



Université d'Ottawa • University of Ottawa



**Codes littéraires et Codes sociaux  
dans la titrologie du roman québécois au XXe siècle**

par



Thomas Vauterin

Département des lettres français

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa - 1997



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26369-X

**Canada**

Sincères remerciements à M. François Gallays pour les précieux conseils et la direction souple et avisée qu'il a apportés à cette these.

# Codes littéraires et Codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXe siècle

Thomas Vauterin

M.A. Lettres françaises

Parlant l'oeuvre en termes de discours social, mais le discours social en termes de roman (Duchet), le titre devient un puissant révélateur des rapports essentiellement équivoques qu'entretient le fait littéraire au sein de la société. C'est donc dans cet esprit que la présente thèse aborde les titres du roman québécois du XXe siècle en tentant de dégager les codes qui inscrivent le titre dans la socialité et dans une littéarité en redéfinition constante. Empruntant aux deux perspectives critiques qui ont jusqu'ici marqué l'étude du titre: sociocritique (Duchet, Grivel) et sémiotique (Hoek, Genette), on est amené à constater qu'au cours du siècle le titre de roman est devenu le lieu d'une polyphonie de plus en plus accusée, de moins en moins réductible à son rôle d'étiquette fidèle au roman.

# *Table des matières*

---

Introduction .....	p. 3
Théories .....	p. 14
Titres fictionnels .....	p. 35
La Crise d'identité d'Éponyme Tremblay .....	p. 36
Syntagme nominal .....	p. 46
Absence d'articles, aléas de la mode .....	p. 48
Un article indéfini et quelques rares exceptions .....	p. 55
L'Article défini, la double vie du titre .....	p. 60
Les voix du Verbe sont-elles impénétrables? .....	p. 69
Énonciation .....	p. 78
Titres métafictionnels .....	p. 85
L'Apposition .....	p. 87
Le Titre métafictionnel .....	p. 94
Roman objet et objet du roman .....	p. 100
Conclusion .....	p. 109
Index chronologique des titres de roman québécois cités .....	p. 116
Bibliographie	

# *Introduction*

---

*Si elle ne se retenait pas, elle ferait carrière d'inituler. Comme d'autres font des oeuvres sans titres, elle ne ferait que des titres, des titres sans oeuvres. Ça aurait l'air de quoi?*

*- Réjean Ducharme*

«Commencer par le commencement...»

Derrière ce pléonasme grossier se profile l'idée toute paradoxale qu'il existe un début, une rupture, un déclenchement si soudain qu'il ne s'expliquerait plus que dans ses propres termes, sans autre référence qu'à lui-même. Beau paradoxe, mais l'origine a le mythe tenace et le roman, à l'instar du monde, devait bien débiter quelque part.

Le lansonisme résolvait ainsi lapidièrement la question du roman: au commencement était le romancier, simple avatar d'un Verbe tautologique. La mort de l'auteur décrétée par le structuralisme, participant sans doute du passage d'un mythe de la transcendance à une science de l'immanence, n'a laissé que le texte. Toujours est-il que, dans



un article qui se voulait lui-même un commencement<sup>1</sup>. Roland Barthes posait les jalons d'une analyse structurale qui étudierait le travail des codes d'une situation initiale jusqu'à la situation finale. Dès lors, cette situation initiale, ce point d'ancrage de toute analyse, où était-il? Dans un tableau introducteur à la Balzac? dans l'incipit? ou même, épluchant le roman à rebours jusqu'à la couverture, dans cette «frange du texte imprimé qui, en réalité, *commande* toute lecture»<sup>2</sup> et dont le titre reste la figure de proue?

Mais le titre ne se suffit justement pas à lui-même, d'où peut-être cette répulsion à en faire la véritable amorce du roman. Car, il faut bien l'admettre, le titre, dans son élémentaire simplicité, ne possède pas l'étoffe des débuts fondateurs<sup>3</sup>

Aujourd'hui qu'on sait que toute quête d'origine romanesque perd son sens dans une intertextualité généralisée, le titre ne peut se comprendre que comme l'émergence d'un discours romanesque au milieu d'autres discours: économique sur l'étalage de librairie, mondain dans la conversation, bibliographique dans un catalogue. Et pour ce faire, il devra se donner comme intelligible dans un discours romanesque (ce par quoi il existe) et dans un discours social (ce pour quoi il existe). D'où cette affirmation de Claude Duchet:

---

1. Roland Barthes, «Par où commencer?», in *Poétique*, 1, p. 3-9.

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

3. Sur ce point, il est peut être symptomatique que le premier titre, celui de la Genèse, soit *Bereshith* («au commencement» en hébreu) comme si le texte sacré, le sacré, ne pouvait être précédé que par lui-même: Steven G. Kellman, «Dropping of Names: The Poetics of Titles», in *Criticism*, vol XVII, no. 2, 1975, p. 159.

le titre de roman est un message codé en situation de marché; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire: en lui se croisent, nécessairement, littérature et socialité: il parle l'oeuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman<sup>4</sup>

La codification du titre sera donc double: sociale et littéraire. Le mythe d'un commencement fait donc place à l'idée de transition, où le titre fait figure d'*interface* pour utiliser une terminologie d'actualité. À cet effet, le roman québécois du XXe siècle fournit un banc d'essai privilégié à toute étude du titre puisqu'il a accusé, au cours d'une période relativement courte, et avec une netteté incomparable, les diverses redéfinitions du fait littéraire par rapport au discours social.

D'abord, les 40 premières années de ce siècle ont vu la nette prépondérance d'oeuvres à caractère moraliste où dominait, sous les auspices d'un clergé catholique tout puissant, une idéologie agriculturiste et conservatrice. La faible production romanesque de l'époque laissant très peu de place à la dissidence, on y retrouve une uniformité qui ne sera jamais aussi manifeste. L'émergence du roman réaliste et du roman à caractère psychologique, lors des deux décennies qui suivent, fait passer le roman québécois dans ce qu'on peut qualifier aujourd'hui de modernité, où l'historicité d'un moi face à celle du monde devient un enjeu problématique majeur.

Mais, depuis les années soixante, on constate dans le roman une diversification tant thématique que formelle, qui n'est sans doute pas étrangère à l'explosion des

---

4. Claude Duchet. «"La Fille abandonnée" et "La Bête humaine": éléments de titrologie romanesque», in *Littérature*, 12, décembre 1973, p. 50.

publications<sup>5</sup>. Si les thèmes apparus dans la période 1940-1960 se perpétuent jusqu'à aujourd'hui, les oeuvres les plus marquantes du roman contemporain s'inscrivent en rupture avec ces traditions psychologiques, réalistes et historiques.

On pourra sans doute, comme on l'a déjà fait selon quelques points de vue différents, décrire une évolution générale, mais on devra - et de plus en plus franchement, en s'éloignant de 1960 pour aller vers 1985 - admettre l'existence d'une marge où se trouvent des oeuvres de valeur, difficilement attribuables à l'intention dominante. Celle-ci ne désigne plus qu'une majorité, ou une probabilité.<sup>6</sup>

Néanmoins, le roman contemporain se distingue des époques antérieures grâce surtout à ses caractéristiques formelles (intertextualité, réflexivité) qui finissent cependant par rejoindre une thématique: celle du roman comme objet. Le roman contemporain prend ainsi davantage conscience de lui-même, de la place qu'il occupe face aux autres discours et de sa fragile identité. En fait, la brièveté de ce résumé n'a d'égal que la volonté d'éviter toute schématisation, laissant plutôt parler les titres et leurs codes.

Ce faisant, la problématique devra emprunter aux deux écoles critiques qui ont défini l'étude du titre. Au départ, et on l'aura rapidement compris à travers les références à Claude Duchet, une étude des codes sociaux et littéraires du titre s'inscrit dans une

---

5. La seule année 1985 a vu plus de publications romanesques que les 24 premières années du siècle: John E. Hare, «Bibliographie chronologique du roman canadien-français» in Paul Wyczynski et al. [éditeurs], *Archives des lettres canadiennes. Évolutions - Témoignages - Bibliographie*, Montréal, Fides, 1977, p. 467-511 et «Bibliographie chronologique du roman québécois: 1970-1985» in François Gallays et al. [éditeurs], *Archives des lettres canadiennes, Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 501-545.

6. Gilles Marcotte, *Le Roman de 1960 à 1985*, in François Gallays et al. [éditeurs], *Archives des lettres canadiennes, Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 34.

problématique sociocritique. Aussi, certains concepts mis en oeuvre dans l'analyse du corpus relèvent-ils de cette approche méthodologique, et au premier chef, bien entendu,

le discours social dont on empruntera à Marc Angenot cette définition:

*Le Discours social*: tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les média électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente; le narrable et l'argumentable dans une société donnée.<sup>7</sup>

Cette définition de Marc Angenot possède sur celle de Claude Duchet<sup>8</sup> l'avantage de ne pas indexer négativement le concept de discours social. Mais la brièveté et la simplicité d'Angenot ont comme contre-partie d'enlever au discours social toute pertinence opératoire: cette totalité discursive ne peut décrire qu'elle-même. Aussi faudra-t-il ici lui opposer le roman en tant que productivité singulière, en tant que scriptible<sup>9</sup>. Cette restriction, quantitativement infinitésimale, au concept de discours social permet en outre de rejoindre le postulat de Duchet<sup>10</sup> sur le titre ainsi que sa définition de «déjà-dit d'une existence préexistante au roman». On aura donc de part et d'autre du titre un discours social, parole investie de la fonction de dire le réel, de le construire, et de l'autre un discours littéraire, parole du seul roman.

---

7. Marc Angenot. «Le Discours social: problématique d'ensemble», in *Cahiers de recherches sociologiques*, vol. 2, no. 1, avril 1984, p. 20.

8. Claude Duchet. «Une Écriture de la socialité», in *Poétique*, 16, 1973, 453-454.

9. Roland Barthes. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 9-12. Le scriptible s'oppose au lisible, la littérature en tant que produit, en tant que masse.

10. *Infra*, p. 4-5.

De la perspective sociocritique sur le titre on gardera également cette non-distinction entre oeuvres majeures et oeuvres mineures, car ces dernières restent indicatives d'une pratique titulaire, d'autant plus qu'elles se fondent souvent sur un usage consacré du titre. Deux raisons motivent ce choix: d'une part, le titre ne laisse en rien présumer de la qualité d'un roman; à tel titre frappant peut correspondre un roman de piètre qualité. alors qu'un bon roman, sur les conseils d'Adorno<sup>11</sup>, peut être négligemment intitulé. Mais il faut admettre que, d'autre part, ce parti pris résout certains problèmes méthodologiques liés à la pauvreté du corpus du début du siècle. L'objet d'étude étant le titre, c'est à lui qu'on s'attardera d'abord pour voir son fonctionnement.

Cela dit, l'approche sociocritique du titre fait traditionnellement une large place à l'étude thématique. Et c'est ici que l'on rencontre les limites des perspectives critiques où prédomine la fonction référentielle du texte. Comme le titre indique le plus souvent le thème (au sens large) du roman, une étude purement thématique des titres reviendrait à étudier les thèmes du roman québécois au XXe siècle: prétention quelque peu ambitieuse, compte tenu des limites physiques de ce travail. Aurait-on pu alors se limiter à certaines évidences telles: l'isotopie de l'agriculture est plus présente que celle de la sexualité dans le titre du roman dans la terre. Mais un autre problème aurait aussitôt surgi.

On le sait, le titre de roman présente un énoncé limité en termes de sèmes. Aussi, à une production romanesque quasi indigente dans les quarante premières années du siècle

---

11. Theodor Adorno, «Titres», in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 239-248.

s'oppose une explosion de parutions depuis trois décennies. On peut donc facilement imaginer que les termes de «terre» et de «foi» soient plus récurrents dans la production récente qu'au temps de *Maria Chapdelaine*. L'uniformité thématique que reconnaissait Grivel dans la production romanesque de la décennie 1870 ou même que décelait Duchet dans celle du titre du XIXe siècle semble ici faire cruellement défaut.

Ne renonçant pourtant pas à décrire le titre en termes de référence, on s'attachera davantage à montrer le fonctionnement des codes par lesquels le titre s'inscrit dans une socialité et dans une littérarité historiquement définies. En cela la problématique est également sémiotique et rejoint l'autre pôle des recherches critiques incarnées par les travaux de Leo H. Hoek. Aussi devra-t-on emprunter à des disciplines plus formelles telles que la linguistique, la poétique du récit, la narratologie.

Il est peut-être préférable à ce point de ne pas enchâsser trop profondément la problématique dans la nomenclature méthodologique. Certes une problématique est question, mais elle est aussi réponse aux divers problèmes épistémologiques. Et trop de rigidité engage déjà à des conclusions prévisibles.

À cet effet, l'étude du titre pose avec plus d'acuité des problèmes inhérents à toute analyse littéraire. Le titre, comme tout énoncé publicitaire, doit se distinguer de la masse des écrits. S'il est vrai que cela vaut également pour le roman, le nombre de sèmes limités du titre donne lieu à une précipitation de cette originalité. Les différents critiques se plaisent d'ailleurs à souligner *Automne à Pékin* de Boris Vian, où il n'est question ni d'automne, ni de Pékin, comme exemplaire de cette liberté absolue qui régit la pratique

du titre. Dès lors toute approche purement rationaliste qui tenterait de déduire certaines règles d'intitulation est disqualifiée par cette nature même du titre qui est de chercher à s'en éloigner. La recherche de l'exception semble la seule règle qui vaille.

La titrologie sera donc une science empirique, une science de la probabilité, où l'approximation tiendra lieu de principe. Les contre-exemples ne manqueront certes pas de signaler qu'on ne peut parler d'un ensemble de plus de 1800 titres qu'en termes généraux. Et pourtant, on peut reconnaître dans ce corpus quelques mouvements de fond, mais les conclusions auxquelles on aboutira ne seront révélatrices que d'une pratique, toujours changeante, et non d'une structure rigide du titre.

En somme, c'est la dualité perpétuelle entre la théorie et la critique littéraire qui réapparaît devant ce problème; la première s'affairant à montrer que, au-delà de toute diversité, se trouvent des formes communes, la seconde cherchant à souligner la spécificité de l'objet étudié.

Ce paradoxe est celui de toute poétique, sans doute aussi de toute activité de connaissance, toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objets que singuliers, et de sciences que du général,<sup>12</sup>

À ce problème d'ordre philosophique, on tente ici une réponse particulière, adaptée à l'objet d'étude, aux problématiques, sémiotique (théorique) et sociocritique (critique) et aux limites du corpus. Les minces perspectives théoriques participeront à structurer le travail et à diviser le corpus, elles poseront les balises épistémologiques et délimiteront

---

12. Gérard Genette. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 68.

le champ d'action de la critique.

C'est donc dans cet esprit que le premier chapitre, la part théorique du travail, sera laconique. En fait, et il faut l'avouer, cette brièveté fait également écho à une pauvreté de l'appareil théorique sur le titre. Certes, les rhétoriciens classiques ont émis quelques règles sur le sujet, mais elles restaient largement prescriptives. Il faut attendre après 1970 pour que des théories descriptives soient développées, entre autres par Leo H. Hoek et Gérard Genette. Ce dernier présente une distinction rationaliste, la seule qui le soit vraiment, entre les titres fictionnels et métafictionnels. Toutefois, décrivant le titre dans un contexte d'hétérogénéité avec le roman, elle n'est que très peu opératoire sur le plan critique.

Par ailleurs, un modèle de lecture du titre en fonction de ses relations avec le roman est esquissé par Hoek dans *La Marque du titre*<sup>13</sup>. Mais fort brièvement développé, ce modèle demandera qu'on y adjoigne une synthèse de différentes approches théoriques, qui pourront converger dans cette direction commune.

Synthétiques donc, ces concepts, empruntant à la linguistique de la constitution du discours, demanderont aussi d'être confirmés par l'examen de leur application pratique. C'est ainsi que le chapitre théorique prendra ses exemples dans une littérature internationale de diverses époques, de façon à montrer que les modèles de lectures sont également opératoires hors d'un contexte socio-historique déterminé.

En outre, la première distinction, opérée par Genette, tiendra lieu de division entre

---

13. Leo H. Hoek, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982, 368 p.



les deuxième et troisième chapitres, étudiant respectivement titres fictionnels et titres métafictionnels.

La seconde distinction théorique sera, quant à elle, utile à structurer l'étude des titres fictionnels dans le deuxième chapitre. À cet effet, la syntaxe du titre servira de support à l'analyse puisqu'elle reste la manifestation la plus objective par laquelle les lectures du titre s'actualisent dans un énoncé limité. Dans ce chapitre, que les impératifs quantitatifs du corpus imposeront comme le plus volumineux, on sera particulièrement attentif à une codification du titre investissant le roman d'une valeur exemplaire ou exceptionnelle. À partir de l'examen d'une quinzaine de titres, noms propres, noms communs, syntagmes verbaux, on sera à même de dégager quelle part occupent le discours social et le discours littéraire dans l'énonciation du titre. Au bout de cet exercice, on pourra procéder à quelques observations, qui, il faut le rappeler, ne resteront significatives que d'une certaine tangente prise par la pratique intitulative.

Le troisième chapitre sera consacré aux titres métafictionnels qui mettent en oeuvre une dénomination du roman à même le discours social. Ce type de titre, moins fréquent, sera toutefois révélateur d'une définition que se donne le roman dans le discours social. On étudiera ainsi les rapports du fictionnel et du métafictionnel qui se traduisent par trois manifestations. D'abord, une démarcation nette, typographique et grammaticale, entre l'objectivation du roman qui ne peut être que sociale et la fiction qui ne peut être que littéraire. Ensuite une articulation plus souple des termes, où le discours social

délègue, dans le titre, son autorité à une fiction: *Journal d'Anatole Laplante*<sup>14</sup> Enfin, une polysémie, de plus en plus fréquente et de plus en plus significative, où le titre signifie conjointement le roman, et ce qu'il met en scène.

Pour en finir avec cette métaphore du commencement impossible, et puisque le roman québécois, en tant qu'institution, commence véritablement au XXe siècle, on serait tenté d'affirmer ironiquement que l'on s'apprête ici à analyser le commencement du commencement.

---

14. Pour éviter toute surcharge typographique, les références complètes des titres de roman québécois mentionnés dans le texte ne se trouvent que dans l'index.

## *I - Théories*

---

L'étude d'un corpus aussi vaste que celui des titres de roman québécois exige des instruments d'analyse qui puissent rendre compte de la diversité tout en permettant les comparaisons d'ordre particulier et général. Et comme le titre se situe à la charnière du discours social et du texte romanesque, on peut l'envisager selon deux perspectives qui restent d'inégales pertinences.

D'une part, en abordant le titre hors du contexte de l'oeuvre, hors du cadre romanesque, dans un discours essentiellement social tel que définit plus haut, la relation que le titre entretient avec l'oeuvre n'est que pure désignation. Et la relation sémantique qui lie le titre au roman ne compte en rien dans cette désignation<sup>1</sup> nécessairement métadiscursive. Aussi la bipartition de Genette qui décrit comment le titre désigne l'oeuvre (objectivement ou en empruntant à la référentialité du texte) ne sera en fin de compte utile qu'à distinguer deux niveaux discursifs (social et littéraire) qu'il importe de ne pas confondre.

---

1. Gérard Genette. *Seuils*. Paris. Seuil. 1987, p. 77.

D'autre part, le titre réintroduit dans le cadre romanesque n'y est plus employé métadiscursivement et la relation sémantique entre titre et oeuvre se trouve réactivée. Il s'agira donc dans un deuxième temps de mettre en lumière les modalités de cette relation à l'aide de concepts emprunté par Leo H. Hoek à la grammaire transformationnelle. Cela ne veut pas dire que le discours social soit absent du titre, mais, en empruntant à la référentialité du texte, il parle, selon le mot de Duchet, *en termes de roman*. Si le discours social est temporairement mis entre parenthèses ce n'est que pour être réintroduit quand les concept d'Hoek seront confirmés et par la critique et par l'examen d'une pratique transculturelle du titre.

Plus facilement descriptible, la relation de désignation, fut donc la première à être reconnue par la critique. Dans *Pour une sémiotique du titre*, Leo H. Hoek posait en 1973 les premiers jalons d'une théorie qui rendait ainsi compte de la relation entre le titre et le roman. Il distinguait alors titres objectaux et titres subjectaux. Les titres objectaux «sont des titres qui désignent l'objet, le texte lui-même [...] [ils] se rapportent aux titres subjectaux comme la forme de l'expression à la substance de l'expression (Hjelmslev)»<sup>2</sup> Les titres objectaux débiteront le plus souvent par *Histoire de ...*, *Aventures de ...*, etc. Ils s'apparentent donc à une indication plus ou moins générique ou formelle du texte. Quant aux titres subjectaux, ils désignent, comme on peut le deviner, le sujet du texte dans son acception la plus large: *Le Père Goriot*, *Le Rouge et le noir*, *La Bête humaine*

---

2. Leo H. Hoek. *Pour une sémiotique du titre, document de travail et pré-publication*, Università di Urbino. no. 20/21, 1973, p.31.

etc.

C'est toutefois Gérard Genette qui a abordé la fonction descriptive du titre analysé dans le contexte le plus résolument extérieur au roman, soit celui du paratexte<sup>3</sup> Bien que répétant la division de Hoek (subjectaux/objectaux) et la renommant thématique/rhématique, Genette la dégage de la bipartition hjemslevienne en relevant très justement que l'oeuvre prise comme objet (du titre rhématique) peut être désigné autrement que par ses caractéristiques formelles:

L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (*Le Spleen de Paris*) ou par référence à la forme (*Petits Poèmes en prose*), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme oeuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude, sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit).<sup>4</sup>

La définition rhématique du titre de Genette ne coïncide alors plus seulement avec l'indication générique ou simplement formelle, mais rejoint plutôt tout titre qui peut s'insérer dans la formule: «ce livre est ...» (*Tel Quel, Microlectures, Situations*, etc). Tandis qu'à l'opposé le titre thématique s'insère dans la formule «ce livre parle de ...» (*Madame Bovary, Un amour de Swann, La Peste*, etc.).

Par contre, Gérard Genette met le lecteur en garde devant un emploi littéral de ces

---

3. «Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs. et plus généralement au public»: Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 75.

catégories grammaticales. De fait, l'équation de départ qu'il pose entre «ce dont on parle» (le thème) et «ce qu'on en dit» (le rhème) dévie rapidement sur «ce dont on parle» et «ce qu'on en fait», brisant de facto la symétrie du couple thème/rhème. Ainsi les formules «ce livre parle de» et «ce livre est» se situent déjà à un niveau métadiscursif par rapport à la fiction du roman et ce, du fait de l'emploi du terme «livre»; ce qui, en définitive, ne pourra aboutir qu'à une bipartition fiction/métafiction.

C'est d'ailleurs par ce terme de métafictionnel qu'on référera dorénavant aux titres objectaux ou rhématiques. Deux raisons motivent ce choix.

D'une part, Josette Rey Debove<sup>5</sup> qualifie ce type de titre de métalinguistique, mais puisqu'on ne traitera ici que du roman, il serait plus précis d'utiliser le terme métafictionnel. Cela dit sans vouloir relancer le débat à savoir ce qu'est la fiction, quelle est sa part dans le roman, et sans faire une analyse sémantique approfondie des préfixes grecs, à savoir si le titre est épitexte, comme le propose Ricardou<sup>6</sup>, paratexte comme chez Genette.

D'autre part, et de l'aveu même de Genette, ces catégories de thème et de rhème ne recouvrent qu'imparfaitement la réalité du titre pris hors de la fiction. Par ailleurs, Hoek avait déjà, en 1981 dans *La Marque du titre*, proposé une terminologie adoptant le couple topique/commentaire pour décrire les titres non métafictionnels. Aussi, afin

---

5. Josette Rey Debove, «Essai de typologie sémiotique des titres d'oeuvres», in Seymour Chatman et al. [éditeurs], *Panorama sémiotique*, La Haye, Mouton, 1979, p. 698-701.

6. Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1976, p. 144.

d'éviter toute confusion possible entre des concepts inégaux et une terminologie fort synonymique, le terme métafictionnel semble ici tout indiqué.

Cette première distinction entre titre métafictionnel et titre fictionnel, même si elle est opérée en analysant le titre indépendamment du roman, demeure éminemment importante car le titre métafictionnel reste, en effet, fort autonome du roman. Il peut d'ailleurs fonctionner dans le discours social, non comme un autonome, mais comme un nom commun (sans l'italique de l'écrit): l'histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut demeure, à quelques nuances près, *l'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*. Par contre, le titre métafictionnel ne peut s'inscrire dans l'univers diégétique du roman sans une rupture discursive manifeste ou sans qu'un phénomène de réflexivité ne vienne à son tour intégrer le titre à la fiction: on ne peut, pour reprendre la formule de Genette, *parler du livre de sable* à l'intérieur du *Livre de sable* de Borgès sans que ce titre ne perde aussitôt son statut métafictionnel.

On abordera le titre métafictionnel dans le troisième chapitre, nous consacrant pour l'instant aux titres nommés (par défaut) fictionnels. Et puisque, comme l'a justement noté Genette, ces titres thématiques dominant depuis l'âge classique, il importait de trouver un modèle théorique qui puisse rendre compte de la diversité des relations entre le titre fictionnel et le roman.

Ce modèle nous est dévoilé par Leo H. Hoek, dans *La Marque du titre*<sup>7</sup>, où il

---

7. Leo H. Hoek. *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1981, 368 p.

étudie selon différentes perspectives sémiotiques (syntaxique, sémantique, pragmatique, etc) le titre littéraire en tentant d'y souligner les invariants syntaxiques et les spécificités sémantiques. C'est toutefois dans le chapitre consacré à la sigmatique du titre<sup>8</sup>, et en particulier dans le paragraphe traitant des relations sémantico-syntaxiques entre le titre et son co-texte, que Hoek dresse un lien intéressant avec les catégories de la grammaire transformationnelle. En partant de l'analyse macro-structurale de Teun A. Van Dijk<sup>9</sup> pour qui tout texte peut se réduire à un topique (ce dont on parle) et à un commentaire (ce qu'on en dit), Hoek intègre le titre à cette macro-structure en débattant de la place qu'il devrait y tenir:

Le titre peut être assimilé au topique pour les raisons suivantes. D'abord, le titre contient le sujet, le thème du texte: il est ce dont le co-texte parle. [...] Ensuite, le topique est généralement, comme le titre, un nom et le commentaire un syntagme verbal: la relation topique/commentaire rappelle celle entre le sujet et le prédicat [...] Le topique et le commentaire se présentent dans le même ordre que le titre et le co-texte<sup>10</sup>

Par ailleurs, si la relation d'ordre syntaxique tend à faire du titre le topique de son co-texte, la relation logique entre les termes de la grammaire transformationnelle, celle, entre autres, de présupposition (le topique étant le présupposé de la phrase) poserait le titre en tant que commentaire et le roman en tant que topique: «Le co-texte est une

---

8. «Les relation [sic] sigmatiques sont les relations qui existent entre les signes du titre et les objets auxquels ils renvoient»: Leo H. Hoek, *Ibid.*, p. 143.

9. Teun A. van Dijk, *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Londres. Longman, 1977, p. 131-142.

10. Leo H. Hoek, *op. cit.*, p. 166-167.



condition du titre et le titre est donc une conséquence du co-texte: en d'autres termes, il existe entre le titre et son co-texte une relation d'implication.»<sup>11</sup> En fait, Hoek définit moins des catégories de titres que des possibilités de lecture du titre. Ce qui aboutit à une perspective double: d'une part, le titre en tant que sujet du co-texte (topique), et de l'autre, le titre en tant que son résumé (commentaire). Nous voilà donc devant un modèle qui définit le titre en fonction de sa participation à l'intérieur d'un macro-contexte fictionnel. En reprenant la formule de Genette *ce livre parle de ...* ou *ce livre est ...* dans ce contexte purement fictionnel, on déboucherait avec l'exemple de *La Recherche*, exemple pertinent pour la disproportion des parties:

#### lecture topique

À la recherche  
du temps perdu

[signifie que/parle de /est]

«Longtemps, je me suis couché  
de bonne heure [...] dans le  
Temps.»

#### lecture commentaire

«Longtemps, je me suis couché  
de bonne heure [...] dans le  
Temps.»

[signifie que/parle de /est]

À la recherche  
du temps perdu

Quel que soit le verbe utilisé, l'équation paraîtra ici bancal puisque, de toute évidence le verbe est sous-entendu et qu'un choix définitif reviendrait à résoudre la question du titre.

Bien que pertinente, cette observation de fin de paragraphe dans *La Marque du*

---

11. *loc. cit.*

*titre* ne trouve pourtant aucun écho dans le reste de l'ouvrage et s'apparente davantage à un aparté qu'à un modèle théorique solide. Et le seul exemple donné par Hoek pour illustrer la distinction des lectures sera: «Assassin arrêté» (titre de presse topique) et *L'Assassin insaisissable* (titre de roman commentaire).

Par ailleurs, d'autres critiques nous avaient mis sur la piste de cette division topique/commentaire. Jean Ricardou, qui dans *Nouveaux Problèmes du roman* situe son étude dans la problématique d'une subversion du titre à partir du Nouveau Roman, notait que les titres référentiels (fictionnels) n'étaient pas tous d'égale référentialité. S'il avouait que la majeure partie des titres du XIXe siècle se contentaient de désigner un aspect majeur de la dimension référentielle du texte (topique), certains déjouaient le code.

En d'autres cas, le titre désigne bien, apparemment, tel aspect majeur de la dimension référentielle du texte, seulement le texte, insidieusement, s'ingénie à mettre en doute le caractère fondamental de cet aspect. Telle inadéquation du titre et du texte s'obtient par exemple avec ce qu'on pourrait nommer le titre en hyperbole et le titre en litote.<sup>12</sup>

Les exemples seraient ici *Salammô* de Flaubert, *Les Gommès* de Robbe-Grillet, ou plus canoniquement *Le Père Goriot*, où le sujet du titre ne coïncide pas *absolument* avec celui du roman. Cela met en lumière une lecture commentaire du titre, en ce que le choix de Balzac semble se faire à partir du présupposé du roman. Et le seul fait que ce titre puisse paraître discutabile suppose qu'on le soumette à une épreuve de négation, qui, en linguistique, ne peut s'appliquer qu'au commentaire. Jean Ricardou note au moins une

---

12. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 147.

autre façon dont le titre purement référentiel est subverti par le roman. En effet, quand celui-ci *frappe*, selon son mot, de polysémie son titre, la constitution du titre en topique devient problématique. Une lecture purement topique du titre de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, nous amènerait à un sujet double: le sentiment et la persienne. Tandis que lu comme commentaire ce titre désigne deux résumés d'un même sujet.

Cette division topique/commentaire de la relation du titre au roman peut paraître sans fondement critique. Mais, partant d'une démarche résolument empirique, Richard Sawyer<sup>13</sup> aboutit à des conclusions semblables lorsqu'il distingue

1. le titre nominal: «those works simply 'named after' the key figures in the text or the place(s) where the significant action takes place»<sup>14</sup> qui force une lecture topique;
2. le titre thématique (sans aucun rapport aux catégories de Genette) qui souligne un sens sous-jacent (*underlying meaning*) à l'histoire ou à son contenu, titre qui demande une lecture commentaire;
3. le titre formel (*formalistic*) qui indique *comment* le roman signifie, titre le plus souvent métafictionnel;
4. le titre incident (*incidental*), sans relation directe avec le contenu ou la forme de l'oeuvre, ex: *Composition 8*, indication ISBN, *Symphonie en ré mineur*, etc.,

---

13. Richard Sawyer, «Fictional Titles: A Classification», *University of Toronto Quarterly*, vol. 60, no. 3, p. 374-388.

14. *Ibid.*, p. 375.

titre encore métafictionnel, mais, pour ainsi dire, accidentellement.

Un petit diagramme synthétique permettra de remettre en perspective les différents concepts:

auteur	concept		
	métafictionnel	fictionnel	
		topique	commentaire
Hoek (1973)	objectal	subjectal	
Ricardou (1976)	littéral	référentiel	
			hyperbole litote
Hoek (1981)		topique	commentaire
Genette (1987)	rhématique	thématique	
Sawyer (1991)	formel incident	nominal	thématique

Avant tout, il appert capital de mentionner que dans l'analyse linguistique d'une simple phrase, l'identification du topique et du commentaire reste subordonnée à des facteurs extra-textuels d'ordre pragmatique et sémantique et ce, malgré des critères plus ou moins objectifs de présupposition et d'épreuve de négation. Cette large part faite à l'interprétation se retrouvera forcément dans la lecture topique ou commentaire du titre puisque l'indétermination croît de façon exponentielle dans les macro-structures. Cette piste d'analyse n'offrira donc pas de réponse décisive, mais le modèle possède les qualités

de ses défauts, en ce sens qu'il permet de rendre compte de la variété des relations du titre au roman à travers des concepts qui procèdent d'une logique de la constitution du discours.

Reste que Hoek n'a pas élaboré en détail ce modèle, mais les divers critiques qui ont étudié le titre en ont subodoré les applications. Aussi, s'agira-t-il maintenant d'illustrer la distinction et la concurrence de ces deux lectures possibles tout en indiquant que certains indices favorisent une lecture topique ou une lecture commentaire. Aussi, utiliserons-nous les expressions *titre topique* pour désigner un titre dont on fait une lecture exclusivement topique et *titre commentaire* pour désigner tel titre dont on fait une lecture exclusivement commentaire.

Puisque la pratique du titre n'est pas unique à la littérature, les arts visuels devraient, en principe, connaître également ces deux lectures du titre. De fait, et malgré que les catégories grammaticales ne s'importent pas dans l'art visuel sans un certain malaise, on peut reconnaître la prépondérance du titre topique dans le portrait: *François Ier* de Clouet, *Louis VIX en habit de sacre* de Rigaud ou dans la peinture d'un sujet mythologique ou historique: *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin, *Le Sacre de Napoléon Ier*, de David. Le présumé d'un sujet existant hors de l'action du peintre impose un titre qui, au demeurant, peut paraître superflu.

À l'opposé, un titre qui mise moins sur une représentation figurative, tel *Harmonie en rouge* de Matisse, se donne davantage comme le résumé ou le commentaire sur le tableau dont le sujet (le topique) est véritablement ce qu'en a fait le peintre. Cette recru-

descence du titre commentaire semble d'ailleurs liée à l'abandon du figuratif. au point même où ce type de titre est devenu un poncif de l'art abstrait: *Terre et Vert* de Rothko, *Entrée du Vert* de Anuskiwicz. On remarque toutefois que l'usage d'un titre topique pour désigner un tableau non-figuratif ne va pas sans un effet provocateur et parfois comique. On a qu'à penser au tableau de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, titre duquel Jack Burnham tente une interprétation cabalistique<sup>15</sup>.

Le meilleur exemple de la distinction topique/commentaire reste celui du théâtre de l'époque classique où, comme le fait remarquer Harry Levin<sup>16</sup>, la codification radicale donne à voir une démarcation saillante entre les titres de tragédie et de comédie. La tragédie, visant l'exaltation d'un héros historique ou mythologique, aura été presque exclusivement intitulée d'après ce héros éponyme. Ce qui aboutit aux titres purement topiques que nous connaissons: *Horace*, *Phèdre*, *Hamlet*; et non à une relativisation du personnage qu'aurait supposé *Le Beau-Frère zélé*, *Mère ou Amante* ou *Le Prince cinglé*.

À l'inverse la comédie choisit son titre dans un caractère ou dans une situation, qui sans se dégager complètement de la lecture topique puisqu'on y désignera encore le sujet central, ouvre toutefois la porte à la lecture commentaire en ce que le héros est défini par les actions de la pièce. Ainsi avons-nous du côté du titre comique: *L'Avare*, *Le Bourgeois*

---

15. Jack Burnham. «Duchamp's Bride Stripped Bare: The Meaning of the Large Glass». *The Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York, G. Braziller, 1974, p. 89-117.

16. Harry Levin. «The Title as a Literary Genre», in *The Modern Language Review*, vol. 72, 1977, p. XXIII-XXXVI.

*gentilhomme*, jusqu'au très commentaire: *Much Ado about Nothing*. Cette particularité, qui semble de toute évidence transculturelle et remonte au théâtre grec<sup>17</sup>, montre bien l'action signifiante du titre sur le texte: «Whereas the tragic character is individualized, the comic is generalized»<sup>18</sup>

Dès lors, une façon commode d'opérer la distinction entre la lecture topique et la lecture commentaire est d'utiliser le titre comme complément adnominal à une indication métafictionnelle traditionnelle: Histoire de ..., Récit de ...

Ainsi, *Histoire d'Eugénie Grandet* apparaît beaucoup plus acceptable en tant qu'énoncé intitulant qu'*Histoire de l'insoutenable légèreté de l'être*. On pourra objecter que cette distinction s'articule autour du concept du personnage éponyme, sujet (au sens greimassien) de l'histoire. Mais les événements, les lieux, les époques, les objets peuvent aussi s'insérer dans cette formule avec plus ou moins de félicité.

On peut d'ailleurs mesurer l'écart d'interprétation entre la lecture topique et la lecture commentaire dans les titres commentaires où l'indication métafictionnelle peut paraître acceptable mais où la déformation sémantique travestit le texte ainsi renommé: pour autant que l'on puisse considérer le titre comme pertinent, *Histoire de la condition humaine* et *La Condition humaine* ne sont pas synonymes lorsqu'ils désignent des genres

---

17. Euripide (tragédie): *Héraclès furieux*, *Iphigénie en Tauride*, *Oreste*, etc; Aristophane (comédie): *Les Nuées*, *La Paix*, *Les Oiseaux*, etc.

18. Harry Levin, *op. cit.*, p. XXVII.

narratifs. À l'opposé, *Histoire de l'Émeute à Shangai*<sup>19</sup> et *Émeute à Shangai* désigneraient pour le lecteur profane sensiblement le même récit.

Cette capacité du titre topique d'accepter une indication métafictionnelle traditionnelle peut se ramener à une question de particularisation et de généralisation comme le faisait remarquer Harry Levin à propos des titres classiques. En poursuivant avec les mêmes exemples, il est clair que «la condition humaine» désigne, monde réel et fictionnel confondus, un objet plus général que ne le fait «émeute à Shangai». Il s'agirait dès lors de créer une indication métafictionnelle instrumentale pour accepter le titre commentaire: *Illustration de, Exemple de la condition humaine, l'insoutenable légèreté de l'être*, etc. Alors qu'il ne peut évidemment s'agir chez Balzac d'un *Exemple d'Eugénie Grandet*, puisque la particularisation atteint ses limites avec le nom propre. En résumé, généralisation et particularisation demeurent évidemment des termes pour le moins interdépendants qui demandent à être mis en relation avec le roman.

Dans un autre registre, mais qui corrobore cette observation, Hoek avance que, d'après une lecture topique du titre, le roman se présente comme une expansion du titre. L'expansion dans le roman du particulier du titre donne à ce dernier les attributs d'une synecdoque particularisante: il est bien sûr aussi question du père Grandet, de Charles autant que d'Eugénie dans le roman de Balzac. À l'opposé, le titre commentaire se

---

19. Titre (topique) instrumental pour *La Condition humaine*, proposé par Marc Angenot pour montrer combien le sens du roman eût été différent avec un tel titre. Marc Angenot, «Le Roman et l'articulation du titre», in *Le Flambeau*, LIII, 1970, p. 236-247.



propose comme synecdoque généralisante par laquelle des *exemples* de l'insoutenable légèreté de l'être, de la condition humaine, de la chute deviennent *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *La Condition humaine* et *La Chute*. Cette distinction des lectures du titre par la synecdoque ne va pas sans problèmes puisque Eugénie Grandet ne renvoie qu'au monde fictionnel du roman, alors que la condition humaine renvoie autant au monde du roman qu'au réel. Toutefois, on peut deviner cette double action dans un titre *moyen*, disons *La Métamorphose* de Kafka. Exemple de la métamorphose, ou récit de la métamorphose?

En définitive, les lectures topique et commentaire relèvent du roman qui constitue l'autre partie de ce couple grammatical du modèle théorique. Ici, certains indices relevant de la composition du roman peuvent induire un type de lecture plutôt qu'un autre. Si le titre est topique, le roman se présentera comme le commentaire. Aussi cette lecture topique est-elle renforcée par la reprise du titre en début de roman, reprise qui souligne la puissance constitutive d'un sujet central (celui du titre) autour duquel se construit le commentaire. En terme macro-structuraux, on peut, dès lors, parler d'une progression à thème constant, lequel thème est introduit par le titre. Un titre commentaire appelle la lecture du roman en tant que topique. Sous cet angle, le titre ajoute une information au roman pris dans sa totalité. C'est ainsi que dans un roman, tel *Cent Ans de solitude*, où la reprise du titre apparaît à la dernière phrase, ou mieux, dans un roman où le titre n'est pas repris, la lecture commentaire se trouve confortée par l'expression d'une formule inédite.

Il s'agit en dernière instance de poser la question à savoir si le roman gagne en

signification de la présence de son titre et, le cas échéant, comment et que gagne-t-il? Question où on ne peut éluder le texte entier du roman. Ainsi, la valeur d'information du titre topique, qui se retrouve comme sujet présupposé dans le roman, reste quasi nulle, ce qui poussait Sawyer à considérer le titre nominal (topique) comme le moins expressif.<sup>20</sup>

La distinction des lectures topique et commentaire du titre, qui déborde le cadre de la littérature et les cadres culturels, se devine dans une relation synecdochique (particularisante ou généralisante) qui s'inscrit autant dans le titre que dans le roman. Cette distinction semble donc implicitement reconnue par un usage du titre qui selon ses actualisations en accuse les traits de façon plus ou moins marquée. Reste que les exemples ici choisis, l'ont été en fonction de leur capacité à orienter une lecture presque exclusivement topique ou commentaire. Aussi a-t-on pris soin d'éviter des titres tels: *L'Idiot*, *La Nausée*, *La Vingt-cinquième Heure*, où la distinction n'est jamais aussi claire; car comme le mentionne Hoek, les deux lectures sont opérantes.

L'action concurrente des deux lectures pourra donc se percevoir, d'une part, comme la particularisation du commentaire et, de l'autre, comme la généralisation du topique. En fait, il s'agit peut-être ici d'une rhétorique intitulative que le lecteur moyen a intégrée et qui, au cours des siècles, a présidé à la topicalisation des titres commentaires. Il en va ainsi des titres longs du XVIII<sup>e</sup> siècle tel *Heurs et malheurs de la célèbre Moll*

---

20. Richard Sawyer, *op. cit.*, p. 375.

*Flanders, qui naquit à Newgate, et, pendant une vie continuellement variée qui dura soixante ans, en plus de son enfance, fut douze ans une catin, cinq fois une épouse (dont une fois celle de son propre frère), douze ans une voleuse, huit ans déportée pour ses crimes en Virginie, et enfin devint riche, vécut honnête et mourut pénitente.* il ne reste aujourd'hui que le très topique *Moll Flanders*. On pourra bien sûr arguer que l'économie de la conversation demande une certaine réduction de ces titres-fleuves, mais ce phénomène d'érosion du titre, comme le qualifie Genette, semble également généralisé dans le titre court. La disparition des sous-titres, le plus souvent commentaire, fait foi de cette tendance de fond: que reste-t-il de *Candide ou l'Optimisme*, *Émile ou De l'Éducation*, sinon *Candide* et *Émile*<sup>21</sup>

D'ailleurs, la peinture connaît au moins deux exemples de cette dérive du titre commentaire vers le titre topique. Le tableau de Whistler, intitulé par l'auteur: *Composition en noir et gris*, devint rapidement dans l'usage *La Mère de l'artiste*,<sup>22</sup> éclipçant le titre commentaire. Au mieux, les ouvrages spécialisés y référeront par ce deux points équivoque: *Composition en noir et gris: la mère de l'artiste*<sup>23</sup>. Plus spectaculaire encore est cette *Ligne verte* qui devint *Madame Matisse* au détriment de la particularité

---

21. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 68-70.

22. Steven G. Kellman, «Dropping of Names: The Poetics of Titles», in *Criticism*, p. 158 et Jerrold Levinson, «Titles», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 33.

23. H.W. Janson, *Histoire de l'art*, New York, Ars Mundi, 1991, p. 613.

intitulative du mari qui suggérerait par ses titres une façon de regarder l'oeuvre<sup>24</sup> Ces *retraits*, au-delà de l'anecdote, montrent bien une certaine incapacité de l'époque à accepter que le titre d'une oeuvre figurative en soit un commentaire.

On pourrait croire qu'il s'agit-là d'un choix historique purement éditorial ou muséologique, mais l'usage populaire et actuel du titre tend également à la topicalisation des titres commentaires. À ces titres trop généraux ou génériques, on adjoindra un complément qui induit une lecture davantage topique. Il en va ainsi de *L'Amant* de Marguerite Duras qui devient *L'Amant-de-Duras* (ce qui n'est pas faux), mais surtout de *L'Étranger*, titre très commentaire comme tous les titres de Camus d'ailleurs<sup>25</sup>, qui semble justement trop commentaire pour l'usage. Aussi n'entend-on plus que *L'Étranger-de-Camus* ce qui, à l'oral, peut provoquer une certaine confusion chez le néophyte qui demandera ingénument au libraire qui est l'auteur du fameux *L'Étranger de Camus*.

Ces exemples démontrent qu'un certain équilibre intuitif entre une lecture topique et une lecture commentaire est recherché dans l'usage du titre. Et si cet équilibre tourne souvent à l'avantage du topique, c'est que la réduction éditoriale des titres semble plus légitime que leur augmentation. Aussi faudra-t-il regarder d'un autre côté pour trouver des exemples qui échappent à cette logique soustractive. Et c'est dans les titres originaux,

---

24. John Fisher. «Entitling». *Critical Inquiry*, décembre 1984, p. 292.

25. cf. sur *La Chute* de Camus, Bennison Gray, *The Phenomenon of Literature*, La Haye, Mouton, 1975, p. 179.

surtout ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'on rencontre manifestement cette volonté de faire un contre-poids à la traditionnelle lecture topique. D'où les titres à double détente qui s'articulent le plus souvent autour d'un *ou*: *Justine ou les infortunes de la vertu* de Sade, *Pamela or Virtue Rewarded* de Richardson, jusqu'à un certain pastiche de Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Le second terme de cette disjonction inclusive relève presque toujours du commentaire. Cependant, à travers l'influence de certains choix éditoriaux ou critiques, on qualifie maintenant la deuxième partie commentaire de ces titres de *sous-titres*. C'est d'ailleurs dans le sous-titre que Sawyer retrouvait souvent le titre commentaire (sa catégorie thématique)<sup>26</sup>. La question de hiérarchie du titre et du sous-titre ne sera pas ici débattue, mais notons seulement qu'il y a par là une volonté manifeste d'équilibrer les lectures du titre.

Enfin, on peut relier cette double lecture du titre à la simple question de l'ordre d'apparition du titre et du roman. En général (et en français) le topique se présente avant le commentaire dans la phrase. Cela donnait d'ailleurs à Hoek un argument pour rapprocher le titre du topique. Il ne faut toutefois pas négliger le fait que cette apparition initiale du titre travaille également à sa topicalisation.

On peut néanmoins imaginer que l'écriture connaît le processus inverse: d'abord l'élaboration du roman et ensuite celle du titre. Peut-être s'agit-il d'un mythe, amplifié par un cinéma projetant l'image de l'écrivain (maudit) errant à la recherche du titre qui rendrait

---

26. Richard Sawyer. *op. cit.*, p. 377.

justice à l'oeuvre (géniale) qu'il tient sous son bras. Christian Moncelet a par ailleurs interrogé plusieurs écrivains sur ce point<sup>27</sup>, et les réponses ont été plus que diverses, quoique généralement on trouve le titre après l'écriture du roman.

Mythe ou pas, cette question de la généalogie du titre d'une oeuvre semble suffisamment importante pour que plusieurs critiques s'y soient attardés. Enfin, on peut supposer que le titre trouvé avant la composition du roman (et c'est aussi le mouvement de la lecture) ait davantage les attributs d'un topique, d'un sujet dont l'oeuvre devient une expansion, et que le titre trouvé après l'élaboration du roman, se présente comme un commentaire, une contraction de l'oeuvre. Voilà comment on pourrait, en termes davantage pragmatiques, expliquer cette double lecture du titre, topique et commentaire, qui dépend d'une perspective *lectorale* ou *auctoriale* du titre.

Toujours est-il qu'au-delà des questions soulevées par l'acte de lecture, nous retrouvons celle de la place du titre dans la fiction. Pour le modèle théorique de Genette qui place le titre hors-fiction, ce problème ne se pose pas. Le titre est métafictionnel ou fictionnel (rhématique ou thématique), mais procède toujours de l'autorité du discours social sur celui de la fiction. Le titre ne se présente alors ni avant, ni après, il se situe sur un autre registre, celui du *livre*, registre qui s'avoue comme tel ou se camoufle dans sa référentialité. Toutefois, l'analyse du titre dans une perspective où il participe à la fiction soulève une problématique beaucoup plus aiguë qui appelle à une remise en cause des

---

27. Christian Moncelet, *Essai sur le titre*, Le Cendre: BOF, 1972, p. 212-215. Ce petit sondage n'a toutefois aucune prétention théorique.

rapports du discours social et du discours littéraire.

Aussi le modèle théorique proposé par Hoek du topique et du commentaire semble-t-il rendre compte, par la souplesse inhérente à ces concepts, de l'action du titre dans la fiction et de l'action de la fiction sur le titre. Ces deux lectures se distinguent suffisamment pour que des époques, des genres, des mouvements, optent intuitivement pour l'une ou l'autre. Ces lectures se complètent également, et, bien qu'une définition topique du titre soit davantage canonique, le titre en tant que commentaire semble lui faire contre-poids dans le sous-titre.

Quant à sa place dans la fiction, de façon purement matérielle, le titre se présente, bien entendu, avant le roman. Mais, il se trouve également au dessus du roman, par son inscription au haut de chaque page, renforçant ainsi son autorité qui fait écrire à Mallarmé que le titre parle trop haut<sup>28</sup>. De toute évidence, il est vain de chercher une réponse dans la matérialité du livre. Peut-être vaudrait-il mieux chercher du côté de l'énonciation du titre.

---

28. Stéphane Mallarmé. «Quant au livre», *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, p. 387.

## *II - Titres fictionnels*

---

Fort d'un modèle théorique souple qui décrit les relations qu'entretiennent le titre et le roman, on peut entreprendre l'étude du corpus des titres fictionnels du roman québécois en espérant y déceler les rapports entre discours social et discours littéraire. Pour montrer leur efficacité sur de grands ensembles, les concepts de topique et de commentaire élaborés jusqu'ici ont été largement isolés du contexte linguistique et pragmatique d'où ils proviennent. Aussi, en se rapprochant de titres spécifiques, doit-on réactiver ces caractéristiques linguistiques qui ont partie liée à une syntaxe du titre.

Par ailleurs, si le présent chapitre aborde le corpus dans un ordre qui se fonde sur la syntaxe des titres, il ne faudra aucunement y voir une description de la nature syntaxique du titre comme a pu le faire Leo Hoek dans *La Marque du titre*<sup>1</sup>. Il s'agira plutôt de constater la façon dont s'actualisent les lectures du titre selon la forme syntaxique de ce dernier. Aussi, ne prétendant nullement à l'exhaustivité de l'étude des

---

1. Leo H. Hoek, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982, p. 49-98.



formes possibles d'intitulation, on s'attardera d'abord aux titres éponymiques<sup>2</sup> donnés par essence comme topique du roman. On y constatera que les enjeux esthétiques et idéologiques hérités du XIXe siècle ont, à partir des années 60, subi une redéfinition majeure. La forme nominale du titre brillant par sa surprenante solidité sémantique qui accepte facilement les deux lectures sera donc à même de montrer les relations équivoques qui s'établissent au sein d'un simple mot. Le titre verbal, dont l'aspect d'un résumé minimal induit une lecture commentaire, donnera quant à lui l'occasion d'examiner les rapports parfois surprenants de l'énonciation du titre et du roman. On pourra enfin déceler quelques constantes et quelques considérations générales parmi ces formes syntaxiques qui n'ont de commun que leur position de titre.

## **La Crise d'identité d'Éponyme Tremblay**

On l'a reconnu au XVIIe siècle, le titre éponymique servait de vecteur d'individualisation du héros tragique. La lecture topique du titre s'imposait alors comme nécessaire, d'autant plus que le personnage éponyme faisait figure de présumé historique ou mythologique. Au XIXe siècle, en France du moins, on fait entrer le nom propre civil, prénom et patronyme, dans le titre, comme gage de réalisme, bien sûr, mais

---

2. Le terme est de Christian Moncelet, *Essai sur le titre*, Le Cendre:BOF, 1972, p. 25. Et bien que cet emploi soit sémantiquement discutable, on le gardera pour l'économie terminologique en l'appliquant aux titres où un nom propre (prénom, surnom, statut social + nom de famille, etc.) de personnage est également titre du roman.

également en s'appuyant sur l'idée toute moderne d'un sujet entier, individualisé. Là, encore, personnage et titre restent topiques. Le titre du roman du XXe siècle québécois s'inscrit au départ dans cette matrice, mais les différentes remises en question de l'écriture et du concept de sujet sont venues infléchir les lectures du titre éponymique.

Sur le plan de l'énonciation, à notre connaissance, il semble extrêmement rare qu'un personnage éponyme soit également narrateur homodiégétique du roman.<sup>3</sup> Cela est pour le moins singulier quand on compte la diversité des romans et que l'on considère qu'aucune interdiction formelle ne s'applique ici. Linguistiquement, cela peut s'expliquer par les deux systèmes de référence à l'aide desquels on désigne un individu: la *deixis* et la référence *in absentia*, deux systèmes qui se confondent rarement. «Il sera donc très rare que le nom propre et le *je* cohabitent au sein de formules du type: "Moi, Pierre Rivière, etc." qui sont des cas-limite.»<sup>4</sup> Cela supposerait, notamment, que le titre et le roman forment un seul énoncé, affirmation qui semble hasardeuse au point où nous en sommes. La conclusion partielle que l'on s'accordera pour l'instant, et à laquelle nous reviendrons, est que traditionnellement, l'énonciation du titre éponymique n'est jamais directement méta-narrative. Les adverbies sont ici importants puisque les romanciers contemporains tenteront de se soustraire de manière détournée à cette règle tacite.

---

3. Les quelques exceptions n'arrivent pas à invalider cette observation, puisqu'elles sont largement minoritaires. Soulignons, par souci d'honnêteté, *Serge d'entre les morts* de Gilbert Larocque.

4. Johanne Bénard, Martine Léonard, et al., «Nom propre et roman: une problématique», *Les Noms du roman*. Montréal, PUM, 1994, p. 17.

L'analyse du titre éponymique rejoint l'étude du nom propre et de l'onomastique littéraire. Les recoupements seront donc inévitables, à la différence que le nom propre, investi de la fonction de titre, acquiert une signification capitale, non seulement quant au personnage, mais aussi, en ce qui a trait à tout le roman. Cela dit, on ne s'attardera pas à une étude exhaustive de la sémantique des noms propres éponymes puisque le propos est davantage de montrer comment la logique topique du titre éponymique a été au cours du XXe siècle subvertie au profit de sa densification. Le nom propre du titre n'est plus aujourd'hui cette pure transparence qui renvoyait directement au personnage, mais le lieu d'une problématisation de l'identité.

Prenons deux titres éponymiques du début du siècle, sensiblement similaires à première vue, *Maria Chapdelaine* et *Marie Calumet*. Qu'ont-ils en commun? D'abord, le nom féminin. On sait la prédominance chez les romantiques du titre féminin, deux fois plus fréquent que le masculin, ce qui fait dire à Henri Mitterand qu'on présente ainsi «la femme comme un objet à lire, à voir, à prendre»<sup>5</sup>. Une origine culturelle commune: Chapdelaine et Calumet sont des patronymes à connotation typiquement canadienne-française, facilement identifiables par le lectorat local. Enfin, tous deux désignent des romans du terroir, bien que le premier accomplisse une édification équivoque et que l'autre, principalement égrillard, n'opère aucune subversion sérieuse.

---

5. Henri Mitterand, «Les titres de roman de Guy des Cars», in Claude Duchet [éditeur], *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 94. Margo Nobert remarque que cette situation s'inverse dans les titres du roman *Harlequin*: «Le titre comme séduction dans le roman *Harlequin*», in *Études Littéraires*, vol. 16, No 3, décembre 1983, p. 387-388. Rien de tel toutefois pour le roman québécois du début du siècle qui présente une surprenante égalité des sexes au niveau du titre éponymique.

Sans le recours aux oeuvres, seule la connotation reliées à ces noms propres permet de les différencier. Il se pose donc une équation, forcément réductrice, entre la connotation du nom (dans le titre) et la définition du personnage (dans le roman) qu'on ne peut illustrer sans abus. Mais pour donner cette mesure, on pourrait dire que la latinité suggérée par le prénom «Maria» relie le roman à une tradition visiblement catholique et force ainsi le lien à la vierge et à toute l'imagerie qui en découle. Alors que le prénom «Marie», adjoint du nom «Calumet» qui est aussi une pipe, peut rappeler ces locutions vulgaires formées avec ce prénom : «Marie-couche-toi-là », «Marie-salope» , etc.

L'onomastique littéraire tient le patronyme pour plus signifiant que le prénom, surtout depuis que Lacan a assimilé le Nom-du-père à l'ordre symbolique, à la Loi. Ici l'interprétation se fait plus grave. Si on ne s'y attarde pas, c'est que le propos reste de montrer que le caractère fictionnel, donc motivé, de ces noms propres les codifie de littérarité puisqu'il s'agit du seul lien d'information que le titre entretient avec le roman.

Notons enfin que les deux héroïnes se marieront à la fin des romans et ne se nommeront dorénavant ni Maria Chapdelaine ni Marie Calumet. Comme si le roman cessait au moment même où le titre devenait, pour ainsi dire, faux. Il en va pareillement avec *Angéline Cuillou* et *Nicolette Auclair*, les seuls autres titres éponymiques de l'époque où on accorde un patronyme à l'héroïne. Le premier roman se termine lorsque le personnage entre dans les ordres et l'autre lorsqu'elle se marie, changeant, par le fait

même, de nom<sup>6</sup>. Cela renforce nécessairement l'aspect topique du titre, en ce sens qu'il ne peut être cerné par une épreuve de négation.

Bien que les codes littéraires inscrits dans les titres soient radicalement différents de *Maria Chapdelaine* (catholicisme, patriarcat) à *Marie Calumet* (matérialité, univers profane), on procède ici de la même logique topique de l'éponymie. De fait, le nom propre du titre fonctionne comme le nom propre *civil*, auquel on apposerait une essence romanesque. Ces titres, à une époque plus bureaucratisée, pourraient à la rigueur être remplacés par de quelconques numéros de référence sans que ne soient remis en question leurs caractères topiques. Quant aux codes littéraires évoqués plus haut, ils ne sont activés que parce qu'il s'agit de noms propres fictionnels.

*Jimmy* de Jacques Poulin (1969) propose un usage résolument différent du titre éponymique. Il y a de particulier que le roman est narré par un enfant dont on ne sait pas le nom. Et de l'expression volontairement confuse qui émane de ce type de narrateur on peut penser qu'elle est suffisamment objectivée pour être attribuée à un personnage dénommé. Ce diminutif «Jimmy», évoquant la familiarité, pourrait dès lors fort bien être celui du narrateur enfant, surtout que ce dernier désigne familièrement ses parents avec les *surnoms* de Papou, et de Mamie, etc. Il y a manifestement là une volonté de limiter l'information qui prolonge l'ambiguïté quant aux rapports du titre éponyme, du personnage central et du narrateur. Mise en relation avec l'énonciation du titre éponymique, qui

---

6. Les héroïnes éponymes par leurs prénoms ont plutôt tendance à mourir: *Florence*, *Paulina*, quant à l'héroïne de *Dolorès*, elle sombre dans la folie.

traditionnellement n'est jamais méta-narratorielle, cette ambiguïté mine l'aspect référentiel du récit de l'enfant. Ne se plaît-il pas à répéter: «Je suis le meilleur menteur de toute la ville de Québec.»? (p. 120)

Ce n'est qu'au tiers du roman qu'on apprend que le «Jimmy» du titre est Jim Clark, pilote de course automobile, qui existe avant tout dans l'univers fantasmatique du narrateur. Ce dernier s'identifie d'ailleurs au pilote en passant du *je* au *il*, marquant ainsi la dichotomie entre l'univers romanesque «réel» et l'imaginaire de l'enfant. On découvre avec *Jimmy* un bon exemple de titre éponymique qui propose une lecture commentaire, un titre que Ricardou qualifierait d'hyperbolique en ce que Jimmy Clark occupe une place plus ou moins marginale dans le roman, mais une place prépondérante dans l'imaginaire du jeune narrateur. C'est d'ailleurs là que réside la valeur d'information du titre, en déplaçant le nom propre comme vecteur d'identification sociale vers une identification onirique, une auto-définition fantasmatique. En cela, «Jimmy» est moins ce dont on parle dans le roman de Poulin que ce qu'on dit de l'univers du narrateur.

*Laura Laur* de Suzanne Jacob, paru en 1983, présente un titre éponyme qui n'est pas repris comme tel dans le roman. Il y a bien sûr, au premier chef, cette euphonie du nom propre qui mine le caractère réaliste et du personnage et du roman, d'autant que Laur n'est pas un patronyme commun. Ce roman se construit comme quatre témoignages autour du personnage éponyme. Narrés à travers différents procédés, ces quatre témoignages correspondent aux quatre personnages masculins qui donnent aussi leurs noms aux chapitres: Jean, frère cadet; Gilles, amant; Pascal, amant; Serge, frère aîné. L'importance

du nom propre en tant que titre reste ainsi soulignée par des renvois aux subdivisions internes du roman. Le titre qui coiffe l'ensemble de ces témoignages aurait donc pu servir de matrice identitaire au personnage éponyme: un nom propre institutionnel qui transcende celui des relations particulières.

Mais voilà, si «Laura» est bel et bien le prénom du personnage, «Laur» est la façon dont le premier narrateur, Jean, désigne intimement sa soeur et qui sera reprise par l'héroïne dans la formule «madame Laur». Le titre agit ainsi comme une transcription synthétique des différentes façons dont on désigne le personnage central. Et puisque l'on ne connaît pas le nom de famille de Laura, force est de constater que cette construction d'un pseudo-patronyme dérivé du prénom vient subvertir l'institution patriarcale, qu'au demeurant le personnage rejette.

Puisque ce nom propre n'apparaît pas dans le roman, il est évident qu'il y a dans le titre un propos qui dépasse la simple désignation topique du personnage. Mais plus encore, cette auto-constitution du nom propre se veut le contre-poids féministe des points de vue essentiellement masculins dont le topique était «Laura» ou «Laur» ou même «madame Laur».

Demier exemple de cette subversion du titre éponymique traditionnel: le *Vautour* du titre de Christian Mistral ne se présente pas, au départ, comme un nom propre, pourtant il s'agit bien d'un personnage; on l'apprend dès la première page. Ce roman

s'inscrit dans le cycle *L'ortex violet*<sup>7</sup> dont le premier roman était *Vamp*, et dont le prochain sera vraisemblablement *V'aliun*; on doit donc tenir compte de cette particularité qui, instaurant le V comme un poncif oulipien du titre, souligne sa construction romanesque, sa fictionnalité. De plus, ce roman qui se veut une ode funèbre est dédié à «Guy» dont on peut raisonnablement croire qu'il s'agit du prénom, éludé dans le roman, de Vautour. Tout ici travaille à désolidariser le titre du personnage, à en faire un surnom littéraire plus qu'un nom propre institutionnel.

Par contre, le texte romanesque réinvestit le nom propre dans sa fonction de désignateur social. Le roman insiste d'ailleurs très tôt sur la *véracité* du nom propre lorsque le personnage de Christian Mistral la met en doute:

- Est-ce que je t'ai dit comment je m'appelle?
- Non, au fait, tu me l'as pas encore dit.
- Il m'a dit son prénom.
- Ton nom de famille, c'est quoi ?
- Vautour.
- C'est pas un nom, ça, Vautour. Même pas pour un artiste.
- C'est pas un nom d'artiste! Pourquoi est-ce que tout le monde imagine ça? C'est mon vrai nom véritable. Au-then-tique!<sup>8</sup>

Le texte romanesque tend ainsi à nier le caractère évocateur du nom propre au profit d'un réalisme exact, d'une transcription stricte. Plus loin, on invite presque le lecteur à aller voir lui-même: «Y en a une bonne vingtaine dans l'annuaire du téléphone.»<sup>9</sup> La constitution

---

7. Ce que Gérard Genette appelle un sur-titre tel *La Comédie humaine*, *Les Rougon-Macquart*, etc: *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 59.

8. Christian Mistral, *Vautour*, Montréal, Typo, 1993, p. 46

9. *Loc. cit.*



sociale du nom propre du personnage reste soulignée tout au long du roman, entre autres par le renvoi au numéro d'assurance maladie et au matricule de décès<sup>10</sup>.

Il y a, dans le roman de Mistral, un renversement de la pratique traditionnelle du titre éponymique qui donnait le nom propre du titre comme socialement authentique, tandis que sa fictionnalité s'élaborait plus loin dans une existence romanesque. Dans *Vautour*, le sur-titre et l'appareil paratextuel insistent sur le caractère évocateur, littéraire, du nom propre alors que c'est le texte qui met en doute sa fictionnalité.

On le voit, les romanciers contemporains ont appris à désamorcer par différents procédés l'aspect topique du nom propre dans le titre pour en faire le lieu d'une problématique de l'identité. Le nom propre du titre ne coïncide plus exactement avec le nom propre du personnage; c'est de l'écart entre les «Laura Laur» ou «Vautour» titre et «Laura», «Laur» ou «Vautour» personnage que peut naître la valeur d'information du titre. L'énonciation du titre semble donc se dissocier de celle du roman.

Un aperçu général du corpus confirme cela. La tendance au premier abord est constante: suivant les époques, de 11 à 16%<sup>11</sup> des romans s'intitulent éponymiquement, avec une légère baisse dans les années 70. Cependant, l'aspect le plus remarquable de

---

10. *Ibid.*, p. 23 et 30

11. Ces statistiques ont été compilées de 1900 à 1985 à partir des bibliographies du roman canadien-français publiées dans les *Archives des Lettres Canadiennes*, t.III et VIII, établies par John E. Hare. Les trois premières subdivisions, 1900-1939, 1940-1959, 1960-1969, correspondent à celle du DOLQ. Tandis que les trois dernières, 1970-1974, 1975-1979, 1980-1985, ont été subdivisées en fonction d'un échantillonnage stable, tenant compte de l'explosion récente des publications. Ces statistiques ne gardent somme toute qu'un intérêt purement indicatif.

l'évolution des titres éponymiques est cette institutionnalité du nom propre, «désignateur rigide», qui fait de plus en plus place à un investissement littéraire du titre.

Ainsi, dans la première moitié du vingtième siècle, les noms propres sont facilement identifiables quant au sexe et à la culture, le plus souvent typiquement canadien-français: *Robert Lozé*(1903), *Marcel Faure*(1922), *Marie-Didace* (1946), etc. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, les titres éponymiques *s'exotisent* et désignent moins certainement pour le lecteur profane des personnages: *Lorely* (1966), *Danka* (1971), *Isola* (1983), on ne peut savoir a priori s'il s'agit d'un lieu ou d'un personnage et, le cas échéant, le sexe du personnage ou sa culture nous échappe.

Ce genre d'exotisme, totalement absent avant 1960, ne fait toutefois pas la règle depuis la révolution tranquille. Il reste encore des romans intitulés avec des noms propres traditionnellement français, mais ces noms propres, ne visant plus une onomastique réaliste, se doublent d'une référentiation évocatrice dans le discours social: *Jos Connaissant* (1970), *Sylvie Stone* (1974), *Delira Cannelle* (1983).

La concurrence à l'état civil qu'avait souhaitée la critique au sortir de l'époque terrienne <sup>12</sup>, en faisant référence un peu naïvement à l'idéal romanesque balzacien, ne sera, de toute évidence, pas bibliographique. Mais plus encore, à la différence du titre classique qui posait le héros en personnage unifié, le titre éponymique moderne travaille moins à

---

12. Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 7-10.

l'individualiser qu'à le soumettre à différentes problématiques d'écriture: fantasmatique (*Jimmy*), féministe (*Laura Laur*), de vraisemblance (*Vautour*).

## Syntagme nominal

Le syntagme nominal apparaît comme la forme la plus naturelle du titre, si bien que Leo Hoek en fait l'archétype syntaxique, le «moellon» selon son mot<sup>13</sup>, du titre. Cela tient sans doute à son extrême mobilité entre les niveaux fictionnel et métafictionnel: pas de confusion possible entre le personnage et le roman, non plus que cette agaçante a-grammaticalité des formes prépositionnelles ou verbales: «les thèmes de *À la recherche du Temps perdu* repris dans *Le fond pur de l'errance irradie...*»

En fait, par syntagme nominal, on désigne ici un ensemble si vaste qu'il peut accepter une infinité de variations et où il s'agit moins d'une catégorie de titre, comme c'est le cas pour l'éponymie, que d'une forme syntaxique en soi porteuse d'aucune signification. Le concept d'évolution ne peut donc pas s'appliquer d'une façon aussi systématique. Il s'agira plutôt d'examiner comment la structure syntaxique favorise une lecture plutôt qu'une autre. Ce faisant, on tentera de dégager les codes qui investissent le titre d'une valeur exemplaire ou exceptionnelle.

---

13. Leo H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre*, Document de travail et prépublication du Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica 20/21, Università di Urbino, 1973, p. 18.

Par ailleurs, cette nette dominance quantitative du syntagme nominal dans le titre pose le problème d'une diversité qui ne peut être réductible sur le plan sémantique qu'à de grands ensembles: actanciels, temporels, spatiaux, objectaux, événementiels<sup>14</sup> Ces ensembles renvoyant indéniablement à des composantes romanesques, ne décrivent la spécificité du titre qu'en termes purement référentiels où ne saurait entrer aucune considération des rapports du discours social et du discours romanesque.

Devant cette surabondance, il faut poser le problème indirectement, en abordant les éléments syntaxiques qui gravitent autour du nom commun. Et, sur la ligne de front, se tient l'article qui semble avoir été peu étudié restant à la limite du titre et du discours social. L'emploi métafictionnel des titres demande souvent une contraction de l'article défini (les personnages **du** *Temps des hommes*) ou simplement sa substitution au profit d'un possessif douteux (quand Ducharme publie **son** *Hiver de Force*). Néanmoins, on doit considérer l'article comme signifiant de premier ordre, puisqu'il détermine avant tout les relations qu'entretient le syntagme nominal avec le contexte, qu'entretient le titre avec le roman. Ainsi l'emploi du syntagme nominal, suivant qu'il se présente sans article: *Poussière sur la ville*, avec article indéfini *Une Poussière sur la ville*, ou avec le traditionnel article défini: *La Poussière sur la ville*, se fait selon des termes forts différents et qui prennent différentes valeurs.

---

14. *Ibid.*, p. 32-37.

## Absence d'article, aléas de la mode

En vérité, si nous pouvons traiter de l'absence de l'article dans le titre, ce n'est qu'en rapport à une certaine norme: et dans le cas qui nous intéresse, la norme de l'article défini semble s'imposer d'elle-même. Par ailleurs, Genette avait déjà noté que l'absence d'article proposait le titre comme rhématique<sup>15</sup> (métafictionnel dans le cas du roman), usage qu'il a d'ailleurs amplement fait lui-même: *Figures, Nouveau Discours du récit, Palimpsestes*. Ces livres *sont* des figures, un nouveau discours du récit, des palimpsestes... Reste que ces titres s'appliquent à des essais théoriques, en principe non fictionnels. Le corpus du roman québécois confirme cependant cette observation: le terme métafictionnel des titres apparaît souvent sans article: *Journal d'un jeune marié, Soliloque en hommage à une femme, Picture Theory*. Et puisque le titre métafictionnel procède de l'ascendant du discours social sur celui de la fiction, l'absence d'article prend ici une valeur similaire à celle de l'étiquette commerciale ou de la marque de commerce où l'objet fait corps avec son nom.

En passant de l'objet au discours, du métafictionnel au fictionnel, les relations deviennent cependant plus complexes puisque le titre et le roman se situent sur un même niveau discursif. On remarque cependant que les termes du titre sans article se proposent essentiellement dans un sens générique. En effet, si l'article détermine la relation

---

15. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 84.

qu'entretient le syntagme nominal avec le contexte, son absence se pose comme une non-définition, la relation devant être prise dans ce qu'elle a de plus large, le sens, dans sa plus grande extension. Linguistiquement, la chose s'explique aussi aisément: puisque la reconstruction du nom et d'une proposition relative déterminative ou identifiante semble impossible, le terme se doit alors d'être générique<sup>16</sup>. Et parce que ce générique ne renvoie à rien dans le contexte du titre, l'emploi d'un syntagme nominal sans déterminant s'apparente fortement à ce que M.A.K. Hallyday et A. McIntosh appellent la valeur homophorique de l'article défini<sup>17</sup>, si tant est qu'on puisse accorder une valeur à une absence.

Toujours est-il que, fort de ce sens générique, le titre ne renvoie plus seulement aux éléments fictionnels du roman, il déborde également dans le discours social. Et il y déborde d'autant plus que le texte romanesque présentera évidemment un sens particulier déterminé et investi par le discours littéraire. Mais dans le titre, c'est encore le discours social qui parle en terme générique de *Commerce* (P. Baillargeon 1947) ou d'*Agonie* (Jacques Brault, 1984). Si notre expérience du titre nous laisse deviner que ces romans traiteront de commerce et d'agonie, c'est en rapport avec le commerce et l'agonie tels que les définit le discours social. À la différence d'un titre cataphorique (avec relative déterminative) comme *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles*, où l'on comprend que

---

16. Lidia Lonzi. «Anaphore et récit», in *Communications*, 16, p. 133-142 et Zeno Vendler. *Adjectives and Nominalizations*. La Haye-Paris, Mouton, 1968, p. 11-25.

17. M.A.K Hallyday et Angus McIntosh, *Patterns of Language*, Londres, Longmans, 1966, p. 57-59.

cette dame n'a pas d'équivalent dans le discours social. Et puisque ce sera surtout dans le discours social que se définira le titre sans article, il ne sera pas surprenant qu'une évolution du discours social entraîne une évolution plus aiguë de la compréhension du titre sans article.

Ainsi dans *Rédemption*, de Rodolphe Girard, on en retrouve un emploi qui s'apparente fortement au proverbe où l'absence d'article est la norme: Pierre qui roule... Bon sang ne saurait... Dans *Rédemption*, cet emploi peut également être relié avec l'omission, dans la langue classique, de l'article défini devant un substantif exprimant une notion abstraite: *Le héros cherche rédemption...*<sup>18</sup> Du reste, la thématique du roman se prête bien à cet usage archaïque: le long «avertissement» qui cite deux passages des évangiles où Jésus pardonne aux femmes pécheresse et adultère montre bien que la «rédemption» du titre renvoie autant à celle du personnage Claire Dumont qu'à celle de toute personne depuis que la rédemption est possible.

La «rédemption» du titre n'est pas définie que dans le roman, elle fait appel à une référence extra-textuelle du concept, de sorte que ce titre de Girard publié aujourd'hui prendrait une tout autre signification. Si au début du siècle, les titres sans article apparaissent souvent comme de simples noms communs: *Mirage*, *Dilettante*, *Grisaille*, *Sanatorium*, on a tranquillement commencé d'intituler les romans avec des syntagmes nominaux plus aptes à rendre compte de leur complexité.

---

18. Jacqueline Pinchon et Robert Léon Wagner, *Grammaire du Français*, Paris, Hachette, 1991, p. 95.

Avec *Bonheur d'occasion*, on comprend que l'univers romanesque se construit de nuances et qu'une lexicologie simple ne suffit plus à décrire le monde. L'absence d'article joue dans *Bonheur d'occasion* le rôle d'un généralisateur qui nous force à prendre «bonheur» dans une extension beaucoup plus large que ne l'aurait fait *Le* ou *Un Bonheur d'occasion* particularisant alors par l'article le «bonheur» de Florentine. Ce «bonheur» du titre n'étant pas déterminé, on se doit de le comprendre comme une situation moins particulière que générique, d'autant plus que l'expression du titre ne trouve aucun d'écho dans le texte romanesque. Cette absence d'une reprise, qui aurait donné à un personnage le *monopole* du bonheur d'occasion, confirme que le titre opère dans un registre où l'information prévaut sur la constitution. Mais ce qui est gagné en extension, est aussi perdu en définition.

Ainsi, le «bonheur d'occasion» peut désigner les espoirs et l'amour de Florentine pour Jean Lévesque, son mariage avec Emmanuel, le répit de la famille Lacasse avec l'enrôlement d'Azarius, ou, peut-être même, au milieu de la misère ambiante, les petites joies des ouvriers de Saint-Henri au casse-croûte. Bref, toutes les possibilités restent ouvertes puisque la valeur homophorique du titre renvoie, non seulement aux bonheurs présentés dans le roman, mais aussi aux autres «bonheurs d'occasion» du monde réel et ce, sous l'égide d'un terme générique.



En fait, cet emploi du titre s'accorde largement avec les visées de Gabrielle Roy qui voulait décrire les misères ouvrières de Saint-Henri, donnant au roman une valeur exemplaire bien plus qu'exceptionnelle <sup>19</sup>

Par ailleurs, si on sait d'instinct ce que signifient *Rédemption*, *Clairière* ou *Tentations*, les expressions plus antithétiques, comme *Bonheur d'occasion*, se posent comme défauts de définition qui ne pourront être résolus qu'avec la lecture du roman. Et à ce chapitre, *Neige noire* d'Hubert Aquin est intéressant à bien des égards, puisque la signification générale du titre renvoie entre autres au cinéma, et par ricochet à une métafictionnalité, le roman étant un scénario de film. Mais on ne s'attardera pour l'instant qu'à décrire l'effet de l'absence d'article sur l'oxymore du titre.

Cette figure, au demeurant assez classique dans le titre, était ainsi acceptable parce que le roman restait le gage de sa résolution. Il s'agit-là d'un procédé apéritif que Grivel a amplement analysé comme producteur d'intérêt romanesque: «le roman résorbe ainsi l'impossibilité d'origine que son titre effectue.»<sup>20</sup> Pourtant, dans *Neige noire*, l'absence d'article promet moins la résolution de cette antinomie que ne l'aurait fait «La Neige noire». En effet, l'emploi d'un déterminant renvoyant à quelque réalité romanesque donnée comme présupposé topique, désamorcerait l'effet de l'oxymore grâce à l'assurance de sa résolution.

---

19. Gabrielle Roy à Judith Jasmin, entrevue citée dans Antoine Sirois, «Bonheur d'occasion», in *Dictionnaire des Oeuvres Littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, p. 128.

20. Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p. 179.

Ici, l'absence d'article souligne de façon plus formelle la figure qui se pose en deux termes uniques et irréductibles: Neige et noire. L'opposition éclipse, en quelque sorte, les termes mêmes de l'oxymore qui revêt ainsi une signification plus métaphysique de l'antinomie fondamentale et fait écho aux différentes questions paradoxales qu'aborde Aquin: Le temps et la durée, le cinéma et le roman, cette citation de Kierkegaard qui forme l'épigraphe du roman: «Je dois maintenant à la fois être et ne pas être». Cela dit, malgré les différentes mises en abyme qui ont cours dans le roman, on comprend que «Neige noire» désigne métaphoriquement un aspect du monde réel qui qualifie les différentes problématiques qu'aborde Aquin dans son roman.

Avec la montée d'un type de roman plus réaliste, il n'est pas surprenant que le titre sans article devienne plus récurrent, car on sait la forte teneur doxologique qui préside aux genres voulant se donner comme exemplaires. Cette forme du titre nominal indéterminée mais investie du discours social établit dès le départ les rapports du romanesque avec sa contre-partie réelle. C'est d'ailleurs dans la tranche 40-59 que l'on rencontre le plus de noms communs sans article, (16% de l'ensemble des titres fictionnels contre 6% de 1900 à 1940): *Fausse Monnaie*, *Commerce*, *Poussière sur la ville*. Pourrait-on y déceler une influence du cinéma, médium à l'époque en plein essor, et qui privilégie encore aujourd'hui cette syntaxe du titre? À ce chapitre, il existe un exemple frappant: en 1943, le film *The*

*Conflict*, échec commercial lamentable, reparaît quelques semaines plus tard sous le titre *Conflict* et se transforme en succès instantané.<sup>21</sup>

Plus récemment l'absence d'article dans le titre peut renvoyer à un langage codé, plus ou moins administratif, reproduisant le style elliptique des titres de presse<sup>22</sup> ou de publicité: *Meurtres à blanc* (1974), *Terminus* (1979), *Temps pascal* (1982). Ce type de titre, il est vrai plus courant dans le roman policier ou d'espionnage, fait sans doute écho au langage minimal que Roland Barthes a relevé dans les films de gangster où l'économie de mot devient un signe de puissance d'action<sup>23</sup>.

Visiblement les codes sociaux mis à contribution par l'absence d'article sont différents de *Clairière* (1929) à *Station Transit* (1983). C'est ainsi que beaucoup de ces titres du début du siècle semblent mal vieillir: *Amour vainqueur*, *Bois sinistres*, *Mondes chimériques*. Le fait qu'ils renvoient autant au roman qu'au monde dans les termes d'un discours social qu'on sait désuet n'y est sûrement pas pour rien. On devine ainsi qu'un titre comme *Destin de femme* de 1953 s'allie tous les préjugés du discours social de l'époque, faisant du roman un récit exemplaire et probablement édifiant. Alors que *Un destin de femme*, titre instrumental qu'on saurait de la même année, laisserait entendre que ce destin particulier a une visée essentiellement littéraire qui tient de sa valeur d'exception.

---

21. Gilles Carles, «Des titres... à juste titre!», in *L'Actualité*, Vol. 18, No. 11, 1993, p. 79.

22. Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 86-90.

23. Roland Barthes, «Puissance et désinvolture», *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 72-74.

## Un article indéfini et quelques rares exceptions

À la lumière du dernier exemple, on peut deviner que l'article indéfini possède une valeur proprement contradictoire à celle de l'absence d'article. Il ne faut pas se laisser leurrer par le terme *indéfini*, puisque son emploi dans le titre devient la promesse d'une définition romanesque: «*Un mariage sous l'Empire* ou *Un drame au Palais des Tuileries* traitent en fait d'un mariage et d'un drame fort déterminés par le co-texte et non pas du mariage ou du drame en général»<sup>24</sup>(p.164). Puisque l'article indéfini du titre identifie et particularise l'énoncé, on peut y voir assurément une valeur cataphorique assez proche de la *fois* dans le poncif du conte: il était *une fois*, qui signale d'emblée que l'indétermination du chronotope reste le gage de sa fictionnalité. Dans un article ultérieur Hoek soulignera d'ailleurs la valeur d'exception que possède l'article indéfini dans le titre des nouvelles naturalistes<sup>25</sup>.

Mais la valeur d'exception est déjà plus ou moins présente dans ce qu'implique l'article indéfini du titre. En effet, puisque le titre ne renvoie qu'au monde fictionnel du roman, c'est toute la particularité, la spécificité, du texte romanesque qui investit le titre de sa valeur qu'on ose souhaiter exceptionnelle. De plus, dans une logique de constitution

---

24. Leo H. Hoek, *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982, p. 164.

25. *Id.* , «Exception, antiphrase et aliénation. Le rôle discursif de l'article indéfini dans le titre des «Contes et Nouvelles» de Guy de Maupassant», in *Revue des sciences humaines*, no. 201, 1986, p. 155-163.

du discours, l'article indéfini du titre possède tous les attributs d'un introducteur cataphorique qui, certes, désigne un objet indéterminé mais, ce faisant, le détermine. De sorte que les rappels subséquents viendront confirmer sa vérité.

Un titre comme *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon désigne essentiellement «Séraphin Poudrier et l'avarice» et le titre ne renvoie ici qu'au roman: l'homme et le péché qu'il désigne ne possèdent de réalité que dans la fiction. Le titre s'inscrit ainsi dans une relation de continuité avec le texte romanesque. La première partie du titre, «Un homme» reste assez banale et contient, en elle-même, si peu d'information qu'elle renvoie directement à la deuxième partie: «son péché». Le «et» qui pose l'égalité thématique entre l'homme et le péché est cependant contrebalancé par le déterminant possessif anaphorique «son» qui fait émaner le «péché» de «l'homme».

On a ainsi dans le titre un début de progression quasi-textuelle qui pose *Un homme et son péché* comme l'introducteur topique du roman. «L'homme» du titre est particularisé à partir du réel comme figure d'exception, et de cette seule médiation avec le discours social on ne retient que les codes qui lui servent à s'en dégager. Mais «son péché», déjà plus que «l'homme», est inscrit dans le monde romanesque et son seul juge demeure le romancier. De sorte que l'incipit: «Tous les samedis, vers les dix heures du matin, la femme à Séraphin Poudrier lavait le plancher de la cuisine, dans le bas côté.»<sup>26</sup> semble poursuivre sur la même lancée. On comprend que ce Séraphin Poudrier vient rappeler l'homme du

---

26. Claude Henri Grignon, *Un homme et son péché*, Montréal, PUM, Bibliothèque du nouveau monde, 1986, p. 84.

titre: nul besoin de présentation, ni de rapprochement avec un univers connu. «Un homme et son péché» instaure donc d'emblée le lecteur dans l'univers romanesque et inscrit le titre et le roman sous le signe d'une continuité. Le grotesque du roman sera assumé sous les mêmes conditions que dans *il était une fois...*

En fait, si *Un homme et son péché* fait figure d'exception, justifiant le roman, cela implique naturellement d'autres hommes et d'autres péchés, dont Séraphin Poudrier se distingue par son zèle. Par contre *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, malgré l'article indéfini, ne se propose pas comme le récit d'une exception. Ainsi, dans ce titre, l'article indéfini se justifie par l'enchâssement de la «saison» dans la «vie», présentant le roman comme épisode de la vie d'un personnage. Emmanuel assure ainsi la continuité de l'univers romanesque par delà les calamités épisodiques de la fameuse «saison», appelant d'ailleurs en elle-même l'idée du cycle perpétuel.

La qualité topique de l'article indéfini est ici indiscutable puisque *ce dont on parle* reste une unité temporellement close, qui forme le sujet, l'unification des différentes trames (Jean-Le Maigre, Héloïse, le Septième) sous l'égide de la relation entre Grand-Mère Antoinette et le nouveau-né. Par ailleurs, là où réside la valeur d'information du titre, ce qui en fait un commentaire du roman, c'est dans l'inscription de cette «saison» dans l'univers dont on apprendra assez tôt qu'il relève du terroir où «rien ne doit mourir, rien ne doit changer». Le titre présente donc le roman comme un microcosme où la lentille focalisante, «dans la vie d'Emmanuel», est montrée.

Toutefois, dans *Une saison*, la particularisation ne se fait pas à partir du monde réel comme c'est le cas pour *Un homme et son péché*, *Un simple soldat*, *Un homme en laisse*. Elle s'opère plutôt dans un registre déjà fictionnel puisque «la vie d'Emmanuel» reste, somme toute, fictive. Le titre de Marie-Claire Blais propose donc un récit exemplaire particularisé à partir d'un monde essentiellement romanesque. De là à comprendre l'essence parodique d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, il n'y a qu'un pas. Le titre offre ainsi une piste de lecture presque inévitable pour les innovations formelles.

On retrouve la figure d'oxymore avec *Une Duchesse à Ogunquit* de Claude Jasmin. En fait, il s'agit plutôt d'une antithèse moins spectaculaire que les exemples que Grivel donne de la figure. Pourtant les idées de duchesse, connotée de grandeur, de luxe, de prestige, et d'Ogunquit, destination de vacances bon marché, sont peu compatibles. Combinant la valeur d'exception de l'article indéfini et celle de l'antithèse, *Une duchesse à Ogunquit*, donne à comprendre que la seule présence d'une duchesse à Ogunquit ainsi annoncée par titre devient un événement qui justifie en soi le roman.

C'est en comparant l'antithèse d'*Une Duchesse à Ogunquit* avec celle que propose *Neige noire* qu'on peut mesurer toute la valeur topique qu'induit dans le titre l'article indéfini. On sait d'emblée par le titre de Claude Jasmin qu'un personnage de duchesse aura, de près ou de loin, un certain rapport avec la plage américaine. Et, de fait, l'auteur résout dès la première page l'antithèse du titre: la jeune vacancière d'Ogunquit avait déjà été duchesse du Carnaval de Québec. Ce sentiment qu'on éprouve d'avoir été dupe de si peu était-il voulu de la part de l'auteur? D'ordinaire, la résolution de l'antithèse demande un

travail de fiction qui participe au plaisir de la lecture. Néanmoins, l'article indéfini qui concourt à introduire le sujet était garant que tôt ou tard aurait été définie la relation d'une duchesse et d'Ogunquit. En fait, le titre avec article indéfini semble incapable de mensonge.

Un syntagme nominal indéfini dans le titre, demeure donc la promesse implicite d'une définition dans le roman. D'où parfois l'extrême banalité (ou la suprême discrétion) de ces titres: *Un amour maladroit*, *Une liaison parisienne*, *Un voyage*, *Une aurore boréale*, qui doivent miser sur autre chose que sur le titre même: le nom de l'auteur, de l'éditeur. Il est, par contre, vrai que l'on tombe parfois dans une surenchère de l'exception: *Un tourment extrême*, *Une femme singulière*, titres qui en deviennent presque tautologiques. Coincé entre son implicite valeur d'exception et son inévitable promesse d'une résolution, le titre indéfini semble assumer maladroitement sa fonction apéritive, d'où peut-être sa très faible récurrence (à peine 4% de l'ensemble du corpus, incluant les titres métafictionnels indéfinis). Il est donc difficile d'y voir quelque évolution formelle, mais le syntagme nominal indéfini reste l'exemple le plus frappant d'un énoncé qui ne prend son sens que dans le roman, d'un énoncé purement romanesque.



## L'Article défini, la double vie du titre

Si on s'est attardé indûment à montrer les ressorts qui fondent la valeur de l'absence d'article et de l'article indéfini et ce, malgré leur relative rareté, c'est qu'ils illustrent le mieux les deux pôles entre lesquels va osciller la valeur de l'article défini du titre, qui lui est largement majoritaire dans le corpus québécois.

Ainsi l'absence de contexte du titre ne permet pas de statuer sur la valeur de l'article défini. L'article est-il cataphorique ou homophorique<sup>27</sup>; le syntagme nominal doit-il être compris comme générique ou particulier? En se limitant au seul titre *Le Libraire*, peut-on savoir s'il désigne Hervé Jodoin, qu'en principe nous ne connaissons pas encore, ou le libraire, terme générique du commerçant de livre? La première possibilité signifie alors le libraire romanesque, celui dont parle le roman de Gérard Bessette, qui, à l'instar du titre éponymique, n'a de réalité que romanesque. Alors que la seconde signifie la fonction sociale qui, indépendamment de ce qu'en dit le roman, possède une signification construite à même le discours social. Il est évident qu'on ne peut ici trancher et que le titre use des deux valeurs, d'une part pour se relier au monde, et de l'autre pour se relier au roman. En fait, plus qu'une polysémie qui évolue sur un même niveau, ce sont deux façons de signifier, deux renvois à des discours d'inégale réalité, qui se font concurrence. Aussi,

---

27. La valeur anaphorique semble difficilement applicable en début d'énoncé.

l'examen des titres de roman à visée politique ou idéologique permettra-t-il de montrer les codes qui travaillent à relier le titre avec une situation sociologique réelle.

La publication de *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey en 1934 a donné lieu à une condamnation cléricale du roman et à une mise au ban de l'auteur. Cela conditionne évidemment la lecture du titre dans la mesure où tout l'appareil paratextuel ne manque pas aujourd'hui de signaler que le roman a déjà été auréolé d'une mise à l'index. Pourtant si on fait abstraction de ce méta-discours historique, en s'attardant seulement à la relation entre le titre et le roman, la compréhension du titre n'est pas aussi évidente qu'il n'y paraît de nos jours. En fait, il faut attendre très tard (p.158) pour que l'auteur mentionne une première fois le terme «demi-civilisé», et ce n'est que vers la fin du roman (p. 171 à 180) que Harvey définit plus clairement ce concept qui tient rôle de titre.

Jusque là, le titre portait à équivoque. En effet, se fiant à la connaissance doxologique du concept de demi-civilisé on aurait pu comprendre que les demi-civilisés du titre étaient en fait le héros, Max Hubert, et ses camarades. Celui-là vit d'ailleurs une relation extra-maritale avec la fille d'un ex-contrebandier, meurtrier par surcroît, assiste avec ceux-ci à des beuveries, des «wild parties», et multiplie, après sa rupture avec Dorothée, les aventures dont le caractère essentiellement charnel le laisse, de son propre aveu, las et mélancolique<sup>28</sup>.

---

28. Jean Charles Harvey. *Les Demi-civilisés*, Montréal, L'Actuelle, 1970 p. 128.

Rien, jusqu'à l'éclaircissement des dernières pages du roman, rien si ce n'est ce début d'inspiration plutôt gidienne, ne permet vraiment de croire que l'auteur ne souscrit pas à la morale de l'époque, morale et discours social qui poseraient alors le héros et ses acolytes en véritables «demi-civilisés». Suivant ce schéma, on aurait pu s'attendre à une rétractation du narrateur, faisant amende honorable et retournant dans le droit chemin, comme une certaine catégorie de roman édifiant y avait, d'ores et déjà, habitué le lectorat.

Mais voilà, le titre ne désigne pas le héros et son milieu immédiat. Les «demi-civilisés» sont plutôt ses opposants (au sens greimassien), une élite que Jean-Charles Harvey définit comme essentiellement bourgeoise, prenant d'ailleurs garde de dénoncer trop nommément le clergé.

Cette confusion met néanmoins en lumière la distinction des deux lectures. D'une part, si on considère que les demi-civilisés du titre sont ceux du roman, essentiellement ceux du roman, on renvoie au texte romanesque le rôle de les représenter, de les définir. Et c'est en fonction du réalisme du roman que les liens se font avec la situation sociale. Ce qui n'arrive que tardivement dans le roman de Harvey, comme si l'auteur voulait s'assurer de la bonne coopération du lecteur.

Par ailleurs, si le *les* du titre prend une valeur homophorique et que «demi-civilisé» devient un terme générique qui signifie dans le monde réel et dans le roman, le titre prend alors l'aspect d'un commentaire sur le roman, de ce qu'on dit des personnages dans les termes d'un discours social. Et c'est par le seul titre qu'on porte un jugement sur des personnages qu'on aurait facilement identifiés si l'adéquation du discours littéraire et du

discours social aurait été plus forte. La confusion naît ainsi de ce que les «demi-civilisés» tel que les entendait Harvey ne correspondent pas exactement au demi-civilisés du discours social de l'époque.

Il est vrai que ces deux lectures des *Demi-civilisés* travaillent aujourd'hui dans un même sens, mais les vitesses inégales avec lesquelles elles se déploient dans le roman donnent à penser qu'une lecture du titre en tant que commentaire ne prend toute sa pertinence qu'à la fin du roman, un peu comme la préface dont Genette déplorait qu'elle ne soit pas postface puisqu'elle aussi reste *ce qu'on dit* du roman.

D'ailleurs, cette idée d'intituler le roman à partir des opposants, qui somme toute ne s'opposent qu'aux visées professionnelles et non amoureuses du héros, donne au titre l'aspect d'une insulte proclamée hors fiction et n'est sans doute pas étrangère à la condamnation du roman par les instances cléricales. Malgré toute la bonne volonté de Jean-Charles Harvey, celui-ci mesurerait-il l'efficacité d'un titre qui circule d'autant plus facilement que même sa condamnation et sa mise à l'index demandent qu'il soit proclamé? Restait aux censeurs de ne pas faire coïncider les codes littéraires avec codes sociaux en proscrivant les premiers.

*La Nuit* de Jacques Ferron présente un bon exemple d'une valeur homophorique de l'article défini qu'on reconnaît d'emblée. Ainsi, dans cet emploi, il s'agit moins de *la* nuit où se déroule le roman que de «la nuit», terme générique de l'expression «le jour et la nuit». Dès lors le roman se présente comme le récit plus exemplaire que particulier où le message du titre reste: ce genre de chose arrive «la nuit». Néanmoins, le titre de Ferron insiste sur

la composition assez désinvolte qui, à la façon d'un rêve pourtant lourd de symboles, trace l'itinéraire du voyage initiatique du narrateur François Ménéard. Sous cet angle, «La Nuit» est une indication presque formelle, un peu comme *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Blais ou *L'Antiphonaire* d'Aquin et dont l'archétype reste peut-être *Ulysse* de Joyce, qui indique avant tout une façon de déchiffrer les symboles du roman.

Mais ce titre est également intéressant parce qu'en 1972 il fut modifié pour devenir *Les Confitures de coings* à la faveur d'une visée plus polémique. Le roman connaît aussi quelques altérations mineures auxquelles s'ajoute un appendice substantiel où Ferron explique entre autres les modifications apportées au roman: ainsi l'auteur a-t-il voulu *corriger* un titre qu'il trouvait «trop ambitieux» pour insister sur le *poison* que sont les confitures.

En outre, on peut encore une fois mesurer l'effet du titre sur la signification générale du roman. Dans *La Nuit*, les confitures de coings apparaissent comme l'agent un peu dérisoire, et même gratuit, de la mort de Frank Archibald Campbell, agent qui procède de la même logique désinvolte qui a initié le récit, une plaisanterie désabusée du narrateur. Investies de la fonction de titre, les confitures deviennent, pour ainsi dire, nécessaires au sens où elles entrent dans une logique voulue dès le départ et annoncent, en termes encore sibyllins, la fatalité de la mort de Frank.

Mais il y a plus, la lecture topique du titre que propose le *les* cataphorique dans «Les Confitures de coings», par opposition au *la* homophorique de *La Nuit*, donne ce poison comme avant tout romanesque, comme un instrument de vengeance sans équivalent

dans le monde réel. Toujours est-il que Ferron aurait pu ré-intituler son roman «La Confiture de coings» misant, une fois de plus, sur un terme générique qui aurait alors eu une résonance collective même sous ses modalités métaphoriques. Mais l'auteur a préféré orienter son titre exclusivement vers le roman, roman qui prend *de facto* le relais d'un lien avec le monde. L'«appendice aux Confitures de coings ou le congédiement de Frank Archibald Campbell» confirme cette polarisation d'ordre éminemment personnel: l'ennemi est maintenant Hugh McLennan et le roman, débarrassé d'un titre qui l'annonçait comme exemplaire, se lit davantage comme un règlement de compte entre Ferron et son double anglophone. Mais déjà le rétrécissement du champ sémantique du titre, en ce qu'il ne désigne guère plus que les confitures fictionnelles, laissait entrevoir cela. À «La Nuit» trop ambitieuse de Ferron succèdent des «confitures» qu'il ne semble plus vouloir partager.

*Les Faux fuyants* de Monique LaRue apparaît, par contre, dans une époque où les diverses contestations, anti-cléricale, anti-coloniale, anti-capitaliste, ne rencontrent plus cette opposition omnipotente qui demandait à jouer de finesse dans le titre. Les revendications collectives sont également moins valorisées, les récits d'affranchissement comme *La Nuit*, *Le Cabochon*, prennent des visées moins exemplaires et collectives qu'exceptionnelles et individuelles. Aussi les codes sociaux du titre peuvent se manifester de façon plus vive, plus saillante, dans des termes qui s'inscrivent d'emblée dans le discours social.

La double lecture des *Faux Fuyants* montre par conséquent de façon ostensible l'articulation du romanesque et du social au sein du titre. Il y a, au départ, cette polysémie

du titre où le trait d'union absent joue le rôle d'un équivoque révélateur. Le mouvement des lectures topique et commentaire pourra donc se comprendre comme un exercice de quasi-étymologie, qui explique le faux-fuyant à partir des «faux fuyants».

Dans un premier temps, si on s'applique, dans une perspective topique à chercher dans le roman qui sont ces «faux fuyants» dont parle le titre, on s'aperçoit assez rapidement que les personnages en donnent la pleine mesure. Aussi la polysémie initiale des «faux-fuyants» en souligne une autre, qui tient davantage de la nature de la fuite que de celle de la fausseté: les différentes formes de fuite seront ainsi développées alternativement au cours du roman. Les chapitres pairs présentent la fuite des parents, Maurice et Zella, qui abandonnent la responsabilité familiale pour tenter de retrouver une authenticité qui se révèle aussi factice qu'insatisfaisante. Alors que les chapitres impairs montrent Klaus et Élodie, de la fugue initiale jusqu'à la fuite vers la Floride, qui restera de toute évidence fausse puisque c'est à leur propre moi qu'ils tentent d'échapper. Cette alternance mécanique des chapitres souligne entre autres cette fatalité qui veut que dans quelque direction que s'opère la fuite, elle reste en fin compte vaine. Les personnages apparaissent donc comme ces fuyards que, outre un lien de parenté fortement dévalorisé, seule la fausseté de leur démarche personnelle réunit. Si, par une lecture topique du titre, celui-ci ne désigne que ces personnages romanesques, particuliers par leurs fausses fuites, le roman de Monique LaRue dira de ceux-ci qu'ils ne trouveront pas ce bonheur individuel tant recherché. Et l'échec de cette quête devient le propos romanesque.

Cette explication, qui eût été suffisante si le roman s'était intitulé *La Famille Tremblay*, reste ici bien insatisfaisante parce que le titre met aussi en oeuvre des codes sociaux qui forcent de prendre «Les Faux Fuyants» dans un sens générique, en tant que commentaire du roman. Dès lors, le titre doit se comprendre comme quoi la quête romanesque est exemplaire du faux-fuyant générique, «du moyen détourné par lequel on évite de s'expliquer, de se prononcer, de se décider» (Petit Robert). Tant et si bien que les personnages deviennent eux-mêmes ces esquives vivantes. Sous cet angle, le titre affirme que l'individualisme, celui des personnages certes, mais qui rejoint l'individualisme générique, reste un moyen détourné d'éviter l'inéluctable famille.

D'une part, le titre est codifié pour une lecture topique de sorte que l'on comprend que l'exceptionnel destin de ces «faux fuyants» est hautement romanesque du fait que la fatalité falsifie toute fuite possible. D'autre part l'auteur a voulu, par le titre, poser sur cette quête individuelle, un jugement moral dont les incidences débordent dans le discours social. Faux-fuyant provient donc de *fausse*, la vérité étant la famille, et de *fuite*, le refus de cette vérité.

L'article défini, par sa nature ambiguë, est à même de mieux exprimer ce double jeu du commentaire et du topique, du générique et du particulier, de l'affirmation sociale et de la valeur romanesque du titre. Ce qui explique le mieux sa forte prédominance quantitative de cette forme syntaxique.

Le degré de dissidence du discours littéraire par rapport au discours social pourrait donc se mesurer dans cet écart entre la lecture du titre en tant que topique et celle en tant



que commentaire. Dans *Les Demi-civilisés*, les codes mis en oeuvre par le titre s'évitent dans la majeure partie du roman. Tandis qu'un roman édifiant instaure d'emblée la coïncidence des perspectives. Ainsi, dans *Les Opiniâtres*, Léo-Paul Desrosiers dit de ceux-ci qu'ils cultivent la terre et, d'un même geste, il dit que ceux qui cultivent la terre sont des «opiniâtres». Devant cette logique infaillible, Leo Hoek remarque toute la puissance idéologique que sous-tend la position de titre:

«La forme nominale elliptique et la stéréotypie sémantique du titre confirme généralement les attentes du public et, en même temps, une image idéologique du monde que peut avoir le lecteur»<sup>29</sup>

En effet quoi de plus innocent qu'un syntagme nominal? Mais lorsque celui-ci s'offre en tant que synthèse de deux discours, il devient redoutable d'efficacité.

Enfin, cette étude du syntagme nominal, en le subdivisant selon la valeur des articles, a évidemment opéré une réduction et une systématisation qui ne sont pas toujours aussi claires. Certains titres sans article peuvent prendre une valeur particulière: *Mort et naissance de Christophe Ulric*, de même que certains syntagmes nominaux définis demeurent essentiellement topiques, sans référence extra-textuelle. Aussi faut-il voir ici une illustration sommaire des moyens par lesquels le titre est codifié de littéarité et de socialité.

---

29. Leo Hoek, *La Marque du titre*, op. cit., p. 283.

## Les voix du Verbe sont-elles impénétrables?

On sait la prédisposition du titre de livre pratique pour le verbe à l'infinitif: *Écrire en français. Survivre en forêt. Retrouver l'enfant en soi*. L'infinitif se rapproche du syntagme nominal tout en permettant une neutralité quant à qui écrira, survivra ou retrouvera. De plus, elle signifie qu'il s'agit d'une méthode dynamique espérant ainsi poser l'équation inconsciente de la lecture et de l'action, un peu comme l'étiquette commerciale pose l'équation de l'objet et de son nom. La formule infinitive étant presque canonique pour ce type d'ouvrage, il sera donc rare qu'elle se retrouve dans le titre du roman qui préfère mettre en scène les acteurs du récit dans une phrase, même elliptique, au mode personnel. Ainsi conjugué le titre verbal se présente davantage comme le résumé que comme le sujet du roman, ce qui en induit une lecture en tant que commentaire.

Par ailleurs, les titres à construction verbale auront aussi cet avantage de mettre en lumière avec plus d'évidence la position de leur énonciation. D'abord, l'emploi du temps verbal du titre et celui du roman indiquent les relations du temps de l'énoncé et du temps de l'énonciation. Si l'usage du passé simple fait figure de norme (du moins en début de siècle) de l'énonciation romanesque, il ne semble pas exister de temps verbal normatif pour le titre, qui s'accommode du passé: *Tu regardais intensément Geneviève* autant que du futur: *Ils posséderont la terre*. Ensuite parce que les formes illocutoires, dont la forte récurrence n'est peut-être pas sans rapport avec l'acte performatif de l'intitulation,

indiquent à travers les rapports deictiques les locuteur et locutaire du titre. Ainsi en est-il des formes interrogatives: *De quoi t'ennuies-tu Évelyne?*, *Floralie, où es-tu*, et impératives: *Délivrez-nous du mal*, *Faites de beaux rêves*.

Pour qui s'intéresse aux titres, *Restons chez nous* de Damasse Potvin est un petit bijou d'idéologie condensée sur un mode si peu subtil qu'il est inutile d'en expliciter les ressorts. Toutefois, ce titre de 1908 ne peut se comprendre sans un recours direct aux marges du texte, ce «nous» renvoyant essentiellement aux différents éléments paratextuels: date, nom de l'auteur, et surtout l'indication générique *Roman canadien* qui accompagne tout roman de la terre comme une sanction idéologique. Ce qui reste le plus particulier, au-delà de cet impératif moral du titre qui dispense presque de la lecture du roman, ce sont les relations d'énonciation entre le titre et le roman.

Ainsi, ce titre homodiégétique à l'impératif présent, qui introduit un roman hétérodiégétique narré au passé simple, ne semble pas renvoyer directement à la fiction mais plutôt au discours social. Le *nous* reste cependant présent dans la narration mais, comme le *je* du récit balzacien, il oscille entre deux fonctions. D'une part, le *nous* conventionnel du locuteur: «Nous l'avons dit, Jacques Pelletier était un colon dans toute la force du mot.»<sup>30</sup> Et de l'autre, le *nous* d'un énoncé de réalité<sup>31</sup>, ayant surtout comme fonction de légitimer la référentialité du texte: «C'est une vieille coutume de nos colons de

---

30. Damasse Potvin, *Restons chez nous*, Québec, J. Alf. Guay, 1908, p. 17.

31. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 54-62.

s'entr'aider les uns les autres.»<sup>32</sup> C'est d'ailleurs ce *nous* qui est introduit dans la fiction à la phrase finale et qui fait ainsi écho à celui du titre:

Et, en retour des prières et du souvenir qu'il demande de lui envoyer pas [sic] delà les espaces, il nous crie, d'en dessous de son tertre, et comme s'il était encore ici, il nous crie, tristement: «RESTONS CHEZ NOUS!»<sup>33</sup>

Ce «nous» est donc celui de Paul Pelletier, du narrateur, de Damasse Potvin, du lectorat, formant un continuum monologique où l'expérience du particulier traverse avec aisance les divers degrés de fiction pour se retrouver en tant qu'impératif moral dans le discours social. Le titre, à cet effet, devient le dernier relais de la fiction au discours social authentifiant la coïncidence idéologique de l'auteur et du narrateur

Coïncidence idéologique qui n'est toutefois pas coïncidence des identités, car le titre, même s'il se présente comme le résumé d'une fiction, est énoncé hors de celle-ci, hors du roman, puisqu'il ne se veut surtout pas fictif mais bien un appel désespéré contre l'émigration, un appel proclamé dans un présent intemporel de l'énoncé comme de l'énonciation. Cela semble d'ailleurs caractéristique des titres verbaux de cette époque dont l'isotopie s'articule autour de la terre ou de l'amour, comme les autres, mais ils marquent de façon très nette les enjeux moraux qu'ils mettent en scène: *La vérité choque*, *L'amour ne meurt pas*, *La terre se venge*. Tous sont énoncés dans un présent qui les rapproche davantage du discours social que du discours littéraire du roman.

---

32. Damasse Potvin, *op. cit.*, p. 20.

33. *Ibid.*, p. 243.

Sur ce point, *Un homme se penche sur son passé*<sup>34</sup>, présente un cas similaire, mais inversé, à *Restons chez nous*. Dans ce roman de Constantin-Weyer, le narrateur homodiégétique du roman est de toute évidence absent de l'énonciation du titre. Aussi cette rupture est-elle consacrée dès la deuxième phrase du roman: «Un homme se penche sur son passé !... Si court qu'il fut en réalité, je croyais le mien, alors, immense.»<sup>35</sup> Mais, le véritable embrayeur du récit apparaît un peu plus loin: «... Mais, laissez moi, aujourd'hui que je me penche sur mon passé, prendre un point de départ...» (p.10). Plus de doute alors que l'homme qui se penche sur son passé est bel et bien le narrateur. Ces analepses, soulignées par les points de suspension, marquent la discontinuité narrative qui ouvre et ferme l'immense parenthèse qui permettra à Monge de narrer homodiégétiquement le récit de son passé.

Il y a dans ce titre une objectivation du récit qui aurait été clairement métafictionnelle si la formule avait été nominale: *Retour d'un homme sur son passé*. La forme verbale permet en outre de dynamiser l'acte d'énonciation du roman (le fait de se pencher sur le passé) sans que cette énonciation soit pour autant donnée comme achevée. Le roman se termine d'ailleurs par la même formule à l'imparfait: «... Un homme se penchait sur son passé!». (p.282) En fait, il s'agit ici d'un procédé d'intitulation peu commun qui s'apparente

---

34. Maurice Constantin-Weyer, *Un Homme se penche sur son passé*, Paris, Nelson Éditeurs, 1948, 282 p.

35. *Ibid.*, p. 7.

davantage à la synonymie synchronique qu'à un méta-langage circonscrivant le récit dans une définition rigide.

Comme pour *Restons chez nous!*, le titre ne semble pas énoncé de l'intérieur du roman. Tout se passe comme si à vouloir résumer le roman, on ne pouvait, ou on ne voulait, pas se confondre avec un narrateur qui, s'assumant d'emblée fictionnel, n'était garant d'aucune vérité. Mais l'effet semble totalement contraire puisque, en se distinguant ainsi de la voix fictionnelle, on prête ainsi le flanc à l'épreuve de négation. Pourrions-nous objecter à Porvin qu'il fallait plutôt dire *Allons à Montréal* pour s'enrichir tout en restant chez nous, ou à Constantin-Weyer qu'*Un homme exalte un Far-West mythique*. Faudrait-il alors résumer le roman d'une voix fictionnelle ou le mettre en abyme pour que le titre s'avère aussi indéniable?

Pourtant, *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout est problématique à bien des égards. Et ce n'est pas l'adresse au narrateur qui complique les choses. Non, cela tient plutôt à la forme elliptique du titre et à la mise en abyme du roman qui ne facilitent guère l'identification de la position d'énonciation du titre. Quelques indices nous mettent pourtant sur la piste. Tout d'abord, les titres de chapitre défilent sous les noms «A», «U», «R» jusqu'à former «Au roi du hot dog» qui devient, par le fait même, un second titre à l'intérieur même des cahiers de François Galarneau, titre clairement énoncé par le narrateur homodiégétique.

Ce second titre faisant concurrence à celui du roman, on est porté à considérer «Salut Galarneau!» comme n'étant pas assumé par le narrateur. D'une part, le roman se

termine par ce salut au soleil: «À demain vieille boule, salut Galarneau ! Stie.»<sup>36</sup> lorsque François sort de sa forteresse pour *porter son livre en ville*, livre que, selon toute vraisemblance, nous achevons de lire. Il y a dans cette conduite proustienne du récit, qui commence et se termine par la même locution, une réflexivité qui place le titre à la jonction de ce mouvement perpétuel de l'écriture et de sa genèse.

D'autre part, il est vrai que «Salut Galarneau!» apparaît à plusieurs endroits dans le roman. Galarneau y désigne tantôt le soleil lorsqu'énoncé par François <sup>37</sup>, tantôt François lorsqu'énoncé par ses amis ou ses clients<sup>38</sup>. À cet effet, «Salut Galarneau!» devient la formule emblématique du matériau verbal à partir duquel François écrira ses cahiers :

Si j'avais été médecin, je ne dis pas. Je veux dire, j'aurais eu des connaissances particulières de la psychologie des gens. Il y a des tas de médecins qui écoutent leurs patients patiemment, puis ils arrangent ça avec du sel, de la chapelure et de l'imagination. Ça vous prend aux tripes comme un ragoût trop gras, des gens qui souffrent ça ne peut rien cacher au praticien alors que moi, les contacts avec les clients c'est plutôt: Salut Galarneau! Donne-moi donc un hamburger avec des oignons crus puis de la relish verte.<sup>39</sup>

Ainsi, «Salut Galarneau!» représente une parole pré-diégétique, celle qui donne le fondement référentiel aux cahiers de François Galarneau, fondement référentiel évidemment dévalorisé par la banalité du propos. Sous cet angle, le titre semble fonc-

---

36. Jacques Godbout. *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, 1967, p. 155.

37. *Ibid.*, p. 57.

38. *Ibid.*, p. 42.

39. *Ibid.*, p. 28.

tionner un peu comme une épigraphe ironiquement désinvestie de sa fonction de «signal de culture et de mot de passe de l'intellectualité»<sup>40</sup>. Et si ce n'était de la surcharge typographique, le titre pourrait alors devenir «*Salut Galarneau!*».

Quoi qu'il en soit, l'énonciation titre reste toujours en retrait de celle du roman: le salut au soleil est énoncé à la limite de la fiction, lorsque celle-ci s'apprête à devenir l'objet-roman *réel*. Alors que le salut au narrateur serait visiblement énoncé par une autre instance, celle d'un discours social qui précède l'écriture. «Salut Galarneau!» semble donc se situer *avant* et *après* les cahiers de François Galarneau. Et entre ces deux «Salut Galarneau!» issus d'un discours social s'inscrit un discours littéraire résumé par ceux-là.

Encore une fois, le titre verbal s'exprime hors de l'énonciation du roman. Mais là où les romanciers du début du siècle commentaient leurs romans d'un titre verbal, Jacques Godbout entretient l'équivoque, il commente un discours social «Salut Galarneau!». le transmue en discours littéraire qui retrouve son aboutissement dans un discours social débarrassé de ses complexes. Il s'opère donc un échange entre la fiction romanesque, où est représentée la parole sociale en termes littéraires, et le titre où est représentée la fiction en termes du discours social.

«- Quel est le titre du dernier roman de Réjean Ducharme?

- *L'a savoir*»

---

40. Gérard Genette, *op.cit.*, p. 148.



Ainsi énoncé dans le discours social, à un niveau essentiellement métafictionnel, *Va Savoir* s'apparente fortement à *Que le diable emporte le titre*, à un titre qui se refuse comme tel, ou qui, du moins, se donne comme un déni de lecture.

*Va savoir* garde toutefois la particularité d'un impératif grammatical et d'un interrogatif sémantique, à tout le moins d'un aveu d'ignorance faisant suite à une interrogation. Et c'est cette interrogation que suppose la transitivité de «savoir» qui demeure le noeud gordien du titre: Aller savoir quoi? Il y a donc, au premier chef, ce *manque* que notait Charles Grivel:

Par suite, l'obscurité du titre, son illisibilité relative est à considérer comme l'intention positive même de ce texte en miniature: le défaut d'information qu'il comporte présage de la clarté d'ensemble du livre à lire. Le titre en inscrivant une ignorance comme marque du roman désigne par avance le savoir qu'il produit comme bénéfice de sa lecture.<sup>41</sup>

Dans *Va savoir*, Ducharme exacerbe ce défaut d'information en assumant et en soulignant l'obscurité du titre. Ayant explicitement repoussé le présupposé thématique dans le texte romanesque, *Va savoir* décourage donc fortement une lecture topique du titre: difficile en effet de considérer que «Va savoir» est ce dont parle le roman. Mais sa valeur d'information, ce qu'on apprend de la lecture commentaire, reste son absence d'information. Dès lors, ce déni du titre n'a comme contre-partie que d'inciter l'énonciataire, dans un acte perlocutoire à peine camouflé, à la lecture du roman. L'impératif reprend ici ses droits. Le lecteur est convié à *aller savoir* ce que donne à lire le roman.

---

41. Charles Grivel, *op. cit.* p. 172.

Par ailleurs, on peut également prendre l'expression du titre au pied de la lettre, comme il faut souvent le faire chez Ducharme. Ainsi, dans son périple européen Mamie «va savoir», savoir dans son acception la plus large. Cette interprétation reste d'autant plus plausible que ce personnage est aussi narrataire du récit. Toutefois sur le plan syntaxique l'impératif se confond ici avec l'indicatif, renvoyant à cette double lecture: dit-on de Mamie qu'elle va savoir (elle voyage), ou dit-on à Mamie d'aller savoir (voyage!). Ce faisant, à l'interrogation que suppose l'esprit du titre: va savoir ce qu'on dit du roman, de ses personnages? on répond par la lettre du titre: (elle) voyage. Tandis que l'impératif destiné au lecteur (lis!) se double d'un impératif destiné au narrataire (voyage!)

La continuité de l'énonciation du titre et du roman qui dans *Restons chez nous* se faisait par l'identification univoque au «nous», procède dans *Va savoir* d'un dialogisme entre les instances énonciatrices et énonciataires, titulaires et narratives. Si chez Godbout, les énoncés «Salut Galarneau!» se répondaient d'un bout à l'autre du roman. c'est au sein même du titre «Va savoir» que se répondent discours social et discours littéraire

Ajoutons, enfin, que le nom propre du narrateur, Rémi Vavasseur, demeure phonétiquement assez près du titre. Et sachant de Réjean Ducharme cette propension à une onomastique hautement signifiante<sup>42</sup>, on ne peut manquer d'y voir un autre jeu formel avec les canons de l'intitulation. Ce personnage marqué d'une éponymie approximative est-il investi d'une ignorance qui transcende le récit jusque dans le titre, ou est-ce le titre qui

---

42. Diane Pavlovic. «Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne». *Études française*, vol. 23, no. 3, 1988, p. 89-98.

désigne maladroitement le narrateur? D'où la multiplicité des combinaisons et des renvois d'ascenseurs: Rémi Va savoir, Rémi veut savoir, Va Vasseur, etc. Le puits semble sans fond.

Bien que le titre verbal reste peu usité, sa proportion a plus que doublé de 1900-1940 (4%) à 1975-1979 (9%). Celui-ci exprime d'ailleurs de moins en moins proverbialement, bien que les multiples rappels intertextuels, surtout depuis 1940, viennent relier les romans à la bible: *Ils posséderont la terre* («Heureux ceux qui sont doux car», Mt. V. 4). *Et la lumière fut. Délivrez-nous du mal*, confirmant une énonciation distincte de celle du roman.

Mais le plus spectaculaire reste la diversification des voix où un discours social garde bien entendu la main haute sur l'énonciation mais délègue en même temps à des voix fictionnelles le pouvoir de répondre, de commenter, de résumer le roman.

## Énonciation

Les titres verbaux nous ont amené à accorder plus d'importance à l'énonciation, mais la question doit pouvoir se poser pour l'ensemble des titres. Elle a d'ailleurs été brièvement traitée par Leo Hoek dans *La Marque du titre* où il conclut rapidement: «Tout porte à croire que l'instance narrative qui parle dans le titre peut changer d'un récit à

l'autre.»<sup>43</sup> Il explique de façon plus nuancée que *généralement* l'énonciation du grand titre, tout comme celle du titre du chapitre, peut être conférée à l'auteur, *parfois* au narrateur, et *apparemment* au personnage<sup>44</sup>. Gérard Genette n'est guère plus loquace sur le sujet, en fait dans *Seuils* il n'aborde la question de l'énonciation que des intertitres et des épigraphes où il se contente d'affirmer que la forme est libre<sup>45</sup>.

Cependant, de l'ensemble des titres de roman québécois du XXe siècle, semblent se dégager quelques constantes, somme toute empiriques, mais qui sont peut-être révélatrices d'une certaine rhétorique de l'intitulation que les auteurs du XXe siècle ont intégrée et reproduite.

D'abord, on a noté qu'un personnage éponyme n'est jamais, sauf exception, narrateur du roman. Cela dit, cette absence de narration autodiégétique n'empêche en rien que le roman puisse être narré par un, ou même plusieurs, personnage: c'est d'ailleurs le cas dans *Jimmy*, *Laura Laur* ou *Vautour* comme on l'a vu plus haut. Mais, entre l'énonciation du roman et celle du titre éponymique, il n'y a donc pas de rupture logique directe qui accorderait au titre une énonciation distincte de celle du roman. Les relations d'énonciation du titre et du roman s'inscrivent dans une continuité qui enchâsse le titre à l'intérieur du roman. Cela peut tenir de la nature même du nom propre qui, en tant que désignateur rigide, se doit d'être forcément repris dans le roman, le plus souvent dès le

---

43. Leo H. Hoek. *La Marque du titre, op. cit.*, p. 258.

44. *Ibid.*, p. 260.

45. Gérard Genette. *op. cit.*, p. 142-145 et 275-284.

début, ce qui induit une lecture du titre en tant que topique où prévaut la logique constitutive au détriment d'une valeur d'information.

À l'autre bout du spectre, le titre verbal, pour lequel la syntaxe demande la lecture commentaire d'un résumé, reste souvent énoncé de l'extérieur de l'univers diégétique immédiat. Quant à attribuer cette énonciation à l'auteur implicite de Booth ou à l'auteur réel de Genette, il y a la pétition de principe qui présuppose que le titre répond aux mêmes schémas d'énonciation que le roman. Ce que l'on peut éviter en envisageant les voix du titre d'une part fictionnelle, romanesque, et de l'autre sociale, laissant de côté les rapports d'identité et de ressemblance avec le narrateur et l'auteur.

Par ailleurs, il est plus difficile de déterminer les positions d'énonciation de titres dont la syntaxe s'inscrit moins dans un rapport à la deixis. Mais comme la valeur générique des syntagmes nominaux lus comme commentaire signifie dans le discours social, on peut comprendre que l'énonciation se trouve aussi dans le discours social. Et l'énonciation topique de titre, dont la particularisation n'est que romanesque, s'inscrit, quant à elle, dans une relation de continuité avec le roman. On peut à ce point, sans trop de témérité, avancer qu'une lecture topique se fait en fonction d'une voix fictionnelle du titre et que la lecture du titre en tant que commentaire se fait en fonction d'une voix hétérogène se rapprochant davantage du discours social.

Suivant que «Les faux fuyants» est ce dont *on* parle dans le roman, ou ce qu'*on* en dit, ce *on* prend une valeur, sinon une voix différente. Et ces voix seront donc porteuses de vérités qui s'apprécient différemment puisqu'elles évoluent dans des registres distincts.

Dans son court développement sur la distinction des lectures topique et commentaire, Hoek considère, à la suite de Ricardou, les implications idéologiques que supposent les deux lectures du titre. Ainsi, le titre lu comme topique du roman doit être considéré comme l'action du mot sur le texte: «Cela conduit à une lecture idéaliste en ce que la diversité complexe du texte se trouve effacée par une procédure d'identification»<sup>46</sup> À l'opposé, le titre commentaire se comprend comme l'action de tout le texte sur le mot: «Cela forme une lecture matérialiste en ce que l'identité du mot se trouve scindée par une procédure de diversification.»<sup>47</sup>

En outre, ces considérations d'ordre idéologique peuvent aussi se ramener à l'épreuve de négation qui permet, dans une perspective linguistique, de cerner le commentaire. Une lecture commentaire, énoncée et comprise comme un discours social ouvre la voie à la récusation, comme tout discours extra-littéraire. De sorte que, si on peut objecter à Gabrielle Roy qu'il s'agit plutôt de «Malheur d'occasion» dans l'histoire de la famille Lacasse, on ne saurait en faire autant avec *Une duchesse à Ogunquit*. Même chose avec *Les Confitures de coings* qui sont indéniables puisqu'elles renvoient au monde romanesque, alors que *La Nuit*, qui signifie génériquement la nuit réelle autant que celle du roman, peut être contestée, non en tant que titre, mais en tant que signification, en tant que résumé du roman.

---

46. Jean Ricardou cité par Leo H. Hoek. *Ibid.*, p. 169.

47. Jean Ricardou cité par Leo H. Hoek. *loc. cit.*

C'est, somme toute, la teneur fictionnelle de l'affirmation topique dans le titre qui ne peut être contestée, niée, en ce sens qu'elle opère dans un registre où la vérité n'a guère de sens. Le topique du titre est donc marqué du sceau de la nécessité: Maria Chapdelaine est la fille d'un Chapdelaine, Séraphin Poudrier pêche d'avarice, les «faux fuyants» ne peuvent fuir véritablement.

Enfin, comme on a pu le remarquer de façon plus ostensible à propos du titre éponymique, et de façon plus modeste dans les diverses autres formes syntaxiques du titre, l'évolution générale du corpus des titres québécois présente un mouvement lent mais régulier qui va du titre qui demande une lecture topique vers un titre qui se lit davantage comme commentaire du roman.

Mais, il ne s'agit pas là d'une caractéristique unique au corpus québécois puisque cela semble s'inscrire dans le mouvement général de la littérature occidentale. Jean-Louis Flandrin, ayant de façon statistique comparé l'ensemble des titres français, tous genres confondus, du XVI<sup>e</sup> siècle et de 1961 aboutit à un constat similaire quant à la généralisation et à la particularisation qu'opère le titre en fonction des époques.

À considérer le XVI<sup>e</sup> siècle comme un tout [...] on y trouve, au niveau des titres, un emploi presque aussi fréquent de la réalité existentielle de l'amour que de la réalité essentielle. En 1961, au contraire, «l'amour» réalité universelle, l'emporte largement sur les amours particulières. C'est à cet universel qu'on réfère, lors même qu'on s'intéresse à un individu particulier. Au lieu de parler, par exemple, de l'amour de Nicole pour Jean-Pierre, ou

des amours de Nicole, comme l'aurait fait le XVI<sup>e</sup> siècle, on parle de «Nicole et l'amour».<sup>48</sup>

On reconnaît sous ces termes, la part toujours plus grande de la valeur homophorique de l'article défini qui instaure une lecture du titre en tant que commentaire du roman.

Ainsi, en même temps que le titre se présente davantage comme commentaire que comme topique, il s'ensuit qu'il s'investit d'une valeur d'information supérieure, qu'il devient davantage pertinent. Sawyer, dont la catégorie de titre thématique, exprimant un sens sous-jacent, demande une lecture commentaire, propose une explication d'ordre esthétique à cette évolution:

It is possible to view the current preference for the thematic title, however, as a direct response to the diminution of the authorial voice in the text of modern narrative. As Wayne Booth has observed, in the past an author would conventionally direct the reader from within the narrative itself.

[...]

Hence the modern writer has had to rely upon rhetorical devices that lie outside the narrative proper, such as title or epigraph, to communicate an 'authorative' intent.<sup>49</sup>

L'intérêt grandissant de la titrologie n'est peut être pas sans rapport avec cette évolution du titre de plus en plus investi d'une autorité auctoriale. Maurice Couturier qui étudie ce retrait toujours plus grand de la figure de l'auteur dans le roman note également que les marges du texte deviennent le lieu d'une affirmation du droit moral de l'auteur sur son

---

48. Jean-Louis Flandrin, «Sentiments et Civilisation, sondage au niveau des titres d'ouvrages», in *Annales*, no. 15, sept.-oct. 1965, p. 955.

49. Richard Sawyer, «Fictional Titles: A Classification», in *University of Toronto Quarterly*, vol. 60, no. 3, printemps 1991, p. 378 et Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, p. 198-199.



texte.<sup>50</sup> En outre, cela s'accorde avec les différentes observations faites dans le corpus quant à l'énonciation du titre. Ainsi, la lecture commentaire du titre, qui se fait en fonction d'une énonciation de plus en plus hétérogène de celle du narrateur, apparaît comme un message de l'auteur au lecteur sans médiation fictionnelle.

Quand Claude Duchet affirme que le titre «parle l'oeuvre en termes de discours social»<sup>51</sup>, cet écart de l'énonciation du titre commentaire par rapport à l'énonciation romanesque, apparaît maintenant comme celui du discours social par rapport au discours littéraire. Et, poursuivant avec la proposition à double détente de Duchet pour qui le titre parle également le discours social en termes de roman, l'énonciation d'un titre topique, pigeant son énoncé dans le discours social, l'inscrit d'emblée dans l'univers romanesque. Le concept bakhtinien de polyphonie s'inscrit au sein même du titre.

---

50. Maurice Couturier. *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 26.

51. Claude Duchet. "La Fille abandonnée" et "La Bête humaine": éléments de titrologie romanesque», in *Littérature*, 12, décembre 1973, p. 50.

### *III - Titres métafictionnels*

---

De la première bipartition qu'opérait Genette entre les titres fictionnels (les plus fréquents) et les titres métafictionnels<sup>1</sup>, on n'a abordé jusqu'ici que les premiers. Aussi, les conclusions quant à l'énonciation du titre en tant que commentaire nous amènent-elles tout droit aux seconds. Par contre, s'il a fallu passer par un long processus inductif pour constater que la lecture commentaire du titre semble se faire en fonction d'une énonciation plus proche du discours social que du discours littéraire, l'énonciation du titre métafictionnel ne pose pas ce genre de problème. En fait, on peut rationnellement déduire que l'énonciation du titre métafictionnel reste hors fiction, puisqu'elle opère sur celle-ci, comme sur un objet, une dénomination dans le registre du discours social. Cette autorité du discours social sur le discours littéraire devient donc révélatrice de la façon dont se désigne le roman en tant que littérature.

Toutefois le titre est rarement exclusivement métafictionnel; les quelques exemples du corpus: *Un livre*, *Manuscrit*, se posent comme des exceptions qui à se multiplier

---

1. Aussi devrait-on à ce point rappeler que les titres métafictionnels se distinguent des titres fictionnels en ce que ceux-là visent le texte en tant qu'objet, alors que ceux-ci visent une représentation du texte, son objet.

viendraient rapidement saturer toutes les possibilités d'intitulation. Le titre amalgamant donc objet métafictionnel et sujet fictionnel, l'articulation de ces termes sera centrale à la problématique des rapports du discours social et du discours littéraire.

La forme la plus canonique du titre métafictionnel reste sans doute l'apposition à la partie fictionnelle du titre: *C'est ici que le monde a commencé*, *Récit-reportage*. Présentée, dans le roman du début du siècle, en tant qu'énoncé à forte connotation morale, l'apposition métafictionnelle se fera progressivement plus rare, à l'instar du roman du terroir. L'apposition revient cependant dans les années 70 avec une propension manifestement formaliste mais qui dévie rapidement sur une valeur de plus en plus thématique.

L'autre forme syntaxique qui rend compte de l'articulation des parties fictionnelle et métafictionnelle dans le titre est plus complexe et plus variée. Le titre donne d'emblée le roman comme objet *Le Grand Roman d'un petit homme*. Au cours du siècle, cette forme d'articulation deviendra, elle aussi, une façon de signifier, non seulement la forme, mais aussi les thèmes du roman.

Cette interpénétration des qualités formelles et thématiques dans le titre métafictionnel amène une constatation où le discours métafictionnel et le discours fictionnel se croisent pour signifier conjointement le roman objectivé et sa représentation.

## L'Apposition

Le terme d'apposition pour désigner l'indication métafictionnelle est évidemment boiteux puisqu'il ne rend compte que de la structure du titre dans un contexte bibliographique: *titre fictionnel, indication métafictionnelle*. Sur la page couverture ou sur la page titre, ces éléments agissent plutôt comme des énoncés indépendants qu'aucune syntaxe sinon celle de la composition graphique ne saurait décrire convenablement. Mais encore une fois l'économie terminologique l'emportera dans un champ que la lexicologie n'a pas encore défriché.

Le terme métafictionnel mis en apposition au titre fictionnel joue entre deux fonctions. Il signale un équilibre qui se pose entre titre fictionnel et terme métafictionnel. Équilibre mais aussi hiérarchie, puisque l'on sépare nettement la fiction de la réalité. D'un côté, apparaît un énoncé fictionnel: *Les Roses sauvages*; de l'autre, un énoncé *vrai*, qui opère dans le discours social une dénomination de l'objet fictionnel: *petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*.

Par ailleurs, l'indication métafictionnelle en apposition se confond allégrement avec l'indication générique. Aussi, à la division sommaire que fait Genette de l'ensemble de l'appareil titulaire: «titre», «sous-titre», «indication générique», le critique s'empresse d'ajouter que «seul le premier élément est, dans notre culture actuelle, obligatoire.»<sup>2</sup> C'est

---

2. Gérard Genette. *Seuils*. Paris. Seuil. 1987, p. 56.

ainsi que l'indication générique sera de plus en plus prise en charge par l'instance éditoriale. De nos jours, cette indication générique éditoriale est le plus souvent normalisée par l'usage graphique: police, taille, emplacement sur la couverture, se distinguant aisément du titre. De plus, l'indication générique se traduit souvent par l'inscription dans une collection tel «Collection roman» chez L'Hexagone ou «Roman québécois» chez Leméac, ce qui la détache encore plus d'une compétence auctoriale.

Pourtant, l'indication métafictionnelle n'est pas aussi naïve qu'on le peut croire, elle participe au contrat de lecture, signifiant tantôt la fictionnalité, tantôt la véracité, ou distinguant le plus souvent la part de chaque concept dans le roman.

L'écrivain inscrit son texte dans des systèmes connus du lecteur par la simple indication que le livre participe d'un genre. Qu'un texte soit classé comme roman ou comme nouvelle ou encore comme roman historique implique immédiatement pour le lecteur, un choix différent de critères de lecture.<sup>3</sup>

C'est ainsi que, comme l'a montré Frédéric Deloffre, le terme métafictionnel *roman* s'éclipse des couvertures du XVIIIe siècle au profit des *mémoires, aventures, histoires*<sup>4</sup>. Le roman ayant mauvaise presse, ces termes métafictionnels dédouanaient le texte des représentations romanesques et fictionnelles, en insistant sur la véracité du contenu et donc sur une moralité plus proche de celle véhiculée dans le discours social.

---

3. A. Goldschläger. «Le Contrat de lecture», in *Revue canadienne de littérature comparée*, Mars-Juin 1992, p. 256.

4. Frédéric Deloffre. *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967, p. 43.

Ce conditionnement de lecture aurait comme penchant québécois en début de siècle, l'inscription *Roman canadien* par opposition, bien entendu, au roman français. Les titres que supporte cette indication métafictionnelle restent ainsi largement tributaires de l'idéologie conservatrice: *La Terre vivante*, *Restons chez nous*, *Au large de l'écueil*. S'agit-il là d'une inscription éditoriale ou cléricale? Toujours est-il que l'éditeur Édouard Garand soulignera même en couverture: *Roman canadien inédit*, «l'inédit» voulant sans doute signaler que le roman n'est d'abord pas paru en France et qu'il est essentiellement orienté vers le lectorat local.

Par opposition à ces *romans canadiens*, *récit des temps héroïques*, *roman des temps apostoliques*, où l'indication métafictionnelle est connotée positivement, on retrouve également des appositions métafictionnelles qui prennent l'allure d'avertissement quant au contenu du roman: *Le «Membre»*, *roman de moeurs politiques*, où ce double détachement, d'une part, par les guillemets et de l'autre, par l'indication métafictionnelle, laisse clairement entendre qu'il y a là une distance idéologique à prendre par rapport au monde décrit dans le roman. Idem avec *Le Débutant*, *roman de moeurs du journalisme politique dans la province de Québec* d'Arsène Bessette qui donne à comprendre que ce débutant sera le faire-valoir d'une dénonciation des moeurs du journalisme politique. Les enjeux moraux sont ainsi fortement marqués dans l'apposition métafictionnelle.

On semble ainsi renverser cette forme canonique, relevée par Genette chez Balzac et Flaubert: *Madame Bovary*, *moeurs de province*, *roman* qu'on peut maintenant définir comme un mouvement allant de la fiction vers la socialité: le titre topique, assurément

fictionnel, sous-titre commentaire, ayant un contre-poids référentiel, et l'indication générique, forcément métafictionnelle. Au début du siècle, «les moeurs», dont on devine aisément la connotation péjorative, apparaissent chez Potvin et Bessette du même côté de l'articulation que le terme métafictionnel «roman». Cela a entre autres effets de leur donner une plus grande valeur référentielle. Ce débutant et ce membre sont, bien entendu, fictifs, mais les *moeurs* tout comme les *temps apostoliques et héroïques* sont véritables, autant que ce livre est un roman.

La période allant de 1940 à 1970 présente étrangement peu d'appositions métafictionnelles. Ce n'est que vers 1970 que l'apposition métafictionnelle revient, mais sous une autre forme. La sanction morale fait place à une sanction esthétique, où le cadre romanesque, du moins sa mention, ne semble plus suffire à accepter les diverses formes littéraires. *L'Antichambre et autres métastases, quasi-roman* de Paul Paré est peut-être le titre le plus représentatif de cette époque où on semble vouloir faire éclater le genre romanesque. D'abord, la première partie du titre, la partie en principe fictionnelle, pose cette équation étonnante entre «antichambre» et «métastase». A défaut d'une compréhension immédiate, on est poussé à considérer «et autres métastases» au même titre que le traditionnel «et autres nouvelles». Si la partie fictionnelle de ce «quasi-roman» peut évoquer le recueil de nouvelles ou de poèmes, l'indication pseudo-générique s'explique alors par la nécessité d'infirmier cette lecture.

Reste à savoir ce qu'est un quasi-roman. Ici, la définition d'un genre inédit se pose en liberté absolue pour l'auteur. En fait, le livre donne à voir un texte épars aussi bien

thématiquement que typographiquement, où la seule continuité peut se déceler dans une suite de dialogues ubuesques entre le narrateur et les divers personnages. Il y sera d'ailleurs question deux fois des seins ablationnés de la mère du narrateur. Voilà pour les métastases. Quant à l'antichambre, on peut supposer qu'il s'agit du lieu où se déroule le «quasi-roman». Il n'y a en fait guère de rapport explicite entre le titre et le roman, comme si l'apposition métafictionnelle de «quasi-roman» affranchissait de toute pertinence la partie fictionnelle du titre, en faisant un «quasi-titre».

Cette surcharge titulaire semble être un fait d'époque, mais s'il ne faut jurer de rien d'après le seul titre, il faudrait également ajouter: ni d'après l'indication générique. Ainsi, à ces romans qu'une apposition métafictionnelle définit comme éclatés et foncièrement originaux de forme, d'autres répondront par une composition traditionnelle malgré cette marque de singularité formelle. *Les Sirènes du St-Laurent, Récits en forme de cercle* de Roger Fournier s'avère un roman de facture classique qui raconte, avec une forte propension autobiographique, l'enfance du narrateur dans le Bas-du-Fleuve. Divisés en une trentaine de chapitres, le roman se présente comme autant de tableaux pittoresques: «L'Étable», « Les Soirées d'hiver», «La Lessive» qui évoquent la vie rurale des années 30 et 40. Pourtant ces chapitres qu'on associerait sommairement aux «récits» pluriels du titre n'ont pas grand-chose de circulaire. Ils ne sont d'ailleurs guère «récits» non plus. La large part faite à la description, où s'inscrivent ponctuellement de petites anecdotes se voulant exemplaires de la vie de l'époque, ne correspond pas vraiment à la linéarité de l'action et



au dépouillement narratif propre au récit. Force est de constater que le genre créé par Fournier se présente comme un leurre de l'autobiographie.

Ce n'est qu'aux dernières phrases du roman que l'on comprend que la forme circulaire que soulignait le titre n'est pas que pure gratuité. L'agonie et le décès du grand-père ayant donné lieu au cérémonial traditionnel, l'auteur décrit une mort qui s'inscrit dans une perspective moins tragique que naturelle, où elle devient le gage d'une continuité.

Tout à coup j'ai senti, de façon confuse mais néanmoins troublante, ce que cela veut dire quand un cercle se referme.

Le soleil montait dans le ciel, continuant son cercle quotidien.<sup>5</sup>

En fait, il s'agit moins de récits circulaires que d'une certaine conception de la vie, celle que donne à voir Fournier dans son roman, qui est «en forme de cercle». Le cycle des saisons, le cycle du jour, le cycle de la vie et de la mort ne sont pourtant pas métafictionnels. Il s'agit bien là de thèmes, ce dont parle l'auteur, dans ses «récits». C'est en comparant le genre canonique duquel se rapproche le roman de Roger Fournier, le récit autobiographique, avec «récit en forme de cercle» que le propos de l'auteur s'éclaire : l'autobiographie, comme la biographie, dans le monde traditionnel que décrit le «roman» sera nécessairement «en forme de cercle».

Si l'apposition métafictionnelle en début de siècle se présentait moins comme une indication formelle que comme un investissement moral, on note, depuis 1970, cette volonté de faire éclater le genre romanesque, du moins une volonté d'affirmer que l'on fait

---

5. Roger Fournier. *Les Sirènes du Saint-Laurent, Récits en forme de cercle*. Montréal. Primeur, 1984, p. 246.

autre chose que du roman. C'est ainsi que se sont publiés des *uniprose d'univers* (*Va voir au ciel si j'y suis*), *étreinte illustration* (*Sold-out*), *roman puzzle* (*Axel et Nicolas suivi de Mémoires d'Axel*), *roman archéologique* (*Lueur*), qui, soit dit en passant, brillent souvent plus par l'originalité de l'indication générique que par celle du genre lui-même.

Il s'est toutefois produit quelque chose de particulier; à mesure que l'indication générique se *normalisait*, était prise en charge par une instance éditoriale, la définition du roman s'agrandissait et pouvait, du moins dans une perspective bibliographique, accepter des textes de formes très diverses. L'apposition métafictionnelle, qu'on pouvait jusqu'alors confondre avec l'indication générique, devenait également plus originale, de moins en moins formelle et de plus en plus thématique comme on le constate chez Roger Fournier. C'est ainsi que, du seul point de vue titulaire, la mention de *roman* apparaît de plus en plus comme un *sur-genre* dans lequel s'inscrivent des textes qui se réclament d'une forme auto-engendrée, d'une forme qui se définit en même temps que le texte s'écrit.

## Le Titre métafictionnel

Outre l'apposition qui sépare fiction et métafiction, l'articulation des éléments fictionnels et métafictionnels connaît une autre façon de se manifester. Elle peut donner directement le roman comme objet, ne reprenant, pour ainsi dire, que la partie métafictionnelle du dernier modèle. C'est ainsi que le syntagme nominal d'ordre métafictionnel restera habituellement central dans la syntaxe du titre, il s'y ajoutera par ailleurs des éléments fictionnels: *Les Dires d'Omer Marin*, *Mémoires d'outre-tonneau*, *Des nouvelles d'Édouard*. Et quoique la syntaxe métafictionnelle puisse fonctionner aussi bien par l'adjonction d'un adjectif ou complément métafictionnel au terme fictionnel: *La Cohorte fictive*, *La Vie en prose*, cette forme reste peu usitée et, somme toute, très récente. En fait, c'est à l'époque où l'apposition métafictionnelle commence à perdre sa popularité, vers 1930, que le terme métafictionnel dans le titre prend alors son essor dans la foulée des récits dits personnels. Ainsi, l'articulation générale demeure un terme métafictionnel, *Journal*, *Mémoires*, attribué au narrateur: *d'un étudiant*, *d'un vicaire de campagne*, *d'un soldat inconnu*.

*Les Médisances de Claude Perrin*, de Pierre Baillargeon, s'inscrit dans ce schéma. L'originalité du texte fait en sorte que le genre inédit des «médisances» est tantôt

rapproché de l'essai<sup>6</sup>, tantôt catalogué comme roman<sup>7</sup>. Quoi qu'il en soit, c'est moins la structure romanesque ou essayistique qui importe ici que la délégation du discours dans le titre. Le personnage de Claude Perrin était déjà apparu dans un roman précédent *Hasard et Moi*; aussi le public de Baillargeon reconnaissait-il dans ce nom propre une figure fictionnelle. Il n'en reste pas moins que le texte est introduit, dans une «préface», par une instance éditoriale qui, avec le ton faussement moraliste des éditeurs, met en garde le lecteur et excuse l'auteur:

Tout le premier je reconnais l'injustice, l'impertinence de certains de ses propos; d'ailleurs les défendre serait peine perdue; mais je veux excuser celui qui les a tenus et prévenir les blâmes posthumes qu'il s'est ingénié apparemment à provoquer contre lui.<sup>8</sup>

Un «prologue» hétérodiégétique, au ton déjà irrévérencieux et anti-clérical, raconte ensuite l'arrivée de Claude Perrin dans le village de Saint-Larron. C'est donc progressivement que s'estompe la distance idéologique entre l'instance éditoriale et le personnage Claude Perrin. Et, du coup, le jugement moral qu'impliquait l'objectivation du roman (les médisances) laisse peu à peu la place à une morale romanesque. Le titre et la figure de l'éditeur, explicite dans la préface, implicite dans le prologue, opèrent donc, étape par étape, un renversement des valeurs du discours social au discours littéraire.

---

6. André Gaulin. «Les Médisances de Claude Perrin». in Maurice Lemire [éditeur], *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome III. Montréal, Fides, 1982, p. 628.

7. John E. Hare. in Paul Wynczynski et al. [éditeurs], *Archives des Lettres Canadiennes*, t.III.

8. Pierre Baillargeon. *Les Médisances de Claude Perrin*. Montréal, Lucien Parizeau & Compagnie, 1945, p. 9.

Aurions-nous pu voir un indice de cette figure de l'éditeur dans l'article défini qui introduit *Les Médisances*? L'absence d'article, comme on l'avait déjà noté, rhématise le titre et objective le roman, en se donnant comme une étiquette commerciale plus identifiante que descriptive<sup>9</sup>. C'est d'ailleurs ce qui semble se produire avec *Manuscrits de Pauline Archange* de Marie-Claire Blais publié en 1968 qui initie une série de trois romans dont les deux qui suivront, *Vivre! Vivre!* et *Les Apparences*, prendront comme sous-titres ce titre du premier. En fait il s'agira-là plutôt de sur-titres, au sens qu'en a donné Genette, mais que cette tendance à se confondre avec l'indication générique joue d'une ambiguïté révélatrice.

Le seul titre du *tome* premier pose, par ailleurs, certains problèmes. D'abord le pluriel de manuscrits renvoie-t-il aux tomes à venir ou à une collection de manuscrits? Là où le singulier eût pris la forme «d'un manuscrit» tel qu'en reçoivent les éditeurs, le pluriel désigne plus évidemment la matérialité du substrat de l'écriture: cahiers ou feuilles n'étant pas destinés à la publication. Toutefois, le terme «manuscrit» signifie justement la non-édition et, d'ordinaire, ce paradoxe est résolu par l'opération d'un éditeur, comme c'était le cas pour *Les Médisances de Claude Perrin*.

On entre cependant de plain-pied dans les «manuscrits de Pauline Archange», avec un *je*, une référence claire au passé, un ton amer qui ne laissent guère d'équivoque quant à l'identité du narrateur. Si la figure de l'éditeur n'est pas complètement escamotée, elle

---

9. S. J. Wilmore, «The Role of Titles in Identifying Literary Works», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLV, no. 4, été 1987, p. 403-408.

est certainement repoussée dans le titre. Et c'est là que, mise en relation avec le nom de l'auteure, elle s'inscrit dans une socialité. De telle sorte que le roman n'est pas *manuscrit* que pour Marie-Claire Blais éditeur, mais aussi pour tout lecteur.

Figure minimale qu'on reconnaît par seule déduction, l'auteure-éditeur a ainsi laissé toute la place à Pauline Archange qui, d'ailleurs, elle-même n'évoque dans ce premier tome que très brièvement l'écriture. Dès lors, le titre se donne comme moins formel et renvoie à la matérialité, au geste, à l'acte d'écriture, acte dont on aura tôt fait de remarquer la portée rédemptrice. Et bien que le terme «manuscrit» soit en principe une indication métafictionnelle plus neutre que les «médiances», elle prend une signification thématique beaucoup plus grande, du fait qu'aucune médiation éditoriale et mi-fictionnelle ne vient la légitimer.

Il semble que Marie-Claire Blais se soit dégagée des conventions pour signifier thématiquement l'acte d'énonciation à travers une indication formelle. Néanmoins, ce n'est pas toujours le cas, surtout quand il s'agit de ces fameux manuscrits trouvés: l'instance éditoriale désigne évidemment le texte en tant qu'objet «manuscrit». Mais le lecteur, qui reconnaît comme tel ce déni, retrouve aussi dans ces courtes présentations éditoriales un manuscrit *thématisé*, le roman n'est pas que le manuscrit, il est aussi *ce dont parle* l'auteur sous les traits de l'éditeur. Ce poncif de l'introduction romanesque est d'ailleurs ironiquement illustré dans ce titre de Nicole Brossard: *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*.

Bref, c'est le principe de délégation des discours que caractérise cette question de l'objectivation du roman sous les traits de titres métafictionnels. La chose reste ici somme toute assez simple puisque, passant d'un niveau intra-diégétique à un niveau extra-diégétique, on peut toujours objectiver la parole ou l'écrit d'autrui. Et, pourtant, la compréhension métafictionnelle du titre semble relever de critères quantitatifs davantage que de critères strictement logiques. Ainsi, «les médisances de Claude Perrin» qui occupent plus de place que leur présentation éditoriale prendront une signification métafictionnelle; alors que dans *L'Interrogation* de Gilbert Choquette, les certitudes, quantitativement plus présentes que «l'interrogation» du titre, donnent à comprendre un titre fictionnel.

Le roman de Jacques Poulin *Volkswagen Blues* offre un titre des plus intéressants puisqu'il joue de la polysémie qui fonde le genre du *blues*: d'une part, ce sentiment mélancolique, le cafard, la nostalgie, et d'autre part, le genre musical qui produit la lamentation issue de cette mélancolie. En Anglais, langue dans laquelle le titre est d'ailleurs proposé, les deux significations sont intimement liées, de sorte qu'un blues se doit être essentiellement triste, lent et quelque peu répétitif.

La connotation du titre semble ainsi bien décrire ce voyage, en minibus Volkswagen, à travers les États-Unis, pays d'origine du *blues*. Par ailleurs, se dessine en filigrane du roman l'image de Kerouac dont on connaît la prédilection pour le jazz, genre musical duquel l'écriture de l'auteur américain est souvent rapprochée. Chez Poulin, le blues

apparaît peut-être comme une forme dégradée du jazz et dont l'aspect métafictionnel est par ailleurs souligné par l'absence d'article.

Mais quelle est cette nostalgie qui justifierait le genre?

Sans doute celle d'une image idéalisée de l'Amérique qui, à mesure que le roman-voyage progresse, s'effritera. Le minibus Volks apparaît donc comme le véhicule du désinvestissement d'une Amérique mythique et, comme d'ailleurs tous les produits Volkswagen, il rappelle moins l'image de cette Amérique triomphante dans ses voitures spacieuses, que celle d'une exigüité toute européenne. De façon thématique, «Volkswagen Blues» doit donc se comprendre, non seulement comme la nostalgie éprouvée par le narrateur *envers* son minibus, mais aussi comme la nostalgie d'une certaine Amérique exprimée *à travers* le minibus. L'Anglais qui ne marque pas la relation des compléments adnominaux permet ainsi cette polysémie révélatrice.

Cette adéquation exprimée par le titre du roman-objet et du roman-représentation, de la nostalgie envers et par le Volkswagen, fait sans doute écho à une composition intertextuelle où divers textes sont intégrés en tant qu'objets et dont les référents supportent ensuite l'organisation du roman de Poulin.



## Roman objet et objet du roman

Les derniers titres étudiés ont mis en lumière un fait capital: la compréhension métafictionnelle du titre n'est pas univoque, elle se définit dans une relation hiérarchique entre un texte et une position d'énonciation. L'objet du titre métafictionnel peut toujours être *thématisé* par une instance supérieure: on peut parler du manuscrit, des médisances, du journal: ce que ne manque pas de faire le discours social. Ou, plus important, le texte objectivé peut aussi se confondre avec ce qu'il représente, comme cela se produit dans *Volkswagen Blues*.

En fait, si on peut distinguer aisément le titre métafictionnel par l'emploi de termes dénotant la forme: *roman, récit, journal*, Gérard Genette a bien montré qu'il s'agit là d'une caractéristique accessoire, accidentelle, puisque l'essentiel reste à désigner le texte en tant qu'objet. Aussi, cette nuance qui, au premier abord, peut sembler hautement byzantine explique une certaine confusion dans les distinctions théoriques du titre. Ainsi, dans le premier modèle théorique proposé en 1973, Leo Hoek considérait les termes *Vie de...* ou *Aventure de...* à titre d'embrayeurs objectaux (métafictionnels). Aurait-on pu alors répliquer dans la formule de Genette que ce livre *parle de* la vie de .. ou des aventures de... En fait, Gérard Genette a remarqué cette tendance des termes à se rhématiser à la répétition:

Si notre époque n'était pas davantage éprise d'originalité que de tradition, chacun de ces titres, comme celui de Montaigne (qui innovait), aurait pu

donner naissance à une sorte de formule générique, et à une série de titres homonymes. C'est peut être le cas de *Situations* (Péguy, Sartre): à la troisième occurrence, on commencerait à dire «un recueil de situations», comme on dit - ce qui aurait sans doute fort surpris Montaigne - «un recueil d'essais». <sup>10</sup>

Quant aux *Vie de...* et *Aventure de...* de Hoek, on pourra aisément comprendre que la répétition des titres coïncidant avec une certaine forme romanesque récurrente (disons le récit d'aventure) finit par acquérir les attributs d'un genre ou d'un sous-genre propre. Il n'en demeure pas moins que les critères de distinction formulés par Genette s'appuient sur une institutionnalité des genres qui est de plus en plus contestée, du moins par les écrivains.

D'ailleurs, quand pour illustrer la distinction rhématique/thématique, Gérard Genette prend pour exemple-type l'indécision de Baudelaire quant à intituler son recueil *Petit Poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris*, le critique prend bien garde de ne pas mentionner le premier recueil du poète, premier recueil où la distinction n'aurait pas été aussi flagrante. Ainsi, au premier abord, *Les Fleurs du mal* apparaît comme un titre thématique au sens où Genette l'entend: ce livre parle des «fleurs du mal». Par contre, le titre change de registre dans la dédicace à Théophile Gautier: «je dédie ces fleurs malades», et se propose comme métalinguistique. Les fleurs du mal *sont* les poèmes de Baudelaire.

---

10. Gérard Genette. *op.cit.*, p. 83.

A sa décharge, Genette avouait qu'à viser le texte en tant qu'objet (métafictionnel) ou en tant que représentation (fictionnelle), il pouvait y avoir quelques ambiguïtés ou formes de syncrétisme. Mais, il ne semblait pas mesurer toute l'étendue d'une telle pratique, du moins en poésie. En fait, il ne s'agit pas chez Baudelaire d'un cas isolé puisque plusieurs titres de recueils de poèmes offrent cette polysémie du titre : *Les Îles de la Nuit*, *Regards et jeux dans l'espace*, *Les Atmosphères*, pour ne prendre que des recueils québécois majeurs. Les poèmes *parlent* évidemment des îles, des regards et jeux, des atmosphères, ou *sont* des îles, des regards, des atmosphères, ou fort probablement les deux à la fois. En fait une très grande partie du corpus de titres de recueils poétiques québécois peut prendre cette double lecture, fictionnelle et métafictionnelle (si tant est que l'on puisse parler de fiction dans le cas de la poésie).

Cette lecture métalinguistique du titre de recueil semble légitimée dans le cas de la poésie, et ce pour au moins trois raisons:

1. D'abord le pluriel employé dans les titres renvoie d'autant plus aisément aux poèmes qu'ils sont eux-mêmes multiples. Ainsi, l'usage classique des poésies qu'on intitulait génériquement avec le pluriel d'usage: *Odes*, *Élégies*, *Satires*, s'est perpétué sous sa forme syntaxique. Mais la lecture métalinguistique peut aussi se pratiquer à propos d'un titre singulier: *Le Réel absolu*, *Étal mixte*, *L'Offrande aux vierges folles*, le cas échéant c'est le recueil, en tant qu'unité, qu'on qualifie de réel absolu, d'étal mixte ou d'offrande. Le pluriel, s'il aide à cette lecture métafictionnelle, ne suffit donc pas à expliquer cette caractéristique du titre de recueil.

2. La poésie exige cette lecture métaphorique du texte, mais aussi du titre, qui permet de considérer le poème autrement que par un simple dénoté formel: ode, sonnet, hymne. Car c'est bien par une figure de métaphore que Baudelaire peut qualifier des poèmes de «fleurs malades» ou que Lapointe peut affirmer que son recueil ou toute poésie forme le «réel absolu». Cette contamination du discours social (celui qui nomme l'objet-poème) par un langage poétique rejoint d'ailleurs ce mythe de *l'être-poète*.

3. Enfin cela participe de l'esthétique contemporaine où le texte poétique devient valorisé en tant qu'objet de langage. Dès lors, en soulignant l'objet-poème, en le désignant d'une signification qui dépasse ses simples caractéristiques formelles, l'auteur insiste sur la valeur poétique immanente à l'objet, sur l'acte de nommer à même le discours social.

Ce bref détour à travers les titres de recueils poétiques aura permis de constater que la polysémie, officiellement admise pour un titre comme *Volkswagen Blues*, peut se propager sur le terrain officieux de la métaphore.<sup>11</sup> En ce qui a trait au titre de roman, une telle lecture métafictionnelle semble beaucoup moins systématique, mais elle reste néanmoins possible. Elle peut, par ailleurs, s'avérer accidentelle comme dans *Les Liaisons dangereuses* où les liaisons peuvent être ces lettres, dangereuses en effet puisqu'elles perdent les personnages, ou comme dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, où le roman est également une éducation dirigée vers le lecteur. Malgré un anachronisme d'esthétique, du moins dans le cas de Laclos, on peut penser que ces titres, qui donnent

---

11. Le sens générique du *blues* semble quant à lui relever de la métonymie.

le roman comme objet, aient été, par un quelconque instinct, pressentis dans leur efficacité fictionnelle et métafictionnelle.

En outre, cette lecture métafictionnelle rendrait compte du fonctionnement du titre dans le discours social où le titre joue justement sur le double front de l'autonomie (le roman qui s'appelle *Volkswagen Blues*) et du nom commun (Volkswagen blues, la nostalgie du volkswagen). Bien entendu, l'italique de l'écrit vient invalider la seconde compréhension. Mais à considérer les diverses polysémies du titre faudrait-il aussi faire une place à celles qui relèvent de sa nature même? D'ailleurs le discours social ne reste-t-il pas l'espace où le titre circule le plus souvent, du moins quantitativement?

Sur ce point Ducharme semble avoir reconnu et jouer ouvertement de cette potentialité du titre à signifier conjointement le roman objet et l'objet du roman. De fait, *Le Nez qui voque* laisse transparaître sa nature «d'équivoque», d'autant plus facilement si on use de la formule genettienne, *ce livre est un «Nez qui voque»*<sup>12</sup>.

L'équivoque du roman de Ducharme sera certes le malentendu entre Milles Milles et Chateaugé qui conduira au suicide de celle-ci mais, également, celui du roman comme objet, du roman qui se refuse au romanesque tout en se présentant comme tel. Gilles Marcotte a d'ailleurs amplement analysé ces rapports «équivoques» qu'entretient le roman de Ducharme avec le genre duquel il se réclame<sup>13</sup>. Cette narration homodiégétique reste

---

12. Réjean Ducharme prend d'ailleurs une grande liberté avec l'ensemble de l'appareil paratextuel: du nom de l'auteur, aux épigraphes (*Le Nez qui voque, Dévadé*), en passant par les dédicaces et les notes (*L'Hiver de force*).

13. Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 57-92.

d'autant plus objectivable d'un point de vue métafictionnel qu'elle se proclame faire de la poésie<sup>14</sup>.

Ce que l'on nomme ainsi *une lecture métafictionnelle* du titre s'accomplit d'autant plus facilement s'il désigne un opérateur verbal: *Le Secret de Lindbergh* (le roman est ce secret puisque nul ne le connaît autrement), *A voix basse* (le roman est fait à voix basse). Mais aussi un opérateur objectal peut, certes plus métaphoriquement, accepter cette lecture: *Le Miroir de la folie* (le roman est le miroir). Quant aux opérateurs spatiaux et temporels, le récit de voyage a pris les attributs d'un genre selon les modalités répétitives qu'en a données Genette: de sorte que *Voyage en Irlande avec un parapluie* peut aisément se comprendre comme un titre métafictionnel.

On pourrait donc revoir dans ce recouplement des fonctions du titre une tendance dont le mouvement était esquissé dans l'opposition métafictionnelle qui devenait de moins en moins formelle pour signifier de plus en plus fictionnellement. Ce qui alors serait le fait de l'évolution du roman et de son auto-définition formelle.

Par contre, ce potentiel de lecture métafictionnelle n'était pas absent des titres du début du siècle. A la différence que l'objet-roman était univoquement compréhensible. Le roman objectivé et l'opérateur verbal thématifié avaient ainsi tendance à se fondre dans une adéquation parfaite de la signification du roman et du discours social opérant sur le roman: *L'Appel de la terre* de Damasse Potvin ou, plus connu, *L'Appel de la race* de

---

14. «Je suis un poète: qu'on se le dise: qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur»: Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*. Paris, Gallimard, 1967. p. 166.

Lionel Groulx, romans à thèse qui se veulent eux-mêmes des **appels** de la terre et de la race.

Néanmoins, le phénomène s'accroîtra avec l'entrée en force, dans le roman québécois, de techniques romanesques résolument modernes: L'auto-référence, les phénomènes de réflexivité, l'intertextualité.

Sur ce point, il est notable que les romans d'un Hubert Aquin, qui systématiquement mettent en scène leurs processus d'écriture, soient toujours intitulés de termes potentiellement métafictionnels. On a déjà noté que *Neige Noire* signifiait entre autre le cinéma et la réflexion sur la *camera obscura*: un scénario de film dont le sujet est le cinéma. Dans *Prochain Épisode*, le titre désigne thématiquement un temps post-diégétique, une révolution en cours, sinon accomplie: «Déjà je pressens les secousses intenses du prochain épisode. Ce que je n'ai pas écrit me fait trembler.»<sup>15</sup>. En fait, le héros a bien raison de trembler car, dès qu'advendra ce temps, le titre métafictionnel, celui désignant le roman comme objet, l'épisode prochain, signifiera alors la lutte pour la révolution telle que décrite dans le roman.

Quand les combats seront terminés, la révolution continuera de s'opérer; alors seulement, je trouverai peut-être le temps de mettre un point final à ce livre et de tuer H. de Heutz une fois pour toute.<sup>16</sup>

---

15. Hubert Aquin. *Prochain Épisode*. Montréal, CLF. 1965. p. 172.

16. *Ibid.*, p. 173.

Ce rapport déictique du titre et du roman, qui ne peuvent coïncider, rappelle en fait une écriture toujours impuissante à se saisir elle-même. Le roman objet et l'objet du roman ne peuvent être, dans l'esprit d'Hubert Aquin, que nécessairement contradictoires.

Ce paradoxe revient avec *Trou de Mémoire*, représentant thématiquement un oubli de P.X. Magnan, mais objectivement un oubli remémoré par la matérialité du roman. Ce trompe l'oeil du titre chez Aquin se retrouve aussi systématiquement chez Monique Larue, mais de façon moins paradoxale: *La Cohorte fictive*, où se mènent parallèlement une grossesse et une écriture: *Copies conformes*, où le roman est une copie quasi conforme du *Maltese Falcon* de Dashiell Hammet; *Les Faux fuyants*, qui, sous bien des égards, est un faux-fuyant qui évite l'essai idéologique; *La Démarche du crabe* où le roman est une démarche latérale. Faudrait-il ajouter *L'Emprise* de Gaëtan Brulotte dont on ne sait si le titre désigne l'emprise que met en scène le roman, celle de Paul Barnes sur le romancier Charles Block, ou par contamination le roman même et ses personnages sur leur auteur réel?

Chose certaine, là où la double lecture fictionnelle/métافictionnelle pouvait être accidentelle dans *l'Appel de la race*, elle devient incontournable pour les titres de romans comme ceux d'Aquin ou de Larue. Mais peut-être plus significatif encore est cette dévalorisation du roman en tant qu'objet, signifiant du moins sa facticité ou son incapacité à saisir le réel: *Trou de mémoire*, *Copie conforme*, *Presque Rien*.



Reprenant encore une fois la formule de Genette distinguant le titre fictionnel du titre métafictionnel: *le roman parle de · le roman est*, on constate que les titres du roman contemporain laissent de plus en plus entendre que *le roman est ce dont on parle*.

En fait, on reconnaît aisément dans l'évolution du titre métafictionnel les marques de la redéfinition du roman qui s'est opérée au cours du siècle. Puisque le titre métafictionnel se veut un discours social qui nomme le roman, celui-ci y est de plus en plus présenté comme un objet de langage qui crée son propre espace discursif.

L'apposition métafictionnelle, qui au départ se présentait comme une sanction morale sur le roman, a pris plus tard le contre-pied de cette pratique traditionnelle en signifiant sa liberté, en subordonnant les caractéristiques formelles aux thèmes mis en oeuvre. Par ailleurs, l'articulation des termes fictionnels et métafictionnels dans le titre a aussi connu cette redéfinition des tâches. De motivés qu'ils étaient par la figure d'un éditeur (*Les Médisances de Claude Perrin*), ils deviennent, sur le plan extra-littéraire, non fondés (*Manuscrits de Pauline Archange*). Mais ce qu'ils perdent en nécessité, ces titres métafictionnels le gagnent en signification et du coup cela est récupéré par une fiction où rien n'est gratuit.

L'aboutissement de cette tendance du titre métafictionnel à signifier fictionnellement sera, bien sûr, l'utilisation double du titre où s'impose de plus en plus une polysémie qui désigne le roman objectivé et l'objet du roman. L'évolution des techniques romanesques n'est pas étrangère à cette tendance. En fait, si le roman devient lui-même de plus en plus *métafictionnel*, c'est par ricochet que le titre le sera.

## *Conclusion*

---

Il valait bien la peine d'opérer des distinctions théoriques entre les différents types de titre pour constater qu'elles perdent de plus en plus leur sens à mesure que le roman québécois se déploie dans le siècle. En fait, tout ce qu'on a pu montrer est que le titre se veut un tissu d'énonciation irréductible à une position unique.

Quand le titre désigne l'objet du roman, quand il joue le jeu de sa référentialité, son sens n'est jamais univoque, et participe d'une polyphonie des discours. Pourtant les rhétoriciens classiques considéraient implicitement le titre comme l'espace d'une dialectique entre discours social et littéraire. A la différence que la *qualité* d'un titre n'y était jugée qu'en fonction d'une synthèse des discours: dire le roman et dire le réel dans des termes qui ne sauraient se nier. Le titre, occupant cette position unique et univoque, tirait alors son efficacité idéologique de l'adéquation d'un particulier romanesque avec la généralité sociale.

Cette opération synthétique était encore possible dans le roman de la terre, où le titre était ainsi codifié pour que l'exemplaire social et l'exceptionnel romanesque du texte forment un système de vases communicants. Dans *Maria Chapdelaine* coïncident parfaitement la socialité et la littérarité d'un nom propre. *La Sève immortelle* de Laure

Conan coule ainsi d'un discours à l'autre. *Ce dont on parle et ce qu'on en dit* étaient à ce point interchangeables entre le titre et le roman qu'on ne voyait guère dans le titre que la marque insignifiante d'une pratique commerciale.

Le roman psychologique et réaliste des années allant de 1940 à 1960 laisse cependant plus de place au discours social. Et la synthèse est déjà moins possible puisque les codes sociaux dominent alors le titre. Se donnant maintenant dans un discours propre à dire un réel extra-textuel, le titre va jouer sur le terrain miné des rapports de vérité et de fausseté. Miné, car il peut échouer à dire le roman et ainsi se révéler en tant que *mensonge littéraire*. Comme le roman, le titre de cette époque assume l'histoire, du moins l'historicité d'un discours social. Les titres de *Bonheur d'occasion*, de *Poussière sur la ville* s'inscrivent dans un ordre qui dépasse le roman et se soumettent à l'épreuve du réel. Ce pari d'une actualité résistera-t-il à l'usure du temps?

Rien n'est moins sûr, car depuis 1960 les choses s'embrouillent. Même si cette tendance du titre à s'insérer dans une énonciation plus sociale que littéraire se perpétue jusqu'à aujourd'hui, on remarque maintenant que le *mensonge littéraire*, l'imposture du titre, ne fait plus peur aux romanciers. Leurs titres sont codifiés de façon équivoque, se refusant, par le fait même, à la synthèse idéaliste des discours social et littéraire. Hervé Jodoin est-il «le libraire»? Difficilement celui qu'on entend par le terme générique de «libraire» et sûrement pas celui qu'on imaginait à partir du titre. De *L'Hiver de force*, quoi que cela puisse suggérer dans le discours social, pouvait-on croire qu'il s'agirait d'un temps post-diégétique? Et que dire de ces «Faux Fuyants»? Esquive sociale ou immobilité

romanesque? Non que le titre soit rendu aujourd'hui impertinent, il tire plutôt sa pertinence d'une interprétation réciproque de deux discours.

Il s'agit là d'un résumé bien incomplet qui ne rend pas compte de la diversité et de l'originalité de chaque titre qui, on l'aura par ailleurs remarqué, ne se laisse de nos jours plus saisir aussi facilement qu'à l'époque terrienne. Et cela est d'autant plus manifeste qu'avec l'augmentation notoire du nombre de publications, concurrence oblige, il semble se développer une compétence titulaire, plus grande, plus riche, plus variée. Des titres comme *l'a savoir* ou *l'autour* jouent ainsi ouvertement d'une codification traditionnelle. En fait, la reconnaissance des codes, et la volonté de les dépasser, posent les limites d'une analyse d'ensemble. Mais ces limites sont à apprécier comme la marque d'une diversité difficilement réductible.

Les titres métafictionnels connaissent une évolution encore plus frappante, sans doute puisqu'ils procèdent d'une dénomination du littéraire. Inscrite sur le roman du terroir comme une sanction idéologique, l'apposition métafictionnelle, était alors un investissement moral clairement séparé du titre fictionnel: *Le Français, roman paysan*. Échappant, du moins en apparence, à la compétence auctoriale, la part métafictionnelle du titre n'était alors signifiante que dans la socialité.

Le roman à thématique plus personnelle, plus psychologique, introduit de 1940 à 1960 une articulation des termes fictionnel et métafictionnel usant le plus souvent de ce déni traditionnel du roman, par une délégation de l'autorité discursive, du social au littéraire: *Les Médisances de Claude Perrin, Journal d'Anatole Laplante*. Mais ces titres

perdront rapidement de leur raison d'être quand le roman se fera journal, mémoires, ou confidence sans s'annoncer comme tel, quand un *je* discursif n'aura plus à chercher sa légitimité dans une présentation éditoriale ou paratextuelle. Dès lors, un renversement s'opère: la portée formelle de l'articulation métafictionnelle investit le champ thématique. Si le titre de *Manuscrits de Pauline Archange* n'indique en rien une forme romanesque, en revanche, il souligne avec plus d'intensité le thème de l'écriture de Pauline Archange. Ce phénomène se produit également dans l'apposition métafictionnelle où les indications formelles cèdent le pas à une valeur thématique: Les récits en forme de cercle de Roger Fournier et le roman archéologique de Madeleine Gagnon sont rien moins que le récit *d'*une forme de cercle et le roman *de* l'archéologie.

Il y a donc eu dans le titre métafictionnel une appropriation par l'auteur du discours social sur le roman. De sanction idéologique, en passant par les rapports protocolaires de délégation du discours, le titre métafictionnel se propose aujourd'hui comme subordonné au roman.

Ces relations du discours social et du discours romanesque dans le titre pourraient, par ailleurs, s'apprécier comme les différentes formes du discours rapporté. L'apposition métafictionnelle objective ainsi clairement le roman et implique une distanciation de la partie fictionnelle, un peu comme le fait le discours direct. Un discours indirect est quant à lui reconnaissable dans l'articulation des termes métafictionnels et fictionnels, où la parole est à demi déléguée au romanesque. Et le discours indirect libre serait à rapprocher du titre fictionnel, lieu privilégié d'une polyphonie entre les voix

sociale et littéraire.

Enfin, ressort une catégorie, qui ne semble appartenir qu'au titre, réunissant dans un même énoncé fiction et métافiction, objet du roman et roman objet. On parle, chez Ducharme, d'équivoque par l'équivoque; ou chez Larue de «copies conformes» à travers la «copie conforme». Dernier avatar d'une pratique titulaire, ces titres rejoignent ainsi l'acte d'intituler dans toute sa dimension performative, où coïncident l'*être* et le *dire* du roman.

Peut-être davantage qu'à travers l'examen des thèmes exploités, on peut constater dans la codification du titre de roman québécois une définition implicite que se donne le discours littéraire. Et les titres montrent que celui-ci devient de plus en plus dissident face au discours social. Quand bien même le titre doit parler au monde, affirmer quelque chose du roman, il s'y prête sur un ton paradoxal, un ton qui, en définitive, ne signale que la liberté que prend le texte romanesque.

Parallèlement, l'évolution du titre métافictionnel montre bien que le roman ne laisse plus au discours social le loisir de le désigner. Par le titre, le roman s'auto-proclame, s'auto-définit, délimite lui-même son espace discursif.

Cette rupture des codes littéraires et sociaux, d'ailleurs observée par André Belleau dans la représentation de l'écrivain, semble aller en s'accroissant. Mais peut-être s'agit-il moins d'un malaise, comme le propose le critique, que d'une marginalité assumée.

Au-delà des arides concepts théoriques, le meilleur critique du titre reste évidemment le lecteur dont la rançon se mesure à la satisfaction que procure le roman.

L'intérêt n'est donc pas le moindre et cette inexplicable intuition qui fera préférer tel roman à tel autre n'est peut-être que la sédimentation d'une expérience de lecture toujours renouvelée, toujours remise en cause. Mais le bon titre, «le vray proxénète de son livre»<sup>1</sup> selon Furetière restera peut-être l'éternelle victime de son efficacité puisqu'il s'empresse de se faire oublier en projetant le lecteur au coeur du roman.

«Comme d'autres font des oeuvres sans titres, elle ne ferait que des titres, des titres sans oeuvres. Ça aurait l'air de quoi? Elle serait trop en avance sur son siècle; le monde n'est pas prêt»<sup>2</sup> Hélas pour le personnage de *L'Hiver de force*, mais heureusement pour nous, le siècle s'achève et la pratique du titre reste aussi celle de la littérature. Il faut donc voir dans l'intérêt récent que suscite le paratexte littéraire tout le contraire d'une lassitude face au texte même. La puissante force d'attraction du phénomène littéraire pour tout ce qui lui est proche entraîne dans son orbite des discours qui lui ont été longtemps étrangers.

---

1. Furetière Cité par Maurice Hélin. «Les Livres et leurs titres», in *Marche romane*, vol. VI, no. 3-4, sept-déc. 1956, p. 139.

2. Réjean Ducharme. *L'Hiver de force*. Paris, Gallimard, 1973, p. 179.

## ***Index chronologique des titres de romans québécois cités***

---

GIRARD, Rodolphe, *Florence*, Montréal, [s.é.], 1900, 128 p.

BOUCHETTE, Robert Errol, *Robert Lozé*, 1903, Montréal, A.-P. Pigeon, 170 p.

GIRARD, Rodolphe, *Marie Calumet*, Montréal, [s.é.], 1904, 396 p.

GIRARD, Rodolphe, *Rédemption*, Montréal, Imprimerie Guertin, 1906, 187 p.

POTVIN, Damasse, *Restons chez nous*, Québec, J. Alf. Guay, 1908, 243 p.

BERNIER, Hector J., *Au large de l'écueil*, Québec, Imprimerie de «l'Événement», 1912, 319 p.

MOUSSEAU, J. M. Alfred, *Mirage*, Montréal, Marchand, 1913, 77 p.

BESSETTE, Arsène, *Le Débutant, roman de moeurs du journalisme politique dans la province de Québec*, St-Jean, «Le Canada Français», 1914, 257 p.

DUSSAULT, Virginie, *Amour vainqueur*, Imprimerie J.-R. Constantineau, 1915, 167 p.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, 1916, 243 p.

POTVIN, Damasse, *Le «Membre», roman de moeurs politiques*, Québec, L'Événement, 1916, 159 p.

ROUTHIER, Adolphe Basile, *Paulina, roman des temps apostoliques*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1918, 382 p.

POTVIN, Damasse, *L'Appel de la terre*, Québec, Imprimerie de «l'Événement», 1919, 186 p.

GROULX, Lionel, *L'Appel de la race*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922, 279 p.



- HARVEY, Jean-Charles, *Marcel Faure*, Montmagny, Imprimerie de Montmagny, 1922, 214 p.
- MONTREUIL, Claude, *La vérité choque*, Montréal, [s.é.], 1923, 246 p.
- BERNARD, Harry, *La Terre vivante*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, 214 p.
- CARRÉ, Joseph François Xavier, *Journal d'un étudiant*, Montréal, Garand, 1925, 151 p.
- CONAN, Laure, *La Sève immortelle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, 231 p.
- POTVIN, Damasse, *Le Français, roman paysan du "Pays de Québec"*, Montréal, Garand, 1925, 346 p.
- RAICHE, Joseph Fidèle, *Journal d'un vicaire de campagne*, Montréal, Garand, 1927, 54 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Rieder, 1928, 229 p.
- GRIGNON, Claude-Henri, *Le Secret de Lindbergh*, Montréal, Éditions de la Porte d'or, 1928, 210 p.
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice, *Clairière*, Paris, Librairie Stock, 1929, 253 p.
- LACERTE, Emma Adèle, *Bois sinistre*, Montréal, Garand, 1929, 92 p.
- COTRET, Elphège-Adalbert René de, *L'amour ne meurt pas*, Montréal, [s.é.], 1930, 285 p.
- LALLIER, Joseph, *Angéline Cuillou*, Québec, L'Action sociale, 1930, 179 p.
- TURCOT, Marie-Rose, *Nicolette Auclair*, Montréal, Carrier, 1930, 179 p.
- ROBILLARD, Claude, *Dilettante*, Montréal, Albert Lévesque, 1931, 180 p.
- BERNARD, Harry, *Dolorès*, Montréal, Albert Lévesque, 1932, 223 p.

- CHENEL, Eugénie, *La terre se venge, roman du terroir*, Montréal, Garand, 1932, 110 p.
- POTVIN, Damasse, *La Robe noire, récit des temps héroïques où fut fondée la Nouvelle France*. Paris, Valentin Bresle, 1932, 237 p.
- GRIGNON, Claude-Henri, *Un homme et son péché*, Montréal, Éditions du Vieux Chêne, 1933, 212 p.
- HARVEY, Jean-Charles, *Les Demi-civilisés*, Montréal, Éditions du Totem, 1934, 223 p.
- ROY, Armand, *Grisaille*. [s.l.n.é], 1937, 128 p.
- DUFAULT, Paul, *Sanatorium*. Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, 1938, 181 p.
- BRASSARD, Adolphe, *Les Mémoires d'un soldat inconnu*, Montréal, Valiquette, 1939, 208 p.
- BAILLARGEON, Pierre, *Hasard et moi*, Montréal, Beauchemin, 1940, 53 p.
- HERTEL, François, *Mondes chimériques*, Montréal, Valiquette, 1940, 153 p.
- CHARBONNEAU, Robert, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1941, 221 p.
- DESROSIERS, Léo-Paul, *Les Opiniâtres*, Montréal, Imprimerie populaire, 1942, 222 p.
- MARTIN, Gérard, *Tentations*, Québec, Librairie Garneau, 1943, 239 p.
- BAILLARGEON, Pierre, *Les Médisances de Claude Perrin*, Montréal, Parizeau, 1945, 199 p.
- ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 1945, 2 vol.
- BAILLARGEON, Pierre, *Commerce*, Montréal, Éditions Variétés, 1947, 187 p.
- GUEVREMONT, Germaine, *Marie-Didace*, Montréal, Fides, 1947, 282 p.
- HERTEL, François, *Journal d'Anatole Laplante*, Montréal, Brousseau, 1947, 146 p.

- RINGUET. *Fausse monnaie*, Montréal. Éditions Variétés, 1947, 236 p.
- SAVARY. Charlotte Marie, *Et la lumière fut*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1951. 224 p.
- GOUMOIS. Maurice de, *Destin de femme*, Québec, Institut littéraire du Québec 1953, 205 p.
- LANGEVIN, André. *Poussière sur la ville*, Montréal, Cercle du livre de France. 1953, 213 p.
- LANGEVIN, André. *Le Temps des hommes*, Montréal. Cercle du livre de France, 1956, 233 p.
- BESSETTE. Gérard, *Le Libraire*, Paris, Julliard, 1960. 173 p.
- BOSCO, Monique. *Un amour maladroit*, Paris, Gallimard. 1961. 213 p.
- JASMIN, Claude. *Délivrez-nous du mal*, Montréal, Éditions à la page, 1961, 187 p.
- CHOQUETTE, Gilbert. *L'interrogation*, Montréal, Beauchemin, 1962, 173 p.
- FILION, J.-P., *Un homme en laisse*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, 124 p.
- THÉRIAULT, Yves. *Le Grand Roman d'un petit homme*, Montréal, Éditions du Jour. 1963, 144 p.
- MAJOR. André, *Le Cabochon*, Montréal, Parti pris, 1964, 170 p.
- AQUIN, H., *Prochain Épisode*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, 180 p.
- BLAIS, Marie-Claire. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Montréal, Éditions du Jour, 1965, 128 p.
- FERRON, Jacques, *La Nuit*, Montréal, Éditions Parti pris, 1965, 134 p.
- KEMPF, Yvri, *Lorely*, Montréal. Librairie Déom, 1966, 120 p.
- DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, 275 p.

- FOURNIER, Roger, *Journal d'un jeune marié*, Montréal, Cercle du livre de France, 1967, 198 p.
- GODBOUT, Jacques, *Salut Galarneau !*, Paris, Seuil, 1967, 156 p.
- AQUIN, H., *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 204 p.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel, 1968, 191 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 128 p.
- THÉRIO, Adrien, *Soliloque en hommage à une femme*, Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 161 p.
- AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1969, 250 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Vivre ! Vivre !*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 172 p.
- CARRIER, Roch, *Floralie, où es-tu ?*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 172 p.
- POULIN, Jacques, *Jimmy*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 160 p.
- POUPART, Jean-Marie, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 160 p.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Jos Connaissant*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 250 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Les Apparences*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 202 p.
- BROSSARD, Nicole, *Un livre*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 99 p.
- COCKE, Emmanuel, *Va voir au ciel si j'y suis (uniprose d'univers)*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, 206 p.
- FERRON, Jacques, *Les Roses sauvages, petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, 177 p.
- GODIN, Marcel, *Danka*, Montréal, L'Actuelle, 1971, 174 p.

- FERRON, Jacques. *Les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1972, 224 p.
- BROSSARD, Nicole. *Sold-out. Étreinte:illustration*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 115 p.
- DUCHARME, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, 283 p.
- CARPENTIER, André. *Axel et Nicolas suivi de Mémoires d'Axel. Roman puzzle*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 177 p.
- MARCOTTE, Gilles. *Un voyage. Récit*, Montréal, HMH, 1973, 187 p.
- AQUIN, Hubert. *Neige noire*, Montréal, La Presse, 1974, 254 p.
- BEAULIEU, Michel. *Sylvie Stone*, Montréal, Quinze, 1974, 178 p.
- FOLCH-RIBAS, Jacques. *Une aurore boréale*, Paris, Robert Laffont, 1974, 227 p.
- POULIN, Jacques. *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 1974, 163 p.
- VILLEMAIRE, Yolande. *Meurtres à blanc*, Montréal, Les Herbes rouges, 1974, 164 p.
- BLAIS, Marie-Claire. *Une liaison parisienne*, Montréal, Quinze, 1975, 175 p.
- RENAUD, Jacques. *Le fond pur de l'errance irradie*, Montréal, Éditions Parti pris, 1975, 61 p.
- LA ROCQUE, Gilbert. *Serge d'entre les morts*, Montréal, VLB, 1976, 148 p.
- RIVARD, Yvon. *Mort et naissance de Christophe Ulric*, Montréal, La Presse, 1976, 203 p.
- PARÉ, Paul. *L'Antichambre et autres métastases. Quasi-roman*, Montréal, Parti pris, 1977, 176 p.
- GODIN, Marcel. *Mamiscrit*, Montréal, Stanké, 1978, 126 p.
- OUELLETTE, Fernand. *Tu regardais intensément Geneviève*, Montréal, Quinze, 1978, 184 p.

- POISSANT, Marc-André, *Le Miroir de la folie*, Montréal, Québecor, 1978, 149 p.
- THÉRIO, Adrien, *C'est ici que le monde a commencé. Récit-reportage*, Montréal, Éditions Jumonville, 1978, 324 p.
- BRULOTTE, Gaétan, *L'Emprise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1979, 207 p.
- CHOQUETTE, Gilbert, *Un tourment extrême*, Montréal, La Presse, 1979, 215 p.
- GAGNON, Madeleine, *Lueur. Roman archéologique*, Montréal-Nord, VLB, 1979, 171 p.
- LARUE, Monique, *La Cohorte fictive*, Montréal, L'Étincelle, 1979, 121 p.
- POUPART, Jean-Marie, *Terminus. Récit*, Montréal, Leméac, 1979, 296 p.
- VILLEMAIRE, Yolande, *La Vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980, 261 p.
- CARRIER, Roch, *La Dame qui avait des chaînes aux chevilles*, Montréal, Stanké, 1981, 153 p.
- BROSSARD, Nicole, *Picture Theory*, Montréal, Éditions Nouvelle optique, 1982, 207 p.
- LARUE, Monique, *Les Faux Fuyants*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, 201 p.
- POLIQUTIN, Daniel, *Temps pascal*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1982, 161 p.
- ROY, Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline? Récit*, Montréal, Boréal express 1982, 76 p.
- ARCHAMBAULT, Gilles, *A voix basse*, Montréal, Boréal express, 1983, 157 p.
- DUMAS, Jean, *Isola*, St-Lambert, Éditions Héritage, 1983, 176 p.
- HÉLIE-HAMEL, Cécile, *Une femme singulière*, Saint-Lambert, Éditions Héritage, 1983, 176 p.
- JACOB, Suzanne, *Laura Laur*, Paris, Seuil, 1983, 183 p.

- JUTRAS, Jeanne d'Arc, *Délira Cannelle. Roman*, Montréal, Québec/Amérique 1983, 128 p.
- LETARTE, Geneviève, *Station transit*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1983, 152 p.
- BROSSARD, Nicole, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, 94 p.
- FOURNIER, Roger, *Les Sirènes du Saint-Laurent. Récits en forme de cercle*, Montréal, Primeur, 1984, 246 p.
- GAUTHIER, Louis, *Voyage en Irlande avec un parapluie. Récit*, Montréal, VLB, 1984, 77 p.
- POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 290 p.
- TREMBLAY, Michel, *Des nouvelles d'Édouard, (Chroniques du Plateau Mont-Royal ↵)*, Montréal, Leméac, 1984, 312 p.
- BESSETTE, Gérard, *Les Dires d'Omer Marin. Roman journal*, Montréal, Québec/Amérique, 1985, 129 p.
- BRAULT, Jacques, *Agonie*, Montréal, Boréal express, 1985, 77p.
- JASMIN, Claude, *Une duchesse à Ogunquit*, Montréal, Leméac, 1985, 226 p.
- MISTRAL, Christian, *Vamp*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 345 p.
- LARUE, Monique, *Copies conformes*, Montréal, Lacombe, 1989, 189 p.
- DUCHARME, Réjean, *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1990, 257 p.
- MISTRAL, Christian, *Vautour*, Montréal, XYZ, 1990, 154 p.
- DUCHARME, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994, 266 p.
- LARUE, Monique, *La Démarche du crabe*, Montréal, Boréal, 1995, 220 p.
- D'AMOUR, Francine, *Presque Rien*, Montréal, Boréal, 1996, 270 p.

# *Bibliographie*

---

## Sur le titre

- ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, 438 p.
- ANGENOT, Marc, «Le Roman et l'articulation du titre», in *Le Flambeau*, LIII, 1970, p. 236-247.
- BARTH, John. *The Friday Book*, New York, Putnam, 1984, 281 p.
- BURNHAM, Jack, "Duchamp's Bride Stripped Bare: The Meaning of the Large Glass". *The Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York, G. Braziller, 1974, p. 89-117.
- CARLE, Gilles, «Des titres... à juste titre!», in *L'Actualité*, vol. 18, no. 11, juillet 1993, p. 79.
- DUCHET, Claude, «"La Fille abandonnée" et "La Bête humaine": éléments de titrologie romanesque», in *Littérature*, 12, décembre 1973, p. 49-73.
- FABRE, Frantz, «Sur les titres des romans et des nouvelles de J.-K. Huysmans», in *Mélanges Pierre Lambert*, Paris, Nizet, 1975, p. 49-73.
- FISHER, John, «Entitling», in *Critical Inquiry*, vol 11, no. 2, décembre 1984, p. 286-298.
- FLANDRIN, Jean-Louis, «Sentiments et Civilisation, sondage au niveau des titres d'ouvrages», in *Annales*, no. 15, sept.-oct. 1965, p. 939-966
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- GENETTE, Gérard, «Romances sans paroles», in *Revue des sciences humaines*, vol. LXXVI, no. 205, jan-mars 1987, p. 113-120.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, 430 p.
- GROUPE  $\mu$ , «Titres de films», in *Communications*, 16, p. 94-102



- HAZARD. Adams, «Titles, Titling, and Entitlement To», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLVI, no. 1, automne 1987, p. 7-21.
- HÉLIN, Maurice. «Les Livres et leurs titres». in *Marche romane*, vol. VI, no. 3-4, sept-déc. 1956, p. 139-152.
- HOEK. Leo H.. *Pour une sémiotique du titre*, Document de travail et prépublication du Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica 20/21. Università di Urbino, 1973, 52 p.
- HOEK. Leo H.. *La Marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982, 368 p.
- HOEK. Leo H.. «Exception, antiphrase et aliénation. Le rôle discursif de l'article indéfini dans le titre des «Contes et Nouvelles» de Guy de Maupassant», in *Revue des sciences humaines*, no. 201, 1986, p. 155-163.
- KELLMAN, Steven G., «Dropping Names: the Poetics of Titles», in *Criticism*, vol. XVII, no. 2, printemps 1975, p. 152-167.
- LEVIN, Harry, «The Title as a Literary Genre», in *The Modern Language Review*, 72, 1977, p. XXIII-XXXVI.
- LEVINSON, Jerrold, «Titles» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLIV, no. 1, automne 1985, p. 29-39.
- MALLARMÉ. Stéphane, «Quant au livre», in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, p. 369-387.
- MITTERAND, Henri, «Les Titres des romans de Guy des Cars» in Claude Duchet [éditeur], *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 89-97.
- MOLINO Jean. et al., «Sur les titres des roman de Jean Bruce», in *Langages*, 35, 1974, p. 87-116.
- MONCELET, Christian, *Essai sur le titre*, Le Cendre:BOF. 1972. 229 p.
- NOBERT, Margo, «Le Titre comme séduction dans le roman Harlequin», in *Études Littéraires*, vol. 16, no. 3, décembre 1983, p.379-398.
- REY DEBOVE, Josette, «Essai de typologie des titres d'oeuvres», in Seymour Chatman et al. [éditeurs], *Panorama sémiotique*, La Haye, Mouton, 1979, p. 698-701.

# *Bibliographie*

---

## Sur le roman québécois

- HARE, John E., «Bibliographie chronologique du roman canadien-français» in Paul Wyczynski et al. [éditeurs], *Archives des lettres canadiennes. Évolutions - Témoignages - Bibliographie*, Montréal, Fides, 1977, p. 467-511.
- HARE, John E., «Bibliographie chronologique du roman québécois: 1970-1985» in François Gallays et al. [éditeurs], *Archives des lettres canadiennes. Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 501-545
- LEMIRE, Maurice [éditeur], *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 1982, 1363 p.
- LEMIRE, Maurice [éditeur], *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome III, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.
- LEMIRE, Maurice [éditeur], *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, 307 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, 194 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le Roman de 1960 à 1985*, in François Gallays et al. [éditeurs], *Archives des lettres canadiennes. Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 33-51.
- PAVLOVIC, Diane, «Du cryptogramme au nom réfléchi. L'Onomastique ducharmienne», in *Études françaises*, vol. 23, no. 3, hiver 1988, p. 89-98.
- WHITFIELD, Agnès, *Le Je(tu) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de L'Université Laval, 1987, 342 p.

# *Bibliographie*

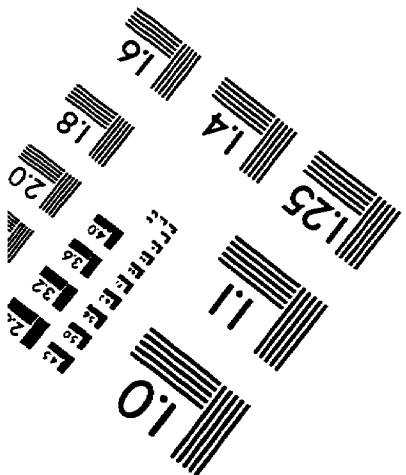
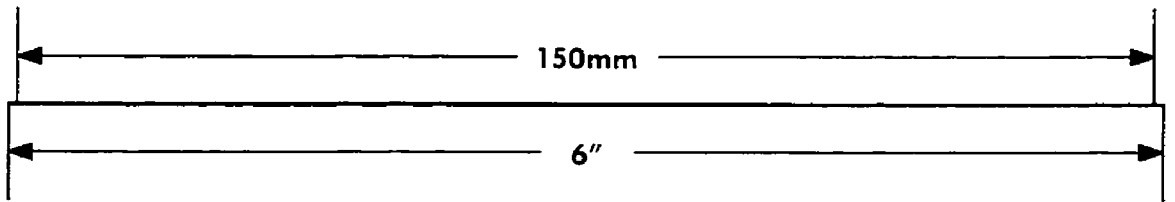
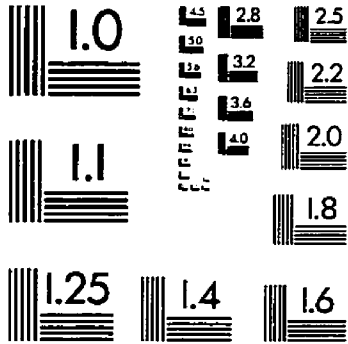
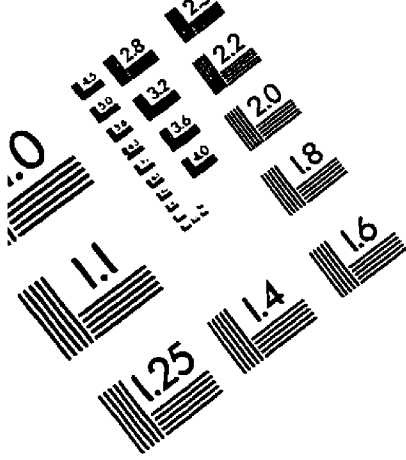
---

## **Théorie générale**

- ANGENOT, Marc, «Le Discours social: problématique d'ensemble». in *Cahiers de recherches sociologiques*, vol. 2, no. 1, avril 1984, p. 19-44.
- BARTHES, Roland. «Par où commencer?». in *Poétique*, 1, p. 3-9.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*. Paris. Seuil, 1957, 247 p.
- BARTHES, Roland, *S-Z*. Paris, Seuil. 1970, 269 p.
- BÉNARD, Johanne et al., «Nom propre et roman: une problématique». in Johanne Bénard et al. [éditeurs], *Les Noms du roman*, Montréal. PUM. 1994, p. 5-20.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago. University of Chicago Press, 1961. 455 p.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*. Paris. Seuil, 1995, 262 p.
- DELOFFRE, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'âge classique*. Paris. Didier. 1968. 130 p.
- DIJK, Teun A. van, *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Londres, Longman Library, 1977, 261 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- GOLDSCHLÄGER, A., «Le Contrat de lecture», in *Revue canadienne de littérature comparée*, Mars-Juin 1992, p. 253-262.
- GRAY, Bennison, *The Phenomenon of Literature*, La Haye, Mouton, 1975, 594 p.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, 224 p.

- HALLYDAY, M.A.K. et, McINTOSH Angus, *Patterns of Langage. Papers in General, Descriptive and Applied Linguistics*, Londres, Longman Library, 1966, 199 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- JANSON, H.W., *Histoire de l'art*, New York, Ars Mundi, 1991, 767 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.
- LONZI, Lidia, «Anaphore et récit», in *Communications*, 16, p. 133-142.
- PARIENTE, Jean-Claude, «Le Nom propre et la prédication dans les langues naturelles», in *Langages*, 66, juin 1982, p. 37-65
- PINCHON, Jacqueline, Robert Léon Wagner, *Grammaire du Français*, Paris, Hachette, 1991, 687 p.
- RICARDOU, Jean [éditeur], *Robbe-Grillet: analyse, théorie*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, 446 p.
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, 350 p.
- VENDLER, Zeno, *Adjectives and Nominalizations*, Paris, Mouton, 1968, 134 p.

# TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE . Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved