celui-là. Et puis *Les guignes* (92-4) évoque la présence d'une femme qui, quasi mythique mais de chair manifeste, dans la *rue des Troglodytes*, porte, un jour de vent, une robe 'noir corbeau comme le guignon / criblée pourtant de mille pâquerettes', flottant, 'volet[ant]' dans la '[si brève[ éternité' de mai parmi ses fleurs, les fruits du guignier, les champs et les vieilles pierres, la scène illuminée par un baiser échangé sous la rouge lumière des griottes, déjà mûres, et du cosmos qui les autorise. *Conciliabule d'Éphèse* (109) offre peut-être une intuition emblématique de ce qui vibre, infatigable et vif, au cœur de ce beau recueil d'Yves Leclair : le sensoriel, le sensuel, l'expérience de l'étrange beauté, à jamais discernable, faisable, des choses et de l'humain, tout ceci s'élaborant dans le rets de leur frêle et insondable mystère. 'Plutôt humer', lit-on, 'les grains du poivrier / qui parfument la pointe du sein / que les parfaites statues aux colonnes / de marbre hautain'. Plutôt, très simplement, 'marcher comme danse / le pas de Diane' parmi les ruines d'Éphèse en Turquie; voir '[s]'envoler [l]a fleur [de l'amandier], / rose et tendre'; vivre le saignement, dans 'le grand coquillage du théâtre', des 'coquelicots / où nos solitudes s'éxténuent'. Lieu et poème entretissant les fragments éparpillés, bariolés de la mémoire nomade pour, précisément, orchestrer un conciliabule, un bref entretien sur un Un miniaturisé de la totalité de l'être.

*Michaël Bishop* *Dalhousie University*

***

Roberge, Martine et Catherine Lemay. *Fred Pellerin : Un artiste entre conte et humour.* Québec : Presses de l'Université Laval, 2024. 268 p.

À travers cette étude fouillée, dédiée à l'humoriste et « conteux » Fred Pellerin, Martine Roberge et Catherine Lemay nous invitent dans une aventure amorcée en 2012, alors que l'artiste contactait les Archives du folklore et d'ethnologie de l'Université Laval dans l'idée de créer une « clinique du récit » – c'est-à-dire un lieu d'échange dédié à favoriser la rencontre entre des dépositaires de contes et de légendes du monde entier. Grâce à un financement du CRSH, permettant à Martine Roberge de dépouiller des récits oraux et écrits, de les transcrire et de les compiler, suivi de l'arrivée de Catherine Lemay dans le projet, les autrices deviennent progressivement habitées par le désir de lever le voile sur les enjeux de l'œuvre de cette personnalité québécoise. Minutieusement, elles investiguent les cinq premiers spectacles et livres-disques de Pellerin : *Dans mon village, il y a belle Lurette…* (2001, noté *BL*), *Il faut prendre le taureau par les contes !* (2003, noté *PTC*), *Comme une odeur de muscles* (2005, noté *COM*), *L'arracheuse de temps* (2009, noté *AT*) et *De peigne et de misère* (2013, noté *PM*). On perçoit, dès le paratexte, des particularités de l'humour de Pellerin, à la fois objet social, discursif, culturel et artistique. L'œuvre est en effet truffée de références culturelles et savantes, fait écho à la tradition orale et au conte (en passant par le genre de la légende), revisite au cours des spectacles des personnages hauts en couleur, et dissémine des pépites de vérité et de morale à travers des maximes, proverbes, références intertextuelles et culturelles. Les autrices abordent ce foisonnement de traits d'humour et leur impact sur le public et les lectrices en investiguant les non-moins foisonnants procédés stylistiques qui leur donnent chair (allant des jeux de mots reposant sur la sonorité ou la graphie, à la création lexicale, aux doubles sens et aux détournements d'expressions, pour ne citer qu'eux). L'on tient dans nos mains une étude comparative dense et illustrée d'exemples désopilants où se répondent « l'oralité, le conte, la langue, l'énonciation et la performance du conteur ». Le but ? « Déceler, à travers cette œuvre multiple et mouvante, une recette artistique 'pellerinesque' » (2024, p. 9). Dans cette étude, le narratif, l'énonciatif, le linguistique et le culturel sont investigués tour à tour.

Dans « L'art du conte selon Fred Pellerin », Roberge et Lemay s'intéressent à l'ensemble de sa création afin d'en dévoiler la progression. L'artiste a en effet pour projet de produire un métaconte en neuf volets et, bien que l'étude ne puisse tenir compte des

deux autres opus produits à ce jour (respectivement : *Un village en trois dés*, spectacle présenté entre 2018 et 2022 et publié en 2019 ; *La descente aux affaires*, tournée qui commence en 2022 et ponctuée de la publication du livre en 2023), l'on voit immédiatement que le style de Pellerin a grandement mûri à travers les années et qu'il a pris de plus en plus de risques et de libertés avec ses textes et spectacles. Si la trame narrative des trois premiers est centrée sur un seul personnage, le 4e est jalonné par la thématique de la mort et celle du 5e est des plus complexes. Centrée sur le village natal de l'artiste (Saint-Élie-de-Caxton), les contes de Perrin ménagent une place importante aux personnages, très humains car imparfaits – des « légendes vivantes » d'après le conteux – ainsi qu'à la présence constante de la collectivité du village, mettant sur le devant de la scène la mentalité et le mode de vie des petits villages du Québec. Les autrices remarquent également un jeu avec l'extradiégétique puisque Pellerin se met lui-même en scène dans ses récits, ainsi que sa grand-mère d'où il puise sa mine de savoirs et sa belle parole – « Ma grand-mère, elle disait, avec des miettes de souvenirs pognées entre les dents, que ça se déroulait dans une autrefois. Dans le temps où c'est que du temps, il y en avait encore » (*BL*, p. 11). La transmission intergénérationnelle du conte oral, à travers la « bouche souveraine et la dent couronnable » de sa « Majesté ma grand-mère » (*AT*, p. 31) est donc donnée comme l'un des enjeux avérés de cette œuvre. Si la cyclicité des récits à l'intérieur d'un spectacle ou d'un récit donné est indéniable, revenant à celle de la légende, la morale les densifie grandement, qu'elle soit directe ou indirecte, visible en filigrane ou unique à chaque récit. Le conteux est à la fois un homme de la scène, rôdant son spectacle sur des centaines de représentations, différentes chaque soir, mais aussi un écrivain, couchant sur papier la transposition de son conte oral : « Liberté, spontanéité, improvisation, interprétation, réactualisation, légèreté, mouvance, le tout sur un simple canevas, caractérisent, pourrait-on dire, son 'jeu' d'interprète et sa démarche de conteur » (2024, p. 41). Et il ne faut pas oublier que Fred Pellerin est, de surcroît, musicien et compositeur, qu'il joue, sciemment, avec les genres et registres narratifs. Il s'impose de la sorte comme un « artiste-artisan des mots », selon le surnom donné par les autrices parties à la recherche de sa « recette » (2024, p. 61).

Dans le second chapitre, Roberge et Lemay entrent dans le vif du sujet et dévoilent « Le conteur en performance », se concentrant ici sur les spectacles pour trouver ce qui, dans cette forme fugace, fait rire – littéralement : elles étudient la qualité du rire du public, sa longueur, sa densité, d'après les enregistrements des spectacles. Le conteur joue tout d'abord avec les registres du réel et de la fiction, entre ce qui est vraisemblable et improbable, et assène des jeux de mots à tout va, bref, il se met dans une relation ludique avec son public afin d'en provoquer l'adhésion. Grâce au survol des nombreux travaux de Patrick Charaudeau portant sur l'humour, l'on comprend aisément que ce résultat d'une co-construction entre le locuteur et ses destinataires se décline dans une variété de sèmes. Et les autrices de citer Arthur Asa Berger qui répertorie plus de 45 éléments susceptibles de provoquer le rire. Le relevé présenté ici n'est pas moins impressionnant : 1329 passages où le public a ri. Une analyse ciselée suit, qui montre que l'humour par le jeu sémantique rassemble entre 32-43% des rires, provoqués soit par des incohérences loufoques (la grand-mère s'apparente à un magnétophone), soit par des syllogismes (« Y buvait y disait qu'y buvait une once de gin par jour. Y'achetait 240 onces par semaine. Fait qu'y faisait des semaines à 80 jours ») ou des exagérations tel l'adynaton où la famille d'Esiméac, « l'homme fort » et protagoniste de *COM*, compte 473 enfants car sa mère « ovulait aux 20 minutes ».

Les autres formes d'humour relevées dans ce chapitre portant sur les spectacles de Pellerin sont : 1. l'humour référentiel (entre 15-25% de chaque spectacle comme, dans *AT* : « Dans le paquet de cossins qui traînaient dans le grenier de ma grand-mère, toute avait une histoire là-dedans. C'était riminiscence, le vrai mot. Comme Proust qui faisait ça lui,

Proust, Marcel ! Marcel Proust, tu sais c'est qui ça, Marcel Proust ? Y restait pas à Saint-Élie, Marcel Proust, je sais pas où qu'y restait Marcel Proust ») ; 2. l'humour par jeu énonciatif (~20% des procédés humoristiques, auxquels appartiennent l'ironie, les allusions sexuelles comme dans le titre « Y faut semer les uns les autres », ou la raillerie, comme dans *COM* où Pellerin décrit ce qu'il y a dans la tête de l'homme fort : « C'tait facile à schématiser, y'avait trois quatre cellules au gros maximum là-dedans ») ; 3. l'humour par jeu performatif (~8%, fonctionne notamment sur des décrochages comme quand Pellerin dit : « La mère de Lucette crève. J'ai dit ça raide un peu là ») ; et enfin 4. l'humour par le jeu linguistique (~20% des procédés, déclinés en figures de style reposant sur la forme—la savoureuse contrepèterie : « Ma femme est folle des messes, ma femme est molle des fesses » ; la non-moins savoureuse paronomase : « Y a été conscrit pour les circoncis » ; ou l'oxymore amusant : « L'homme le plus fort du monde de Saint-Élie »—métaphorisations, doubles sens, distorsions de la langue incluant détournements d'expressions figées, barbarismes intentionnels—« ils la divisageaient »—et impropriétés intentionnelles—Solanges est par exemple une « suceuse invertébrée »).

Après avoir dégagé ces cinq formes d'humour, les autrices se penchent sur leur efficacité et proposent une synthèse des données relevées dans les cinq spectacles. Ainsi, si l'on a moins ri pendant le premier spectacle, l'hilarité culmine avec *COM* où l'on relève 311 moments de rire pour 517 traits humoristiques. Près de la moitié de ces passages sont associés à plusieurs traits humoristiques dont, le plus efficace, le jeu sémantique (~42% des rires), mais les rires soutenus sont aussi bien provoqués par les jeux énonciatifs et linguistiques tandis que l'humour référentiel ne provoque que des réactions timides. De la sorte, Lemay et Roberge soulignent que c'est le plus souvent la surprise, notamment due à une description absurde, qui provoquera l'hilarité, et de citer la scène de *AT* où l'humoriste s'insurge de ce que la cloche de Saint-Élie ne sonne que si elle est activée manuellement : « On s'branle à main. Nous à Saint-Élie on est branlé à la main à la façon ancestrale. On n'a pas l'mécanisme qui nous zigonne tu seul faut s'la secouer à mitaine ! »

Dans le troisième chapitre, intitulé « L'expression pellerinesque couchée sur papier », on se tourne maintenant sur la manière dont s'y prend le conteux pour recréer ses traits d'humour dans ce qui s'apparente, une fois publié, à des recueils de contes. Les autrices amènent alors de nouveaux jalons d'analyse, incluant une réflexion sur les procédés phonographémiques (~6%) tels que des paronomases (« le délateur délata » dans *PTC*) ou des jeux avec les homophones (le forgeron a du « savoir-fer » dans *BL*) ; les procédés morphologiques (la protagoniste de *AT* est « translivide »), incluant des conjugaisons au passé simple erronées (« Ils les aimèrent, bercèrent, lavèrent, consolèrent, et nourrissèrent » dans *COM*) ; les procédés syntaxiques (dont le parallélisme, tiré de *BL* : « Ma grand-mère disait que Babine n'était pas humainement parfait, mais parfaitement humain ») ; les procédés narratifs (anachronismes, mises en abymes et hyperboles dont, dans *AT*, « Méo s'arrêta devant le presbytère et rendit grâce d'une grande pisse sur l'épinette nouvellement plantée. Il aspergea d'un déluge ») ; et les procédés pragmatiques, nécessitant une interprétation active de la part de la lectrice, et incluant les décrochages énonciatifs et l'ironie (~18% dont, dans *BL*, « À ce moment (j'écris tranquillement mais sachez que tout ça s'est passé très vite !), elle s'engança pour ouvrir la porte puis se sauver »). Enfin, la catégorie la plus massive—les traits d'humours par jeux sémantiques (~45-60%) – dont les autrices relèvent 18 procédés différents. Jeux par l'image (« Le fou de mon village était affreux. Ça allait bien pour rire de lui ! La face arrangée comme une citrouille oubliée jusqu'à Noël sur la galerie » dans *BL*), jeux par la rupture (pléonasmes et périphrases), double-sens (l'alcoolique de *BL* « ne voulait rien savoir du verre solitaire »), et j'en passe.

En auscultant l'ensemble des récits écrits, les autrices remarquent que Pellerin déconstruit la norme écrite au profit d'une grande licence créative : déformant et recréant

la langue, ce dernier s'écarte de la norme pour déconstruire le français écrit, arguant que l'analphabétisme de sa grand-mère est une source d'inspiration considérable. Roberge et Lemay répertorient 600 cas de déconstruction dans les cinq premiers recueils de Pellerin, et se mettent à la tâche de les étudier minutieusement : archaïsation, impropriétés (« Attendre le train, ça fait de quoi. À dire. Surtout quand il ne vient pas »), tropes métaphoriques, détournement d'expressions figées et syllepses de sens, etc. Les décrochages énonciatifs sont ensuite explorés, car ils foisonnent dans *BL* pour ensuite être absents à partir de *COM* à l'exception de celui-ci : « Parce qu'elle avait des fusils, la Stoop. Une femme qui vit seule, retirée, dans une histoire comme celle-là, ça mérite de l'armement. » Les œuvres deviennent de la sorte de plus en plus subtiles. La recette sur papier est donc incessamment renouvelée, la forme écrite offrant un nouveau potentiel au conteux malgré ses contraintes.

Dans le dernier chapitre, l'on recentre l'attention sur les « références culturelles ou la rencontre du local et de l'universel ». En effet, « l'humour cher Pellerin passe par plusieurs procédés variés, tant à l'écrit—procédés de déformation et de (re)création du langage, utilisation de la langue vernaculaire, recours à des images colorées, etc. – qu'à l'oral – incohérences et exagérations, railleries et ironie, décrochages énonciatifs, etc. » (2024, p. 177). La constante est, toujours, la référence culturelle, la cohabitation entre l'attendu / l'inattendu, le quotidien / le merveilleux, le réel / l'imaginaire et l'universel / le local. C'est ce balancement qui, le plus souvent, provoque le rire et stimule public et lectrice. Les références culturelles sont donc examinées à travers différents critères : leur emplacement dans le texte (et les autrices de revenir sur les nombreux jeux de mots qui ponctuent paratexte et notes de bas de pages), leur degré d'explicitation (les références directes comme « Un Hercule qui, malgré la taille de ses suyiers, n'était pas du genre à se laisser marcher sur les pieds » dans *BL* ; déformées comme, dans *PM* : « Ceci est mon cheveu, livré pour vous. Prenez et jasez-en tous », ou, dans *BL* : « Nous ne sommes pas dring de vous recevoir mais dites seulement une parole et nous vous rappellerons » ; ou allusives comme, pour parler de la Belle Lurette dans *BL* : « Ceux qui pensaient que c'est seulement dans le mois de mai que les filles sont belles, ils changeaient leur capot de bord en la voyant »), et enfin la catégorie culturelle des référents (langue, religion catholique, cultures populaires et savantes pour les plus récurrentes, mais aussi la musique, les beaux-arts, les jeux, la politique, etc.).

Après cette mise en bouche générale, les autrices se tournent sur les grandes tendances de ce type de références en particulier, commençant par l'utilité du paratexte : non seulement les titres des recueils sont-ils truffés de références mais il en est de même des sous-titres des récits, comme « La caverne d'Elie Blabla » ou « Aurore, l'enfant matin ». Roberge et Lemay se concentrent ensuite sur le procédé de l'allusion qui, sans faire éclater de rire, provoque des réactions notables : « C'était au début du monde. Loin, loin derrière. Comme au premier soubresaut d'un tout petit bang » (*PM*, p. 14). La connivence que Fred Pellerin cherche à établir avec son public est, ici, à la fois ludique et critique : le bang n'est plus « big », il est vraiment « tout petit ». Ses références appartiennent tant à la culture savante que populaire, comme le prouve cette référence à un poème d'Émile Nelligan : « La foule fut glacée. Comme une plate-bande de légumes gelés. Un jardin de givre » (*COM*, p. 62). C'est ainsi naturellement que les autrices terminent leur voyage en investiguant la place de l'intertextualité dans l'œuvre du conteux, des références allant de l'implicite (« Les cent un daltoniens » dans *PM*) à l'explicite (« Ça ressemblait à un voyage dans le futur. On se serait cru dans une veillée organisée par Jules Verne » dans *PM*) mais toujours jouant, parodiant, faisant de la dérision : « L'histoire commençait à prendre le ton d'une Tristesse et Iseult » (dans *BL*). D'autres références sont déformées, inventées ou attribuées à des auteurs fictifs, d'autres encore empruntent élégamment à la sagesse populaire—citant « l'épicier de mon village », Pellerin déclare, dans *BL* : « Quand c'est un

vent du nord, qu'il vienne de n'importe quel bord, il est toujours froid. » Enfin, toujours, la finesse de la réflexion sur la langue attribuée aux dits « Méo et Einstein » : « De l'apicole à la picole, il n'y a qu'une apostrophe » dans *PM* ; et autres citations fictives inspirées de proverbes telles que : « Qui abus boira – Molson » dans *BL* ou « Il faut semer les uns les autres » dans *PTC*. Bref, l'intertextualité lui permet « de se laisser pénétrer par les morales sous-jacentes, les réflexions humaines et universelles qu'il souhaite transmettre » (2024, p. 218).

Les autrices ont donc, au cours de cette étude labyrinthique, relevé « une marque de commerce Fred Pellerin » (2024, p. 219), laquelle se caractérisant par le jeu qui connote toute son œuvre, une parlure qui s'affirme au cours du temps, et la confirmation d'être le digne descendant d'une tradition de « jaseurs », de « bons parleurs », de « rapporteurs », bref, Fred Pellerin est un « passeur » qui cherche « à transmettre la tradition et la langue parlée au Québec », à « créer un monde et à vouloir le partager » (2024, p. 221).

*Marie Pascal* *University of Prince Edward Island*

***

Bradette, Marie-Ève. *Langue(s) en portage – Résurgence littéraire et langagière dans les littératures autochtones féminines*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2024. 191 p.

Quand tu entres dans *Langue(s) en portage*, enlève tes chaussures – comme Marie-Ève Bradette prie de le faire, reprenant le titre du célèbre recueil de poésies de l'autrice innue Natasha Kanapé Fontaine (*N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, publié chez Mémoire d'encrier en 2012). Ce magnifique essai, dense et ciselé, naquit d'une fascination pour le langage et des possibles qu'il véhicule à travers savoirs et possibilités de résurgence. Pour Bradette, qui cite en exergue de son introduction l'écrivain kiowa N. Scott Momaday : « Language is sacred. » Son effet magique, porté par la littérature autochtone féminine, ouvre à d'autres formes de pensées et c'est un ensemble d'épistémologies, mises en portage dans les textes, que l'autrice propose d'investiguer.

Malgré l'intuition selon laquelle les textes autochtones portent la cicatrice d'un profond trauma langagier—une violence, double, due à l'arrachement des langues maternelles et à l'imposition des idiomes coloniaux – Bradette exprime clairement, dès son introduction, que le trauma s'accompagne aujourd'hui d'une « résurgence des langues autochtones et des épistémologies véhiculées par ces dernières, et cela par l'entremise d'une multitude de stratégies littéraires » (2024, p. 13). Ce sont elles, les stratégies littéraires qui font vivre les textes et sont véhiculées par leurs langages, que l'autrice cherche à mettre en lumière, pas à pas – car il s'agit d'un terrain certes fertile mais encore peu arpenté en études autochtones. À la suite de la chercheuse unangax Eve Tuck (« Suspending Damage: A Letter to Communities », 2009), Bradette élabore les fondements d'une méthodologie axée sur les désirs et qui mettrait sur le devant de la scène le corps et ses potentiels plutôt que ses blessures. Cela ne signifie cependant pas que l'autrice passe sous silence les nombreuses expressions de l'expérience du traumatisme : une bonne partie de son introduction en dépeint l'étendue à travers des exemples fulgurants, édifiants, et terrifiants – « I Lost My Talk » (1996) de la poète mi'kmaq Rita Joe, *Path With No Moccasins* (1993) de la dramaturge eeyou Shirley Cheechoo, ou *Eukuan nin Matshi-Manitu Innushkuen / Je suis une maudite sauvagesse* (1978) de l'auteure innu-aimun An Antane Kapesh. Dans ces exemples, cependant, l'écriture n'est pas toujours convoquée comme un médium de guérison, elle a plutôt pour objet de témoigner ou de dénoncer, souvent par la colère. Les nouvelles gardiennes de la langue que sont les écrivaines sur lesquelles se penche Bradette, en plus de rétablir une continuité avec leurs aînées et amies, participent donc d'un vaste mouvement de re-négociation et de re-création.