

## Noële RACINE

### Lectures du dictionnaire

Les écrivains français qui ont parlé des dictionnaires ne sont pas rares; on n'a qu'à penser à Victor Hugo : « Je fis souffler un vent révolutionnaire. ° Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire »<sup>1</sup>; à Gustave Flaubert : « Dictionnaire — en dire : “N'est fait que pour les ignorants.” »<sup>2</sup>; à Jean Cocteau : « [...] un chef-d'œuvre de la littérature n'est jamais qu'un dictionnaire en désordre »<sup>3</sup> et à Jean Guéhenno : « Chacun a son dictionnaire »<sup>4</sup>. Néanmoins, « [a]u Québec et au Canada français, [...] l'interaction entre la littérature et les dictionnaires n'a pas souvent été étudiée », comme l'indique le texte de la quatrième de couverture de *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*. Cet ouvrage, dirigé par Gerardo Acerenza, professeur au Département d'études françaises et italiennes de St. Jerome's University, a pour but de corriger cette situation. Composé de treize chapitres précédés d'une introduction, l'ouvrage réunit les études et commentaires de quelques-uns des participants au colloque international éponyme tenu à St. Jerome's University en novembre 2004.

Les sept premiers textes du livre traitent du « rôle accordé aux dictionnaires français dans les littératures québécoise et canadienne-française » (p. 12). Gilles Dupuis compare la quête du « mot juste » (p. 38) qu'effectue le personnage de Teddy Bear des *Grandes Marées* de

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, « Autrefois, Livre premier, Aurore, n° VII, “Réponse à un acte d'accusation” », vers 66-67, *Les Contemplations*, vol. 1, Paris, J. Lemonnier, coll. « Poésie », n° 5, 1886, p. 29.

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, *Le dictionnaire des idées reçues*, texte établi d'après le manuscrit original et publié avec une introduction et un commentaire par E.-L. Ferrère, Paris, Louis Conard, 1913, p. 60.

<sup>3</sup> Jean Cocteau, *Le Potomak 1913-1914* précédé d'un *Prospectus 1916*, Paris, Stock Delamain et Boutelleau, 1931, p. 244.

<sup>4</sup> Jean Guéhenno, *Changer la vie. Mon enfance et ma jeunesse*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 244.

Jacques Poulin dans *Le Petit Robert*, le *Grand Larousse*, le *Webster*, le *Harrap's* et le *Grand dictionnaire d'américanismes*, à la quête du « mot rare » (p. 38), « que l'on ne rencontre pas dans le dictionnaire courant » (p. 47), caractérisant les « dossiers préparatoires ayant servi à l'élaboration » (p. 47) des romans *Neige noire*, *Obombre* et *Saga segretta*<sup>5</sup> d'Hubert Aquin. Emmanuelle Sauvage, pour sa part, propose une rhétorique de la lecture des « dictionnaire[s] » (p. 69) que dévore Alice, la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (de Gaétan Soucy), qui utilise ce « terme générique [pour] désign[er] toutes sortes d'ouvrages, tous genres confondus, de France ou bien traduits en français » (p. 69). Gerardo Acerenza, quant à lui, se penche sur la manière de consulter les différents types de dictionnaires (le *Robert-Collins*, le *Dictionnaire visuel bilingue* et *Le Petit Robert*) auxquels se reportent Terry et Carmen, les personnages du roman *Petites difficultés d'existence* de France Daigle. De son côté, Emir Delic analyse le rôle symbolique que joue l'une des multiples voix de la pièce *French Town* de Michel Ouellette, en l'occurrence celle du *Petit Larousse illustré*, véritable « alter ego » (p. 122) du personnage de Pierre-Paul. Aux côtés de ces quatre études habiles et bien menées, se démarquent trois articles très différents les uns des autres.

D'abord, Lise Gauvin, dans un texte d'une limpidité et d'une rigueur exemplaires, examine la figure du dictionnaire dans les œuvres de Michel Tremblay et de Francine Noël. En un premier temps, elle montre que, dans *Les chroniques du plateau Mont-Royal*, les dictionnaires changent de nature. D'après elle, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, ce sont « des romans français, ceux d'Hugo et de Balzac notamment » (p. 20), qui « f[ont] office de modèle[s] » (p. 21) linguistiques, tandis que ce sont un « dictionnaire de la peinture [...] et un dictionnaire bien particulier — sans doute québécois » (p. 23) dans *La duchesse et le roturier*, puis le *Larousse* dans *Des nouvelles d'Édouard*, que feuilletent les personnages. Lise Gauvin affirme également que ces dictionnaires se font de plus en plus présents d'un roman à l'autre, au point de devenir, dans *Des nouvelles d'Édouard*, des « adjuvant[s] indispensable[s] » (p. 24),

---

<sup>5</sup> Gilles Dupuis précise qu'*Obombre* est un « roman inachevé » (p. 47) et que *Saga segretta* est le titre d'un « "livre secret" ou "livre noir" » (p. 48) trouvé à l'état de « projet » (p. 48) « dans les liasses » (p. 48) d'Hubert Aquin.

de « véritable[s] compagnon[s] de voyage, à la fois guide[s] et interlocuteur[s] privilégié[s] » (p. 25). En un deuxième temps, elle explique que, de *Maryse* à *La conjuration des bâtards* en passant par *Myriam première* et *Babel, prise deux ou Nous avons découvert l'Amérique*, la position qu'occupent les dictionnaires est totalement inverse. D'une part, c'est un véritable dictionnaire (*Le Petit Robert*) qui cède sa place et son « autorité [...] relative » (p. 34) à d'autres types d'ouvrages, tel *l'Encyclopédie Grolier*. D'autre part, les dictionnaires font de moins en moins d'apparitions, du début à la fin de l'œuvre de Francine Noël, puisque les personnages les relèguent au second plan, les rejettent catégoriquement ou omettent tout simplement de les évoquer. De son analyse, Lise Gauvin tire des conclusions claires : le coefficient de présence des dictionnaires dans les œuvres étudiées de Michel Tremblay et de Francine Noël, tout comme la qualité des rapports que les personnages entretiennent avec eux, peuvent être interprétés comme une illustration d'attitudes divergentes vis-à-vis du « français normatif » (p. 29), soit une acceptation de celui-ci ou une prise de distance à son égard.

Jacqueline Chammas, elle, propose, dans « Le dictionnaire, vademecum vers l'inceste » (p. 51), une analyse percutante de *La buse et l'araignée* de Jean-Yves Soucy. Elle démontre que, pour la narratrice du roman, Sophie, une enfant de sept ans habitée par le désir morbide de « se fondre dans sa mère » (p. 55), les mots tirés des dictionnaires *Le Robert* et *Lexis*, « dont elle devient peu à peu dépendante » (p. 53), sont des armes qui lui confèrent un « pouvoir » (p. 55) sur les hommes susceptibles d'envahir le « giron maternel » (p. 53). Comme le démontre Jacqueline Chammas, ce pouvoir est dangereux, nocif et malsain : croyant que leur présence dans le dictionnaire les rend acceptables dans la vie, Sophie actualise littéralement les termes qu'elle découvre et qui la subjuguent, ce qui représente de réels problèmes éthiques lorsque ces vocables sont des mots « tabous » (p. 55) et « interdits » (p. 56) comme « *pé-do-phi-le* », « *parricide* » et « [*ê*] *masculer* ». Dans cette perspective, il devient évident, pour l'auteure de l'article, que ce roman mettant en scène « l'innommable et l'ignoble » (p. 62) « va à contre-courant des préjugés moraux et sociaux » (p. 58), ce qui n'empêche aucunement cette œuvre, selon Jacqueline Chammas, de

constituer « une remise en question du rôle de l'écrivain, gardien de la langue, de ceux qui manipulent les mots » (p. 63-64). Car, comme elle le suggère, la « m[ise] en pratique » (p. 54) amorale des mots dénichés dans les dictionnaires aura eu raison de l'innocence de l'enfance du personnage. Un texte qui secoue.

L'excellente étude de François Paré, pour sa part, observe de quelle façon « les sociétés linguistiquement minoritaires » (p. 87), en général, et la modernité littéraire acadienne qui émerge, en particulier, rompent avec la valeur symbolique de la figure du dictionnaire, « constitutive de la minorisation » (p. 87), tout en se la réappropriant sur un mode fécond. Son analyse prend principalement appui sur le premier poème et les deux « sections centrales » (p. 93) — « Acadie Rock » et « Tableau de back yard » — du recueil *Acadie Rock* (publié à Moncton en 1973) du poète acadien Guy Arsenault. François Paré montre ainsi que ce recueil, tout comme la littérature acadienne de l'époque, par leur « mixité linguistique » (p. 93) — relevant plus de la « digloss[ie] » (p. 88) que du « bilingu[isme] » (p. 88) —, ne peuvent s'inscrire, et inscrire les auteurs comme « sujet[s] » (p. 90), dans l'histoire et l'espace fracturé (que François Paré appelle ailleurs « la distance habitée »<sup>6</sup>) que par le biais du rejet du discours « hégémoniqu[e] » (p. 91) que représente la norme des dictionnaires. Le recueil de Guy Arsenault, selon le critique, n'en emprunte pas moins la forme, jugée stérile par plusieurs artistes acadiens d'alors, de l'énumération propre aux dictionnaires, mais elle la renverse, grâce au rythme de l'« incantation orale » (p. 101) qu'elle lui imprime, afin de lui rendre sa valeur « heuristique » (p. 94). Pour l'auteur de *La distance habitée*, dont l'écriture et les propos sont, encore une fois, d'une grande intelligence et d'une remarquable sensibilité, *Acadie Rock*, parangon de la littérature acadienne des années 70, se révèle plus qu'un simple *recueil-dictionnaire* ou qu'un modeste *poème-liste*; il s'agit en fait, pour reprendre sa propre expression, d'« un nouveau dictionnaire de l'interlangue et de la voix » (p. 101).

---

<sup>6</sup> François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003, 277 p.

Parmi les trois études qui cernent l'importance accordée à la littérature canadienne-française dans les dictionnaires, m'a particulièrement intéressée celle d'Aline Francœur. Son article, des plus révélateurs, s'attarde non pas sur les « exemples forgés » (p. 139) par les lexicographes, mais bien sur les « exemples signés » (p. 140) par « [l]es auteurs québécois et canadiens[-français] » (p. 137) apparaissant dans *Le Petit Robert*. En décortiquant et en comparant les données trouvées dans quatre éditions (1967, 1977, 1993 et 2001) de l'ouvrage, Aline Francœur découvre que sur les « 950 personnalités » (p. 142) recensées, 21 seulement sont du Québec et du Canada français. Qui plus est, ces écrivains ne sont cités, la plupart du temps, qu'une ou deux fois, parfois entre trois à six fois, exception faite d'Anne Hébert qui est citée 13 fois et de Réjean Ducharme, cité 21 fois. Aline Francœur signale ensuite que la grande part des citations des auteurs provenant du Québec et du Canada français, soit « 57 sur 76 » (p. 144), répertoriées dans l'édition électronique du dictionnaire (2001) servent surtout à illustrer l'emploi de « mots marginalisés [...] étiquetés comme régionalismes » (p. 144), alors que les 19 autres extraits reprennent des expressions couramment utilisées dans les divers pays francophones. En contrepartie, elle souligne que les citations des auteurs québécois et canadiens-français côtoient, à sept occasions, celles d'auteurs français célèbres (Chateaubriand, La Bruyère, Lamartine, etc.), que ceux-là sont de plus en plus cités entre 1967 et 2001 et qu'en dépit de leur « larg[e] sous-représent[ation] » (p. 151), ils sont plus souvent cités que les autres écrivains de la francophonie. Des chiffres éloquentes qu'illustrent fort à propos des tableaux, un graphique et des annexes.

Les trois derniers chapitres du livre considèrent les rapports que les écrivains du Québec cultivent avec les dictionnaires. Au nombre de ces textes, l'essai autobiographique de Marco Micone, retraçant l'évolution de sa pratique dictionnaire depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte, est celui qui attire le plus l'attention. L'auteur y évoque, d'entrée de jeu, les différentes listes de mots qu'il a lui-même notés dans ses « carnet[s] noir[s] » (p. 219), alors qu'il fréquentait « l'école élémentaire » (p. 221) et l'université, de même que les divers types de dictionnaires qu'il a consultés au cours de sa jeunesse (le *Garzanti* et le

*Larousse*). Par la suite, il parle avec finesse de l'inutilité du dictionnaire dans son travail de traduction. Pour lui, traduire une pièce « comme on traduit de la poésie ou un roman » (p. 226) s'avère impossible, car il faut, pour traduire du théâtre, faire « un travail dramaturgique et non seulement linguistique » (p. 226-227) en « ten[ant] compte des exigences de la scène et du jeu des comédiens » (p. 227). Marco Micone suggère, en fait, que sa fonction de *dramaturge-traducteur* n'est pas de « traduire », mais de « “tra-dire : dire entre” (*tra* = *entre* en italien) », dans la mesure où son travail s'effectue « entre les mots » (p. 227). Il donne l'exemple de la genèse de sa pièce *Gens du silence*, écrite d'abord dans « [u]ne langue entre les langues » (p. 228), puis « *tradi[t]e* » (p. 228) « premièrement en italien [*Non era per noi*], puis en français [*Silences*] » (p. 228), précisant que bien des années ont séparé la rédaction de ces deux versions. Ces années d'interruption, comme il le révèle, lui ont permis de mieux comprendre la situation des immigrants italiens, ce qui l'a aidé à « *tradire* » (p. 228) le « sens plutôt que les mots » (p. 229) uniquement. Or, confie-t-il magnifiquement, ce genre de traduction n'a nul besoin de dictionnaire.

*Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française* propose donc une réflexion complète et variée sur un sujet peu souvent abordé par la critique québécoise et canadienne-française. Bien présenté et bien construit, cet ouvrage a le mérite de réunir les réflexions étoffées et originales de chercheurs et de praticiens qui osent par moments, et pour le bonheur du lecteur, élargir le sens du mot « dictionnaire » pour en saisir toute la dimension symbolique.

**Référence :** Gerardo Acerenza (dir.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Ottawa, Les Éditions David, coll. « Voix savantes », n° 25, 2005, 270 p.