

Valeurs ludiques et valeurs fonctionnelles: *Le Visiteur du soir* de Robert Soulières

Alexandre L. Amprimoz

Sante A. Viselli

Pédagogue et directeur de la revue *Lurelu*, Robert Soulières a signé une dizaine d'albums pour les enfants. Responsable de la collection "Conquêtes" chez Pierre Tisseyre, il y a lui-même publié trois romans: *Le visiteur du soir* (1980), *Un été sur le Richelieu* (1982) et *Casse-tête chinois* (1985). Le premier de ces récits destinés aux adolescents a valu à son auteur le Prix Alvine-Bélisle en 1981.

Les romans de Robert Soulières semblent engendrés à partir du cliché de l'enfant-détective, un modèle ancré aujourd'hui dans le sociolecte.¹ On aurait tendance à croire que les textes de Soulières font partie d'un vaste corpus fondé sur une antithèse idéologique intégrale. Au profil du détective adulte et plus ou moins picaresque on a ainsi appris à opposer le modèle moral du noble adolescent à la recherche d'une vérité événementielle. Il serait alors facile de résumer ces romans à haute intensité narrative, de les segmenter en séquences et d'en faire la sémiotique du récit suivant une perspective greimassienne.

L'on sait aujourd'hui que ceux qui ont cru atteindre une objectivité scientifique en appliquant sans réserves ces grilles narratologiques se sont bercés d'illusions car résumer un récit c'est déjà l'interpréter.² De plus, le genre étudié pose de sérieux problèmes au niveau du sociolecte. Ce sont ces difficultés qui nous ont poussés à prendre du recul, à ne pas entreprendre une analyse du récit qui se serait avérée plutôt stérile et quelque peu naïve. C'est au niveau du discours que la littérature pour la jeunesse doit faire l'objet de subtiles études. Ces dernières devraient intéresser le critique littéraire, le pédagogue, l'écrivain et le psychologue.

Un ouvrage récent au titre hautement indicateur nous a permis de constater que le manque d'originalité de Robert Soulières n'est pas aussi évident que l'on voudrait le croire. En effet, si l'on demandait à un bibliographe de situer l'étude suivante: *Le Roman policier français archaïque: Un Essai de lecture groupée* (Colin 1984), que ferait-il? Il serait sans doute étonné de se trouver en plein dix-neuvième siècle. Signalons simplement que Robert Soulières est l'un des auteurs qui a le mieux compris le statut du jeune lecteur en littérature. En effet, si les romans policiers ont souvent été destinés aux adultes, il n'en demeure cependant pas moins vrai que

certains d'entre eux ont produit d'intenses effets sur l'imagination des enfants. Les personnages de Sherlock Holmes et d'Arsène Lupin ne sont ainsi pas méconnus de la jeunesse. Quant à *Emil and the Detectives* d'Erich Kästner ainsi que les nombreux romans d'Enid Blyton, ils ont été reconnus comme des ouvrages marquants dans le genre considéré.

La question fondamentale qu'il faut se poser au sujet de *Le visiteur du soir* est la suivante: Dans ce récit, les valeurs fonctionnelles, socialement établies sont-elles valorisées au détriment des valeurs ludiques? Autrement dit: le roman de Robert Soulières constitue-t-il une condamnation des valeurs créatives aux bénéfices des valeurs utilitaires? Dans un cadre plus général, depuis déjà un certain temps, Roland Barthes dans *Mythologies* a posé la question au niveau du jouet:

Le jouet français est d'ordinaire un jouet d'imitation, il veut faire des enfants usagers, non des enfants créateurs. (Barthes 1957: 65)

Le titre *Le visiteur du soir* en dit déjà long sur la conscience aiguë qu'a Robert Soulières du conflit qui se dissimule entre valeurs fonctionnelles et valeurs ludiques dans la littérature destinée aux jeunes.

Le visiteur du soir c'est d'abord un titre bien choisi pour un roman policier, mais c'est un titre qui constitue un signe qui engendre à son tour un ensemble de syllepses de sens. Rappelons qu'au signifiant correspond un référent très précis:

Faisant partie de la collection permanente de la Galerie Nationale du Canada à Ottawa, *Le visiteur du soir* a été peint en 1956 et mesure 80 cm x 110 cm. Cette toile symbolise la mort que le peintre québécois représente par le prêtre qui apporte le viatique à un moribond. (Soulières 1980: 147)³

Ce référent constitue, selon le modèle actantiel de Greimas, l'objet.⁴ Se situant sur l'axe du désir, ce dernier provoque la quête du sujet qui éprouve le manque de l'être, ou de la chose, considéré. Mais le tableau de Lemieux est un remarquable exemple qui oblige le lecteur à dépasser le cadre étroit de l'analyse greimassienne. Il faudrait ici plutôt concevoir le statut du personnage sous l'ouverture proposée par les travaux de Philippe Hamon (1977: 118). En effet, même en choisissant la définition la plus restreinte de l'objet sémiotique, on doit reconnaître l'ambiguïté du sujet dont le rôle actantiel semble pourtant si figé dans les récits mythiques.

On pourrait ainsi identifier le roman policier comme le genre qui a pour sujet le détective et pour objet le coupable. Si l'on suivait cette perspective dans *Le visiteur du soir* le sujet serait l'inspecteur Jacob et l'objet le Vicomte Dextrase. Les romans policiers dont le discours ne dépasse guère cette narrativité primaire abondent. Selon cette perspective policière, les deux protagonistes du roman ne seraient que des adjuvants de l'inspecteur

Jacob. Les deux adolescents, Charles et Vincent, ne sont en effet que deux joueurs qui se trouvent malgré eux propulsés d'un espace ludique vers un espace fonctionnel.

Le visiteur du soir est pourtant perçu par le lecteur comme un texte engendré par les isotopies /Charles/ et /Vincent/. Sans eux le roman, s'il pouvait exister, appartiendrait à un autre genre, probablement celui du roman policier pour adultes. Nous sommes, à notre connaissance, les premiers à signaler que, même au sein d'un texte romanesque des plus simples, l'objet du discours et celui du récit sont différents. De cette différence naît d'ailleurs, comme on peut le voir dans le cas étudié, la définition générique du texte.

Le jeu, il faut le dire, nous semble fondé sur la dangereuse innocence des adultes. Une école offre le trophée Arsène-Lupin pour "la meilleure prise" (11). Faut-il s'étonner du fait que Vincent propose à son ami d'"emprunter" une toile de Lemieux au Musée des beaux-arts de Montréal?

C'est la littérarité du texte qui sert de prédictif narratif à ce moment-là. Le titre du trophée n'est fait que d'un composé. Au sujet de ce dernier on ne peut même pas décider si sa nature est libre ou lexicalisée. Suivant la tradition biblique, ce visiteur du soir constitue à peine l'euphémisme du composé "le voleur de nuit" qui est lui-même une périphrase de la mort imprévue et imprévisible. On nous rappelle ainsi l'évidence: c'est bien elle qui choisit le moment de sa visite fatale. Mais puisque le trophée porte le nom du célèbre personnage de Maurice Leblanc, il faut bien reconnaître la nature "poly-sylleptique" du texte et songer à l'intertexte, c'est-à-dire *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur* (1914). C'est à partir d'unités narratives préfabriquées que l'adaptation de *Le visiteur du soir* a lieu. En effet, Arsène Lupin vole des objets de valeur, et les tableaux font de toute évidence partie de cette catégorie. Ainsi opère-t-il naturellement le soir. De plus, suivant le modèle consacré qui active chez le lecteur la structure thématique du "goût du risque," le protagoniste laisse une indication au sujet, une sorte de carte de visite tant soit peu énigmatique. C'est donc le criminel qui lance le défi de l'épreuve qualifiante sinon initiatique au policier.

Si les réflexions qui précèdent s'appliquent aux romans de Maurice Leblanc, elles s'appliquent de toute évidence à ceux de Robert Soulières. Se contenter de ces rapprochements consisterait à affirmer que *Le visiteur du soir* est une adaptation spatio-temporelle fondée sur deux substitutions: au cambrioleur/détective adulte on a substitué le cambrioleur/détective enfant et au cadre européen on a substitué le cadre canadien.

Charles et Vincent constituent alors le dédoublement naïf d'Arsène Lupin. Mais lorsqu'ils sont sur le point d'"emprunter" la toile de Lemieux au musée, deux "cagouleurs" incarnent les opposants; eux-mêmes actants d'un acteur encore inconnu.⁵ Ce n'est que par rétroaction que le lecteur peut se

rendre compte que ce moment du récit constitue plus qu'un simple épisode. En effet, l'opposition des valeurs ludiques et des valeurs fonctionnelles s'articule à partir de ce noyau narratif.

Ainsi les deux truands sont Jim l'Australien et McLaud. Ils travaillent pour le Vicomte Dextrase qui veut le tableau parce qu'un espion pressé y a caché un microfilm. C'est ici qu'un minimum de réflexion s'impose au-delà de la commodité des grilles greimassiennes.

En effet, Vincent nous est présenté comme un passionné de peinture, un modèle culturel édifiant pour nos adolescents. Mais Vincent et Charles se lancent dans cette aventure pour deux autres raisons. Les valeurs codifiées par le texte sont ainsi l'argent, actualisé par le trophée Arsène-Lupin de l'école (250\$) et la gloire, actualisée par l'admiration de Julie et Louise. La première des deux jeunes filles est l'amie de Charles, la seconde celle de Vincent. Affirmer donc que le roman présente deux protagonistes inscrits sous le signe de valeurs fonctionnelles ne serait pas faux. D'autre part l'opposant, c'est-à-dire le Vicomte Dextrase, à première vue inscrit sous le signe de valeurs fonctionnelles — puisque c'est le microfilm caché dans le tableau de Lemieux qui l'intéresse — peut, lui, être récupéré au niveau des valeurs ludiques. Il va sans dire que cette récupération esthétique serait impossible pour ces actants "cagouleurs": Jim l'Australien et McLaud. Le Vicomte est, en effet, lui aussi, amateur d'art.

C'est ici qu'il faut se rendre compte que la fonction ludique redevient, au niveau idéologique, tout à fait fonctionnelle. Comparons, en effet, l'intérêt porté à la peinture par les deux personnages-clés. De l'Arsène Lupin en herbe on nous dit:

Vincent, qui aime beaucoup la peinture, prend quelques secondes pour admirer *La plage américaine*, *La Floride, Été 1914*, *Remembered* et *Les noces de juin*. A coup sûr, Vincent a un faible assez fort pour les oeuvres de Lemieux. Il est très sensible aux grands espaces blancs, à l'immensité, à cette douceur et au mystère profond qui enveloppent parfois les tableaux de Lemieux. Lemieux, ce peintre de l'hiver et des grands espaces. (17)

On ne peut éviter de descendre ici, à partir des surfaces esthétiques, vers la profondeur du référent idéologique. La leçon du texte, s'il y en a une, relève de l'art national transformé en objet de valeur: Vincent est un jeune Québécois qui aime l'art de son pays. Passons maintenant au Vicomte et à ses goûts en peinture. Voici les questions que Jim, l'un des deux "cagouleurs" se pose à ce sujet:

Ce qui chicote l'Australien pour l'instant, c'est la raison pour laquelle le Vicomte offre 5000\$ pour la toile; lui, qui ne s'intéresse guère qu'à la peinture classique: Fragonard, Watteau, Goya, Rembrandt et Vélasquez. Quel est le réel mobile du Vicomte? Essaierait-il une fois l'affaire terminée de les faire taire définitivement? (46)

On ne peut nier que les valeurs ludiques mènent au fonctionnalisme national. Si l'on avait suivi une grille greimassienne on aurait naïvement évité la question fondamentale qu'il faut se poser au sujet de la littérature de jeunesse.

Ainsi *Le visiteur du soir* est avant tout au service de fonctions civiques. Dans un pays où l'art national est l'un des secrets les mieux gardés on ne peut que se féliciter du fait que la culture nationale est défendue, contre l'idéologie colonialiste et dominante, par de jeunes auteurs au service de l'enfance.

Cette fonction complexe que nous appellerons fonction de défense est aussi actualisée au niveau linguistique. C'est ainsi que la scène de l'enlèvement de Charles se fait en anglais. Une voiture s'arrête près de ce dernier:

— *Excuse me Sir, could you tell me the way to Jacques Cartier bridge, please?*

La route à suivre pour emprunter le pont Jacques Cartier, c'est bien simple, mais l'expliquer en anglais, c'est une autre paire de manches.

— *Euh!...well you take, euh! Papineau street and then, euh! You...*

Charles parle anglais comme une vache espagnole. Il n'a pas le temps de terminer sa phrase que soudain, une voix derrière lui ordonne sèchement:

— Attention, un seul cri et ton compte est bon. Monte à l'arrière! (59-60)

Le jeune lecteur sera, sans doute, marqué par la disjonction linguistique et il sera sensible aux fonctions qu'elle incorpore. L'anglais fait ici figure de langue de trahison, c'est le moins que l'on puisse affirmer. Une dialectique du dehors et du dedans finit ainsi par s'établir. Comme avait si bien noté Lucien Goldman au sujet de *La belle bête* de Marie-Claire Blais, les traîtres portent toujours des noms étrangers. Sans aller jusqu'à ces extrémités, l'on ne peut que souligner que c'est par leur choix esthétiques que Charles et Vincent se distinguent. Ils constituent ainsi une exception à la règle qui fait de ce genre de protagoniste un modèle moral. La fonction de défense comprend au moins deux composantes: la langue française et la peinture québécoise. Le modèle devient le modèle du goût canadien. Dernier témoignage de cette stratégie culturelle adoptée par Robert Soulières: le livre se termine, au-delà du récit, par un aperçu historique du Musée des beaux-arts de Montréal; il attire l'attention du lecteur — en l'occurrence du jeune lecteur de dix à quatorze ans — sur la collection permanente, la conservation, la bibliothèque, le budget du Musée, sur comment s'y rendre, comment le visiter, sur les autres services et les heures d'ouvertures du Musée. Une note finale est consacrée au véritable héros de ce récit, Jean-Paul Lemieux et son tableau *Le visiteur du soir*. On notera au passage comment cette ouverture du texte permet de faciliter l'illusion réaliste et dissimule la *sémiosis* sous un semblant de fonction mimétique.⁶

typographiques, contribuent à la réussite fonctionnelle d'un texte qui atteint ses objectifs pédagogiques et nationaux.

Pour conclure, nous aimerions situer ce débat entre fonction ludique et fonction utilitaire en comparant cette opposition à ses manifestations dans les deux autres romans de Robert Soulières.

Dans *Un été sur le Richelieu* trois adolescents sont trahis par un adulte qui payera ses crimes de sa vie. La découverte d'une épave sur le Richelieu reprend ainsi le cliché de la chasse au trésor. Comme nous l'avons signalé ailleurs (Viselli, 1984) la pédagogie de ce roman porte plutôt sur les structures familiales que nationales, même si la présence de La Direction du Patrimoine du Ministère des Affaires Culturelles y semble centrale. D'autre part, *Casse-tête chinois* semble se diriger vers une manifestation plus totale de la fonction ludique, le jeu de l'énigme. *Le visiteur du soir* a au fond l'avantage, au-delà de sa valeur ludique, d'inculquer au jeune lecteur une conscience nationale. Ses stratégies sembleront à certains discutables. Nous leur rappellerons que le colonialisme, lui, ne s'est jamais privé de littérature de jeunesse.

C'est au niveau du code que l'on pourrait élargir le débat en revenant sur l'une des plus subtiles des distinctions sémiotiques que nous devons à Yuri Lotman (1969 et 1971). Ce chercheur russe distingue les cultures à orientation grammaticale des cultures à orientation textuelle. Il insiste en particulier sur le fait que les sociétés à orientation textuelle sont des sociétés qui font de l'expression un objet de valeur. Quant aux sociétés grammaticales, ce sont des sociétés qui privilégient le contenu.

Or le cliché qui revient dans les romans de Robert Soulières n'est autre que celui de la timidité, notre vertu nationale, semble-t-il. L'auteur comprend ainsi à sa manière que nous sommes surtout une société à tendances grammaticales. Le motif de l'adolescent qui n'ose aborder la jeune fille qui fait l'objet de son premier amour ne manque pas de charme, mais Robert Soulières l'applique même à l'inspecteur Jacob qui s'éprend de la directrice du Musée: "Jacob baise la main qui lui est offerte. Il songe en rougissant que ce comportement est démodé" (25).

C'est bien au niveau du code culturel que se définit l'extrême grammaticalité de la société canadienne. Un passage qui fait figure de para-histoire, de récit hypothétique si l'on préfère, met en scène un Charles peu sûr de lui vis-à-vis de la belle Julie. La phrase suivante nous semble un symptôme, un indice, de la grammaticalité de notre société: "Puis, après avoir mûri sa phrase durant deux heures, il l'invitera à l'accompagner samedi à la danse du carnaval" (57-58).

Il nous semble que ce n'est pas par hasard que le cliché de la phrase mûrie nous soit présenté au sein d'un tel passage. Le sociolecte inscrit en effet un tel motif sous le signe de l'apprentissage d'une langue seconde par un adulte, une situation donc purement grammaticale. L'enfant lui, nous

le savons, apprend sa langue en étant continuellement exposé à une certaine performance textuelle. Le danger de nos romans pour adolescents devient alors clair: le livre, objet de valeur d'une société expressive et textuelle, risque de devenir le manuel, objet de valeur d'une société complexée et grammaticalisée dans tous ses comportements. Il faut veiller à ce que la littérature de jeunesse ne devienne un outil normalisateur. Robert Soulières, malgré son talent et son expérience, doit y veiller autant que ses lecteurs.

NOTES

¹Le lecteur peut tout d'abord saisir intuitivement le terme "sociolecte." D'une manière plus technique on se reportera aux définitions de A.J. Greimas et J. Courtés. On notera en particulier la suivante: "Par opposition tant à l'idiolecte, qui désigne les activités sémiotiques d'un acteur individuel, qu'au dialecte, qui renvoie à la différenciation (due à une répartition géographique des groupes humains) de ces mêmes activités considérées du point de vue social, le *sociolecte* caractérise le faire sémiotique dans ses relations avec la stratification sociale. Si l'on envisage les organisations d'une société donnée comme des phénomènes extra-sémiotiques, les configurations sémiotiques — qui leur correspondent — constituent la face signifiante de ces organisations, car elles disent ce par quoi la société, les classes, les couches ou groupements sociaux se distinguent les uns des autres" (Greimas et Courtés 1979: 354). Michael Riffaterre offre, d'autre part, un exemple marquant de sociolecte qui permet de saisir, au niveau de l'application, l'importance de cette notion: "...l'armoire est bien plus qu'un simple meuble de la chambre à coucher. La pression du sociolecte en fait la place par excellence de la thésaurisation domestique; sujet de fierté secrète de la maîtresse de maison traditionnelle — linge aux senteurs de lavande, lingerie de dentelle dérobée aux regards — , ce mot fonctionne comme s'il était le métonyme des secrets du coeur. Dans l'étymologie populaire, le symbolisme est explicite: ainsi, le père Goriot, en prononçant incorrectement *ormoire*, fait de l'armoire le lien de l'*or*, du trésor" (Riffaterre 1983: 14).

²Qu'une représentation soit déjà une interprétation semble donc être un fait qui relève de la conscience humaine. Ainsi, indépendamment des méthodes, le récit second est déjà une forme d'interprétation. Or cette dernière tente de s'imposer à l'esprit de l'autre par la force brute. Raconter une histoire en la résumant devient alors la double violence du civilisé. En nous situant à ce niveau philosophique, on ne fait qu'aller un pas plus loin que Frank Kermode: "The summary I shall now offer is a substitute for a fore-understanding of the whole, no doubt, as I say, subject to that benign distortion which usually or always accompanies interpretation, a civilized form of the old violence and stealth" (Kermode 1979: 5). Mais ne suffit-il pas d'être conscient de ces mises en gardes, de les reconnaître comme étant les nôtres?

³Toute référence ultérieure à ce texte ne fera pas l'objet d'une note et sera simplement suivie de sa pagination.

⁴Nous nous référerons à la première définition de l'objet greimassien (Greimas 1966: 180). D'ailleurs l'évolution de cette notion a suivi une généralisation technique qui a toujours retenu la toute première distinction narratologique: "En tant qu'actants, les objets *syntaxiques* sont à considérer comme des positions actantielles, suscepti-

bles de recevoir des investissements soit de projets des sujets (on parlera alors des *objets de faire*), soit de leurs déterminations (*objets d'état*)" (Greimas et Courtés 1979: 259).

⁵Pour les distinctions entre "actant" et "acteur" voir (Greimas et Courtés 1979: 3-4 et 7-8). En simplifiant, nous dirons ici que "l'actant" est celui qui exécute une action planifiée par un "acteur." Des analyses plus techniques de "l'action" ne nous semblent pas nécessaires dans le cadre de cette étude.

⁶Nous nous reportons ici à l'une des définitions riffaterriennes: "La mimésis est seulement une description fantomatique...Tout ce qui est lié au passage intégratif des signes du niveau de la mimésis au niveau plus élevé de la signification est une manifestation de la *sémiosis*" (Riffaterre 1983: 15).

REFERENCES

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- Colin, Jean-Pierre. *Le Roman policier français archaïque: un essai de lecture groupée*. New York, Peter Lang, 1984.
- Greimas, A.J. *Sémantique structurale*. Langue et Langage. Paris, Larousse, 1966.
- Greimas, A.J. et J. Courtés. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Langue, Linguistique, Communication. Paris, Hachette, 1979.
- Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage" in *Poétique du récit*. Eds. Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Points. Paris, Seuil, 1977.
- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy*. Cambridge, Massachusetts et London, England: Harvard University Press, 1979.
- Lotman, Yuri. "O metajazyke tipologiceskik opisanij kul'tury." *Trudy po znakovym sistemam IV* (1969).
- _____. "Problema 'obucenija kul'ture' kak ee tipologickaia charakteristika." *Trudy po znakovym sistemam V* (1971).
- Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Trans. Jean-Jacques Thomas. Collection "Poétique". Paris, Seuil, 1983.
- Soulières, Robert. *Le visiteur du soir*. Montréal, Pierre Tisseyre, 1980.
- _____. *Un été sur le Richelieu*. Montréal, Pierre Tisseyre, 1982.
- _____. *Casse-tête chinois*. Montréal, Pierre Tisseyre, 1985.
- Viselli, Sante A. "Le Trésor du Richelieu: Signe poétique de l'amour, signe moralisant." *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse* 35/36 (1984): 145-47.

Alexandre L. Amprimoz enseigne les langues romanes à l'Université Brock.

Sante A. Viselli enseigne le français à l'Université de Winnipeg.