la solution se trouve dans la communication et non dans le silence. Elle initie une rencontre avec Jean-Philippe pour discuter de la peine de Charlie ainsi que de la possibilité d'un changement de domicile.

Pourtant, la volonté de parler franchement avec Hugo s'évanouit dès la première petite crise. Malgré leur soulagement de s'être tout raconté et le renouvellement des déclarations d'amour, Marthe et Hugo évitent de parler de l'emportement d'Hugo avec Jean-Philippe au sujet de Charlie. Ils se promènent encore une fois dans les ruelles dans l'espoir de retrouver le banc où ils avaient atteint l'accord profond d'une communion. Ils trouvent que la recherche de l'endroit de la communion est plus facile que la tentative de se parler. Ils passent quelques heures à chercher le banc. Même le narrateur leur fait la leçon. « [I]ls étaient en quête d'un souvenir aussi irréel qu'éphémère. Rien ne remplace les mots » (RC 202). Finalement, ils rentrent à la maison et là, dans leur propre jardin, Hugo aborde le sujet.

Certains personnages ont plus de difficultés à s'exprimer que d'autres. Le broyage du granit dans le ventre de Blaudelle représente la déconstruction du modèle de silence de la famille Blaudelle. En fait, il commence son apprentissage de l'échange des pensées et sentiments par la parole. Les efforts d'Alex et de Hugo de partager sont récompensés avec une compréhension mutuelle et par un rapprochement avec leurs interlocuteurs. Malheureusement, le rapprochement entre Max et Alex ne dure que quelques minutes tandis que la relation de Marthe et Hugo se poursuit dans un troisième roman. Bien que la parole privilégie la compréhension mutuelle dans ces exemples, les personnages ont de la difficulté à mettre la leçon en pratique. Au lieu de se concentrer sur le dialogue, les personnages préfèrent chercher la baguette (ou le banc) magique.

4.6 L'interprétation

Entre ce que je pense, ce que je veux dire, ce que je crois dire, ce que je dis, ce que vous voulez entendre, ce que vous entendez, ce que vous croyez comprendre, ce que vous voulez comprendre et ce que vous comprenez, il y a au moins neuf possibilités de ne pas s'entendre.⁸

Dans cette citation, Bernard Werber met en valeur les difficultés de communication utilisant le modèle de Jakobson.⁹ Plusieurs de ces difficultés se rapportent à l'expression, bien que la section précédente illustre que la parole peut privilégier la communication. Dans quelques romans, la communication est privilégiée grâce à une réinterprétation des événements du passé. La clé de ces nouvelles interprétations se trouve dans des lettres écrites soit il y a très longtemps soit dans un passé récent. Par définition, les lettres ne sont pas le lieu d'un dialogue. Cependant, elles offrent un point de vue privilégié de l'épistolière.¹⁰ Les renseignements contenus dans les lettres

permettent une prise de conscience chez le destinataire; la prise de conscience précipite quelques communications qui permettent parfois une compréhension mutuelle.

La mère de Blaudelle dans *Les portes tournantes* et celle de Marthe sont mortes depuis longtemps. Elles ont laissé des lettres derrière elles. Blaudelle reçoit ces lettres une trentaine d'années après la mort de sa mère. Les lettres le touchent profondément. Il déclare : « [q]uand je relis ses lettres, j'ai l'impression d'arriver au bout d'une très longue course, au bout d'un marathon que je courais depuis toujours sans le savoir » (PT 135). Il comprend maintenant que son propre silence fait écho à celui de son père tandis que la musique d'Antoine rappelle celle de sa grand-mère et de toute la famille Beaumont. Ce qui est plus important encore, Blaudelle est devenu peintre, un artiste, comme sa mère avait voulu devenir.

Dans *Les ruelles de Carezzo*, Charlie trouve la lettre écrite par la mère de Marthe à Marthe avant sa mort à l'intérieur d'un livre de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*. Cette lettre explique que Victor Daguerre, celui qu'elle a connu comme son père n'est pas son père biologique. En relisant la lettre, Marthe cherche à étoffer « [u]ne silhouette évanescence, quelques lignes de la deuxième page d'une lettre » (RC 182). Marthe découpe la lettre pour ensuite coller ensemble uniquement les passages qui parlent de François Bérubé, son père biologique. De cette manière, elle construit « [u]n portrait-robot qui [...] effaçait complètement l'image du libraire » (RC 184). En façonnant la lettre à sa propre guise, Marthe se permet de réinterpréter la lettre de sa mère avec François et non Victor comme sujet.

Dans *Le Récif du Prince*, Vapeur intercepte les lettres de sa mère à son père lors du séjour de Francœur à l'hôpital. En lisant les lettres, Vapeur apprend que les sentiments

de Tania ne lui sont pas entièrement étrangers. Pour Vapeur, le Récif du Prince représente une vie tranquille, sécuritaire et solitaire. Ce symbole personnel l'aide à identifier et ensuite à interpréter les doutes exprimés par Tania dès sa première lettre à Francœur. Vapeur se rend compte qu' : « il n'y a pas que moi qui suffoque ici, il n'y a pas que moi qui cherche le Récif du Prince. Elle a bien raison Tania » (RP 54-55). Lors de la scène de l'aéroport, où Tania et Vapeur se croisent par hasard, Tania demande à Vapeur pourquoi elle se déplace vers le Récif du Prince. Vapeur s'approprie de la valeur symbolique du Récif pour lui répondre ainsi: « [c]omme toi... entendre parler d'autre chose » (RP 125). Ce symbole permet à Vapeur d'interpréter correctement l'état d'esprit de sa mère.

Par ailleurs, quelques romans sont peuplés de policiers, notaires, avocats et juges. Ces personnages participent à un système qui privilégie une seule interprétation des faits car seul le juge en décide. Par exemple, dans *Cinq Secondes*, l'enquête sur les meurtres du Palais de Justice révèle que trois des quatre victimes avaient persécuté la meurtrière Brigitte Leclerc.¹¹ Cependant, dans *Un train de glace*, Marthe réussit à construire une interprétation qui répond aux exigences juridiques. Lors du voyage de retour à Montréal de l'île d'Entrée, David Bérubé, le demi-frère de Marthe craint tellement la possibilité que Marthe hérite un tiers de l'île, qu'il la jette du train. Heureusement, Laura et Léon viennent à son secours. Marthe est surprise d'apprendre que la police poursuit Hugo pour l'avoir poussée hors du train. Lors de son interrogation, Marthe n'arrive pas à légitimer ses liens de famille. Aux yeux de l'inspecteur Boily, Hugo est son demi-frère et il n'existe aucun rapport officiel entre elle et David Bérubé. Pourtant l'inspecteur Boily est conscient de la prudence avec laquelle Marthe s'exprime. Il remarque que : « [v]otre fiancé et votre

demi-frère, ce sont deux choses bien différentes. Comment peut-on faire une erreur pareille? » (TG 203). Alors pour sauver Hugo, Marthe invente une histoire de tentative de suicide et de «découragement» (TG 205) qui coïnciderait avec les présuppositions de l'inspecteur. Cette interprétation de la chute du train protège Hugo mais acquitte David de sa responsabilité. Bien que cette interprétation ne corresponde pas à la vérité de la situation, elle répond aux besoins de la police.

Cette interprétation du drame permet à Marthe et à Hugo de rentrer à Montréal indemnes. Marthe fait preuve de créativité en présentant une alternative possible pour expliquer sa chute du train. Plus tard, Marthe échange son droit d'héritage contre la reconnaissance officielle de François Bérubé sur son certificat de naissance. À la conclusion du roman, Marthe a pu tisser de nouveaux liens avec la famille Bérubé, liens basés sur la compréhension mutuelle des priorités de chaque membre de la famille.

Notre analyse montre que l'ouverture à l'autre ainsi que la parole privilégient la compréhension mutuelle. Dans certaines circonstances, un silence partagé évoque également la solidarité. Par ailleurs, les émotions peuvent transmettre des données supplémentaires sur l'état d'esprit d'un personnage sans qu'il prononce un mot.

L'exemple de la déclaration d'amour entre Jérôme et Jessica dans *Un fils emprunté* nous rappelle que la possibilité de la communion surgit parfois en dépit des mots. Jérôme déclare son amour à Jessica lors d'un dîner dans un bistro bruyant. Il lui dit, très maladroitement : « [i]l serait temps que j'aie une blonde ! » (FE 279). Pourtant, il se rachète avec le geste suivant : « [i]l effleura le bras de Jessica et l'attira doucement vers lui. Ils restèrent ainsi un moment sans rien dire. Le marbre brun, l'éclairage ocre, le brouhaha de ce restaurant bigarré n'existaient plus » (FE 279). Jessica et Jérôme vivent

ensemble la rencontre bubérienne où les participants ont l'impression que le monde s'est arrêté et tout ce qui compte véritablement existe dans la relation *Je-Tu*.

Plus tard Jérôme se rend compte qu'il aurait pu mieux faire pour faire la cour à Jessica : « [i]l lui avait fait comprendre qu'il l'aimait et qu'il n'y avait plus rien pour contrer leur relation. C'était des mots. Il avait oublié d'y ajouter les sentiments. Ou il n'avait pas su le faire » (FE 301). Cet exemple indique qu'il n'y a pas de recettes simples pour assurer la compréhension mutuelle. Le vécu de Jérôme montre que parfois la communion se fait sentir en dépit des mots.

Notes

¹ Jacques Savoie, «Ma muse», *L'Anti-livre*, s.p.

² Blaudelle et Antoine se réfugient dans le Grand Théâtre de Québec lors d'une panne d'électricité. Antoine et Blaudelle se séparent dans la foule. Lorsqu'ils se retrouvent, Antoine est très fatigué et s'allonge sur Blaudelle qui le recouvre de son manteau. Assis à côté de Lauda, Blaudelle le déplace. « Il écarta les jambes et prit une grande respiration. [...] Il força encore un peu et le corps tout raide d'Antoine se mit à glisser le long du sien. Le passage du bassin fut un peu plus douloureux que le reste. Le peintre se mordit les lèvres et le petit passa en douce. Lauda se précipita sur Antoine et le prit dans ses bras. Elle jeta un petit sourire timide du côté de Blaudelle et le peintre le lui rendit aussitôt » (PT 149).

³ Martin Buber, *Je et Tu*, 14.

⁴ Buber, 115.

⁵ « Leur conversation l'avait bouleversée, mais pour une fois elle semblait échapper à la culpabilité » (MH 173).

⁶ Bien que les émotions surgissent comme des obstacles à la communication dans certaines circonstances, elles peuvent également privilégier la communication dans d'autres. Nous avons vu que les émotions négatives, ressenties profondément et souvent de façon explosive, causent souvent une rupture dans la communication. Le personnage bouleversé réussit à se faire comprendre par la parole ainsi que par le ton, le regard et les gestes. Par contre, l'intensité de ce type d'expression rend impossible l'échange si nécessaire à une bonne communication.

⁷ Brigitte connaît le juge Adrien Rochette sous le nom de Harry, son client du jeudi après-midi.

⁸ <http://www.bernardwerber.com/unpeuplus/innerview/pages/Communication.htm>

⁹ Jakobson développe un cadre de l'échange linguistique dans son *Essai de linguistique générale* (1963) où un message est transmis entre un destinataire et un destinataire par moyen d'un code commun dans un contexte particulier. La communication selon Jakobson exige également un rapport quelconque qui permet l'établissement et la continuité de la communication.

¹⁰ Les lettres sont écrites par trois femmes. Blaudelle reçoit les lettres de sa mère une trentaine d'années après la mort de celle-ci. Vapeur intercepte et lit les lettres de Tania destinées à son époux Francœur. Marthe préserve une lettre de sa mère qui contient l'histoire de sa vie.

¹¹ Brigitte a eu une liaison avec le directeur de la garderie où elle travaillait sous le nom de sa sœur Julie. Le personnel a porté plainte contre eux - en fin de compte seulement Julie a été accusée pour fabrication et usage de faux. De plus, son amant était séro-positif et Brigitte est maintenant atteinte du SIDA. Denis Brown, son avocat, n'a jamais agi dans l'intérêt de Brigitte. Il cherchait seulement à s'enrichir, en se faisant payer par Brigitte pour avancer son pardon et par Carl, son père, pour ralentir le procès de Julie. C'est également Brown qui a organisé la liaison payée entre le juge et Julie.

Chapitre 5: Les conditions privilégiées de la communication liées aux rapports entre les locuteurs

*Dans votre grand château, je rêve.
et avec faiblesse je vous demande la trêve
la trêve de l'amour et de la compréhension
pour ce que nous sommes tous, des hommes... tout simplement.¹*

La compréhension mutuelle surgit là où les personnages manifestent un esprit d'ouverture à l'égard de l'autre. Cette ouverture se caractérise par l'engagement intellectuel et émotionnel des interlocuteurs. Parfois un accord profond se produit. La compréhension mutuelle est possible sans nécessairement mener vers l'état très particulier de la communion. La compréhension mutuelle se construit à partir de la parole, du geste, du silence ainsi qu'à travers l'art.

Les moments de compréhension mutuelle ou de communion sont plutôt rares dans les textes. Il y a certainement des moments où les personnages font preuve de compassion ou de tendresse. Cependant, ce deuxième type de rapport n'exige pas un partage de sentiments ou d'idées. Un personnage comprend souvent un autre sans que le rapport inverse existe. Dans ce chapitre, nous examinerons la façon dont le rapport à autrui influence les moments de compréhension mutuelle. Ceci sera suivi par une analyse portant sur la vérité et la bonne foi, et un aperçu du rôle des rapports de pouvoir; des rapports du tiers et la question des connaissances partagées. Nous aborderons le cas particulier de l'art comme moyen de communication dans le chapitre suivant.

5.1 L'Autre: le rapport sujet-sujet

La relation *Je-Tu*, telle que décrite par Martin Buber met en valeur une situation de réciprocité où les figurants choisissent de s'offrir l'un à l'autre dans un rapport spirituel qui ignore le monde et ses exigences. Les figurants sont présents l'un à l'autre, l'un pour l'autre dans le moment présent. L'autre, tout comme le soi, apparaît comme sujet - sujet digne de respect, d'écoute, d'expression et de compassion.

Dans ses textes, Jacques Savoie met en valeur plusieurs moments où les rapports d'habitude conflictuels ou de mauvaise foi se transforment en rapports de complicité et d'authenticité. Ce type de rapport se produit lorsque les personnages mettent de côté, même provisoirement, la poursuite d'un «profit matériel ou symbolique» décrite par Bourdieu ou encore la poursuite des «fins stratégiques» décrite par Habermas. L'abandon ou l'oubli temporaire des objectifs égoïstes permet au personnage de fixer son attention exclusivement sur son interlocuteur.

La rencontre de Jérôme et du garagiste Eymard Thibodeau dans *Une mort honorable* illustre l'établissement du rapport sujet-sujet. La courte durée de ce moment de présence témoigne également de sa fragilité. Jérôme visite le garage pour obtenir des renseignements au sujet de l'ancien propriétaire de sa voiture. Pourtant c'est Eymard qui engage Jérôme. Eymard veut savoir ce qui est arrivé au bras de Jérôme. D'habitude, Jérôme ment à ce sujet mais cette fois il dit la vérité. Eymard explique qu'il avait un frère qui avait aussi été victime de la thalidomide. Pour toute réponse, Jérôme le regarde dans les yeux en y reconnaissant « le deuil qu'il n'a[...] pas fait et surtout la douleur latente, toujours prête à exploser lorsque le mot «thalidomide» [est] prononcé » (MH 228). Pour un instant fugace, Jérôme arrive à dépasser ses propres objectifs pour s'ouvrir à l'autre et

pour partager sa peine. Lorsque Jérôme aborde le sujet de la voiture, Eymard l'écoute et fait de son possible pour l'aider. Cet intermède crée une complicité entre Jérôme et Eymard, ce qui permet non seulement à Jérôme d'avancer dans son enquête mais aussi d'apprécier le véritable fléau de la thalidomide dans la vie de ses nombreuses victimes.

Jérôme perçoit également cette complicité de temps en temps dans la voix d'un interlocuteur qui prononce son sobriquet d'une certaine façon. Le sobriquet indique alors un rapprochement et une affinité entre les personnages. L'usage du sobriquet, dans les circonstances suivantes souligne la singularité du personnage du point de vue d'un proche.

Lorsque Lynda, la patronne prononce son sobriquet, Jérôme note qu'« [i]l y avait quelque chose d'affectueux dans sa façon de lui balancer son surnom. Contrairement aux autres, à tous les autres, lorsqu'elle disait «Aileron», ce n'était pas de la raillerie, mais de la complicité qu'on entendait » (CS 272). Jérôme et Lynda sont, tous les deux, des cibles du mépris de leurs collègues : Jérôme à cause de son petit bras et de la couleur de sa peau et Lynda parce qu'elle est une femme. La complicité naît en partie à cause de cette souffrance commune.

Après l'attaque violente dans la station Hydro-Québec, O'Leary vient au secours de Jérôme. En attendant les ambulanciers, O'Leary l'interpelle ainsi: «Aileron! Dis quelque chose! Dis-moi que t'es pas mort!» (CS 309). Malgré son état, Jérôme se rend compte que : « O'Leary avait prononcé le sobriquet à la manière de Lynda, avec une pointe d'affection. Malgré l'émoi qui régnait autour de lui, Jérôme entendit clairement la nuance. Il avait mis près de cinquante ans à se faire un ami, mais il y était enfin arrivé »

(CS 311). Dans la bouche d'O'Leary, le sobriquet exprime maintenant l'amitié et non le mépris.²

Dans *Un fils emprunté*, Jérôme contacte une ancienne indicatrice, Jessica Haddad, pour l'aider à identifier la victime du supplice du pneu. Pendant un temps, Jérôme et Jess se sont fréquentés. Cependant, Jérôme ne l'a pas vue depuis les meurtres du palais de Justice dans *Cinq secondes*. Pourtant, Jess s'inquiète au sujet de Jérôme car deux meurtres ont été commis et une informatrice s'est suicidée. Elle lui dit : « [s]ois prudent, Aileron! Ils sont plus forts que toi. Elle seule pouvait l'appeler ainsi sans le vexer, sans se le mettre à dos » (FE 176). L'usage du sobriquet évoque l'intimité d'autrefois et suggère la possibilité de la retrouver.

Bien que le sobriquet soit un signe d'intimité et de rapprochement avec son amoureuse, Jérôme cherche plutôt un signe de respect chez son collègue et son patron. La complicité entre les personnages privilégie la communication. Jérôme se permet de faire un reproche à son ami O'Leary. De sa civière, il lui dit : « Je m'appelle Jérôme, O'Leary! Essaie de t'en souvenir, dorénavant... » (CS 311). Par contre, Jérôme ne pardonne pas à Lynda sa participation dans le vol des passeports, malgré leur statut commun d'intrus.

5.2 Vérité, bonne foi et aveux

Dans la section intitulée « Mensonges, mauvaise foi, secrets », nous avons conclu que ces comportements faussent les rapports entre les personnages. Le manque d'honnêteté ainsi que les connaissances asymétriques rendent impossible un échange authentique. Certains personnages découragés par leurs échecs de communication tentent de s'ouvrir à l'Autre. Ainsi, les romans mettent en scène des personnages qui trouvent le

courage de se révéler plutôt que de continuer à se dissimuler. Ces personnages sont souvent récompensés par la bienveillance de leurs interlocuteurs et se sentent mieux une fois les aveux faits.

À la fin du *Récif du Prince Vapeur*, par exemple, part vers l'Europe avec la conscience tranquille après l'aveu spontané à sa mère à l'aéroport. Dans *Le cirque bleu* Marthe se sent mieux ayant révélé son rapport intime avec Victor Daguerre. Dans *Les soupes célestes* Max apprécie l'honnêteté dans les propos d'Alex lorsqu'ils parlent de leur enfance en attendant les nouvelles d'Hélène. Quant à Jérôme, la révélation de « sa blessure d'origine » ou plutôt du fait de ne pas avoir pu attraper le ballon lancé par son père à l'âge de dix ans, s'avère très important pour sa mère. Jérôme lui explique la profondeur de sa blessure par une vignette qu'elle entend pour la première fois. Florence comprend enfin la nature exacte de la souffrance de son fils. Ce qui permet un rapprochement bénéfique tant pour Florence que pour Jérôme.

Pour Brigitte des *Soupes célestes*, l'aveu révèle à la fois le secret, le mensonge et mène à la communion. Un soir, «sœur» Brigitte avoue à Alex et à Larry qu'elle a été une toxicomane et qu'elle n'est pas une religieuse. Elle préfère maintenant faire de la soupe que prendre des drogues. Après son aveu, Brigitte craint une rechute et la présence d'Alex l'aide à se calmer. Lorsqu'elle apprend de Larry qu'Alex ne va pas bien, elle lui rend visite avec l'intention de se rapprocher de lui. Elle avoue même la raison de sa visite. Bien qu'Alex soit surpris et curieux, il ne lui pose pas toutes ses questions d'un coup. Plutôt, il lui offre un verre que Brigitte accepte et « leurs regards s'emmêl[ent] comme un filet autour d'une prise. Tout dispar[ai]t autour d'eux. Et pendant des heures, ils se parl[...]ent à voix basse, d'abord sur le divan de cuir du salon, puis beaucoup plus tard,

dans la chambre sous le portrait d'Achille » (SC 242). Dans les romans, la confession des secrets et l'aveu des mensonges servent parfois à rapprocher les personnages.

5.3 Les rapports de pouvoir

Les rapports de pouvoir sont présents partout dans la vie sociale. Ils représentent la tension entre la volonté de l'un et celle de l'autre. Dans certaines circonstances, cet écart est acceptable comme dans le monde de travail où le patron assume le pouvoir décisionnel pour son organisme. Dans d'autres situations, l'écart dans les rapports de pouvoir présente un obstacle considérable à la communication mutuelle. Emmanuel Lévinas aborde directement le problème de la rencontre entre deux êtres libres. Dans *Le temps et l'autre*, il explique qu' : « avec une liberté il ne peut y avoir d'autre relation que celle de la soumission et de l'asservissement. Dans les deux cas, l'une des deux libertés est anéantie. »³ L'exemple de l'exploitation de Brigitte Leclerc abordé dans le chapitre précédant illustre de façon littérale cette notion de Lévinas.

Pourtant, les romans contiennent également des situations où les rapports hiérarchiques de pouvoir permettent la compréhension mutuelle. Dans ces cas, un personnage ne domine pas l'autre et les deux personnages font preuve d'un souci de l'autre. De plus, les exemples qui suivent décrivent la création des liens quasi-paternels ou fraternels entre certains personnages.

Après la mort d'Hélène, Alex et Charles, son demi-frère se disputent au sujet de la fiducie. Alex veut maintenant réaliser le don d'Hélène tandis que Charles résiste toujours. Quelques jours plus tard, Charles invite Alex à le rencontrer au restaurant chinois préféré de leur père, Hubert. Les demi-frères font preuve de bonne volonté et d'ouverture à l'autre

dès le début de la rencontre. Le narrateur décrit la scène ainsi: « [i]ls avaient parlé en même temps. Un ange passa. Ils se regardèrent sans rien dire, s'offrant mutuellement la parole » (SC 260). Pour Alex, cet échange rappelle celui du début du roman entre lui et Max où les frères ont pu se raconter des souvenirs de leur enfance commune :

c'était l'épisode du Frontier Motel joué en rappel. Le décor n'était pas le même. Mais les demi-frères se ressemblaient à s'y méprendre. Même douleur, même père, même vie bancale. Charles était sincère lorsqu'il disait que l'argent de la famille ne l'intéressait pas. Il voulait faire partie de quelque chose. Être le frère de quelqu'un. Avoir son mot à dire. Mais il avait l'impression de mendier (SC 261).

Charles présente ses excuses à Alex pour l'avoir menacé tandis que celui-ci propose de résoudre la question du don d'Hélène en famille. Les hommes résolvent leurs problèmes en se parlant au lieu de se livrer aux tribunaux. Que les frères partagent une soupe lors de leur discussion ajoute un élément symbolique à l'échange. Ils mangent en famille, ayant à la fois démystifié le patriarche et démonté la fiducie. Le don d'Hélène permet alors la reconstruction du refuge et la fondation d'une nouvelle famille pour Alex.

Dans l'exemple précédent, Alex n'exerce pas le pouvoir qui lui revient comme héritier légitime du juge. Cette approche réduirait Charles au silence. En partageant la prise de décision avec Charles, Alex signale sa volonté de mieux le connaître et de faire une place pour Charles dans sa vie. Lors de la cérémonie d'ouverture de l'Accueil, Charles présente son copain à Alex, faisant à son tour une place pour Alex dans sa propre vie.

Le rapprochement entre Maurice et le jeune Jérôme se fait suite à des bouleversements partagés. Maurice rencontre le jeune Jérôme lors de son enquête personnelle pour trouver son donneur de cœur. Maurice soupçonne un délit quelconque en découvrant qu'un jeune voyou ayant le même type de sang rare est mort le soir même

de sa transplantation cardiaque. Leurs interactions ne sont pas toujours faciles car le jeune Jérôme souffre toujours à cause de la mort de son frère tandis que Maurice poursuit avec empressement son «histoire de cœur». Maurice et le jeune Jérôme découvrent ensemble les détails du meurtre de son frère. Maurice est bouleversé par les révélations. C'est enfin le jeune Jérôme qui réussit à le convaincre d'accepter le cœur et de recommencer à vivre. Ce plaidoyer atteint Maurice bien qu'il soit prononcé par un adolescent. C'est à ce moment que Maurice « se rend[...] compte que Jérôme avait fini par trouver en lui un père et qu'il ne voulait surtout pas le laisser aller, maintenant » (HC 172). Cette prise de conscience transforme la vie de Maurice. Il n'assiste plus à tous les concerts d'Elizabeth. Il préfère maintenant rester chez lui, là où Jérôme vient souvent lui rendre visite (HC 205).

Un fils emprunté raconte, en partie, la suite du crime d'honneur découvert par l'enquêteur Marceau. Gabriel, l'amoureux de la jeune femme tuée par son père, doit maintenant présenter son témoignage au procès. Jérôme continue à soutenir Gabriel, mais après la mort de sa mère, il se rend compte qu'il bénéficie également de la sollicitude de Gabriel. Jérôme décrit un rapport hiérarchique qui se désagrège ainsi : « [c]e que Jérôme avait au départ considéré comme une responsabilité - être l'ange gardien du jeune homme pendant son deuil et l'attente du procès Dhankhar - s'était transformée en thérapie, autant pour l'un que pour l'autre » (FE 88).

Les hommes se rapprochent non seulement grâce aux souffrances qu'ils partagent mais aussi à cause des secrets que chacun découvre au sujet de l'autre. Jérôme déduit que Gabriel a payé pour que Sanjay soit battu en prison. Gabriel, par contre, lit les documents privés de Jérôme. Gabriel veut que Jérôme comprenne qu'il a tout lu « [p]our qu'il sache

que Gabriel avait compris, pour qu'il se rende compte que, tout enquêteur chef fût-il, il n'était plus seul avec ses secrets » (FE 287). Gabriel comprend l'urgence de la situation et va confronter Jérôme. L'intervention de Gabriel change l'avis de Jérôme et par conséquent, le résultat de l'enquête. Jérôme accepte la critique de Gabriel en grande partie parce que Gabriel a raison et que Jérôme ne veut pas lui mentir. Le rapport de policier à témoin s'est transformé en rapport entre proches. Jérôme se promet de protéger Gabriel des conséquences de son geste de vengeance. Il déclare : « [c]'est fou ce qu'on peut faire pour ses enfants » (FE 319).

Dans ces deux exemples, la souffrance des jeunes est aussi pénible que celle de leurs aînés. La compréhension mutuelle, et même la communion s'épanouissent parce que les jeunes parlent ouvertement et directement et leurs interlocuteurs savent répondre de la même façon. La différence d'âge entre le jeune Jérôme et Maurice ainsi qu'entre Gabriel et Jérôme ne se fait pas sentir comme un rapport de pouvoir mais comme un détail parmi d'autres.

5.4 La présence d'un tiers : personnage et technologie

De temps en temps, un personnage tiers réussit à améliorer le rapport entre deux autres personnages. Dans les exemples qui suivent, le personnage tiers rapproche ceux qui se sont éloignés. Dans le cas de Marthe et de Jean-Philippe, l'intervention de Hugo sert à les rapprocher suffisamment pour gérer leur conflit vis-à-vis de Charlie. Avant l'intervention d'Hugo, Marthe évite le contact avec Jean-Phillipe. Les trois adultes sont tous inquiets au sujet du comportement de Charlie après la rupture avec Heïdi et sa fascination pour l'Internet. « Heïdi était sur toutes les lèvres, les ruelles de Caresso

aussi... » (RC 168). Marthe propose à Jean-Philippe de se rencontrer pour discuter de Charlie. Hugo se félicite d'avoir rapproché les parents de l'enfant. « Pour une fois, Hugo avait été autre chose qu'un intermédiaire. Debout devant ces deux personnes consentantes, il se félicitait en silence » (RC 168). Hugo cesse d'être le porte-parole de Jean-Philippe et ainsi Marthe et Jean-Philippe s'engagent à se parler directement.

En contraste avec Hugo qui était déjà impliqué dans le rapport entre Marthe et Jean-Philippe, Alex s'impose pour régler le problème entre Achille et sœur Brigitte dans *Les soupes célestes*. Après la mort d'Hélène, le comportement d'Achille devient bizarre. Un soir, très confus, il frappe sœur Brigitte en pleine figure. Depuis, il évite l'Accueil du Père. Bien qu'Alex ne soit toujours pas au courant de la raison de la rupture d'Achille avec sœur Brigitte, (ni de la maladie d'Alzheimer d'Achille) il organise la réconciliation entre les deux. Sous prétexte d'un rendez-vous, Alex demande à Achille de le reconduire à l'Accueil du Père. En entrant, Alex prépare discrètement le terrain avec sœur Brigitte en lui disant: « [j]e me suis dit que ça avait assez duré » (SC 188). La réconciliation se fait silencieusement. Achille accepte d'embrasser Brigitte. Dans cette étreinte, ils se disent tout: affection, douleur et pardon. Après avoir embrassé Achille, Brigitte « le prit par la main, passa un bras autour de la taille d'Alex et les entraîna tous deux vers la cuisine » (SC 188). Sœur Brigitte invite Alex et Achille à manger une soupe.⁴ Dans ces deux exemples, le tiers initie la rencontre entre deux personnages qui se sont éloignés l'un de l'autre. Grâce à l'intervention du tiers, les rapports se poursuivent au-delà d'une rupture.

La technologie sert parfois à faciliter la communication entre les personnages. L'usage de la technologie dans les romans correspond à ce qui se passe dans la réalité.⁵ Les romans publiés à la fin des années 90 incorporent l'internet tandis que dans la série

des enquêtes de Jérôme Marceau, les enquêteurs sont tous bien connectés grâce à leurs portables et leurs téléphones cellulaires. Dans *Un fils emprunté*, le dernier roman à paraître, Savoie incorpore les textos entre Jérôme et Gabriel et entre Jérôme et Jessica. La communication des textos de 140 caractères est un art à maîtriser, surtout lorsque les personnages abordent leurs sentiments ou des situations complexes. Cependant, ces messages électroniques permettent au personnage d'exprimer son souci de l'autre presque immédiatement.

Dans *Les ruelles de Caresso*, Hugo achète un ordinateur pour répertorier les livres pour le Cirque bleu, l'espèce de bibliothèque privée que Marthe et Hugo comptent ouvrir. Puisqu'Hugo est un débutant en technologie, Charlie l'aide à installer la machine et à créer le répertoire. En naviguant les sites-Web, Charlie se fait une amie virtuelle nommée Heïdi. Heïdi habite à Weimar en Allemagne. Le mode *talk* permet à Heïdi et à Charlie de se parler en temps réel. Pour Hugo, ce processus est miraculeux : « [d]es mots qui arrivaient tout droit de Weimar, par une magie innommable, mais fabuleuse » (RC 110). Dominique Wolton explique l'attrait de l'internet ainsi: « les nouvelles techniques satisfont à un formidable besoin de communication immédiate. Internet c'est l'inverse de la télévision, l'échange prime sur l'image. »⁶ L'échange plaît à Charlie. Il s'explique à Hugo ainsi : « [d]ans les ruelles, ce n'est pas comme ailleurs dans la vie. On n'a pas de secrets. On se dit tout. C'est beaucoup plus facile » (RC 126). Selon Charlie, l'internet privilégie la communication.

Lors de ces échanges sur internet, Charlie devient amoureux de Heïdi bien qu'il ne l'ait jamais rencontrée. Il précise : « [q]uand on rêve ensemble, on est vraiment certain qu'on est avec quelqu'un. Quand on sort de Caresso, d'ailleurs, on se sent très seuls tous

les deux » (RC 108). À Jean-Philippe, son père, il précise : « [l]e truc, c'est lorsqu'on est ensemble sur le réseau, c'est qu'on a vraiment envie de partager des choses » (RC 126). Dans ces déclarations, Charlie reprend les mots «vraiment» et «ensemble» comme si le contraste avec sa situation quotidienne était sous-entendu. Avec Heïdi, Charlie atteint une sorte d'état de communion. Il ressent un rapport de réciprocité dans le partage et le rêve. Dans ces circonstances, la technologie permet le développement des rapports d'intimité en dépit de la distance.

Selon Marthe, l'expérience de Charlie prouve que les rapports intimes peuvent se développer dans le monde virtuel. Elle tente d'expliquer à Jean-Philippe ce qui s'est passé entre les jeunes ainsi: «[i]ls ont ressenti de l'émotion l'un pour l'autre. Ils l'ont exprimée... d'une façon différente. Le monde change. Les manières de s'aimer aussi. À mon avis, Charlie est de son temps » (RC 190). Elle comprend que cette nouvelle technologie transforme le monde en le rendant plus petit. Carlo Lavoie explique le phénomène ainsi: «[p]ar l'aventure virtuelle, la quête identitaire s'étend à l'échelle planétaire et devient partie prenante d'une nouvelle recherche langagière, celle s'effectuant à partir d'un langage mondial (probablement le seul langage mondial), celui de l'informatique ».⁷ Hugo lui aussi, a très bien compris l'enjeu. Il résume pour Marthe et Jean-Philippe le scénario ainsi : « Charlie a vécu un petit moment d'amour. Quelle importance que ce soit dans cette boîte-là ou dans la ruelle derrière la maison? » (RC 199).

Dans *Les portes tournantes*, Antoine privilégie une technologie différente pour communiquer avec sa mère. À l'âge de dix ans, Antoine ne sait toujours pas écrire. Il habite avec son père. Antoine et Lauda enregistrent des messages sur des cassettes, qu'ils échangent sur les Plaines d'Abraham. Antoine aime cette méthode de communication

« [...] qui enregistre tout ce qu'on peut avoir envie de dire, mais avec les vraies paroles. C'est beaucoup mieux qu'écrire, ça » (PT 12). Antoine laisse supposer que son refus d'écrire remonte à un désir de communiquer avec authenticité. En prononçant de «vraies paroles», Antoine implique qu'il en existe également des «fausses». Antoine préfère évidemment la parole et sa qualité plus spontanée que la communication écrite. Les cassettes lui permettent de communiquer à sa façon avec sa mère. Cette méthode de communication sert à rapprocher mère et fils dans l'impossibilité de se parler à volonté directement.

La compréhension mutuelle peut se produire avec ou sans l'influence de la technologie. Si la technologie privilégie la communication, on ne peut lui attribuer entièrement ce succès. Ce n'est pas la technologie mais la présence ainsi que l'ouverture à l'autre qui mènent à la compréhension mutuelle. La technologie peut faciliter l'échange mais ne peut rien pour l'attitude des locuteurs.

5.5 Les codes partagés

Dans les romans, les codes partagés privilégient la communication. Les couples mettent en valeur ce phénomène particulier. Savoie présente l'idée du code partagé sous quelques angles différents dans *Les portes tournantes*. Dans une lettre destinée à son fils, Céleste décrit ses liens avec le musicien Papa John. Elle lui écrit: « [p]our nous parler, nous avons une langue qui n'est pas celle des autres. Les mots sont là, bien sûr, mais l'onde qui nous berce est celle de la musique » (PT 41). Papa John et Céleste ont créé un univers privé qu'ils protègent avec une langue qu'ils ont inventée. Céleste précise la nature de son rapport ainsi : « [i]l m'arrive de voir l'émotion quitter son corps et venir

tranquillement vers le mien. Les gens qui nous entourent ne comprennent pas. Ils sont dépassés par ce jargon qu'ils n'essaient même plus d'expliquer et nous laissent seuls » (PT 41). Céleste est consciente de la nature exclusive de ce rapport.

Comme le mot jargon⁸ l'implique, ceux qui ne sont pas initiés au code ne peuvent pas participer. Par contre, pour ceux qui possèdent la clé, le code privilégie la communication. Charlie et Heïdi connaissent les codes informatiques et naviguent dans l'internet. Leur relation s'épanouit dans ce réseau. Charlie voit dans les chiffres et les codes, les ruelles de la communauté virtuelle de Caresso tandis que « Hugo se demand[e] à quoi l'on pouvait bien rêver devant une mer de symboles et de chiffres incompréhensibles » (RC 59). Puisque Charlie peut déchiffrer les codes, il peut participer à la vie virtuelle.

Bien que Céleste décrive son propre rapport privilégié, Marthe observe le lien entre Gaël et Germain lors d'une visite avec Hugo et Charlie au chalet de son père. Marthe a connu Germain lors de ses visites au chalet avec ses parents. En voyant les deux ensemble, Marthe

était fascinée par Gaël et Germain, par ce langage du corps qui les rapprochait. Quand l'un parlait, l'autre vibrait. Ils se tenaient discrètement la main et tanguaient au même rythme. Gaël n'avait rien d'une beauté, Germain versait dans la disproportion outrageuse, et, pourtant, ils étaient beaux à voir. Ils étaient amoureux ! (CB 52).

Les amoureux profitent d'une intimité qui privilégie la communication par divers moyens. En repensant aux événements de la journée, Marthe tente d'élucider le rapport entre Gaël et Germain. Elle arrive à la conclusion suivante: « [l]'amour chez les géants, [...] Je n'y avais encore jamais pensé... Il suffit de trouver l'âme sœur [...] » (CB 59).

Par contre, la compréhension mutuelle n'exige pas de connaissances linguistiques partagées. Par exemple, le jeune Francœur et Vassilie la yougoslave réussissent à se faire

comprendre sans partager la même langue. Vapeur met en scène leur rapport pour Francœur comateux ainsi : « [e]lle savait te parler, Vassilie. Ses mots n'étaient ni les tiens ni les siens mais tu la comprenais quand même » (RP 36). Ces amoureux réussissent à se faire comprendre en dépit des différences de code linguistique.

Il nous faut rappeler que les moments de communion dans les textes sont plutôt rares et parfois de très courte durée. Le partage est au cœur de ces moments privilégiés. Ces moments se produisent non seulement entre des étrangers, comme dans le cas de Jérôme et d'Eymard, mais également entre des personnages qui s'aiment comme Marthe et Hugo. Le jeune Jérôme et Gabriel trouvent le courage d'affronter la figure du père et sont récompensés par un rapprochement définitif. L'exemple de Charlie et de Heidi montre que la compréhension mutuelle est possible lorsque la technologie transcende la séparation physique entre les personnages. Ces réussites en communication ont souvent lieu lorsque le personnage quitte son isolement pour l'ouverture à l'Autre.

Notes

¹ Jacques Savoie, «Dame de l'île», *L'Anti-livre*, s.p.

² Ce rapport entre O'Leary et Jérôme ne dure pas. Dans *Une mort honorable*, Jérôme est toujours en convalescence et Lynda refuse de le laisser retourner au travail tant qu'il insiste à rendre public le rapport final sur les meurtres du Palais de Justice. O'Leary occupe la place de Jérôme aux Homicides et ne veut pas la céder. Dans *Un fils emprunté*, Jérôme a remplacé Lynda comme patron tandis qu' O'Leary convoite toujours le poste. De plus, la relation amoureuse entre Blanchet et O'Leary complique les rapports entre tous les enquêteurs.

³ Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, 79-80.

⁴ Dans ce roman, la soupe représente le partage symbolique de l'amour, non seulement l'amour dans le contexte des rapports intimes mais également dans le sens de la redistribution des biens sociaux.

⁵ Les romans de Jacques Savoie illustrent la révolution technologique en communications de la fin du XXe et du début du XXIe siècles. *Raconte-moi Massabielle*, publié en 1979 et *Le Récif du Prince*, publié en 1984 remettent en cause le rôle de la télévision dans la société. Les trois derniers romans parus, *Cinq Secondes*, *Une mort honorable* et *Un fils emprunté* représentent l'ubiquité de la technologie dans les communications contemporaines. Le travail des enquêteurs se fait à l'aide des téléphones cellulaires et de l'Internet. Par contre, dans *Les ruelles de Caresso*, (1997) et dans *Un train de glace* (1998) l'Internet conserve toujours sa part de mystère et il n'y a pas de téléphones cellulaires.

⁶ Dominique Wolton, *Penser*, 246.

⁷ Carlo Lavoie, Compte rendu, « *Les ruelles de Caresso* de Jacques Savoie », s.p.

⁸ Voici la définition du mot «jargon» d'après le dictionnaire en ligne Lexilogos: « Code linguistique particulier à un groupe socio-culturel ou professionnel, à une activité, se caractérisant par un lexique spécialisé, qui peut être incompréhensible ou difficilement compréhensible pour les non initiés. *P. anal.* Langage particulier à une personne, à quelques personnes ». <http://www.cnrtl.fr/definition/jargon>

Chapitre 6 : L'art comme forme privilégiée de la communication

*Si tu savais
comme j'ai prié
de cette prière
qu'est la vie.*

*Belle comme les cordes
de cette guitare
qui m'a tant fait rêver¹*

La musique et la poésie sont présentées à travers l'œuvre de Savoie comme moyens de communication privilégiés. Jusqu'à présent, notre analyse semble indiquer que les rapports entre les personnages privilégient l'expression linguistique. Nous avons constaté que cette forme d'expression n'est pas sans risques et qu'elle mène parfois à l'échec. Toutefois, la société récompense celui qui maîtrise le code linguistique et sait surmonter les ambiguïtés et les difficultés d'interprétation. Savoie dépeint souvent des personnages qui n'ont pas la capacité innée de s'exprimer de cette façon. Pourtant, certains de ces personnages savent communiquer à travers l'art et en particulier la musique et la poésie.

L'art est avant tout une forme de communication. Herménégilde Chiasson décrit l'artiste comme « celui qui a vu, qui a entendu, qui a ressenti les choses et qui leur a donné une forme. »² Nous reconnaissons cette forme comme l'œuvre d'art, que cette œuvre soit un objet, un tableau, un morceau de musique ou un poème. En développant sa propre définition de l'art, John Dewey nous rappelle que les idées et les sentiments sont parfois difficiles à évoquer. Il déclare que « communiquer quelque chose n'est pas annoncer même si c'est dit avec emphase et bruit. »³ Martin Buber, pour sa part, décrit la forme artistique comme une présence avec laquelle il entre en relation. Buber admet que

cette forme est de nature éphémère. Il écrit: « [s]i on lui applique le critère de l'objectivité, cette forme n'a pas d'existence, mais qu'y a-t-il d'aussi présent qu'elle ? Et je suis bien véritablement en relation avec elle; elle agit en moi comme j'agis en elle. »⁴ Selon Sartre, l'œuvre d'art « est d'abord pur appel, pure exigence d'exister. »⁵ Nous retrouvons les notions de la présence et de l'échange, les mêmes éléments au centre des réussites en communication. Nous verrons que certains personnages, notamment Hugo Daguerre, sont particulièrement sensibles à l'appel de l'art et sont capables d'y répondre.

Notre étude sur l'art comme forme privilégiée de la communication portera sur les romans suivants : *Les portes tournantes*, *Une histoire de cœur*, *Le cirque bleu* ainsi que *Les ruelles de Caresso*. Dans ces romans, la musique ou la poésie joue un rôle déterminant dans la vie d'un ou de plusieurs personnages.⁶ Nous proposons d'abord une analyse approfondie de la contribution de la musique à la communication. Dans un deuxième temps, nous examinerons l'apport de la poésie. Une dernière section prolongera la discussion sur la poésie afin de reconnaître le rôle de l'intertextualité dans la communication.

6.1 La musique

La musique enrichit la vie humaine à travers les cultures et les époques. Elle accompagne souvent les célébrations ainsi que les moments de grande tristesse. Jerrold Levinson, un philosophe qui s'intéresse à l'esthétique, définit la musique comme une collection organisée de sons et de silences avec une structure temporelle, des tonalités, des rythmes et un tempo. Il croit que la musique vise à enrichir ou à intensifier une expérience par un engagement quelconque et que cet engagement se manifeste par

l'écoute attentive, un mouvement ou une interprétation.⁷ Cette collection de sons organisés réussit parfois à faire ressentir de l'émotion chez l'auditeur.⁸

Martha Nussbaum, dans son chapitre sur les émotions et la musique dans son livre *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* met en valeur la réticence de certains de reconnaître l'apport de la musique, dans le domaine de la communication des émotions, devant l'importance capitale accordée à la communication orale. Elle déclare : « pour de nombreuses personnes, l'expression verbale des émotions apparaît naturelle et sans mystère, l'expression des émotions à partir d'autres formes symboliques semble étrange et contestable. »⁹ John Dewey explique cette fonction de la musique ainsi : « [g]râce à l'usage d'instruments, le son est affranchi des limites que lui avait imposées son association avec la parole. Il a ainsi retrouvé sa qualité passionnelle première. Il parvient à la généralité, au détachement des objets et des événements singuliers. »¹⁰ En contraste avec la parole, la musique ne fournit pas de contexte, ni de détails, ni des explications complexes. Par conséquent, la musique reste ouverte à toute interprétation.

La musique ne peut pas raconter une histoire à la manière de la littérature. Les subtilités des personnages, de l'intrigue, des thèmes sont difficilement explicitées sans le recours au langage. Selon Raphaël Baroni, un chercheur dans le domaine de la musicologie, la musique peut simuler l'arc narratif d'une histoire par le jeu des tensions, des résolutions et des écarts. Dans son article « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? »,¹¹ il décrit la musique comme « sujet sans fabula, signifiant sans signifié, forme sémiotique susceptible de susciter chez l'auditoire divers sentiments ou rêveries, mais ne référant, en dernier lieu, qu'à elle-même. »¹² Si la

musique donne une forme aux sentiments et aux rêves, c'est en effet un moyen de les communiquer au-delà de la description.

Les exemples qui suivent montrent comment la musique privilégie la compréhension mutuelle et parfois la communion dans les romans. Dans *Les portes tournantes*, la vie de Céleste Beaumont se découpe en périodes musicales tandis que la musique évoque l'évolution des rapports intimes d'Elizabeth et de Maurice dans *Une histoire de cœur*.

Bien que la musique ne puisse pas spécifier les détails de l'histoire de Céleste Beaumont selon la pensée de Baroni, elle peut évoquer les sentiments et rêveries de chaque période de sa vie. La musique traditionnelle de son enfance évoque à la fois la pauvreté de ses origines et ses efforts pour oublier la faim. Les rythmes énergétiques des rag-times démarquent sa célébrité au cinéma muet et sa capacité non seulement de rêver elle-même mais de faire rêver les autres. Au cinéma muet, la musique remplace la parole. En effet, la musique suggère un sens particulier des images pour que tous les spectateurs puissent interpréter l'histoire de la même manière. Céleste est très consciente de sa capacité de faire rêver les spectateurs. Elle écrit à son fils : « [o]n croyait que j'étais folle, on riait de moi mais quand je m'asseyais au piano, ils basculaient tous dans mes illusions. Ils tombaient tous dans le panneau comme ces enfants qui suivent le joueur de flûte jusqu'à la rivière » (PT 51). Grâce à sa musique, les spectateurs oublient l'invraisemblable et se laissent emporter par le mouvement du film.

Avec l'arrivée du cinéma parlant, Céleste quitte le cinéma et épouse Pierre Blaudelle, le fils d'un grand industrialiste de la ville. La mère de celui-ci encourage Céleste à apprendre la musique classique et organise un concert à des fins charitables.

Cependant la musique classique transforme le piano de Céleste en « pupitre de fonctionnaire » (PT 116). Lors du concert, Céleste fait scandale en abandonnant son programme prévu pour retrouver ses rag-times. Elle entame sa propre composition, un morceau intitulé *On ne tuera pas la pianiste* (PT 123). Ce morceau deviendra l'hymne familial.¹³ Cette révolte lui coûte la garde de son enfant. Après la naissance de son fils, Céleste et son mari sont renvoyés de Campbellton : Pierre pour se préparer à son service militaire et Céleste pour l'accompagner. Après le départ de Pierre vers l'Europe, Céleste abandonne son fils et se dirige vers Montréal où elle rencontre un musicien de jazz noir américain, Papa John Devil. Par la suite, le couple s'établit à New York.

Si la musique classique représente la période conformiste de Céleste, la période suivante, celle du jazz, représente un retour au bonheur car le jazz¹⁴ évoque une liberté d'expression marquée par les improvisations qui la caractérisent.¹⁵ Bien que cette pianiste ait été traitée de folle au cinéma muet, dans la maison de Pierre Blaudelle et au concert charitable, elle a trouvé en la figure de Papa John, un individu qui la comprend. Elle rassure son fils qu'elle «vi[t] la paix dans l'âme » (PT 41) avec Papa John même si elle ne peut plus jouer du piano à cause de ses mains gélées. Elle écrit : « John Devil me soigne comme une bête blessée. Il me joue de son violon magique la nuit et nous rions ensemble de mes insomnies » (PT 142). Céleste meurt avant la fin de la guerre, réconfortée par l'amour et la musique de Papa John.

Dans *Une histoire de cœur*, la musique évoque plutôt les changements dans le rapport entre Maurice et Elizabeth. Dans son article « La narrativisation de la musique: récit ou proto-récit ? »¹⁶ Jean-Jacques Nattiez suggère que la musique peut raconter

l'essentiel d'une histoire. Comme exemple, il explore la structure du Quinzième quatuor de Beethoven. Selon Nattiez, à partir des premiers sons évocateurs

le reste du mouvement peut être interprété comme la transposition musicale d'un dialogue. Nous ne savons pas ce qui est dit, mais Beethoven nous dépeint le caractère de l'échange un peu comme si nous en captions les inflexions à travers un mur ou que nous écoutions une conversation dans une langue que nous ne connaissons pas.¹⁷

Cette interprétation de Nattiez nous informe également du rôle de la musique dans le rapport entre Elizabeth et Maurice. Françoise Bayle Petrelli résume très bien le parcours dramatique d'*Une histoire de cœur* à partir des différents genres de musique privilégiés : « musique classique ou romantique pour Elizabeth et Maurice première manière; musique américaine moderne pour Jérôme et Maurice seconde manière; danse macabre de Saint-Saëns pour exprimer l'exaspération d'Elizabeth. »¹⁸ Savoie souligne l'importance de la musique à son œuvre en y ajoutant en annexe la liste des pièces de musique et des compositeurs mentionnés.

Le *Chrysanthème* de Puccini représente le rapport symbiotique entre Maurice et Elizabeth du début du récit. Le quatuor d'Elizabeth interprète le *Chrysanthème* lors du mariage de l'assistante de Maurice. Maurice est très sensible à l'interprétation car il « connaît la pièce par cœur. Il la fredonne tout bas et hoche la tête aux moindres changements de rythme » (HC 17). Le même soir, après sa crise cardiaque, Maurice et Elizabeth chantent ensemble ce même air le long du couloir menant au bloc opératoire. Cependant, après sa greffe, Maurice remplace son obsession pour le *Chrysanthème* par la quête personnelle qu'il mène afin de trouver l'identité de son donneur de cœur.

Maurice ne s'intéresse plus à son laboratoire, ni aux répétitions du quatuor. Par conséquent, la qualité du jeu d'Elizabeth s'affaiblit sans l'intérêt résolu de Maurice. Le

narrateur décrit l'effet discordant pour Elizabeth ainsi: « [c]et auditeur unique, sans qui elle avait du mal à jouer, la laissait tomber et cela faisait un trou dans sa vie. Elle se surprit à le détester » (HC 38). Après une interruption de la part de Maurice, Elizabeth s'enferme dans le solarium et répète *La Danse macabre* de Saint-Saëns pendant deux heures. Les notes aigües du deuxième mouvement « le hériss[e] » (HC 31).

Son enquête le mène au Bar-Bar, où un « vacarme épouvantable » (HC 33) émane de la porte ouverte. Dans ce lieu sordide, Maurice découvre une affinité pour la musique rock. Ces nouveaux sons, intenses et bruyants trouvent peut-être un écho dans la confusion des pensées de Maurice. « Le martèlement des tambours lui remuait les tripes et l'atteignait étrangement jusqu'au cœur » (HC 41). Il se trouve curieusement affecté par cette musique, comme si le changement de cœur avait également transformé son âme.

Le récit se termine avec Elizabeth sur scène, à Salzbourg, jouant le *Chrysanthème* avec son quatuor. Elizabeth et Maurice se sont adaptés. Elizabeth a retrouvé sa passion pour la musique tandis que Maurice et le jeune Jérôme se rapprochent. Selon le narrateur : « [c]'était très bien ainsi, d'ailleurs... puisqu'elle avait repris sa vie là où elle l'avait laissée, treize ans plus tôt,¹⁹ et que la musique s'était remise à grandir en elle » (HC 205). Elizabeth se sent toujours très proche de Maurice, bien qu'il soit resté à Montréal. Dans ce roman, la métaphore musicale transcende la création d'une simple ambiance. Il évoque non seulement le rapport entre les personnages, mais également leurs états spirituels.

Dans sa lecture du *Cirque bleu*, Martine Jacquot maintient dans son article « La musique comme langage universel dans deux romans de Jacques Savoie »²⁰ que le Parloir remplace la parole dans le rapport intime entre Hugo et Marthe.²¹ Lorsque Hugo rend

visite à Marthe pour la première fois depuis leur enfance, il apporte un instrument inhabituel. En l'examinant, Marthe le décrit comme un « masque à gaz » (CB 36). Pourtant, après l'avoir essayé, Marthe baptise l'instrument le Parloir, car il suffit simplement de parler dans l'embouchure pour jouer de la musique.

Hugo trouve la musique de Marthe «sublime» (CB 38). Il aimerait savoir ce que Marthe raconte dans le Parloir mais elle refuse de se répéter. Le narrateur dévoile la réflexion de Hugo. « [M]ême à distance, il savait qu'elle était gênée. C'était le compliment peut-être, ou cette musique qui était sortie spontanément, qui l'avait un peu déshabillée » (CB 37). Pour Hugo, la musique de Marthe est mémorable. Il s'en souvient quelques jours plus tard ainsi : « [L]orsque Marthe s'est mise à jouer, l'autre jour, c'était lumineux. Je l'ai senti dans mes tripes. Un pincement, un serrement. Quelque chose venait d'apparaître. Quelque chose qui n'était pas là, trois secondes plus tôt » (CB 40). La musique suscite une réaction viscérale dans le corps de Hugo. Pourtant, Hugo ne cerne pas le sens de la musique. Plutôt, au sujet de la musique de Marthe, il admet : « sa musique me touche beaucoup [...] Je n'aurais jamais cru qu'on puisse sortir d'aussi belles choses de cette cornemuse. Je me demande ce qu'elle peut bien dire » (CB 61).

Néanmoins, les retrouvailles de Marthe et de Hugo sont complexes. Hugo hésite de parler de la mort accidentelle de son amoureuse au cirque tandis que Marthe cache son rapport intime avec Victor Daguerre, le père de Hugo. De plus, Marthe doit s'occuper des retombées de son divorce et des séquelles qu'il a laissées à son fils, tandis que Hugo attend que le cirque lui verse son salaire. Le silence domine souvent pendant les repas et les promenades.²² Une discussion est entamée seulement lorsqu'un personnage « lâche le morceau » et aborde une discussion pertinente quelconque.

C'est avec raison que Jacquot compare l'instrument d'Hugo au « lieu où l'on se parle, la pièce dans laquelle on se rencontre pour communiquer ».²³ La musique favorise les rapports intimes de Marthe et d'Hugo. Souvent, l'après-midi, Marthe répète dans sa chambre au deuxième étage tandis qu'Hugo s'étend sur le divan du salon. Il entend la musique comme un appel. « Ce filet de musique qui s'échappait de sous sa porte était une incantation [...] soudain il eut envie de monter, d'aller écouter de plus près [...] La mélodie était incertaine. Mystérieuse même. Un cri... une invitation » (CB 97). Hugo entend la musique comme « [u]ne invitation au voyage » (CB 128). Hugo ne peut s'empêcher de monter à l'étage où il retrouve Marthe. La relation intime se développe car Hugo répond à l'invitation exprimée dans la musique de Marthe. Cette fois, lorsqu'Hugo s'introduit dans la chambre de Marthe, il se retrouve sous le chapiteau d'un cirque devant Marthe qui se balance sur le trapèze. « Ils se berçaient dans le néant, ils se dévoraient des yeux... Ils étaient à ce point abandonnés l'un à l'autre qu'ils ne pouvaient plus tomber, sauf peut-être en amour » (CB 130). L'art, tant celui de la musique que celui du cirque, permet à Marthe et à Hugo de dépasser leurs difficultés pour accéder à l'essentiel, c'est-à-dire, à l'amour qu'ils portent l'un pour l'autre.

Dans certains textes de Savoie, la musique évoque le sacré. Ceci se produit lorsqu'un personnage joue en privé ou en spectacle. Même le lieu des répétitions peut être privilégié. Le narrateur décrit une « ambiance de sacré » (HC 29) grâce aux reflets colorés des fenêtres dans le solarium où répète le quatuor d'Elizabeth. Dans les exemples qui suivent, le musicien s'adresse à son auditeur afin de communiquer des sentiments, des espoirs ou des rêves partagés par tous.

Lors du concert de Salzbourg à la fin d'*Une histoire de cœur*, le narrateur remarque la transformation dans le jeu d'Elizabeth. Le narrateur précise qu'« [e]lle ne jouait pas pour elle-même, ni pour Maurice Renard, mais bien pour ce public qu'elle ne connaissait pas » (HC 204). Le spectacle permet à Elizabeth de partager la beauté de la musique ainsi que les sentiments qu'elle suscite avec les étrangers dans la salle. Le narrateur confirme encore une fois la qualité de son jeu. Il explique que « [s]on coup d'archet remplissait la salle de cette belle assurance qu'ont les musiciens lorsqu'ils s'adressent à l'âme » (HC 204).

Hugo joue également pour un public qu'il ne connaît pas. Il se retrouve chef de défilé dans une manifestation dans le quartier qu'habite Marthe. Hugo n'a pas pensé aux paroles à prononcer dans le Parloir avant le début de la parade. Marthe lui griffonne de mémoire quelques vers du poème *Élévation* de Charles Baudelaire. Les spectateurs et les participants sont émerveillés par les sons émanants du Parloir. « C'est par le mystère qu'il touchait les cœurs; un bruit, une rumeur, un vent qui siffle et qui va toujours en augmentant » (CB 79). La musique a l'effet de réduire la foule au silence. « [E]t tous étaient fascinés par cette musique. En fait, Hugo jouait son âme. Et son âme devait ressembler à celle de bien d'autres, puisqu'on l'écoutait dans le plus grand silence » (CB 80). La musique réussit à créer un espace spirituel commun. Le silence de la foule face à ce rapport avec le sacré souligne la qualité exceptionnelle de cette expérience partagée.

Quelques descriptions de la musique mettent en valeur cette idée d'élévation par l'emploi de l'image de l'oiseau. Chevalier et Gheerbrant, dans leur *Dictionnaire des symboles*²⁴ notent que « [l]e vol des oiseaux les prédispose, [...], à servir de symboles

aux relations entre le ciel et la terre »²⁵ et que les oiseaux évoquent également la « légèreté, la libération de la *pesanteur* terrestre. »²⁶ Nous privilégions en particulier la notion que « l'oiseau est la figure de l'âme s'échappant du corps. »²⁷ C'est l'expression « élever l'âme » qui revient dans les textes. Cette image porte des connotations religieuses où l'élévation de l'âme représente l'ascension au paradis. L'âme représente en quelque sorte la dimension spirituelle de l'être humain et dans ce contexte la musique permet une communication à ce niveau. C'est en effet la communication des âmes qui mène à la communion.

Le narrateur se sert de la métaphore de l'oiseau pour décrire la musique de Papa John dans *Les portes tournantes*. Lauda observe, cachée, Papa John et Haussmann qui répètent avant le concert du soir. Le désir de la légèreté, de l'élévation, du vol est palpable. Le musicien ne peut se dégager de la pesanteur terrestre mais sa musique peut donner des ailes à son âme. Lauda remarque à propos de Papa John que « [s]eule sa chemise bougeait. Comme si quelque chose dans son ventre cherchait à s'envoler, mais se cognait inlassablement à cette vieille peau » (PT 89). Plus tard, lors du concert impromptu, l'interprétation de *Sweet Georgia Brown* de Papa John imite le vol d'un oiseau. Le narrateur décrit la scène ainsi: « [c]omme l'oiseau de proie qui reprend un courant d'air inattendu, il s'envola dans une arabesque tellement nourrie que les notes faisaient la queue dans l'air du temps pour être entendues » (PT 151-152). Cet effet sur l'âme ne se limite pas aux artistes professionnels. La musique offre à Marthe un sentiment de bien-être et de liberté. « Cet instrument de musique [...] avait le don de lui donner des ailes. Il lui suffisait de souffler quelques mots dans l'embouchure et son âme s'élevait » (RC 31).

Dans les romans à l'étude, la musique raconte l'amour des trois couples en question, soit Céleste et Papa John; Elizabeth et Maurice et Marthe et Hugo. Elle met en valeur également un moyen de communication autre que la parole pour exprimer l'état spirituel d'un personnage. Paul Griffiths, dans sa Préface au *Penguin Dictionary of Classical Music*, décrit l'importance de ce processus ainsi :

Parce qu'elle surgit comme expérience directe des sens, sans l'intermédiaire d'une analyse éveillée par la parole, la musique est possiblement plus importante encore que la littérature, car la musique aborde non seulement le moi que nous avons construit mais nos envies les plus profondes tant du corps que de l'esprit.²⁸

Tout comme l'art en général, la musique est un appel qui sollicite une réponse, un engagement selon Levinson, qui se traduit en activité intellectuelle ou physique, comme des battements des pieds ou des mains ou encore la danse. Pierre Bourdieu, dans *La distinction* fait le lien entre la dimension spirituelle ou émotive de la musique et le corps ainsi : « [l]iée à des «états d'âme» qui sont aussi des états de corps [...] [la musique] ravit, emporte, meut et émeut : elle se situe moins au-delà des mots qu'en deçà, dans les gestes et des mouvements du corps, des rythmes... »²⁹ Pourtant, c'est dans la mesure où la musique encourage l'élévation de l'âme ainsi que le partage des rêves et des envies profondes que la communion devient possible.

6.2 La poésie

Selon Gaston Bachelard, le poète veut que l'imagination soit un voyage. Il écrit dans son introduction à *L'air et les songes* : « [c]haque poète nous doit donc son *invitation au voyage*. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique. »³⁰ La répétition de «poussée» évoque le dépassement d'une

impasse quelconque et le début d'un mouvement vers la rêverie salutaire ou plutôt, vers le salut de l'âme. Dans les romans de Savoie, la poésie et la musique remplissent la fonction essentielle de l'art en général : elles s'adressent à l'âme des personnages et suscitent un écho. Dans ces romans, la poésie, avec ses images et sa sonorité, encourage l'engagement des personnages dans le monde.

Dans *Le cirque bleu* et *Les ruelles de Carezzo*, la poésie privilégie également la communion. Charlie, le fils de la bibliothécaire, ne parle pas beaucoup à l'âge de neuf ans. Il habite chez son père avec sa belle-mère et ses deux sœurs et rend souvent visite à sa mère.³¹ Il souffre toujours des séquelles du divorce de ses parents. Chez sa mère, Charlie préfère empiler les livres que de les lire. Hugo le trouve plus sympathique que Marthe. Lui aussi a vécu le divorce de ses parents et ne partage pas la passion des Daguerre pour les mots dans toutes leurs formes. Hugo pense que Charlie n'a besoin que d'un peu d'attention : « ce n'est pas un moulin à paroles, mais il parvient à se faire comprendre. Bien sûr, quand on le compare aux Daguerre, c'est un peu juste, mais il a une bonne tête » (CB 112). Charlie découvre la poésie et la lecture non grâce à sa mère et à tous les livres dans la maison, mais grâce à une étrangère imposante.

Lors de leur première visite au chalet de Victor Daguerre, Hugo et Marthe rencontrent la géantesse Gaël. Ils remarquent à la fois son intuition et son style d'expression particuliers. En guise de salutation, Gaël prononce : « *Mon enfant, ma sœur* » (CB 44), le premier vers du poème de Baudelaire « *L'Invitation au voyage*. » Marthe se sent dépaysée; selon le narrateur omniscient « [c]ette familiarité avait fait reculer Marthe. C'était peut-être le choix des mots. Leur sonorité. » (CB 45). L'impact de Gaël sur la sensibilité de Marthe annonce l'impact profond de Gaël sur Charlie.

Bien que Marthe se rende vite compte que Gaël récite des vers de Baudelaire, c'est Hugo qui propose à Marthe que Gaël pourrait aider Charlie. Il suggère qu' « [e]lle pourrait apprendre des beaux mots à Charlie » (CB 117). Marthe se laisse convaincre, faute d'autres nouvelles stratégies. Charlie accompagne donc Marthe et Hugo au chalet. En faisant la connaissance de Charlie, Gaël lui adresse la parole directement en citant les vers de Baudelaire. Gaël semble tout connaître à propos de Baudelaire et à propos de Charlie. Elle commence à lui parler à travers *L'Hymne à la Beauté* (CB 122). Marthe surveille de près l'échange entre Gaël et son fils. Le narrateur note que Gaël « insufflait les mots dans le corps frêle de Charlie, elle transvidait les plus belles musiques et l'enfant entraînait dans la langue par la grande porte » (CB 123). Charlie répond aux propos de Gaël avec les paroles de Baudelaire; il trouve cette forme d'expression complètement naturelle et demande « [m]ais pourquoi personne ne m'a pas parlé de cela avant ? » (CB 124). Charlie réagit comme si la solution à son mutisme était effectivement simple. Dorénavant Charlie entre en dialogue avec le monde qui l'entoure. Après le retour à la ville, il téléphone à Marthe tous les jours. Il apprend également à lire, en commençant par *Les Fleurs du Mal*, afin de découvrir « toutes les belles phrases de Gaël » (CB 138). Charlie se régale des histoires du cirque de Hugo et il songe à retourner vivre avec sa mère.

À travers la poésie de Baudelaire, Gaël montre à Charlie une autre façon de considérer les mots. La poésie remplace les paroles quotidiennes par des mots qui évoquent des images ou des sons. L'approche de Gaël coïncide avec les idées de Sartre au sujet de la poésie. Selon Sartre, « le poète s[e] retir[e] d'un seul coup du langage-instrument; il [...] choisi[t] une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes ».³² Sartre continue: « [l]e poète est hors du

langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il reconstruît d'abord la parole comme une barrière ».³³ La poésie présentée par Gaël permet à Charlie de franchir cette barrière et de s'ouvrir à la beauté des mots et de l'imagination. Gaston Bachelard se réfère au « rôle imaginant du langage » pour décrire l'apport de chaque mot dans le contexte poétique. Dans *L'air et les songes*, Bachelard écrit :

[p]our bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore. D'une manière plus générale, il faut recenser tous les désirs de quitter ce qu'on voit et ce qu'on dit en faveur de ce qu'on imagine.³⁴

Selon la formule de Sartre, la prose ainsi que la parole se servent des mots tandis que la poésie sert les mots.³⁵

La poésie opère donc à plusieurs niveaux dans l'esprit des personnages et produit des effets merveilleux et mystérieux. Charlie n'est pas le seul personnage à découvrir la poésie dans *Le cirque bleu*. Depuis son arrivée chez Marthe, Hugo s'intéresse au recueil de poèmes de Baudelaire. Il est particulièrement captivé par la douceur des pages tout comme si la dimension physique de la poésie n'était pas à ignorer. À plusieurs reprises, Hugo « flatte les pages de soie » (RC 25)³⁶ du livre sans l'ouvrir. Hugo préfère écouter la musique de Marthe à la lecture. Cependant, un après-midi silencieux, Hugo ouvre le livre et en le feuilletant, il tombe sur le poème *Élévation*. Il se souvient vaguement de ce poème, l'ayant récité dans le Parloir lors de la manifestation. La lecture provoque une suite de lectures où Hugo découvre la poésie.

Pendant une heure, il lut ainsi, sans effort, comme s'il flânait dans un parc. Il s'arrêtait ici, parce que la vue était imprenable, et là, parce qu'il y avait des oiseaux rares. Il était pris par ces textes qu'il ne comprenait pas toujours, mais qui lui faisaient voir des images. Il était envahi par ces mots, collés les uns au bout des autres et qui le faisaient frissonner (CB 105).

Il apprécie le poème bien qu'il n'en saisisse pas complètement le sens. La poésie se présente dans son esprit avec des images et dans son corps par des frissons.

Au chalet avec Gaël, Charlie et ensuite Hugo perçoivent la poésie comme la musique et ressentent des vibrations. Le narrateur rapporte que « [l]es plus beaux poèmes déferlaient³⁷ dans le petit chalet et Charlie ne tenait plus en place! Cette musique le faisait vibrer » (CB, 123-124). Pour Hugo, « [t]out était dans les mots. Dans la musique des mots et dans leur beauté. Hugo ne connaissait pas ces rimes. Il ne les avait jamais entendues, mais il vibrait à chacune d'elles » (CB 124). Dans *Les portes tournantes*, Antoine ressent également des sensations physiques en écoutant pour la première fois la musique de Papa John. « Antoine ne tenait plus en place [...] Son petit corps résonnait autant que l'instrument de Papa John. Il se passait la main sur le cœur et s'étonnait de le voir battre aussi vite » (PT 151). Le rapport de la musique et de la poésie avec l'âme du personnage se poursuit avec Madame Blanche, l'enseignante du quartier qui emprunte la copie des *Fleurs du Mal* de Marthe après la manifestation. Elle dit tout simplement : « [i]l y a de la musique dans ces mots. Je le savais, mais je l'avais oublié » (CB 106). Ces exemples mettent en valeur la capacité de la musique et de la poésie à atteindre à la fois l'âme et le corps.

Les sons et les images créés par la musique et la poésie font écho chez les personnages. Ces œuvres sont destinées à être entendues ou lues; peu importe si elles sont appréciées ou méprisées. Elles sont un appel qui exige une réponse de la part du spectateur. Ces moments de révélation de la nature de la condition humaine sont transmis grâce à une vue poétique du monde. Selon la pensée de A.W. Schlegel : « [l]a vue non-poétique des choses est celle qui les tient pour réglées par la perception des sens et

déterminations de la raison; la vue poétique est celle qui les interprète continuellement et y voit un caractère figuré inépuisable ». ³⁸ L'art permet une réflexion externe sur les mystères de la vie et de la mort. C'est une façon de partager des sentiments et des pensées furtifs mais communs à tous.

Achille fait preuve d'une vue poétique du monde avec ses exemples puisés du canon économique pour expliquer le comportement de son prochain dans *Les soupes célestes*. Achille explique la distinction entre la générosité, une qualité humaine et la charité, un commandement religieux d'après une anecdote de la vie d'Adam Smith (SC 179-180) pour montrer à Alex la voie du partage. Selon le narrateur, Achille « était un poète. Les analyses étaient parfois boiteuses, mais on ne pouvait rester insensible à l'émotion que Murphy suscitait » (SC 180). Ce message parle à Alex, qui fait toujours le deuil de sa mère, et qui cherche à se lier à d'autres. Puisque les mystères de la condition de l'être humain constituent à la fois sa force et sa faiblesse, la vision poétique permet une ouverture au monde, un monde parfois réfractaire au sens et à la raison.

L'intérêt pour les sources ainsi que la réflexion sur les textes poétiques nous mènent à une discussion de l'importance de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Savoie. Nous verrons dans la prochaine section comment les références littéraires peuvent favoriser la communication entre les personnages.

6.3 L'intertextualité

Tout comme la notion de la communication, l'intertextualité s'ouvre à plusieurs interprétations. Dans son sens le plus simple, il s'agit de l'incorporation d'un texte dans un autre. Selon la formule de Julia Kristeva, pionnière de la théorie de l'intertextualité : « [t]out texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».³⁹ Marc Eigeldinger, écrivant une quarantaine d'années après Kristeva, explique clairement la fonction de l'intertextualité ainsi: « [l]e propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres; elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage ».⁴⁰ Cette définition d'Eigeldinger nous est utile car il y classe les références intertextuelles sous le signe de la parole. Si l'art permet une forme idéale de communication avec le sacré, la parole reste toujours une forme privilégiée de la communication interpersonnelle.

Le nouveau sens éclairé par la juxtaposition des textes ne dépend pas d'une connaissance préalable du texte cité ni de son auteur. Par exemple, l'incendie au hangar du Motel Émard précipite le départ de Lazlo. En guise d'adieu, Lazlo inscrit une carte postale avec la citation suivante : « *Si c'est à nos vieux jours que les dieux ont vraiment réservé le bonheur, espérons ensuite échapper à tous les maux !* » (RC 219-220). Hugo ne comprend pas le sens de ce message. Bien que Marthe identifie l'*Odyssée* comme la source de la citation, elle n'en sait pas plus que Hugo au sujet de son sens.

Par contre, ce message pousse Hugo à lire l'*Odyssée* afin de comprendre le mystérieux message de Lazlo. Au lieu de mieux appréhender la pensée de Lazlo, Hugo découvre des parallèles entre sa vie et celle d'Ulysse : « plus il lisait, plus sa propre vie

s'éclairait. Il découvrait un sens à ce voyage qu'il avait fait dans tous les recoins des États-Unis et une explication aux nombreuses embûches qu'il avait rencontrées sur sa route » (RC 223). Il compare Calypso à Sally et Pénélope à Marthe. Dans ses défis face à Lazlo, Hugo voit Charybde, Scylla et le cyclope. Eigeldinger explique ce phénomène ainsi :

[l]'intertextualité, pratiquée sous la forme de la citation, revêt une valeur stratégique : elle fonctionne comme une sorte de réduction, de raccourci, d'une mise en abyme, dans la mesure où elle est introduite dans son nouveau contexte à la manière d'un signe analogique et d'un miroir.⁴¹

Les exemples suivants illustrent comment l'usage des citations dans les discussions entre les personnages privilégient la communication.

Dans un premier cas, l'introduction d'une citation de Goethe dans la maison rue Eliane améliore la communication entre les membres de la famille. Dans *Les ruelles de Caresso*, Heïdi, la copine virtuelle de Charlie fait découvrir Goethe à Hugo et à Charlie. Elle doit commenter la citation suivante : « [l]e bonheur, c'est d'avoir du talent pour la destinée » (RC 60) tirée des *Souffrances du jeune Werther*. Hugo est sidéré par cette citation. Il est tellement bouleversé par l'idée que le bonheur lui échappera, qu'il aborde ce sujet avec Marthe. Il lui avoue qu' : « [i]l y a tant de choses en dedans dont il faudrait que je me débarrasse. Plus j'attends, moins j'ai de talent pour le bonheur » (RC 63). Hugo prend conscience devant Marthe qu'il doit partager ses sentiments avant que le bonheur ne soit possible. La poésie de Goethe provoque non seulement une prise de conscience chez Hugo mais lui donne un vocabulaire pour parler de son mal-être.

De la même façon, Charlie s'accroche à cette phrase évocatrice de Goethe pour discuter avec Hugo des difficultés de Marthe à dépasser les traumatismes de son passé. Il suggère que « [s]i elle effaçait cette histoire, si elle l'enlevait de sa tête, elle aurait beaucoup plus de talent. Et beaucoup plus de bonheur aussi ! » (RC 85) Pourtant, Hugo

évite de répondre à Charlie. Il préfère jouer le clown pour le distraire. Néanmoins, la notion du bonheur explicitée par Goethe résonne en Hugo et l'encouragera à aider Charlie lors d'une conversation subséquente.

Peu après, Charlie trouve une copie des *Souffrances du jeune Werther* parmi les livres de Victor Daguerre. Hugo se rend compte de la ressemblance du drame de Werther et de celui de Charlie. Dans ce livre, Goethe raconte l'histoire d'un jeune homme qui aime la fiancée de son ami. Werther souffre énormément de cet amour impossible et se suicide.⁴² Hugo s'engage à soigner la peine d'amour de Charlie. Selon Hugo, « [l]a pureté du sentiment était peut-être la même, mais le fils de Marthe serait entendu, entouré et surtout protégé contre lui-même » (RC 168).

Hugo transforme la parole de Goethe en baume pour l'esprit de Charlie. Hugo récite les vers suivants de Goethe pour expliquer à Charlie la nature éphémère de l'amour : « *Les fleurs de la vie ne sont que des apparitions! Combien passent sans laisser une trace, combien rares celles qui donnent des fruits, combien rares ceux de ces fruits qui mûrissent!* » (RC 197) Hugo offre même sa propre interprétation de la poésie de Goethe. Il précise: « [e]h bien, après Heïdi, tu connaîtras quelqu'un d'autre. Il y a toujours quelqu'un d'autre » (RC 197). Cette citation permet un rapprochement entre Charlie et Hugo. Ils continuent leur travail en silence, Charlie étant content que Marthe et Hugo s'occupent de lui. Jean-Philippe arrive subitement dans le jardin. Charlie lui explique qu'il « plante des fleurs qui vont laisser des traces » (RC 197). Le narrateur décrit la réaction de Jean-Philippe ainsi : « [l]e père de l'enfant fit mine de s'émerveiller. Mais les mots qu'il prononçait étaient autant de fausses notes, dans une scène qui jusque-là avait été

marquée par la franchise » (RC, 197). Jean-Philippe n'apprécie guère ce que Charlie veut dire parce qu'il ignore la référence à Goethe.

Dans un deuxième exemple tiré d'*Un train de glace*, Laura, s'exprime à travers les *Fables* de La Fontaine. Après sa chute du train, Marthe se repose chez Laura, une dame dans la soixantaine qui passe l'hiver dans un chalet isolé. Sa solitude est ponctuée par les visites régulières de son amant Léon. Marthe apprécie la sollicitude et la générosité de son hôtesse mais la trouve excentrique : Laura construit de mini rochers Percés⁴³ en cure-dents qu'elle vend l'été aux touristes. De plus, Laura ne possède qu'un seul livre, une copie des *Fables* de La Fontaine. Laura a tellement bien intégré les fables qu'elle les cite de mémoire. Lorsque Marthe n'a pas envie de manger le petit déjeuner que Laura lui a préparé, Laura l'encourage avec une scène du Rat de ville et du Rat des champs. Marthe se dit : « [t]out à fait étonnant ! Laura savait non seulement déclamer, elle avait une façon bien à elle d'inviter les gens à manger, qu'ils aient de l'appétit ou non ! » (TG 127) Marthe n'avait pas lu La Fontaine depuis longtemps mais elle saisit facilement le sens et l'originalité de la communication de Laura.

Laura soigne le corps de la jeune femme mais en écoutant les bribes de son histoire, elle ne peut s'empêcher de lui offrir des conseils au sujet de ses rapports intimes avec Hugo. Au lieu d'aborder ce sujet délicat directement, Laura cite une des fables. Marthe trouve cette technique fâcheuse. Lorsque Laura lui donne la référence au chien qui confond la proie et l'ombre, le narrateur note que « La Fontaine et son bestiaire ennuyaient toujours Marthe » (TG 132). Pourtant, les fables offrent des images vivantes qui provoquent la réflexion de Marthe. L'allusion au paon et au geai qui prend son plumage rend concret l'avertissement de Laura que : « [q]uand on s'aime de trop près, on

se perd » (TG 158). Le séjour de Marthe dans la forêt se lit également comme une fable, surtout dans sa morale portant sur les rapports de couple. La référence aux fables permet à Laura de présenter son avis sans trop menacer Marthe tout en respectant les limites de la politesse. Bien que Marthe n'accepte pas le rôle du Rat des champs, elle comprend parfaitement les conseils de Laura.

La référence intertextuelle ne se limite pas à la citation dans les romans. On y retrouve des allusions aux romans ainsi que des références cinématographiques. Les allusions au *Jazz Singer* dans *Les portes tournantes* ainsi qu'à *Casablanca* et *La femme du Lieutenant* dans *Une histoire de cœur* enrichissent notre compréhension de l'état d'esprit des personnages. Par ailleurs, l'allusion au roman de La Route est évidente dans *Une mort honorable*. Jérôme prévoit un voyage de Montréal jusqu'à l'océan Pacifique en voiture. Sans préciser le titre, l'inférence au genre suffit à faire comprendre l'état spirituel de Jérôme.⁴⁴

Les références littéraires précipitent des prises de conscience qui privilégient la communication entre les personnages. L'expression de Goethe comme celle de Homère ou de La Fontaine rendent des concepts universels plus concrets. Ces écrivains offrent une image concrète pour orienter l'interprétation des locuteurs. La communion surgit où la communication encourage un rapprochement entre les personnages. Les textes de Goethe privilégient la communion entre Charlie et Hugo. Les fables permettent à Marthe de mieux comprendre le piège de l'autosatisfaction et de la perte d'identité possible dans son rapport avec Hugo. En fin de compte, les femmes se comprennent sans ressentir un rapprochement.

* * *

La musique et la poésie aident à exprimer des sentiments et des concepts universels. Les personnages font face à divers défis et tragédies et cherchent souvent un réconfort spirituel. Puisque leur propre parole leur est insuffisante, ils ont recours soit aux paroles des poètes, qui ont inventé des images pour concrétiser ces aspects de la condition humaine, soit à la musique qui aborde ses questions avec un code symbolique différent que celui de la parole quotidienne. John Dewey, un philosophe américain résume de façon très élégante le rôle de l'art tel que nous l'avons vu dans les romans de Savoie. Il écrit : « [L]es expressions qui constituent l'art sont de la communication dans sa forme pure et sans mélange. L'art dépasse les frontières qui divisent les êtres humains et qui sont infranchissables dans les associations ordinaires. »⁴⁵

Notes

¹ Jacques Savoie, *L'Anti-livre*, s.p.

² Herménégilde Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », 321.

³ John Dewey, *Art et expérience*, 399.

⁴ Martin Buber, *Je et Tu*, 29.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, 61.

⁶ *Le Récif du Prince* aborde les activités artistiques de la télévision et du théâtre. Nous ne le retenons pas pour notre analyse car ce roman n'évoque ni la musique ni la poésie.

⁷ Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, 273.

⁸ Plusieurs se sont intéressés à élucider le lien entre les émotions et la musique sans accord général. Parmi les plus connus, notons les contributions d'Arthur Schopenhauer (*Le monde comme volonté et comme représentation* -1818), Eduard Hanslick (*On the Musically Beautiful* - 1854), et Leonard Meyer (*Emotion and Meaning in Music* - 1958).

⁹ Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, 255.

Notre traduction du texte d'origine. Le voici: "But to many people the verbal expression of emotions seems natural and unmysterious, the expression of emotion through other symbolic forms unnatural and questionable."

¹⁰ John Dewey, *L'art comme expérience*, 391.

¹¹ Raphaël Baroni, «Tensions et résolutions: musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? ». s.p.

¹² Baroni, s.p.

¹³ Antoine est émerveillé par l'interprétation de *On ne tuera pas la pianiste* de Gunther Haussmann et ensuite celle de Papa John. Il apprend à la toute fin du roman que c'est sa grand-mère Céleste qui a composé ce morceau de musique.

¹⁴ Le jazz n'a pas toujours fait le bonheur de Céleste. Ce n'est pas sans ironie que le premier film parlant à l'affiche dans le cinéma de Litwin est le *Jazz Singer* d'Al Jolson. Céleste a dû souffrir dans sa vie, tout comme les Noirs qui incarnent parfaitement le jazz des années quarante.

¹⁵ Baroni, s.p.

¹⁶ Jean-Jacques Nattiez, « La narrativisation de la musique: récit ou proto-récit? », 4.

¹⁷ Nattiez, 4.

¹⁸ Françoise Bayle Petrelli, « De l'essentiel à l'anecdotique : L'influence de J. Poulin sur l'œuvre de J. Savoie », 404-405.

¹⁹ Maurice et Elizabeth se sont mariés treize ans avant la crise cardiaque de Maurice. Maurice a cinquante-trois ans alors qu'Elizabeth est beaucoup plus jeune.

²⁰ Martine Jacquot, « La musique comme langage universel dans deux romans de Jacques Savoie », 123-132.

²¹ Jacquot, 129.

²² En voici deux exemples. « Il y eut un long silence, un silence interminable. Le bruit des usensiles sur la porcelaine ne faisait qu'amplifier le malaise » (CB 95). En expliquant la garde de Charlie « Marthe n'allait plus jusqu'au bout de ses phrases, l'échange était émaillé de silences et de soupirs » (CB 96-97).

²³ Jacquot, 129.

²⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Vol 3, 307.

²⁵ Chevalier, Vol 3, 307.

²⁶ Chevalier, Vol 3, 307. Les italiques sont des auteurs.

²⁷ Chevalier, Vol 3, 307.

²⁸ Paul Griffiths, *The Penguin Companion to Classical Music*, ix.

C'est notre traduction. Voici le texte d'origine : « Because it comes as direct sense experience, unmediated by the analysis that words must arouse, music may even be more important than literature, addressing not only the selves we have constructed but the deepest urges of body and mind ».

²⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction*, 86-87.

³⁰ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, 9.

³¹ Les romans jeunesse de Jacques Savoie portent sur les aventures du jeune Charlie et de ses sœurs.

³² Sartre, 18.

³³ Sartre, 19.

³⁴ Bachelard, 10.

³⁵ Sartre, 17.

C'est une formule reconnue. Dans le passage pertinent, Sartre discute des différences entre la prose et la poésie. Il fait allusion aux critiques qui l'accusent de ne pas aimer la poésie car il n'en publie pas beaucoup dans sa revue littéraire de l'époque, *Les Temps Modernes*. Sartre explique pourquoi il ne « s'engage » pas dans la poésie. Sartre écrit : « Mais pourquoi le voudrais-je? Parce qu'elle [la poésie] se sert des mots comme la prose? Mais elle ne s'en sert pas de la même manière; et même elle ne n'en sert pas du tout; je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage ». Les italiques sont de l'auteur.

³⁶ Voir également les pages (RC 41 97 105) pour d'autres références à Hugo et les « pages de soie » de l'œuvre *Les fleurs du Mal* de Baudelaire.

³⁷ Le verbe déferler annonce déjà l'idée du rythme dans le flux et reflux des vagues ou dans le battement des voiles dans le vent.

³⁸ A.W. Schlegel dans Todorov, *Symbolisme et interprétation*, 76.

³⁹ Julia Kristeva dans Yzabelle Martineau, *Le faux littéraire*, 56.

⁴⁰ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, 11.

⁴¹ Eigeldinger, 12-13.

⁴² Ce récit rappelle un incident de la vie de Goethe, tel que rapporté dans l'Introduction à l'édition de Scholartis de 1929 des *Souffrances du jeune Werther* où William Rose écrit que Goethe lui-même aurait survécu à une telle peine d'amour.

⁴³ Le rocher Percé se trouve à l'entrée du Golfe Saint-Laurent juste au large de la péninsule de la Gaspésie. Ce phénomène géologique est une attraction touristique.

⁴⁴ Peu importe si Savoie avait à l'esprit *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin ou *On the road* de Jack Kerouac ou un autre roman de ce type.

⁴⁵ Dewey, John. *L'expérience de l'art*, 399-400.

Chapitre 7: Conclusion

Dans ses romans, Jacques Savoie présente la communication humaine dans toute sa complexité. Rodolphe Ghiglione, un psychologue, résume ainsi le défi inhérent à la communication; il note: « il n'y a pas d'acte de communication qui ne renvoie simultanément à un transfert d'information et à l'établissement d'une relation. »¹ Les rapports entre les personnages évoluent non seulement au cours des romans mais entre les romans d'une même série. Le développement de la relation amoureuse de Marthe et de Hugo dans la trilogie du *Cirque bleu* ainsi que le mûrissement de Jérôme dans ses relations intimes dans la série des romans policiers sont évidents comme les diverses références dans cette étude le montrent. Dans son essai critique sur les théories de la communication, René Schérer souligne que « nous ne sommes pas de simples choses en relations, nos communications ne sont pas de simples rapports, mais des «communications» précisément, dans lesquelles le sens d'être de notre individualité est engagé. »² Les succès et les échecs de la communication sont déterminés en partie par des facteurs liés au locuteur lui-même notamment ses capacités linguistiques et émotives.

Dans son compte rendu portant sur *Les ruelles de Caresso*, Jean Levasseur trouve que « Savoie prend un soin particulier à démontrer combien la problématique relationnelle ne se situe pas [...] dans une mauvaise communication humaine, mais plutôt dans une absence de véritable communication. »³ Ce commentaire s'applique en général à l'œuvre romanesque de Savoie. De Massabielle, dans le premier roman de Savoie à Montréal dans le dernier, les personnages évitent les conversations à cœur ouvert au lieu d'aborder directement les sujets délicats ou pénibles. Certains personnages, comme Blaudelle et Hugo, souffrent en silence. Pourtant, ceux qui s'ouvrent et se dévoilent sont

récompensés par un rapprochement à l'Autre. La mauvaise communication mène tout simplement à l'échec et soit le personnage redouble ses efforts pour se faire comprendre et comprendre l'autre, soit il abandonne. Dans l'absence de toute tentative d'échange avec l'autre, la compréhension mutuelle demeure impossible.

Bien que la parole soit parfois insuffisante et déroutante, elle mène quelquefois à la compréhension mutuelle. Hugo et Marthe, Florence et Jérôme, de même que Jérôme et Gabriel se rapprochent grâce à un dialogue. Pourtant, les effets positifs de la compréhension mutuelle et même de la communion ne durent pas. Suite à un échange authentique sur le banc de la ruelle dans *Les ruelles de Caresso*, Marthe et Hugo évitent un échange honnête lors de l'épreuve suivante. Une fois que Marthe et Hugo abordent leur conflit, le narrateur semble leur faire un reproche en leur rappelant que « rien ne remplace les mots » (RC 202). Les personnages évitent de se prononcer peut-être à cause des émotions. Cependant, dans le contexte quotidien des rapports sociaux complexes, le narrateur conclut que la parole est la meilleure façon de se faire comprendre.

Les nouvelles technologies de la communication sont entrelacées dans certains romans. Dans la série de l'enquêteur Jérôme Marceau, les téléphones cellulaires, les portables, l'usage de l'Internet sont des outils de travail. Jérôme et son équipe font des recherches en ligne, ils se contactent par téléphone ou par texto pour relayer des renseignements mais non pas pour vivre une communication authentique. Par contre, Charlie prétend qu'il partage ses rêves avec Heidi dans le site-Web de Caresso. Selon Wolton, les nouvelles technologies « satisfont à un formidable besoin de communication immédiate. Internet c'est l'inverse de la télévision, l'échange prime sur l'image. »⁴ Cependant, l'échange par technologie ne produit pas forcément une communication

authentique. Savoie est lui-même de cet avis. Lors d'une entrevue avec Stanley Péan au sujet des *Soupes célestes*, Savoie offre la réflexion suivante : « les outils qu'on s'est donnés pour communiquer sont de plus en plus efficaces, mais ils ne rapprochent pas les âmes pour autant. À mon sens, il faut que les gens se rapprochent. »⁵

Le partage des sentiments et des idées s'accomplit lorsque les personnages font preuve d'une ouverture à l'autre. Cette ouverture se manifeste soit dans le rapport *Je-Tu* décrit par Buber, soit dans l'exhortation de Fernando Savater de se mettre à la place de l'autre. Il s'agit de se rendre présent l'un à l'autre et de considérer son partenaire comme un véritable sujet digne de respect et d'écoute. La compréhension mutuelle exige un engagement de la part des interlocuteurs à communiquer avec la personne devant eux. Tout comme pour la compréhension mutuelle, Schérer croit que l'accord profond soit possible sans qu'il y ait nécessairement accord superficiel. Il écrit que « [t]oute communication interprétée comme communion d'où la possibilité de la contradiction est absente, ou comme une transmission [...] d'une vérité révélée, déposée dans un message est vouée à l'échec. »⁶

Le rapprochement des personnages s'accomplit, non seulement par la communication authentique, mais de façon impressionnante par l'art. En fait, dans certains romans, l'art est représenté comme une forme idéale de communication. Dans les textes, le rapprochement entre les personnages se fait plutôt grâce à la parole tandis que la communion avec le sacré s'accomplit grâce à l'art. Le succès de l'échange compte sur un rapprochement tant avec autrui qu'avec le sacré.

Les personnages partagent des sentiments universels mais indicibles à travers l'art. L'art sert d'ouverture sur le monde pour le personnage de Charlie en particulier et

d'expression d'amour pour Marthe et Hugo. Schérer explique pourquoi l'art est une meilleure forme de communication que la parole en ce qui concerne la dimension spirituelle de l'être humain :

[q]ue les porteurs habituels de signification, les mots, les signes plastiques, musicaux, s'appauvrissent jusqu'à n'avoir d'autre contenu que celui d'une communication trop immédiate, trop évidente, et ils sont remplacés par d'autres signes, plus propre à l'invocation. La fonction propre d'un art qui, dans son hermétisme, a pour rôle d'assurer la communication avec le sacré nous attire, même si nous échappe le sens précis de cette communication.⁷

La musique remplit cette fonction dans *Les portes tournantes* et dans *Une histoire de cœur* tandis que la poésie l'accomplit dans la trilogie du *Cirque bleu* ainsi que dans *Les soupes célestes*. Selon Theodor Adorno, la force communicative de l'art est constituée par une séparation d'une représentation strictement linguistique. Dans son ouvrage intitulé *Théorie esthétique*, Adorno écrit : « [e]n vertu de son caractère ambigu, le langage est le constituant de l'art et son ennemi mortel ... Le langage véritable de l'art est sans langage. »⁸

Dans cette étude, nous avons examiné les obstacles et les conditions privilégiées de la communication dans les romans. Nous avons relevé divers aspects de la question sans la vider complètement. Une autre piste de recherche consisterait à examiner les romans pour jeunesse ainsi que les scénarios pour la représentation de ce même thème⁹ ainsi que pour d'autres. Savoie incorpore ses observations incisives au sujet de la société dans ses romans. Parmi les multiples possibilités d'exploration à cet égard, notons la préoccupation éthique dans les rapports interpersonnels ainsi que la question de la compassion. Savoie semble suggérer que la société pourrait être plus compatissante envers l'être humain en général et envers les hommes en particulier. Tandis que ce dernier point de vue n'est certainement pas à la mode, les romans de Savoie mettent en

scène plusieurs rapports entre les personnages masculins qui s'opposent à l'image stéréotypée de «l'homme insensible».

Par ailleurs, plusieurs critiques discernent des analogies entre l'œuvre de Savoie et celle de Jacques Poulin,¹⁰ tant au niveau thématique qu'au niveau stylistique. Levasseur, dans son compte rendu du *Cirque Bleu* (2012) explique que le narrateur se prononce « [...] dans une économie de mots qui n'est pas sans rappeler l'écrivain québécois Jacques Poulin, de suggérer sans nommer, d'énoncer sans affirmer. »¹¹ Une telle étude comparative contribuerait sans doute à une meilleure compréhension de la littérature québécoise de la période qui chevauche la fin du XXe siècle et le début du XXIe. L'aspect très visuel de l'écriture de Savoie est également un sujet à poursuivre par exemple en fonction d'un rapport avec le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud.

Au terme de notre travail, nous soulignons que le parcours de Jacques Savoie est caractérisé par une grande ouverture au monde. Nous croyons que cet esprit d'ouverture invite le lecteur à une réflexion personnelle au sujet de sa propre vision de la communication. Nous espérons également que la présente étude aura contribué à approfondir nos connaissances au sujet d'un auteur dont le travail mérite toute notre attention.

Notes

¹ Rodolphe Ghiglione, *L'homme communiquant*, 97.

² Schérer, 243.

Il continue son explication un peu plus loin à la même page : « La communication, certes, n'as de sens et ne s'opère que dans le monde ; nous ne communiquons qu'en tant qu'hommes et non en tant que consciences absolues. »

³ Jean Levasseur, « *Les ruelles de Caresso* », 237.

⁴ Dominique Wolton, *Penser*, 246.

Dans *Raconte-moi Massabielle*, Pacifique accepte un cadeau empoisonné de l'avocat. Pacifique est envoûté par les images de la télévision, il est obsédé en particulier par le rêve matérialiste de l'émission *The Price is Right*. Ce n'est qu'avec le départ de Stella que Pacifique se rend compte du vide propagé par la télévision. La télévision n'est pas le lieu du dialogue mais de la dissémination des images.

⁵ Stanley Péan, « Jaques Savoie : À la soupe ! » s.p.

⁶ René Schérer, *Structure et fondement de la communication humaine*, 348.

⁷ Schérer, 326.

⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, 153.

⁹ Savoie a écrit plusieurs scénarios dont une adaptation de *Raconte-moi Massabielle* et la version cinématographique des *Portes tournantes*. Il a également écrit les scénarios pour les émission télévisés : *La famille Laviguer* (2008), *Les Orphelins de Duplessis* (1997) et *Bombardier* (1992) parmi d'autres.

¹⁰ Consultez en particulier l'article de Françoise Bayle Petrelli intitulée : « De l'essentiel à l'anecdotique : l'influence de J. Poulin sur l'œuvre de J. Savoie. » Également, dans les comptes rendus du *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*, Jean Morency associe *Les portes tournantes* avec *Jimmy* de Poulin tandis qu'il décrit *Un train de glace* comme « l'amalgame littéraire des *Grandes marées* de Jacques Poulin ». Voir notre bibliographie pour les références complètes.

¹¹ Jean Levasseur, Compte rendu, « Le cirque bleu », *Dictionnaire*, 58.

Bibliographie

Œuvres de Jacques Savoie

Romans

- Jacques, Savoie. *Raconte-moi Massabielle*. 1979. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2010.
- . *Les portes tournantes*. 1984. Montréal : Les Éditions du Boréal, 1990.
- . *Le Récif du Prince*. 1986. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2010.
- . *Une histoire de coeur*. 1988. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2009.
- . *Le cirque bleu*. 1995. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2010.
- . *Les ruelles de Caresso*. 1997. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2011.
- . *Un train de glace*. 1998. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2011.
- . *Les soupes célestes*. 2005. Montréal : Les Éditions Libre Expression, collection 10/10. 2011.
- . *Cinq secondes*. Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2010.
- . *Une mort honorable : Une enquête de Jérôme Marceau*. Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2012.
- . *Le fils emprunté : Une enquête de Jérôme Marceau*. Montréal : Les Éditions Libre Expression, 2013.

Romans jeunesse

- Savoie, Jacques, et Geneviève Côté (illus). *Toute la beauté du monde*. Montréal: La Courte Échelle, 1995.
- . *Les fleurs du capitaine*. Montréal: La Courte Échelle, 1996.
- . *Une ville imaginaire*. Montréal: La Courte Échelle, 1996.

---. *Les cachotteries de ma soeur*. Montréal: La Courte Échelle, 1997.

---. *Le plus beau des voyages*. Montréal: La Courte Échelle, 1997.

---. *La plus populaire du monde*. Montréal: La Courte Échelle, 1998.

Savoie, Jacques, et Daniela Zekina (illus). *Un chapeau qui tournait autour de la terre*. Montréal: La Courte Échelle, 1997.

Poésie

Savoie, Jacques, Gilles Savoie, et Herménégilde Chiasson. *L'Anti-livre : L'Étoile Magannée présente des poèmes et des photos*. Moncton : Imprimerie acadienne, 1972.

Cinéma et téléroman (minisérie) consultés

Les portes tournantes. réalisation Francis Mankiewicz. René Malo Films, 1988. DVD.

La famille Lavigreur, réalisation Sylvain Archambault. Locomotion Films, 2008. DVD.

Écrits portant sur Jacques Savoie

Articles et comptes rendus

Aubin, Benoît. « Ceci n'est pas un roman policier. » Compte rendu, *Cinq secondes* de Jacques Savoie. *Le journal de Montréal*. Weekend, samedi 20 mars 2010, W94.

Bayle Petrelli, Françoise. « De l'essentiel à l'anecdotique : L'influence de J. Poulin sur l'œuvre de J. Savoie. » *Études Canadiennes/Canadian Studies*. 37 (1994): 395-406.

Boivin, Aurélien. « *Les portes tournantes* ou le passé à la rescousse du présent. » Compte rendu, *Les portes tournantes* de Jacques Savoie. *Québec français* 112 (1999): 88-91.

Boudreau, Raoul. « Le roman acadien depuis 1990. » *Nuit blanche* 115 (2009): 28.

Bourque, Denis. « *Le cirque bleu*. » Compte rendu, *Le cirque bleu* de Jacques Savoie. *Lettres québécoises* 1.79 (1995): 17. Web.

---. « Quand la fête 'tourne mal': Carnavalesque et crise sacrificielle dans *Raconte-Moi Massabielle* de Jacques Savoie. » *Francophonies d'Amérique*. 6 (1996): 21-32.

- « *Cinq Secondes* de Jacques Savoie - Polar, noir et blanc ». Compte rendu, *Cinq secondes* de Jacques Savoie. lecturederichard.over-blog.com/article-cinq-secondes-de-jacques-savoie-60232292.html
- Compte rendu, *Le fils emprunté* de Jacques Savoie. <http://www.labibleurbaine.com/le-fils-emprunte-de-jacques-savoie-enquete-policier-sous-fond-de-vaudou-et-de-sorcellerie/>
- Cormier, Pénélope. « *Une histoire de cœur.* » Compte rendu, *Une histoire de cœur* de Jacques Savoie. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle.* Sudbury : Éditions Prise de parole, 2012. 273-274.
- . « Modernité et nomadisme artistiques dans *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie. » *Francophonies d'Amérique.* 19 (2005): 185-192.
- . « *Le Récif du Prince.* » Compte rendu, *Le Récif du Prince* de Jacques Savoie. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle.* Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012. 230-232.
- . « Des soupes pour le corps et l'esprit. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *Liaison.* 129 (2005): 33-35.
- Costentin, Irène. « Deuxième grande conférence à l'Université Sainte-Anne. » *Le Courrier de la Nouvelle-Écosse.* Vendredi 28 février 2014, 9.
- Crépeau, Jean-François. « France Vézina, Jacques Savoie, Françoise Tremblay. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *Lettres québécoises.* 119 (2005): 25.
- Décarie, David. « Sympathy for the Devil : Enjeux du passage du scénario *Le Concert* au roman *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie. » *Port Acadie : Revue interdisciplinaire en études acadiennes / Port Acadie: An Interdisciplinary Review in Acadian Studies,* 20-21 (2011-2012): 183-199.
URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1010388ar>
- Desmeules, Sabin. « Le secret d'une bonne soupe. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *L'Acadie Nouvelle.* L'Accent Acadien, samedi 5 mars 2005, 3.
- . « Les soupes aux surprises. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *L'Acadie Nouvelle.* L'Accent Acadien, samedi 12 mars 2005, 2.
- Dorion, Gilles. « *Les portes tournantes* de Jacques Savoie. » Compte rendu, *Les portes tournantes* de Jacques Savoie. *Québec français,* mai (1984): 7-8.
- . « *Un train de glace.* » Compte rendu, *Un train de glace* de Jacques Savoie. « Nouveautés. » *Québec français,* 114 (1999): 18.
<http://id.erudit.org/iderudit/56176ac>

- Fessou, Dider. Compte rendu, *Cinq secondes* de Jacques Savoie. *Le Soleil*. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201009/25/01-4326689-jacques-savoie-laureat-du-prix-saint-pacome.php>
- « *Le fils emprunté*: la 3e enquête de Jérôme Marceau. » Compte rendu, *Le fils emprunté* de Jacques Savoie. site web Polar, noir et blanc. mis en ligne le 17 juillet, 2013. <http://lecturederichard.overblog.com/search/fils%20emprunté/>
- Gallant, Janine. « *Raconte-Moi Massabielle*. » Compte rendu, *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*. Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012. 227-229.
- Gauvin, Lise et Michel Larouche. « La traversée des médias dans *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie : roman, scénarios, film et pièce radiophonique. » dans Andrée Mercier et Esther Pelletier (dir.), *L'Adaptation dans tous ses états: Passage d'un mode d'expression à un autre*. Québec: Éditions Nota Bene, 1999. 21-37.
- Guérin, Pierre. « Théâtralité de *Raconte-Moi Massabielle* de Jacques Savoie. » dans *Les abeilles pillotent: mélanges offerts à René LeBlanc*. Pointe de l'Église: Revue de l'Université de Sainte-Anne, 1998. 143-153.
- Ionescu, Mariana. « Postmodernisme et quête identitaire dans le roman et le film *Les Portes Tournantes*. » *Women in French Studies* (2006): 291-310.
- Jacquot, Martine. « La musique comme langage universel dans deux romans de Jacques Savoie. » *River Revue/La revue rivière*. 4 (1998): 123-132.
- . « *Le Récif du Prince*: l'auteur est aussi scénariste. » Compte rendu, *Le Récif du Prince* de Jacques Savoie. *Liaison*. 41 (1986-1987): 51.
- La Haye, Dominique. « Les recettes du bonheur. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *Le Droit*. Arts, vendredi 18 mars 2005, 31.
- Lamothe, Maurice. « *Beausoleil Broussard* : Ambassadeur et entrepreneur de l'acadianité. » dans Viau, Robert. *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*. Beauport, Québec: MNH, 2000. 91-108.
- Larouche, Michel. « *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie et Francis Mankiewicz: Une œuvre-clé des années 80. » *La licorne*. 27 (1993): 319-328.
- Laurin, Danielle. « Tourner le dos au passé. » Compte rendu, *Le fils emprunté* de Jacques Savoie. *Le Devoir*. Livres, samedi 22 juin 2013, E8.
- Lavoie, Carlo. Compte rendu, *Les ruelles de Caresso* de Jacques Savoie. *Carrefours discursifs*. *canlit.ca*. Canadian Literature, 8 Dec. 2011. Web. 25 Feb. 2013.

- Lemay, Jacques. Compte rendu, *Cinq Secondes* de Jacques Savoie. *La Presse*. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201003/26/01-4264473-jacques-savoie-entre-jugement-et-pardon.php>
- Lemery, Marthe. « Carnage au palais de justice. » Compte rendu, *Cinq secondes* de Jacques Savoie. *Le Droit*. Arts & Spectacles, samedi 17 avril 2010, p. A15.
- Levasseur, Jean. « Aliénation et culture: Jacques Savoie et la perte d'identité acadienne. » *Studies in Canadian Literature* 19.2 (1994): 67-76.
- . « *Le cirque bleu*. » Compte rendu, *Le cirque bleu* de Jacques Savoie. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*. Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012. 57-58.
- . « Jacques Savoie: Au rythme des douceurs. » *Revue Frontenac Review*. 6-7 (1989): 119-133.
- . « Portrait d'auteur: Jacques Savoie: de Moncton à Montréal. » *Francophonies d'Amérique*. 9 (1999): 41-47.
- . « *Les ruelles de Caresso*. » Compte rendu, *Les ruelles de Caresso* de Jacques Savoie. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*. Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012. 236-238.
- . « *Un train de glace*. » Compte rendu, *Un train de glace* de Jacques Savoie. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*. Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012. 271-273.
- L'Hérault, Pierre. « L'interférence acadienne dans la lecture des *Portes Tournantes* de Jacques Savoie. » *Tangence* 58 (1998). 66-76.
- Lonergan, David. « Un roman policier aux multiples couleurs. » Compte rendu, *Cinq secondes* de Jacques Savoie. *L'Acadie Nouvelle*. Tintamarre. Samedi 31 juillet 2010. A7.
- Marcheix, Daniel. « Espace boréal et éloge de la distance dans *Un train de glace* de Jacques Savoie. » dans *Les incertitudes de la présence: identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française*. Algérie-France-Québec. Bern: Peter Lang, 2010. 89-98.
- . « Ruptures narratives, discours utopique et régimes de présence dans *Un train de glace* de Jacques Savoie. » *Les aléas de l'utopie canadienne : Figures et représentations dans la littérature et le cinéma*. Les Presses de l'Université de Bordeaux, 2011. 131-138.
- Marcotte, Gilles. « Un demi-roman de Jacques Savoie. » Compte rendu, *Une histoire de cœur* de Jacques Savoie. *L'actualité*, janvier (1989): 116.

- Michon, Jacques. « Les enfants du déclin. » *Voix et Images*. 12.2 (1987): 331-333.
- Milot, Louise. « *Le Récif du Prince*. » Compte rendu, *Le Récif du Prince* de Jacques Savoie. *Lettres québécoises*. 43 (1986): 21-23.
- Montpetit, Caroline. « Roman québécois - Le bonheur est dans la soupe. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *Le Devoir*. Livres, samedi 5 mars, F3.
- Morency, Jean. « *Les portes tournantes*. » Compte rendu, *Les portes tournantes* de Jacques Savoie. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*. Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012. 218-220.
- Morency, Jean et Hélène Destrempes. « La littérature acadienne. » *Québec français*. 154 (2009) : 66-68.
- Mousseau, Sylvie. « Jacques Savoie lève le voile sur les dessous du métier de scénariste. » *L'Acadie Nouvelle*. Actualités, samedi 20 octobre 2012, 6.
- . « Une métaphore de l'histoire de l'Acadie. » Compte rendu, *Le Récif du Prince* de Jacques Savoie. *L'Acadie Nouvelle*. Arts et culture, mercredi 20 octobre 2004, 23.
- « *Une mort honorable* de Jacques Savoie. » Compte rendu, site web Polar, noir et blanc. mis en ligne le 5 août, 2012. lecturederichard.over-blog.com/article-une-mort-honorable-de-jacques-savoie-108841216.html
- Ngulu, Elie Ndoki. « La folie dans la littérature de l'exiguïté: Cas des littératures négro-africaine et canadienne-française. » dans Viau, Robert. *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*. Beauport, Québec: MNH, 2000. 149-160.
- Pruteanu, Simona Emilia. « Le pardon, cette histoire qui nous concerne tous. » Compte rendu, *Cinq secondes* de Jacques Savoie. *canlit.ca*. Canadian Literature, 8 Dec. 2011.
- « Des rééditions dignes de mention. » Compte rendu, *Les ruelles de Caresso* de Jacques Savoie. Le Soleil, Arts & Spectacles, lundi 31 janvier 2011, 24. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201101/30/01-4365231-des-reeditions-dignes-de-mention.php>
- Roy, Marie Edith. « *Les Soupes célestes* porté au grand écran. » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *L'Acadie Nouvelle*. Arts et culture, mercredi 1 juin 2005, 18.
- Sergent, Julie. « Trois romans sur l'expérience de l'identité. » *Lettres québécoises*. 79 (1995): 17-18.
- Simons, Tony. "Jacques Savoie: Massabielle" in Howells, Coral A. *Where Are the Voices Coming From?: Canadian Culture and the Legacies of History*. Amsterdam: Rodopi, 2004. 191-202.

- . "Raconte-moi Acadie : The Competing Voicies of Acadie in Jacques Savoie's Novel *Raconte-Moi Massabielle* and His Film *Massabielle*" in Sahli, Kamal. *Francophone Post-Colonial Cultures: Critical Essays*. Lanham: Lexington Books, 2003. Print. 251-261.
- Spehner, Norbert. « Deux enquêteurs québécois atypiques. » Compte rendu, *Une mort honorable* de Jacques Savoie. *La Presse*. Arts Spectacles, vendredi 4 mai 2012, 4. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/romans/201205/04/01-4521877-polars-deux-enqueteurs-quebecois-atypiques.php>
- . « *Le fils emprunté* ». Compte rendu, *Le fils emprunté* de Jacques Savoie. *La Presse*. mis en ligne le 3 juillet, 2013. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201307/03/01-4667317-le-fils-emprunte-12.php>
- Vennin, Loïc. « Jacques Savoie: Le touche-à-tout de l'âme humaine. » Compte rendu, *Le cirque bleu* de Jacques Savoie. *Ven'd'est*. 64 (1995): 46-47.
- Véronneau, Pierre. « Jacques Savoie, scénariste de ses romans : une identité entre l'Acadie et le Québec. » dans Magord, André, Amélie Giroux, et Maurice Basque. *L'Acadie plurielle: Dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*. Moncton : Université de Moncton, Centre d'études acadiennes, 2003. 699-715.
- . « Raconte-Moi Jacques Savoie. » *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*. 16.1 (1991): 36-53.

Entrevues

- Arsenault, Marie-Louise. Compte rendu, *Une mort honorable* de Jacques Savoie. Entrevue avec Jacques Savoie diffusé le 6 août 2012 à 20h20. http://www.radiocanada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/20122013/archives.asp?date=2012-08-06
- Godin, Anne et Jacques Savoie. Entrevue. *Tout un samedi*. diffusé le 15 juin, 2013 à 14h22. <http://www.radiocanada.ca/audiovideo/pop.shtml#urlMedia=http://www.radiocanada.ca/Medianet/2013/CBAF/Toutunsamedi201306150912.asx>
- Levasseur, Jean. « Jacques Savoie: Quelques notes et une chanson. » *Revue francophone de Louisiane*. 6.2 (1991): 87-101.
- Mousseau, Sylvie. « Les enjeux sociaux et humains du crime d'honneur. » Entrevue. *L'Acadie Nouvelle*. samedi 12 mai 2012, 21.
- Péan, Stanley. « Jacques Savoie : À la soupe ! » Compte rendu, *Les soupes célestes* de Jacques Savoie. *Le libraire*, publié le 18 février. <http://www.lelibraire.org/entrevues/litterature-quebecoise/jacques-savoie-a-la-soupe> accédé le 17 mars 2013

Saint-Cyr, Jean. Rencontre. « Jacques Savoie : Raconter, avant tout. » *Acadie Nouvelle*. mardi 31 décembre, 14, 15.

Viau, Robert. « Jacques Savoie: *Une histoire de coeur*. » Entrevue. *Lettres québécoises*. 62 (1991): 9-11.

Thèses portant sur Jacques Savoie

Cormier, Pénélope. « Jacques Savoie, ou l'attrait du centre : Étude de la scénographie des rapports institutionnels dans *Les portes tournantes*, *Le Récif du Prince* et *Une histoire de cœur*. » Thèse de maîtrise. Département d'études françaises, Faculté des arts et des sciences sociales, Université de Moncton : 2006.

Pelland, Roland Guy. « Mort et renaissance dans la poésie néo-nationaliste acadienne de 1970 à 1980. » Thèse de maîtrise. Université de Moncton: 1997. *ProQuest*. Web. 18 Mar. 2013.

Ouvrages généraux

Adorno, Theodor W. *Théorie Esthétique*. Paris: Klincksiek, 1974.

Aïssaoui, Driss. Introduction. « Pour une francophonie inclusive. » dans « Identité et altérité dans les littératures francophones. » *Dalhousie French Studies*, Vol 74-75 (2005): 3-9.

Andersen, Peter A., and Laura K. Guerrero. *Handbook of Communication and Emotion : Research, Theory, Applications, and Contexts*. San Diego: Academic Press, 1998.

Austin, J L. *How to Do Things with Words*. Oxford : Clarendon Press, 1975.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double suivi de Le Théâtre de seraphin*. Paris: Gallimard, 1964.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: J. Corti, 1985.

---. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1947.

---. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Baroni, Raphaël. « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale? » *Cahiers de Narratologie* [en ligne] 21, 2011. Mis en ligne le 21 décembre 2011. URL: <http://narratologie.revues.org/6461>.

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur. » 1968. dans *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1984. 61-67.

- Baudrillard, Jean. *La société de consommation : Ses mythes, ses structures*. Paris: Gallimard, 1974.
- Boudreau, Raoul. « La recherche en études littéraires acadiennes : bilan et enjeux. » *Présence francophone* 53. (1999): 7-18.
- . « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson ». *Voix et Images* 35.1 (2009): 63-79.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.
- . *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- . *Sur la télévision : Suivi de l'emprise du journalisme*. Paris: Raisons d'Agir éditions, 2008.
- Brand, Arie. *The Force of Reason: An Introduction to Habermas' Theory of Communicative Action*. Sydney: Allen & Unwin, 1990. 13-25.
- Buber, Martin. *Je et Tu*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969.
- Charaudeau, Patrick. « Une analyse sémiolinguistique du discours. » *Langages*. 29.117 (1995): 96-111. Web.
- Charnley, Joy. "Communication, Language and Silence." in Sahli, Kamal. *Francophone Post-Colonial Cultures: Critical Essays*. Lanham: Lexington Books, 2003. 265-274.
- Chiasson, Herménégilde. « L'impact de l'absence d'une tradition iconographique sur la production artistique contemporaine en Acadie. » dans Monika Boehringer, Kirsty Bell et Hans R. Runte. *Entre textes et images : Constructions identitaires en Acadie et au Québec*. Moncton : Université de Moncton, Institut d'études acadiennes, 2010. 31-53.
- Clayton, Jay et Eric Rothstein. "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality." in Clayton, Jay and Eric Rothstein ed. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison : University of Wisconsin Press, 1991. 3-36.
- Cloutier, Guy. *Le goût de l'autre: Propos sur les poètes de l'Amérique française*. Montréal, Québec: Éditions du Noroît, 2006.
- Colin, Françoise. « Liberté, fraternité, communication. » *Distances et savoirs* 3 (2005) : 451-457. www.cairn.info/revue-distances-et-savoirs-2005-3-page-451.htm.
- Cormier, Pénélope. « Le passé, le présent et l'avenir de la littérature acadienne chez Herménégilde Chiasson. » *Voix et Images* 35.1 (2009): 51-62.
- Craig, Robert T. "Communication Theory as a Field." *Communication Theory* 9.2 (1999): 119-61.

- Culler, Johnathan. "Presupposition and Intertextuality." *MLN*. 91.6. *Comparative Literature* (1976): 1380-1396.
- Davidson, Donald. *Truth, Language and History*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- De Finney, James, David Lonergan, et Carole Boucher. « L'institution littéraire acadienne: ouverture et pluralisation. » dans Magord, André, Amélie Giroux, et Maurice Basque. *L'Acadie plurielle: Dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*. Moncton, N.-B: Université de Moncton, Centre d'études acadiennes, 2003. 409-422.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- . *Limited Inc: Abc*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- de Sousa, Ronald. « Emotion » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
URL <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/emotion/>>.
- Dewey, John. trad. par Richard Shusterman, Stewart Buettner, et Jean-Pierre Cometti. *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard, 2010.
- Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- Eigeldinger, Marc. Introduction. *Mythologie et Intertextualité*. Genève: Éditions Slatkine, 1987. 9-20.
- Ephratt, Michal. "The Functions of Silence." *Journal of Pragmatics*. 40.11 (2008): 1909-1938.
- Friedman, Susan Stanford. "Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author." in Clayton, Jay et Eric Rothstein ed. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison : University of Wisconsin Press, 1991. 146-180.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971.
- Gadamer, Hans-Georg. « Philosophie et poésie. » *Revue de métaphysique et de morale*. Paris Armand Colin. 101.4 (1996): 451-460.
- . "Language as Horizon of a Hermeneutic Ontology." *Truth and Method*. New York: Seabury Press, 1975. 414-447.
- Ghiglione, Rodolphe. *L'homme communiquant*. Paris: A. Colin, 1986.
- Glendinning, Simon. *On Being with Others: Heidegger, Derrida, Wittgenstein*. London: Routledge, 1998.

- Golomb, Jacob. *In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus*. London: Routledge, 1995.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.
- Grassi, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod, 1998.
- Greif, Hans-Jürgen, et François Ouellet. *La littérature québécoise, 1960-2000*. Québec: L'Instant même, 2004.
- Griffiths, Paul. *The Penguin Companion to Classical Music*. London: Penguin Books, 2004.
- Guichard, Éric, and Jacques Lajoie. « *Odysée Internet: Enjeux sociaux*. » Sainte-Foy Québec : Presses de l'Université du Québec, 2002. Internet.
- Halen, Pierre. « Constructions identitaires et stratégies d'émergence: Notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone. » *Études françaises* 37.2 (2001): 13-31.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris: Hachette, 1995.
- Harvey, Fernand et Christine Duplessis. « Les artistes acadiens et le Québec : vers un nouveau positionnement. » Dir. Fernand Harvey et Gérard Beaulieu. *Les relations entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000 : De la tradition à la modernité*. Sainte-Foy: Éditions de l'IQRC/Éditions d'Acadie. 2000. 261-276.
- Jacques, Hélène, Karim Larose, and Sylvano Santini. *Sens communs: Expérience et transmission dans la littérature québécoise*. Québec: Éditions Nota Bene, 2007. Print.
- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme ». *Poétique*, 27 (1976): 257-281.
- Kalyvas, Andreas, et al. "Back to Adorno? Critical Social Theory between Past and Future." *Political Theory* 32.2 (2004): 247-256.
- Lamontagne, André. Introduction. *Le roman québécois contemporain : Les voix sous les mots*. Montréal: Fides, 2004. 7-21.
- Lamothe, Maurice. « Calixte Duguay : entre la carrière au Québec et la notoriété en Acadie. » dans *Les abeilles pillotent: mélanges offerts à René LeBlanc*. Pointe de l'Église: Revue de l'Université de Sainte-Anne, 1998. 241-252.
- Lassus, Marie-Pierre. *Gaston Bachelard musicien: une philosophie des silences et des timbres*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Lévinas, Emmanuel. *Entre nous: Essais sur le penser à l'autre*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1991.

- . *Ethics and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985.
- . *Le temps et l'Autre*. Paris: Presses universitaires de France, 1991.
- . *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1965.
- Levinson, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- . *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.
- Levasseur, Jean. « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970. » Dir. Fernand Harvey et Gérard Beaulieu. *Les relations entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000 : De la tradition à la modernité*. Sainte-Foy: Éditions de l'IQRC/Éditions d'Acadie. 2000. 237-259.
- Loncke, Joycelyne. *Baudelaire et la musique*. Paris: A.G. Nizet, 1975.
- Martineau, Yzabelle. « Plagiat et autres pratiques littéraires ambiguës » dans *Le faux littéraire: Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec: Éditions Nota Bene, 2002. 49-69.
- Morency, Jean et Hélène Destrempes. « La littérature acadienne. » *Québec français*. 154 (2009): 66-68.
- Morris, Martin. *Rethinking the Communicative Turn : Adorno, Habermas, and the Problem of Communicative Freedom*. Albany, NY: State University of New York Press, 2001.
- Nattiez, Jean-Jacques. « La narrativisation de la musique: récit ou proto-récit? ». *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21, 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 03 mai 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/6467>.
- Nussbaum, Martha C. "Music and Emotion" in *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 249-294.
- Overall N.C., et al. "Regulating Partners in Intimate Relationships: The Costs and Benefits of Different Communication Strategies." *Journal of Personality and Social Psychology* 96.3 (2009): 620-639.
- Paratte, Henri-Dominique. « Fragments d'une réalité éclatée : Prolégomènes à une socio-esthétique vécue de la littérature acadienne à la fin de 1986. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* [Online], 11.2 (1986): Web. 5 Apr. 2012
- Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté : Essai*. Ottawa: Le Nordir, 2001.
- Paterson, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec: Éditions Nota Bene, 2004.

- Potvin, Claudine. « L'épaisseur de l'art : Art et écriture chez France Daigle. » dans Monika Boehringer, Kirsty Bell et Hans R. Runte. *Entre textes et images : Constructions identitaires en Acadie et au Québec*. Moncton : Université de Moncton, Institut d'études acadiennes, 2010. 207-220.
- Ricoeur, Paul. « Problématique: Situation de Freud ». *De l'interprétation: Essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1965. 13-71.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues: ou il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Ed. Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1990.
- Rudin, Ronald. "Kouchibouguac: Representations of a Park in Acadian Popular Culture" *A Century of Parks Canada 1911-2011*. Ed. Campbell, Claire Elizabeth. Calgary: University of Calgary Press, 2011. 205-233.
- Runte, Hans R. *Writing Acadia : The Emergence of Acadian Literature 1970-1990*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1997.
- Singer, Irving. *Modes of Creativity: Philosophical Perspectives*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.
- Sartre, Jean-Paul. « La mauvaise foi. » dans *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1968. 85-111.
- . « Le regard. » dans *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1968. 310-364.
- . *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1965.
- . *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- Savater, Fernando. Trad. Claude Bleton. *Éthique à l'usage de mon fils*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- Schérer, René. *Structure et fondement de la communication humaine: Essai critique sur les théories contemporaines de la communication*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965.
- Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press, 1969.
- Séguy-Duclot, Alain. *Définir l'art*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1998.
- Sontag, Susan. *À la rencontre d'Artaud*. Paris: C. Bourgois, 1976.

Starobinski, Jean. *Action et réaction: Vie et aventures d'un couple*. Paris: Editions du Seuil, 1999.

Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil, 1978.

Tolstoy, Léo. *Qu'est-ce que l'art*. Traduction de Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898 (Édition de 1918). La bibliothèque russe et slave. http://www.ebooksgratuits.com/pdf/tolstoi_qu_est_ce_que_l_art.pdf

Véronneau, Pierre. « Voix (filmiques) d'Acadie. » dans Frédéric, Madeleine et Serge Jaumain. *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadiennes*. Bruxelles: P.I.E. - Peter Lang, 2006. 139-167.

Virmaux, Alain. *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris: Seghers, 1970.

Viswanathan, Jacqueline. « Une écriture cinématographique? » *Études littéraires*. 26.2 (1993) : 9-18. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501040ar>

---. « L'imaginaire du cinéma dans trois romans québécois. » *Littérature et cinéma du Québec*. Rome, Italy: Bulzoni, 1997. 103-116. Web. 27 July 2013.

Wolton, Dominique. « La communication, un enjeu scientifique et politique majeur du XXIe siècle. » *L'année sociologique* Vol.51.2 (2001): 309-326.

---. *Internet et après?: Une théorie critique des nouveaux médias; suivi d'un glossaire*. Paris: Flammarion, 1999.

---. *Penser la communication*. Paris: Flammarion, 1997.

Worms, Frédéric. *La philosophie en France au XXe siècle: Moments*. Paris: Gallimard, 2009.

Dictionnaires

Centre national de ressources textuelles et lexicales. www.Lexilogos.com.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire de symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982.

Gallant, Janine et Maurice Raymond. *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes - XXe siècle*. Sudbury: Éditions Prise de parole, 2012.

MLA Handbook for Writers of Research Papers. 7th ed. New York: Modern Language Association, 2009.

Office de la langue française du Québec. *Le grand dictionnaire terminologique*. <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca>.

Robert, Paul, Alain Rey, et Josette Rey-Debove. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1990.