

Lectures initiales

du corpus littéraire et culturel québécois

sous la direction de

Marina Girardin
et Catherine Morency

Collection

Interlignes



Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises

LECTURES INITIALES
DU CORPUS LITTÉRAIRE ET CULTUREL QUÉBÉCOIS

Publié sous la direction de
MARINA GIRARDIN et CATHERINE MORENCY

LECTURES INITIALES
du corpus littéraire et culturel québécois

CRILCQ

Collection « Interlignes »
Les Publications du Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'aide du Fonds FCAR du Québec.

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Dépôt légal, 3^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec

© CRILCQ, 2004
ISBN : 2-920801-40-6

PRÉSENTATION
LECTURES INITIALES

Marina Girardin et Catherine Morency
CRILCQ, Université Laval

Pour la plupart des étudiants qui y participent, les colloques de jeunes chercheurs constituent une étape fondamentale dans leur parcours. En effet, ils permettent aux étudiants de diffuser, pour la première fois, les résultats de leur recherche ; c'est aussi l'occasion pour eux de recueillir les commentaires des pairs puis de mesurer l'intérêt que suscite leur travail. Enfin, les colloques de jeunes chercheurs donnent à ces étudiants une première visibilité. Il s'agit donc d'une forme d'intégration initiale à la communauté de chercheurs.

Ces objectifs étaient ceux que visait le nouveau Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, anciennement le CRELIQ) en organisant un colloque destiné aux chercheurs de deuxième cycle. Tenu à l'Université Laval en avril 2003, ce colloque aura également permis aux participants de connaître le travail mené par des étudiants provenant d'autres universités québécoises.

Au nombre de six, les communications retenues ici couvrent trois des quatre champs de recherche du Centre : la musique, les arts visuels et la littérature (le quatrième

champ étant le théâtre). Aussi ces contributions ont-elles été rassemblées sous trois volets : « L'art au service de la société canadienne-française », « Effets de discours : études de cas » et « Problèmes génériques ».

L'ART AU SERVICE DE LA SOCIÉTÉ CANADIENNE-FRANÇAISE

La contribution d'Hugo Lévesque porte sur la Société canadienne d'opérette. Témoin exemplaire du dynamisme qui anime la scène artistique durant l'entre-deux-guerres, la Société connaîtra, depuis ses origines (1921) jusqu'à son démantèlement (1934), de nombreux revirements. Fondée par le baryton Honoré Vaillancourt, la première entreprise culturelle privée au Québec est d'emblée porteuse d'une mission tout empreinte de l'idéologie nationaliste : encourager l'émergence d'artistes canadiens. Grâce au soutien financier du public et de nombreux actionnaires issus de l'élite professionnelle et intellectuelle, la SCO s'impose rapidement comme entreprise prospère et économiquement viable. Toutefois, la crise économique puis le décès de Vaillancourt viennent freiner son succès. Le changement fréquent de locaux, les conflits qui éclatent entre les divers paliers de l'organisation ainsi que la désertion des actionnaires s'avèrent des facteurs annonciateurs du déclin décisif. Néanmoins, la SCO aura servi de tremplin à de jeunes talents et aura contribué à « l'éducation » du public qui, au fil des années, deviendra plus exigeant et plus sensible au sort des artistes locaux.

S'intéressant à ce que les historiens de l'art appellent « l'art de contenu », Brigitte Nadeau traite de l'étroite correspondance entre art plastique et littérature régionalistes.

Porteur de l'identité canadienne-française telle que véhiculée par l'idéologie clérico-nationaliste, l'art régionaliste qui émerge au tournant du xx^e siècle emprunte deux voies distinctes, chacune d'elles se rapportant à une période historique spécifique. Dans un premier temps, les œuvres régionalistes des années 1900-1930 représentent le mode de vie agricole menacé par un Québec en plein essor industriel. Ensuite, au cours des années 1930-1950, c'est le passé canadien-français qui se trouve mis au premier plan, voire idéalisé. Dans la mesure où il participe de la propagande de colonisation répandue par l'Église et l'État afin de contrer l'urbanisation, le régionalisme en art plastique s'inscrit dans la problématique culturelle et historique du nationalisme. Pour cette raison, une étude formelle ne pourrait permettre de bien comprendre ce courant artistique. Aussi Brigitte Nadeau la relègue-t-elle au second plan pour préconiser une approche « culturaliste », fondée sur l'analyse du contenu idéologique.

EFFETS DE DISCOURS : ÉTUDES DE CAS

Manon Auger s'intéresse, pour sa part, au statut sémiologique du personnage tel que construit par l'écriture intime. Appuyant sa réflexion sur le *Journal (1874-1884)* d'Henriette Dessaulles, elle se propose de mettre en perspective le type de construction de soi opéré par le journal intime. Pour ce faire, elle s'en remet aux diverses théories du personnage de fiction, notamment celle que développe Vincent Jouve dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman* (1992). L'analyse des axes événementiel (relié au « faire ») et actantiel (relié à l'« être »), puis l'étude du rapport entre le narrateur et le personnage – entre sujet et objet du discours réunis en la personne de Dessaulles – lui permettent d'établir le

programme narratif du *Journal*. Or, il semblerait que le type d'effet-personnage à l'œuvre dans le *Journal* se limiterait à l'« effet-personnel », défini par Jouve comme une stratégie visant à faire du personnage un instrument au service du narrateur. Permettant à la narratrice de « générer de l'écrit », le personnage mis en scène ouvrirait également un espace à la « réforme de soi ». Toutefois, cette situation tendrait à se renverser, c'est-à-dire que Dessaulles-personnage triompherait de Dessaulles-narratrice, une fois le programme narratif réalisé.

François Harvey étudie les dialogues à l'œuvre dans *L'invention de la mort*, premier roman d'Hubert Aquin écrit vers 1960 et publié après la mort de l'écrivain, soit en 1991. Se divisant en deux parties, son analyse vise d'abord à étudier les échanges verbaux à la lumière des préceptes de la narratologie. Ici, il s'agit en fait de dégager les modalités d'intégration des dialogues au sein de la diégèse. Ensuite, par le biais de la typologie des discours élaborée par Sylvie Durrer dans *Le dialogue romanesque. Style et structure* (1994), Harvey se propose d'explicitier les types d'échanges verbaux préconisés à l'intérieur de ce roman. Au terme de son examen, plusieurs remarques s'imposent. Harvey conclut entre autres que l'infécondité des dialogues résulterait de leur isochronie. En effet, dans la mesure où ils relèvent du registre de la scène, les dialogues se trouvent décalés dans le temps par rapport au temps de la narration, ce qui les déterminerait en tant que fait immuable et passé. Cette infécondité serait en outre le résultat d'un même schéma didactico-polémique qui oriente l'ensemble des échanges entre les deux protagonistes principaux, schéma qui tendrait à fermer au dialogue l'accès à un véritable échange, voire à le transformer en cul-de-sac langagier.

PROBLÈMES GÉNÉRIQUES

Marina Girardin, quant à elle, soulève le problème épistémologique de l'inscription du savoir historique dans le discours fictionnel. Le roman historique peut-il et doit-il fournir une lecture objective du passé? Telle est la question qui sous-tend ici sa réflexion. Par un détour du côté de la philosophie de l'histoire – entendue ici au sens épistémologique –, elle étudie d'abord le rapport entre objectivité et discours historiographique, ce qui l'amène à poser autrement le problème de l'objectivité dans le roman historique. Puisque l'histoire ne saurait être reconnue comme discours *pleinement* objectif, la question n'est plus tant de savoir si le roman historique peut fournir une vision objective du passé, mais de se demander si une place peut lui être aménagée dans l'économie du savoir.

Fondée sur une étude génétique de la rétrospective, la contribution de Catherine Morency tend à remettre en question la complétude de ce type de recueil. Convoquant *L'âge de la parole* de Roland Giguère à titre d'exemple central, la jeune chercheuse tente d'identifier les effets qu'entraînera, sur le recueil comme sur le corpus giguérien, la disparition des portions plastique et iconographique ayant servi de matériau essentiel à la création de livres-objets parus antérieurement aux Éditions Erta. Comptant parmi les premières manifestations de l'édition expérimentale au Québec, ces recueils, publiés par Giguère lui-même entre 1949 et 1959, se verront complètement remaniés lors de leur intégration dans *L'âge de la parole*, paru à l'Hexagone en 1965. Tout en relevant les pertes encourues par la remise en recueil, Morency cherche, en somme, à identifier les gains qui auraient pu émerger d'un tel travail rétrospectif, nécessairement

chargé d'une certaine autoréflexivité inhérente aux manipulations génétiques savamment exécutées par le poète.

Un septième texte accompagne ici les actes du colloque. Il s'agit de l'essai gagnant du premier prix du Concours Hector-de Saint-Denys Garneau 2003, un concours organisé par le Centre Hector-de Saint-Denys-Garneau¹. Dans cet essai intitulé « Avec Saint-Denys Garneau », Vincent Lambert interroge le rapport complexe de ce poète au monde, son retrait paradoxal des réalités sensibles par lui mises en poésie, son décentrement. Cette autre « lecture initiale » d'une œuvre consacrée devait tout naturellement figurer aux côtés des analyses présentes dans ce recueil.

1. Le Centre Hector-de Saint-Denys-Garneau a été créé en 2003 au sein du CRILCQ dans le but de favoriser la recherche sur la poésie québécoise.

L'ART AU SERVICE
DE LA SOCIÉTÉ CANADIENNE-FRANÇAISE

LA SOCIÉTÉ CANADIENNE D'OPÉRETTE (1921-1934)
PREMIER JALON DE L'ÉMANCIPATION
DE LA SCÈNE LYRIQUE AU QUÉBEC

Hugo Lévesque

Université de Montréal

Nous commençons tout juste à mesurer l'importance qu'a eue la Société canadienne d'opérette (SCO) dans le milieu artistique montréalais durant les années 1920 et 1930, de même que son apport considérable à la mise en place de plusieurs institutions musicales que nous connaissons aujourd'hui.

Postée fièrement au cœur d'une idéologie nationaliste qu'avivent de nombreux artistes et intellectuels canadiens-français, la SCO s'inscrit dès sa fondation en 1921 comme une étape charnière dans notre histoire musicale. Pour la première fois, une entreprise culturelle vouée à la formation de nos chanteurs et à la production d'opérettes atteint une longévité exceptionnelle de 12 ans grâce au soutien financier du public et de plus de 200 actionnaires issus de l'élite professionnelle et intellectuelle. À une époque où l'État québécois se décharge encore de sa responsabilité de subventionner les arts de la scène, la SCO militera inlassablement

auprès des instances politiques – par le biais des médias et de ses actionnaires – pour que soient reconnus son rôle éducatif et sa contribution à la survie du théâtre français et musical en Amérique. Hélas ! la tutelle ne viendra jamais.

La présence de troupes étrangères sur les scènes montréalaises est également perçue comme un obstacle compromettant l'avenir de nos formations artistiques et, par le fait même, celui de nos acteurs, de nos chanteurs et des genres qu'ils défendent. C'est pourquoi les fondateurs de la SCO coiffent l'entreprise d'un slogan des plus explicites : « Encourageons les nôtres ». Imbue d'une telle mission nationaliste, la SCO se positionnera avantageusement dans le cœur des nombreux mélomanes et amateurs de théâtre canadiens-français. Avec le temps, elle conscientisera l'opinion publique à la valeur d'une institution culturelle permanente pour favoriser l'éclosion de nouveaux talents artistiques et littéraires au Québec. Les avenues d'un Théâtre national sont ainsi tracées à l'aube des années 1930, mais l'avenir du projet est perturbé par la crise économique.

Retracer l'histoire de l'une des premières entreprises culturelles privées est un travail de longue haleine qui demeure encore incomplet et qui le restera peut-être toujours : peu de documents officiels (contrats, baux, états financiers, etc.) ont été retrouvés et les sources sont éparées. Cependant, certaines pistes se sont avérées fructueuses pour établir une chronologie des événements : les témoignages abondent dans les périodiques et les journaux francophones de l'époque ainsi que quelques fonds d'archives font état d'une activité intense, comme le fonds J.-J. Goulet (BNQ) et celui de la Société Saint-Jean-Baptiste (ANQ). À la lumière de ces sources récemment traitées, définissons

succinctement quelques épisodes de la SCO, depuis sa fondation en 1923 jusqu'à son déclin en 1934.

PRÉLUDE À LA SCO

Le baryton Honoré Vaillancourt (1892-1933) est le fondateur de la SCO. Il fait ses débuts professionnels en 1917, à l'âge de 24 ans, dans une opérette intitulée *Les noces de Jeannette* (Victor Massé). On le retrouve bientôt à la tête de plusieurs formations lyriques et théâtrales, comme la Société nationale d'opéra-comique (1917), la Société lyrique des chanteurs canadiens (1919) et la troupe du Théâtre Intime (c. 1920-1924) qui se spécialise dans la production de théâtre expérimental. Toutes ces troupes tiennent leurs activités au Monument National, boulevard Saint-Laurent, une institution fondée en 1893 par la très nationaliste Société Saint-Jean-Baptiste. Honoré Vaillancourt rassemble à cet endroit la plupart des artistes qui viendront donner l'envol à la future SCO. Parmi eux, on retrouve le professeur Joseph-Jean Goulet, la chanteuse Jeanne Maubourg, son mari le chef d'orchestre Albert Roberval (tous les trois d'origine belge ; ils sont l'exception) et des partenaires de scène, tels Camille Bernard, Élixa Gareau et Henri Letondal.

Vers le mois d'août 1920, Vaillancourt et ses complices entament le recrutement de partenaires financiers pour fonder une troupe lyrique axée sur la formation des chanteurs. Ils gagnent l'appui de nombreux Canadiens français, parmi lesquels se trouvent le riche industriel Oscar Dufresne, le baron d'Halewyn, le juge Édouard Fabre Surveyer et le facteur d'orgues Samuel Casavant, de la célèbre maison de Saint-Hyacinthe, qui sera en 1921 un des vice-présidents du Conseil des Arts et Manufactures de la province (Anonyme,

1922 : 5). Rodolphe Monty, avocat de 46 ans et député sortant dans la circonscription de Beauharnois à la fin de l'année 1921, rejoindra le groupe après sa campagne électorale¹.

Le projet gagne bientôt de nombreux sympathisants, dont le chroniqueur musical du quotidien *Le Devoir*, Frédéric Pelletier. En décembre 1920, Pelletier est un des 13 cosignataires d'une missive qui est acheminée au cabinet du premier ministre Louis-Alexandre Taschereau. Parmi les signataires, on découvre des noms illustres, dont Gonzalve Desaulniers, président de l'Alliance française, Victor Morin, président de la Société Saint-Jean-Baptiste, les avocats Édouard Montpetit, Raoul Dandurand et Guy Vanier, Mme Wilfrid-A. Huguenin, journaliste ainsi que plusieurs notaires et des artistes, dont Vaillancourt et Roberval². Au nom de la nouvelle troupe – qui a pour nom provisoire Société canadienne d'opéra –, on demande une subvention annuelle de 25 000 \$ pour que l'entreprise puisse entreprendre ses activités. Cette somme leur sera refusée.

Quelques mois plus tard, le 13 juin 1921, des lettres patentes sont émises par le lieutenant-gouverneur de la province, sir Charles Fitzpatrick³, reconnaissant la Société canadienne d'opéra, Incorporée comme entreprise culturelle autonome. Le document manuscrit indique que la somme de 500 \$ a déjà été souscrite au fonds social de la compagnie⁴

1. Voir Album souvenir de la SCO (1925 : 5).

2. Voir Pelletier (1920 : 8).

3. Les fondateurs de la troupe reçoivent les lettres patentes un mois plus tard, le 14 juillet. Cette date est souvent mentionnée comme début officiel de la nouvelle entreprise, ce qui est erroné.

4. Voir les lettres patentes de la « Société canadienne d'opéra, Inc. », Archives nationales du Québec à Québec, Fonds E4, 1960-01-005/33.

et qu'un capital total de 250 000 \$, divisible en 2 500 actions ordinaires de 100 \$, est alloué au démarrage de l'entreprise⁵.

Mentionnons que la Société canadienne d'opéra est le premier nom donné à la Société canadienne d'opérette. Sa nouvelle dénomination sociale prendra graduellement le pas sur l'ancienne et sera enregistrée le 13 octobre suivant dans la *Gazette officielle de Québec* (Gouvernement du Québec, 1974 : 87).

DES DÉBUTS ENCOURAGEANTS

Seize jours après les adieux de la célèbre cantatrice australienne Nelly Melba au théâtre Saint-Denis⁶, la SCO ouvre enfin sa première saison avec l'opérette *Les brigands* de Jacques Offenbach. Le baptême de la troupe est célébré le mardi 16 octobre 1923 à 20 h 30 devant une salle comble et bruyante où se distingue « l'élite de l'élément canadien-français » (Anonyme, 1923 : 9). Les meilleurs fauteuils sont réservés à quelques membres du clergé, réunis en une masse compacte au centre du parterre ; leur présence rassure le public de la valeur morale du spectacle à venir. Toutes les loges sont occupées par les directeurs de la SCO, des hommes d'affaires, des politiciens. Parmi eux, on retrouve le sénateur Laurent-Olivier David et le conseiller municipal Léon Trépanier, qui possèdent déjà leur abonnement⁷. Les directeurs de la Société Saint-Jean-Baptiste, propriétaires de la salle, profitent, eux, de billets de faveur qu'ils ont exigés à Honoré Vaillancourt pour occuper la loge n° 5. C'est le début d'une longue querelle...

5. Voir Gouvernement du Québec (1921 : 1449-1450).

6. Voir Pelletier (1923 : 6).

7. Voir Comte (1924 : 18).

Au lendemain de la première, *La Patrie* rapporte que la troupe a joué à guichets fermés et que des centaines de spectateurs sont demeurés debout au fond de la salle jusqu'à la fin de la représentation, passé minuit (Comte, 1923 : 14). *Le Devoir* fait une critique fort élogieuse du spectacle et conclut que « [l'opérette] répond manifestement à un besoin de [la] population » (Parrot, 1923 : 2). *La Lyre* enfin dressera à son tour un bilan de cette soirée dans lequel les éloges et la fierté patriotique se côtoient (Anonyme, 1923 : 7).

Ce premier spectacle est un événement qui donne le ton aux futures productions de la SCO : des œuvres joyeuses, légères et juste assez désinvoltes pour honorer la tradition de l'opérette *à la française*. Aussi, aucune reprise des *Bri-gands* ne sera donnée. L'œuvre se présente comme un instant éphémère, un *happening* qui demeurera inscrit dans la mémoire de ceux et celles qui y ont assisté. La magie opérera encore avec *La cocarde tricolore* de Robert Planquette, chantée à guichets fermés le 6 novembre suivant, et avec les six autres spectacles de la saison.

ÉCOLE DE FORMATION

La troupe de Vaillancourt est un tremplin formidable pour plusieurs jeunes chanteurs, dont certains connaîtront une carrière fort intéressante, voire déterminante pour l'avenir des institutions musicales canadiennes-françaises : Lionel Daunais et Charles Goulet, fondateurs des Variétés Lyriques, Éliisa Gareau, Caro Lamoureux, Gaston St-Jacques et Lucille Turner, pour n'en nommer que quelques-uns. Fidèle à sa mission, la troupe se dote d'une école de chant pour former une solide relève de chanteurs qui rivaliseront bientôt avec les artistes étrangers. Grâce à une équipe chevronnée accu-

sant une longue expérience de la scène, la réputation de l'école va croissante. Bientôt, la formation offerte débordera le cadre lyrique et ce seront des cours plus généraux en arts du spectacle (comédie, drame, récital et grand opéra) qu'on donnera. Parmi les professeurs, on trouve le couple Maubourg-Roberval, Honoré Vaillancourt, qui assure également l'administration de la troupe, ainsi que les chefs d'orchestre adjoints Sylva Alarie (père de la célèbre chanteuse Pierrette Alarie) et Joseph-Jean Goulet pour les chœurs et l'orchestre. Enfin, d'autres professeurs (pianistes répétiteurs, chorégraphes, professeurs de diction, etc.) s'ajoutent régulièrement à l'équipe.

Au début des années 1930, le *Montreal Star* rapporte que la SCO retient les services de 153 employés, dont 60 comédiens/chanteurs, 46 choristes, 26 musiciens d'orchestre, 8 machinistes, 5 directeurs artistiques, 4 pianistes répétiteurs et 1 régisseur (Anonyme, 1931 : 23). Un escadron dynamique qui témoigne bien le progrès rapide qu'a connu la troupe depuis 1923.

QUÊTE D'UN THÉÂTRE NATIONAL

Les signes de croissance se manifestent dès la cinquième saison artistique (1927-1928) alors que la troupe produit 21 spectacles et roule avec un budget d'environ 30 000 \$ par saison. Le nombre d'abonnés ne cesse d'augmenter et le 158 858^e billet est vendu le 31 mai 1928⁸. La SCO profite d'une réputation enviable et attire un public toujours plus nombreux qui provient souvent de l'extérieur de la ville. Ce parcours prometteur encourage les dirigeants et les

8. Voir Anonyme (1928 : 73).

actionnaires à spéculer sur le potentiel artistique et la valeur sociale – voire commerciale – de l’entreprise. Vers 1927, Honoré Vaillancourt et les actionnaires étudient la possibilité de fonder une institution culturelle permanente qu’ils nomment Théâtre national. On réitère une demande de subvention auprès du gouvernement provincial, exprimant le désir profond d’être reconnu enfin comme une entreprise économiquement viable et nécessaire à la survie de la musique et du théâtre français au Canada. À nouveau, la demande est rejetée. La SCO voit toutefois ses espoirs renaître grâce au public en 1929, alors qu’une vaste et lucrative campagne de financement rapporte près de 50 000 \$ pour la construction de l’institution.

En plus de profiter aux artistes – qui bénéficieraient d’une sécurité d’emploi par un statut de « résidants » au sein de leur troupe, comme c’est le cas à la Comédie-Française à Paris ou dans les plus grandes maisons d’opéra tel le Metropolitan à New York –, l’implantation d’un théâtre permanent favoriserait, prétend-on, l’émergence d’auteurs et de compositeurs canadiens-français, et donc d’un répertoire local.

En janvier 1929, la SCO expose clairement son propos en produisant un opéra canadien qui reprend une page (relativement sombre) de notre histoire : *L’Intendant Bigot* du compositeur québécois Ulrich Voyer (1892-1935). L’œuvre est un succès populaire ; la critique musicale n’aime pas : elle se fait les griffes sur le dos du compositeur qu’elle accuse de plagiat. L’opéra sera repris le mois suivant à l’Auditorium de Québec (aujourd’hui le Capitole), mais ne connaîtra pas d’autres représentations avant... 1998 !

LE DÉCLIN

Les beaux projets de la SCO s'estompent les uns après les autres avec l'arrivée de la crise économique en octobre 1929. Le public, de plus en plus exigeant et de moins en moins fortuné, désire se divertir à bon prix et prendra d'assaut le septième art qui se présente comme le genre artistique complet, moderne et somptueux, surtout depuis qu'il parle et chante ! Cet adversaire de taille fera vaciller plusieurs troupes montréalaises qui ne pourront jamais offrir de billets à un prix aussi concurrentiel. Une période sombre commence alors pour la SCO et annonce son déclin. Les 50 000 \$ qui devaient servir à la construction du Théâtre National sont maintenant utilisés pour épouser les frais de rénovation et d'hypothèque d'un édifice de quatre étages que la troupe a acquis pour la somme de 12 000 \$ au printemps 1930.

À l'été 1931, la SCO redouble ses efforts pour reconquérir son public inconstant. Comme première action, elle met un terme à son bail avec la Société Saint-Jean-Baptiste et quitte le Monument National pour occuper le théâtre His Majesty's, rue Guy. La relation épineuse que la SCO entretient avec la société propriétaire du théâtre la confine depuis toujours à un rôle de subordonné, qu'elle refuse à mesure que son prestige augmente et qui compromet la réalisation de son idéal : fonder un théâtre national. Il semble aussi qu'un poste d'administrateur offert à Honoré Vaillancourt par la direction du théâtre His Majesty's soit à l'origine du déménagement de la troupe. Longtemps reconnu pour ses qualités de directeur, Vaillancourt a aussi le mérite d'avoir amené une société lyrique amateur au rang des troupes les plus estimées et les plus en vue de la métropole, affichant à

ce jour une longévité exceptionnelle. Cette notoriété prédispose avantageusement Vaillancourt aux commandes d'un des plus beaux théâtres de la ville.

Ce transfert de la troupe dans la partie ouest – et anglophone – de Montréal génère des rumeurs parmi certains spectateurs assidus, inquiets à l'idée de perdre une institution canadienne-française soutenue par un public venant principalement de l'est. L'initiative de la SCO est toutefois récompensée sitôt la saison démarrée : l'« ancien » public revient en force et en nombre. À ce groupe s'ajoute maintenant celui du Majesty's, surtout habitué au genre théâtral⁹.

En janvier 1933, la SCO encaisse un coup qui lui sera fatal : Honoré Vaillancourt meurt à l'âge de 40 ans. Les journaux affirment que « l'âme de la troupe n'est plus » (*La Patrie*) et que la succession aura une tâche difficile, voire impossible à relever. En effet, durant les mois et les années à venir, plusieurs conflits éclateront dans les coulisses du théâtre et dans les bureaux de l'administration intérimaire.

Dès la saison 1933-1934, plusieurs musiciens et impresarii tentent de relever l'entreprise et de lui redonner un second souffle. La troupe se transporte du His Majesty's au Théâtre Impérial, puis retourne momentanément au Monument National. Elle terminera sa course dans les salles de cinéma où les artistes présentent des numéros de variétés et des chansons de cabaret durant les entractes. Ces efforts donnent toutefois des résultats inévitables : le public ne suit plus et les artistes sont divisés entre plusieurs dirigeants. Ce sera la dernière saison artistique de la troupe. En 1935, plus d'opérette. Édouard Beaudry, du quotidien *La Patrie*, note le

9. *Ibid.*

calme qui s'est soudainement installé dans la métropole où aucune nouvelle formation lyrique n'a vu le jour durant la dernière année et où les visites mêmes de troupes étrangères se font de plus en plus rares (1931 : 8).

D'autres raisons expliquant le démantèlement de l'entreprise sont mises en lumière par un proche collaborateur de la troupe : Paul Vaillancourt, le frère d'Honoré Vaillancourt. Sa parenté avec le fondateur apporte une crédibilité certaine à ses propos. La lettre qu'il publie dans le journal *Le Canada* en 1934 ressemble étrangement à un règlement de compte et frappe durement les actionnaires qu'il tient responsables du déclin commercial de la troupe. Paul Vaillancourt affirme que chacun d'eux a « déserté le bateau » en prenant soin « de n'y rien laisser ». Ces nombreux actionnaires (on en dénombre exactement 217 entre 1926 et 1931) avaient donc un intérêt pécuniaire. Cette révélation a l'effet d'une douche froide sur le public qui se croit berné, lui qui a toujours *encouragé les nôtres* de ses deniers et de sa présence. Les journalistes culturels, eux, sont bouche bée : ils ont répété tout au long de ces douze dernières années que les actionnaires de cette troupe étaient de véritables mécènes qui donnaient sans espoir de retour ! Or, plus que jamais, il apparaît que les Canadiens français ne bénéficient encore d'aucun mécénat pouvant assurer la survie de leurs institutions, contrairement au secteur culturel anglophone de la ville.

ENVOL

Pourtant, contre toute attente, la SCO voit ses activités reprendre à l'automne 1936. Éparpillés aux quatre coins de la métropole, les meilleurs chanteurs de la défunte société sont soudainement rapatriés par deux artistes bien connus

du public de la SCO : Lionel Daunais et Charles Goulet. On promet des opérettes de grande qualité, des œuvres nouvelles, un dynamisme éclatant et des possibilités encore plus grandes. Cependant, il n'y aura cette fois aucune trace de patriotisme.

Les années passent. Plus de 14 000 abonnés témoignent de la vitalité de la nouvelle entreprise. Jusqu'en 1955, elle cumule les tournées provinciales ainsi qu'une présence soutenue à la radio et maintenant à la télévision. De plus, un public plus vaste qu'autrefois s'intéresse aux activités de la SCO. À nouveau, des dizaines d'artistes québécois profiteront de son remarquable tremplin, parmi lesquels ceux et celles appartenant à la génération suivante : Pierrette Alarie, Fred Barry, Paul Berval, Yoland Guérard, Juliette Huot, Jean-Paul Jeannotte, Raoul Jobin, Guy Maufette, Louis Quilico, Joseph Rouleau, Léopold Simoneau et Richard Verreau.

Jamais la SCO n'aurait pu espérer une pareille renaissance. Jamais l'œuvre de Vaillancourt ne fut-elle ainsi honorée. Ce flamboyant succès appartient toutefois à une autre histoire : celle des Variétés Lyriques.

*
* * *

La présence d'une entreprise culturelle comme la SCO durant l'entre-deux-guerres montre parfaitement les ambitions qui animent les Canadiens français et les moyens dont ils disposent pour encourager l'éclosion d'une élite artistique au Québec. Pour la première fois, artistes, spectateurs, journalistes et autant de partenaires financiers, de commanditaires et d'actionnaires appuient conjointement les activités et la mission d'une entreprise culturelle d'ici. C'est ce qui lui

assure une présence continue pendant plus d'une décennie sans interruption. Aussitôt, la SCO devient le véhicule d'une idéologie nationaliste qui participe à l'organisation des institutions que nous connaissons aujourd'hui : depuis le réseau des Conservatoires de musique du Québec (1942) jusqu'à l'Opéra de Montréal et celui de Québec (1980).

Dans le sillon mouvant et bouillonnant de l'entre-deux-guerres, les efforts de la SCO arrivent à point. La troupe démocratise notre scène lyrique en offrant des représentations de grande qualité au plus grand nombre, tout en donnant la possibilité aux jeunes talents de chez nous de s'exprimer dans un environnement stimulant et bien organisé. L'initiative d'Honoré Vaillancourt contribue par le fait même à l'éducation d'un public qui deviendra plus averti, plus exigeant et aussi plus sensible au sort de nos artistes.

Quatre-vingts ans après la tombée du rideau, rares sont les historiens qui se réfèrent au succès de la SCO pour expliquer le dynamisme qu'a connu notre milieu artistique durant les années 1920 et 1930. Espérons enfin que les recherches effectuées mèneront à une meilleure connaissance de la première entreprise culturelle privée québécoise ainsi qu'au dévoilement de sources inédites.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1922), « La Société Canadienne d'Opérette : le bureau de direction », *La Presse*, 10 juin, p. 26.
- ANONYME (1923), « *Les Brigands* », *La Presse*, 17 octobre, p. 9.
- ANONYME (1923), « La première représentation de la Société nationale d'opérette [sic] », *La Lyre*, n° 13 (novembre), p. 7.
- ANONYME (1928), « La Vie artistique », *La Presse*, 26 mai, p. 73.
- ANONYME (1931), « Music – Theatre – Cinema », *Montreal Star*, 21 novembre, p. 23.
- BEAUDRY, Édouard (1931), « Apathie et snobisme : pourquoi ne va-t-on pas plus aux spectacles de la Société canadienne d'opérette ? », *La Patrie*, 16 janvier, p. 8.
- COLLECTIF (1925), *Album souvenir de la SCO*, Montréal, A.-P. Pigeon éditeur.
- COMTE, Gustave (1923), « Les rêveurs bienfaisants », *La Patrie*, 17 octobre, p. 14.
- COMTE, Gustave (1924), « Succès étourdissant de *Quaker Girl* au Monument National », *La Patrie*, 23 janvier, p. 18.
- FITZPATRICK, Sir Charles (13 juin 1921), Lettres patentes de la « Société canadienne d'opéra, Inc. », Archives nationales du Québec, fonds E4, 1960-01-005/33.
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (1921), Lettres patentes de la « Société canadienne d'opéra, Inc. », *Gazette officielle de Québec*, juillet-août, p. 1449-1450.
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (1974), « La Société canadienne d'opérette, Inc. », *Gazette officielle de Québec*, 106^e année, n° 2 (12 janvier), p. 87.
- PARROT, Charles-Émile (1923), « *Les Brigands* », *Le Devoir*, 17 octobre, p. 2.
- PELLETIER, Frédéric (1920), « La vie musicale », *Le Devoir*, 11 décembre, p. 6.
- PELLETIER, Frédéric (1923), « Musica », *Le Devoir*, 29 septembre, p. 6.

LIENS IDÉOLOGIQUES ET CULTURELS
ENTRE LES RÉGIONALISMES ARTISTIQUES
ET LITTÉRAIRES CANADIENS-FRANÇAIS

Brigitte Nadeau

Université Laval

Ma recherche porte sur l'art plastique régionaliste de la première moitié du xx^e siècle, qui peut être défini comme un art porteur de l'identité canadienne-française telle qu'elle a été construite par l'idéologie clérico-nationaliste. Je m'intéresse avant tout au message véhiculé par les œuvres. Mon approche culturaliste s'inspire de l'ethnologie, de l'histoire de l'art, de l'histoire et de la littérature. L'histoire de l'art appelle ce genre « art de contenu » ; il s'agit, en quelque sorte, d'un équivalent de ce que les études littéraires nomment « roman à thèse ».

Même si certains artistes régionalistes travaillent dans une région particulière, le régionalisme canadien-français n'est pas un art régional ; pas plus que la littérature régionaliste n'est régionale, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il faut garder en mémoire un sens particulier du mot « région », celui qui renvoie à la campagne par opposition à la ville. Une œuvre est régionaliste par ses sujets déterminés,

en majorité inspirés de la vie du Canada français rural : les paysages de terres cultivées, les scènes de genre de la vie traditionnelle, les portraits typés et les héros nationaux. Dans les premières décennies du xx^e siècle, cet art représente un mode de vie agricole traditionnel menacé par l'industrialisation et l'urbanisation ; plus tard, dans les années 1930 et 1940, il représente un passé canadien-français valorisé, voire idéalisé. C'est un art de contenu collectif nationaliste qui exprime les valeurs habituellement reconnues à la « race » canadienne-française et qui en décrit les traits moraux, physiques et culturels. Au début du xx^e siècle, les doctrines racialistes¹ sont en effet très répandues et le concept de « race » revient sans cesse dans les écrits.

Les études et les théories de la littérature régionaliste fournissent une base importante pour l'étude de l'art plastique régionaliste. Ce texte traite donc de l'étroite correspondance entre ces deux arts, principalement en ce qui concerne les contenus culturels et idéologiques communs. Il examine également l'aspect identitaire et mythique de l'art plastique régionaliste.

LES CONTENUS : « QUALITÉS MORALES » ET « HABITUDES PHYSIQUES »

Lionel Groulx donne une définition de la « race » dans *L'appel de la race* : « “La race”, c'est un équilibre durable, éprouvé, de qualités morales et d'habitudes physiques [...] » (1923 : 118). Ce sont ces traits caractéristiques que l'art plastique régionaliste, comme la littérature, essaie de rendre.

1. Tzvetan Todorov distingue le « racialisme » du « racisme ». Le racialisme est l'ensemble des théories et des doctrines basées sur les différences raciales, alors que le racisme est une attitude haineuse et méprisante envers des personnes (1989 : 113-119).

QUALITÉS MORALES



Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ,
Vieux fumeur, 1920,
fusain sur papier, 43,5 × 31 cm, Québec,
Musée national des beaux-arts du Québec,
dans Pierre L'Allier (1991 : 105).

L'image ne peut pas nommer les « qualités morales » comme le fait l'écrit, elle doit les faire sentir dans l'attitude des personnages. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937) donne par exemple à son *Vieux fumeur*, qui date de 1920, cette attitude typique qui dénote les qualités de la

« race ». La silhouette droite du vieil homme donne l'impression qu'il demeure alerte, maître de lui-même et de sa vie malgré l'âge. Il est solidement planté sur ses jambes, allumant sa pipe dans une attitude satisfaite. L'homme semble humble, mais fier, sûr de lui et certainement digne du respect de son entourage.

Suzor-Coté sait donner l'illusion de la réalité qu'attend le public de son époque², comme en témoigne la critique de l'exposition de l'Art Association of Montreal de mars 1913. À propos de l'un de ces personnages typiques, Léon Lorrain écrit : « Oui, c'est tout à fait ça. Ce bonhomme matois [...] ne pourrait être ni Irlandais, ni Écossais, ni même Français. Vous l'avez tous vu dans nos campagnes ; vous le reconnaîtrez tout de suite³ » (cité dans Lacroix, 2002 : 235). L'art régionaliste ne peint ni les vieillards malades ni les paysans miséreux. Suzor-Coté choisit pour ses personnages les qualités positives souhaitables, celles que l'idéologie clériconationaliste donne comme typiques de la « race » canadienne-française. « C'est là de l'excellent nationalisme », juge le critique de l'exposition (Lorrain, cité dans Lacroix, 2002 : 235). C'est la « nation » dans son ensemble qu'idéalise l'artiste régionaliste en choisissant avec soin le modèle qui répond à l'idée mythique qu'il se fait de la « race ». Suzor-Coté décide de la réalité qu'il veut rendre et ses personnages idéaux deviennent auprès du public les porte-parole des Canadiens français. Si l'image particulière présente une part importante de vérité ethnographique, l'ensemble de la représentation de la « race » ment par omission pour servir la cause nationale.

2. Voir Laurier Lacroix (2002 : 78).

3. Léon Lorrain parle ici du *Vieux pionnier*, un fumeur de pipe « bien calé dans sa berceuse ».

La littérature régionaliste ne décrit pas non plus les misères des campagnes. Le réalisme a très mauvaise presse auprès des tenants du régionalisme. Les vieux terriens de la littérature régionaliste présentent donc les mêmes qualités que ceux de l'art, et le *Vieux fumeur* de Suzor-Coté peut en représenter plus d'un. Il correspond fort bien à la description que fait Louis Hémon du vieux Nazaire Larouche et du père Chapdelaine dans son roman *Maria Chapdelaine* :

Maria sourit et songea que son père et lui [Nazaire Larouche] se ressemblaient un peu ; tous deux hauts et larges, gris de cheveux, des visages couleur de cuir, et dans leurs yeux vifs la même éternelle jeunesse que donne souvent aux hommes du pays de Québec leur éternelle simplicité (1916 : 16).



Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ,
Ite Missa Est, 1916, gravure, 48,5 × 62,4 cm,
dans Louis Hémon (1916 : 3).

Suzor-Coté illustre la première édition de *Maria Chapdelaine* en 1916. Il serait donc légitime de se demander si le personnage du *Vieux fumeur* n'a pas été créé pour répondre à la description qu'en fait Hémon, mais il semble que non, et pour plusieurs raisons. D'abord, ce fumeur n'apparaît que comme l'un des personnages anonymes d'une foule à la sortie de la messe dans *Ite Missa Est*, une petite vignette au début du roman. Il n'est pas identifié, rien n'indique qu'il puisse s'agir de Nazaire Larouche ou du père Chapdelaine⁴. Ensuite, le personnage de Suzor-Coté est un type plus qu'un portrait. L'artiste reprend en effet ce type du fumeur dans d'autres contextes. En plus du fumeur de *Ite Missa Est* de 1916 et du fusain du *Vieux fumeur* de 1920, il existe aussi une sculpture de ce personnage, le *Fumeur*, exécutée en 1927.

Dans l'art et la littérature régionalistes, la concordance entre l'image et l'écrit dépasse souvent la relation d'un texte avec son illustration propre. L'image du *Vieux fumeur* de Suzor-Coté est tellement typée qu'elle pourrait fort bien correspondre à une autre description littéraire d'un vieillard canadien-français. Par exemple, elle représenterait tout aussi bien le père Jacques Duval dans *L'appel de la terre* de Damase Potvin, publié en 1919 :

4. Le rapprochement entre le *Vieux fumeur* de 1920, l'illustration de 1916 et le passage du texte de Hémon n'a été fait que pour servir le propos de cet exposé.



Marc-Aurèle DE FOY SUZOR-COTÉ,
Fumeur, 1927, plâtre teinté,
48,1 × 17,8 × 16,7 cm, Québec,
Musée national des beaux-arts
du Québec, dans Pierre L'Allier
(1991 : 104-105).

Il faisait bon vivre pour le vieux père Duval. Il se sentait solide, au seuil d'une verte vieillesse, et il cueillait sa joie sans encombrer son âme de prévisions chagrines. [...] Et le père Jacques se sent ingambe et fort, à cette heure matinale ; tantôt, il tire de larges bouffées de sa pipe courte, noire et juteuse ; tantôt il

aspire le frais, le « salin des champs »... [...] et il sourit, le Père Duval, et cent rides rayonnent de ses paupières, de ses lèvres, des ailes de son nez solide, et se croisent, au hasard, sur sa face parcheminée que les soleils d'été et les pluies de l'automne ont comme recuite (1919 : 38).

La reprise de la même image, de la même description, du même type d'un texte à l'autre confirme que la concordance entre art plastique et littérature dépasse la simple illustration.

HABITUDES PHYSIQUES

En plus de ces « qualités morales », Groulx parle aussi des « habitudes physiques » de la « race ». Il s'agit des mœurs, des gestes coutumiers qui se retrouvent dans la représentation des travaux de la terre, des coutumes et des métiers traditionnels. Le *Brassin de savon* de Rodolphe Duguay (1891-1973), gravé en 1934 ou en 1935, en est un exemple. Cette Canadienne française fait du savon à une époque où plus de 60 % de la population vit en ville. Il s'agit ici de la valorisation des habitudes du passé. Comme les hommes, les femmes représentées dans l'art régionaliste posent les gestes ancestraux traditionnellement rattachés à leur rôle. Elles vaquent aux travaux de la terre, aux travaux domestiques et aux soins de la famille. Elles possèdent certaines qualités essentielles : elles sont maternelles et « vaillantes », c'est-à-dire travailleuses, la plupart du temps assez fortes, comme dans la littérature régionaliste.



Rodolphe DUGUAY,
Brassin de savon, vers 1934-1935, gravure sur bois,
21,4 × 23,1 cm, Québec,
Musée national des beaux-arts du Québec,
dans Denis Martin (1988 : 72).

Dans *Maria Chapdelaine*, un jeune homme qui regarde sortir l'héroïne de l'église après la messe s'exclame : « Une belle grosse fille, et vaillante avec ça ! » (1916 : 16). Il n'y a pas que Maria Chapdelaine qui ait ces caractéristiques. Ces traits physiques se retrouvent en effet dans des œuvres plastiques sans lien avec des œuvres littéraires. C'est le cas dans le *Brassin de savon* de Duguay comme dans le *Ber*, sculpté en 1915-1916 par Alfred Laliberté (1878-1953), une œuvre qui véhicule des valeurs familiales et maternelles.



Alfred LALIBERTÉ,
Ber, vers 1915-1916, plâtre, 132 × 99 × 82 cm,
Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal,
dans Nicole Cloutier (1990 : 140, 141).

L'idéalisation de la « race » canadienne-française est un élément essentiel de l'image régionaliste. Dans *l'Homme à la pipe*, le peintre étranger Cornelius Krieghoff présente aussi le vieux fumeur. Son personnage porte le même bonnet que celui de Suzor-Coté, des vêtements semblables et il fume la sempiternelle pipe. Ces œuvres sont toutes deux assez réalistes. Il y a pourtant des différences majeures dans le choix de la réalité représentée.



Cornelius KRIEGHOFF,
Homme à la pipe, non daté,
huile sur toile, 28,8 × 26,6 cm, Québec,
Musée national des beaux-arts
du Québec,
dans David Karel (1991 : 55).

Krieghoff travaille dans la foulée de la peinture de genre hollandaise, qui accorde une place importante aux représentations un peu cocasses du petit peuple. Cet artiste hollandais peint des images pittoresques du Canadien français pour le marché de l'art anglophone canadien. Le personnage semble voûté, un peu retors. Il n'a pas la prestance, l'aisance, le calme, cette espèce de supériorité naturelle, presque de la noblesse, que donne Suzor-Coté à son personnage. Chacun des artistes, se fiant à son propre modèle identitaire et s'adressant à un public particulier, passe un message différent. Krieghoff tend ainsi vers la caricature, et Suzor-Coté, vers l'idéalisation. Le sens donné à la représentation correspond à la perception que l'artiste a

de son sujet, cette perception dépendant à son tour du sentiment d'appartenance à la culture observée.

IDÉOLOGIE ET IDENTITÉ

Il faut se reporter au contexte du début du xx^e siècle pour comprendre l'influence de la propagande clérico-nationaliste sur le contenu identitaire de l'art et de la littérature. À l'époque, comme la colonisation attire peu les Canadiens français, le clergé et l'État optent de concert pour « l'arme morale et psychologique » (Lemire, 1980 : XVI). La propagande de colonisation répand l'idée que l'attrance pour la civilisation urbaine et le confort moderne est le signe d'une dégénérescence du caractère des cultivateurs canadiens-français. Les instances officielles entendent donc rappeler à l'ordre et prêcher « la noblesse des vertus antiques » (Lemire, 1980 : XVI).

Cette propagande nationaliste ne se contente pas de dicter ce qu'on doit faire ou ne pas faire, elle dit quelles sont les qualités déterminées par la « race », héritées des ancêtres, celles qu'il faut posséder et transmettre à sa descendance. Autrement dit, la propagande nationaliste construit l'identité en donnant en exemple une Canadienne française ou un Canadien français mythiques auxquels chacun et chacune doivent s'identifier. Bien sûr, les buts propagandistes du clergé laissent peu de place aux considérations d'ordre esthétique. L'art plastique et la littérature sont des moyens de diffuser un message qui oriente la perception et les attitudes des Canadiens français.

LA REPRÉSENTATION DE SOI : LES ÉCRITS DE RODOLPHE DUGUAY

Le régionalisme est plus qu'un genre auquel s'adonnent écrivains et peintres. C'est la représentation de soi, de sa propre identité et de celle de son groupe d'appartenance, comme le laissent entendre certains écrits de ces artistes.

Dans son journal intime, le peintre et graveur Rodolphe Duguay présente de lui-même l'image de « l'habitant » canadien-français catholique. Sa propre identité s'apparente au modèle construit par l'idéologie clérico-nationaliste lorsqu'il écrit : « Je veux être ce que *je suis né*, l'homme *de la terre, des champs*⁵ » (2002 : 404). Celui qui parle ainsi, qui se perçoit comme un « homme de la terre », est pourtant un artiste professionnel qui a passé sept ans à Paris pour apprendre son métier. Les écrits de Duguay montrent un puissant attachement à la terre, trait caractéristique du régionalisme. « La Nature, c'est un peu Dieu, écrit-il, le ciel, les arbres, la terre, l'eau, tout ça, ça rend bon. Admirer ces chefs-d'œuvre, c'est une prière. Voilà comment moi je ressens le paysage » (2002 : 411). L'artiste exprime aussi cet attachement à sa « petite patrie », courant chez les régionalistes, par une expression qui revient souvent dans son journal : « mon chez-nous de Nicolet ». Les régionalistes accordent beaucoup d'importance au sentiment d'appartenance au groupe, pour ne pas dire à la « race ». Duguay l'exprime en écrivant à un ami : « J'ai l'empreinte des choses du terroir, jusqu'au plus profond de mon âme. Je suis et je resterai toute ma vie “un habitant apprivoisé”, rien autre

5. Le texte du journal retranscrit par Jean-Guy Dagenais traduit les soulèvements de Duguay par des italiques.

chose et j'en suis heureux, amen⁶ ». Cet attachement à sa culture se transpose clairement dans le projet de carrière qu'il confie à sa sœur :

Bâtir des Canayens, les surprendre à leur travail, dans leurs plaisirs, comme l'a fait Millet, des paysans français. Mais mon genre ne sera pas du tout le sien, vu les coutumes de nos gens, le climat de nos contrées et mon tempérament tout à fait personnel (Duguay, 1978 : 26).

Les scènes de genre régionalistes sont une représentation de soi, mais un soi mythique construit à partir de la mémoire collective, à partir du souvenir. Les artistes régionalistes ont assisté ou participé, dans leur jeunesse, aux corvées et aux travaux campagnards ; ils les connaissent et les représentent avec fidélité puisqu'ils s'identifient à ce mode de vie, même quand ils vivent et travaillent à Montréal. Ils tiennent beaucoup à la vérité de l'œuvre et ils reprochent aux artistes étrangers qui voudraient peindre les scènes de la vie traditionnelle de ne pas « faire vrai ».

LA REPRÉSENTATION DU SOI COLLECTIF

L'expression de l'identité, c'est l'expression du collectif, du commun. L'étude du régionalisme part donc des œuvres les plus largement répandues, celles qui ont le plus d'importance et d'influence sur la société⁷. À l'exemple des images d'Épinal, cette imagerie est proche de la culture

6. Duguay, lettre à Alfred Gagnon, le 9 avril 1924, archives de la famille Duguay, cité en note par Jean-Guy Dagenais dans Duguay (2002 : 404).

7. Idée de l'historien français Lucien Febvre (1878-1956) reprise dans Marc Le Bot (1973 : 48).

populaire ; elle recourt à une tradition et à des symboles compris par la majorité.

Rodolphe Duguay est considéré comme un « imagiste » (Karel, 1992). Plusieurs de ses œuvres sont largement diffusées par le biais d'images de calendrier ou de cartes de Noël. Le *Portageux* fait partie d'un coffret de 12 cartes de Noël imprimées en 1936. Ces images sont inspirées des sujets traditionalistes et des types canadiens-français. Elles sont un lieu important de la représentation du soi collectif et de l'identité canadienne-française telle que la construit le clergé catholique, telle que la diffuse le régionalisme et dans laquelle la majorité des Canadiens français de l'époque se reconnaissent, même les citadins.



Rodolphe DUGUAY,
Portageux, 1936, gravure sur bois,
11,5 × 9,9 cm, Québec,
Bibliothèque de l'Université Laval,
dans Jean-René Ostiguy
(1974 : 14^e feuillet).

LECTURES INITIALES

*
* *

La définition du régionalisme canadien-français passe inévitablement par le rôle qu'y jouent l'identité et le sentiment d'appartenance entretenus par la propagande clérico-nationaliste. L'art plastique et la littérature régionalistes se rejoignent ainsi au-delà de l'illustration, dans l'idéologie même qui les crée. Images et écrits produisent de concert des œuvres fortement stéréotypées répétant inlassablement les figures idéalisées du répertoire de l'identité canadienne-française mythique. Le régionalisme s'inscrit dès l'origine dans la problématique culturelle et historique du nationalisme. Nous n'arriverons à une compréhension globale de ce courant qu'à la condition de prendre le risque de creuser les délicates questions du racialisme, du racisme et du nationalisme dans la littérature et l'art canadiens-français.

BIBLIOGRAPHIE

- CASGRAIN, Henri-Raymond (1884), « Le mouvement littéraire au Canada », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Montréal, Beauchemin, p. 353-375.
- CLOUTIER, Nicole (1990), *Liberté*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- DUGUAY, Rodolphe (1978), *Carnets intimes*, présenté par Hervé Biron, Montréal, Boréal Express.
- DUGUAY, Rodolphe (2002), *Journal 1907-1927*, texte intégral établi, présenté et annoté par Jean-Guy Dagenais, Claire Duguay et Richard Foisy, Montréal, Les Éditions Varia.
- GROULX, Lionel (1923), *L'appel de la race*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française.
- HAYWARD, Annette (1993), « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40 (mai), p. 7-27.
- HÉMON, Louis (1916), *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, préfaces d'Émile Boutroux de l'Académie française et de Louvigny de Montigny de la Société royale du Canada, illustrations originales de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, Montréal, J.-A. LeFebvre et Godin-Menard Ltée.
- KAREL, David (1991), *La collection Duplessis*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. (Coll. « Le Musée du Québec en images ».)
- KAREL, David (1992), *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Presses de l'Université Laval.
- LACROIX, Laurier (2002), *Suzor-Coté, lumière et matière*, Montréal/Québec, les Éditions de l'Homme, le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée national des beaux-arts du Québec.
- L'ALLIER, Pierre (1991), *Suzor-Coté. L'œuvre sculpté*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. (Coll. « Le Musée du Québec en images ».)

LECTURES INITIALES

- LE BOT, Marc (1973), *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck.
- LEMIRE, Maurice (1980), « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) » et « Chronologie », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Fides, p. IX-XCVI.
- LESAGE, Jules S. (1946), *Mélanges. Notes artistiques et propos littéraires*, Québec, Imprimerie Ernest Tremblay.
- MARTIN, Denis (1988), *L'estampe au Québec, 1900-1950*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.
- OSTIGUY, Jean-René (1974), *Rodolphe Duguay : vingt gravures tirées par Monique Duguay*, portefeuille, Québec, Éditions Garneau.
- POTVIN, Damase (1919), *L'appel de la terre. Roman de mœurs canadiennes*, Québec, Imprimerie de l'événement.
- PRIOUL, Didier, et al. (1989), *Les maîtres canadiens de la collection Power Corporation du Canada, 1850-1950*, catalogue d'exposition, Québec, Société du Musée du Séminaire de Québec.
- ROY, Camille (1904), « La nationalisation de la littérature canadienne », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 3, n° 4 (décembre), p. 117-123.
- THIESSE, Anne-Marie (1997), *Ils apprenaient la France. L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TODOROV, Tzvetan (1989), *Nous et les autres. Réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil.
- TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota bene.

EFFETS DE DISCOURS :
ÉTUDES DE CAS

SÉMIOLOGIE DE LA NARRATRICE
ET DU PERSONNAGE
DANS LE *JOURNAL (1874-1881)*
D'HENRIETTE DESSAULLES

Manon Auger
Université Laval

La pragmatique littéraire, principalement grâce aux travaux de Searle et de Genette, a permis de montrer que les indices de fictionnalité d'un texte ne sont pas nécessairement repérables à travers lui, puisque c'est principalement le pacte d'écriture qui fonde le caractère fictionnel d'une œuvre. Cette distinction entre récit fictionnel et récit factuel¹, auquel appartient le journal intime qui nous intéresse ici, est essentielle pour poser une problématique plus large qui sous-tend notre réflexion et qui peut se formuler ainsi : « Si les indices de fictionnalité se situent dans le paratexte, alors, d'un point de vue textuel, récits fictionnels et récits factuels fonctionnent-ils de la même façon et peuvent-ils, par conséquent, être appréhendés avec les mêmes méthodes ? » C'est

1. Pour une analyse comparative narratologique de ces deux types de récit, voir Gérard Genette (1991).

partant de cette interrogation que nous nous sommes intéressée à la question du personnage construit par l'écriture intime et, cherchant une méthode pour appréhender le statut particulier de ce « signe » du texte, nous avons constaté que peu de travaux ont tenté de répondre à cette question jusqu'à maintenant.

En effet, s'il est désormais admis que les textes relevant de la littérature personnelle obéissent à des règles de mise en scène de soi et que, comme le soulignent Marc-André Bernier et Denis Saint-Jacques dans le *Dictionnaire du littéraire*, « le personnage est toujours construction de mots et de signes », même dans les récits autobiographiques, puisqu'il est « une illusion du “moi” tributaire de la médiation d'un narrateur et des choix d'un auteur » (2002 : 435), on s'est en revanche peu intéressé jusqu'à maintenant aux enjeux inhérents de cette construction de soi en tant que représentation écrite d'une personne. Nous tenterons donc, dans le présent article, de rendre compte du statut particulier du personnage dans le journal intime en nous appuyant sur l'exemple du *Journal (1874-1881)* d'Henriette Dessaulles, tel qu'établi par l'édition critique.

RÉALITÉ ET REPRÉSENTATION DANS LE JOURNAL INTIME

Henriette Dessaulles, avant d'être un personnage, fut une personne bien réelle. Née en 1860, elle vécut à Saint-Hyacinthe presque toute sa vie. C'est au cours de son adolescence, de 14 à 21 ans, qu'elle s'adonna à l'écriture, mais bien au seul type d'écriture qu'elle était autorisée à produire ; et encore-là devait-elle se montrer discrète. Comme l'affirme Béatrice Didier, « le journal [...] a été pendant longtemps un refuge de la créativité féminine privée d'autres

moyens d'expression littéraire » (1976 : 17) ; et il semble bien que la créativité d'Henriette Dessaulles ait trouvé un lieu privilégié pour s'exprimer à l'intérieur de l'espace du journal et que la jeune femme ait manié son écriture pour construire son « personnage » de manière à répondre à des stratégies diaristiques particulières.

Pour Henriette Dessaulles, le journal ne sert pas qu'à consigner l'événementiel ; comme le souligne Major dans son introduction à l'œuvre, il « oriente et accentue son devenir » (1989 : 66). Pour la jeune Dessaulles, l'écriture intime a une fonction performative certaine ; en écrivant, et même en écrivant qu'il ne se passe rien, elle affirme, comme le remarque si justement Annie Cantin, « que quelque chose se produit qui s'appelle un texte » (1996 : 37). Et c'est bien cette discipline scripturale, consistant à faire de soi la matière de son écriture, qui rend possible la construction d'un personnage, sorte de représentation écrite de la personne que fut Henriette Dessaulles entre 1874 et 1881.

Loin de nous l'idée, cependant, d'affirmer que la jeune Dessaulles s'est imaginé autre que ce qu'elle fut réellement et que son *Journal* soit le lieu d'une « fabulation », « aussi minime soit-elle » pour reprendre les termes de Mireille Calle-Gruber (1984 : 390) ; c'est plutôt dans l'organisation du récit et de la matière textuelle, dans le choix du dit et du non-dit, que peut se trouver un « effet fictionnel », effet pourtant mesurable que si la pratique diaristique s'étend sur une assez longue période pour permettre la configuration d'un personnage qui se charge de plus en plus de sens au fil des pages. À cet égard, Vincent Jouve, dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*, présente un appareil théorique et donne une définition du personnage sur laquelle cet appareil est applicable ; cette définition, si elle ne cherche qu'à

inclure le personnage de roman, n'exclut pas pour autant le personnage construit par l'écriture intime :

Nous pensons, écrit-il, que le personnage romanesque présente des caractéristiques propres et que les effets de lecture qui lui sont liés ne se retrouvent pas nécessairement dans les autres genres littéraires. Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose [...], assez long [pour] lui donner une « épaisseur » [...] et axé sur une représentation de la « psychologie » (1992 : 22).

Si cette définition ne peut s'appliquer systématiquement à tous les personnages de journaux intimes, elle correspond cependant parfaitement, de prime abord, au personnage d'Henriette. Par conséquent, cela implique que le *Journal* ne serait pas exempt « d'effets-personnages » qui modèleraient la lecture du *destinataire inscrit*. Par contre, le lecteur effectif, lui, fondant son pacte de lecture sur l'autorité que confère le pacte autobiographique², appréhendera le personnage du journal intime comme une « vraie » personne ; ce que Jouve nomme justement « l'effet-personne ». Si l'univers de référence du lecteur n'est pas le même que celui du personnage, il comptera sur une présentation et sur une notice biographique pour établir les liens nécessaires à l'établissement du personnage comme personne ; c'est sur cet « effet de réel » que jouent la composition et la réception du journal intime en général. L'illusion référentielle se trouvant, dans les écrits autobiographiques, à son extrême limite, les « effets de vie » dont parle Jouve, et qui sont les supports privilégiés

2. Nous renvoyons, pour cette question, à l'ouvrage de Philippe Lejeune (1975).

de « l'effet-personne », agissent presque de la même façon que dans le roman. La référence onomastique, d'abord, et son inscription sur la couverture, l'évocation d'une vie intérieure intense et complexe ensuite ainsi que l'illusion d'une autonomie du personnage qui se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps, font, pour tous lecteurs externes de journaux intimes, l'effet d'avoir affaire à une personne plus qu'à un personnage. De plus, le sentiment de sympathie lié à « l'effet-personne » est d'autant plus grand que l'intériorité de la personne-personnage leur est dévoilée d'une façon progressive, disons « au jour le jour ».

Toutefois, cette démonstration peut susciter un certain nombre de questions, voire d'objections. Par exemple, le véritable nom du personnage de journal intime, n'est-ce pas avant tout « Je » et ses différentes connotations référentielles ? Et cet *univers intérieur riche* n'est-il pas tout aussi présent, voire plus complexe, dans plusieurs univers fictionnels ? Et cette *illusion d'autonomie* ne serait-elle pas contrariée par le fait que le journal laisse invariablement des blancs en n'offrant au lecteur que des « parties de vie » ? Soit, mais le véritable intérêt d'une lecture en termes d'effets, comme le propose Jouve, n'est pas de répondre à ces questions, car le journal de type interne³, contrairement au roman, n'est pas destiné à être lu, si ce n'est par son auteur lui-même. C'est partant du principe – généralisant certes, mais nécessaire ici – que l'on écrit son journal d'abord pour soi-même qu'une étude sur le statut sémiologique de son personnage nous semble pertinente. Ainsi donc, la question est :

3. On considère qu'il y a deux types d'écriture diaristique, selon l'importance que prennent les faits extérieurs dans le journal intime ; on parlera donc de journaux de type interne ou externe.

Pourquoi Henriette Dessaulles s'est-elle créée comme personnage et à quelles finalités textuelles cela lui permettrait-il de répondre ?

SUIVRE SON « PROGRAMME NARRATIF »

D'un point de vue strictement sémiologique, comme le propose Philippe Hamon (1977), il est possible de faire une analyse du personnage dans le journal intime, mais ce type d'analyse ne génère que des résultats modestes. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est bien l'idée de base sur laquelle Hamon a fondé son modèle et qui pense le personnage comme un signe textuel assumant une fonction particulière dans l'économie globale du texte où il évolue. Il nous est ainsi possible, suivant le modèle d'Hamon, d'étudier et de déterminer les deux axes sur lesquels évolue tout personnage, c'est-à-dire « l'être » et le « faire »⁴. Une étude de ces deux axes est essentielle pour déterminer le statut sémiologique du personnage dans le journal ; en effet, un diariste qui manifeste une grande préoccupation de se décrire en mettant de l'avant son portrait physique, social, psychologique et biographique, ne répond certes pas aux mêmes stratégies diaristiques qu'un autre qui mettra davantage l'accent sur son « faire ».

Henriette Dessaulles, par exemple, s'attarde peu sur son « être » si ce n'est l'importance que prend l'aspect « psychologique » – au sens sémiologique toujours et qui peut se

4. « L'être » est composé principalement du nom, des dénominations et du portrait (celui-ci inclut le corps, l'habit, le psychologique et le biographique) ; le « faire », pour sa part, est déterminé par le rôle thématique et le rôle actantiel du personnage. (Voir le tableau proposé par Jouve – 1997 : 63.)

définir par la relation qu'entretient le sujet avec le *pouvoir*, le *savoir*; le *vouloir* et le *devoir* – dans la composition de son portrait ; d'autant plus que c'est cette « psychologie » qui fonde le drame intérieur que vit la diariste. C'est qu'Henriette *sait* plus que ce qu'elle *peut* faire et *veut* plus que ce à quoi elle a *droit*. Son rapport difficile à l'autorité, qui détient le « pouvoir » et détermine à l'avance son « devoir », motive pour une part l'écriture qui, elle-même, remet en scène ce conflit en permettant à la diariste de fonder sa voix sur son « savoir » et, surtout, sur son « vouloir ». L'axe préférentiel, qui détermine le rôle thématique, et sur lequel le personnage évolue en tant que sujet, est bien celui d'une jeune fille bourgeoise conditionnée par son rapport difficile à l'autorité et dont le programme narratif est de « devenir bonne », c'est-à-dire de tempérer son *vouloir* pour se conformer à son *devoir*.

HENRIETTE FACE À ELLE-MÊME OU LA QUESTION DU DOUBLE « JE »

Ceci étant posé, il ne faut pas perdre de vue que les voix sont multiples dans le journal intime et que la question de la narration autodiégétique n'est pas sans poser une certaine ambiguïté : « Le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours, écrit Didier, [...] [il] se crée donc doublement un personnage » (1976 : 116). Daphni Baudouin (1993), elle, s'intéresse aussi à cette question du double en opérant une distinction entre le je-énonçant et le je-énoncé. Pour notre part, nous préférons les notions de narrateur et de personnage parce qu'elles n'ont pas les mêmes incidences et permettent de mieux cerner le statut sémiologique de chacun. Ainsi, le narrateur est le « je » qui n'existe et qui

ne peut agir qu'à l'intérieur du texte. Il est aussi celui qui choisit de consigner soit les faits et gestes du personnage, soit ses pensées, ce qui donne lieu à un discours introspectif qui relève de sa compétence stylistique. Le personnage, en comparaison, a tout pouvoir « en dehors » du texte ; c'est celui qui agit dans le monde de référence. Le premier, ainsi, correspond au « moi-intime » qui cherche sa vérité intrinsèque d'une manière textuelle et qui n'obéit qu'à des codes de narratologie diaristique, alors que le second correspond au « moi-social » qui cherche à s'accomplir dans le monde et qui doit, par conséquent, obéir aux règles et aux codes qui régissent ses rapports aux autres dans un milieu donné. La relation de l'un à l'autre et la finalité de leurs rapports, quoique parfois très subtils, nous semblent être un enjeu significatif dans tous journaux intimes. Ainsi, un narrateur et un personnage qui interagissent en harmonie dans l'univers scriptural sont probablement le signe d'une identité qui s'affirme pleinement et d'une personnalité heureuse ; le cas du *Journal (1879-1900)* de Joséphine Marchand au Québec est de ceux-là. Par contre, un narrateur et un personnage qui divergent dans leur façon d'appréhender soi-même et le monde sont probablement le signe d'une fragmentation identitaire importante ; le *Journal* de Dessaulles est de ceux-là. En effet, ce qui étonne à la lecture, c'est bien cette confrontation entre les deux instances, confrontation qui motive, elle aussi, l'écriture et qui ne se résoudra que dans la lente dissolution du pouvoir de la narratrice au profit des actions du personnage.

« Il n'est pas un roman sans personnage », écrit Jouve (1992 : 58), et il n'est pas un journal sans personnage non plus, même si celui-ci peut se trouver réduit à une expression minimale cachée derrière le narrateur. Au rôle

actantiel de ce personnage vient se superposer la détermination du projet diaristique qui peut prendre plusieurs formes, mais qui repose sur un désir de communication, ne serait-ce que de soi à soi. Retenant toujours l'idée que la diariste est la première destinataire de son *Journal*, nous avançons l'hypothèse que c'est sur celle-ci qu'agissent les « effets-personnages » et que ce sont les choix opérés par la narration qui produisent justement ces « effets ».

ÊTRE OU PARAÎTRE ?

Jouve présente trois types d'effets-personnages. Le premier, « l'effet-personnel », tend à considérer le personnage comme un instrument qui entre dans un double projet narratif et sémantique ; le personnage devient, à la limite, comme un pion servant le projet de l'auteur. Le deuxième est « l'effet-personne », comme nous l'avons défini plus tôt, et le troisième est « l'effet-prétexte », qui fait du personnage un médiateur permettant au destinataire de vivre certaines situations fantasmatiques. Notons que ces trois effets agissent toujours en cours de lecture, mais que l'un peut dominer les autres ; une compréhension juste, cependant, relève de la sémio-pragmatique ; contentons-nous ici, encore une fois, de demeurer dans la simple sémiologie pour poursuivre notre démonstration.

L'auteure et son destinataire, dans notre exemple, sont Henriette Dessaulles et, au cours de ses sept années d'écriture intime, son personnage s'est modifié. Dans les premiers cahiers de son *Journal*, Henriette est vive et spontanée, mais se présente comme une rebelle et sa révolte est ouverte parce qu'elle est principalement liée aux actions du personnage. En effet, elle se fait souvent gronder pour ses paroles

et ses actions, ce qui donne lieu à de longs commentaires de la narratrice, qui cherche à justifier lesdites actions, mais qui se permet aussi, parfois, de les réprover. Dans cette optique, si nous voulions inscrire le personnage d'Henriette dans l'histoire littéraire du personnage, telle que présentée par Glaudes et Reuter, ce serait bien à une conception du personnage comme individu telle qu'elle est apparue dans les romans du XIX^e siècle qu'il appartiendrait. En effet, la jeune auteure Dessaulles a pris conscience, au moment où elle a choisi de tenir son *Journal*, de « l'importance, mais aussi de la singularité de [son] expérience individuelle, de la richesse de [sa] vie intérieure et de la complexité de [son] moi », ce qui l'a conduite, en tant qu'individu affirmé, « à entretenir des relations conflictuelles avec le groupe » (1998 : 24, 38). Dans le cas présent, c'est avec l'autorité, incarnée par sa belle-mère et les religieuses, que le personnage doit composer ; mais si la narratrice se révolte fortement contre cette domination, elle en vient également à juger que, même si l'on devrait « réformer le monde entier », il faut d'abord commencer « l'œuvre de réforme » par soi (29 septembre 1876). Henriette ne désespère donc pas de pouvoir se changer pour vivre plus en harmonie avec son milieu et atteindre *l'objet de sa quête*, pour parler en termes greimassiens, c'est-à-dire « devenir bonne ». La narratrice, qui occupe une grande place dans les premiers cahiers, a mandat, en quelque sorte, d'exprimer par écrit ce que le personnage ne peut dire tout haut pour ensuite formuler souhaits, plaintes, reproches, exhortations et remontrances qui visent manifestement, de façon pragmatique cette fois, à modifier les actions futures du personnage.

Le contraste entre le portrait que la narratrice fait d'Henriette et les agissements du personnage social est également

notable, particulièrement en ce qui concerne ses rapports aux autres qui semblent empreints de réserve, cependant que la narratrice ne cesse de réclamer de l'affection pour son personnage. Ceci est en partie dû au fait qu'Henriette entretient une relation quasi troublante avec la notion de « paraître », qui devient peu à peu plus importante que la notion « d'être » ; d'abord, elle ne parvient jamais à « paraître » ce qu'elle est vraiment par crainte de se voir juger ou rabrouer. Puis, par une sorte de renversement, elle comprend qu'il lui suffit de « paraître » ce qu'on veut qu'elle soit pour finir par « devenir » véritablement et ne plus avoir de confrontations désagréables. À cet égard, la récurrence du mot « paraître » est remarquable dans les deux derniers cahiers du *Journal*. D'ailleurs, s'il y a deux instances à l'œuvre dans le *Journal*, il y a également deux personnes en une, comme le souligne Maurice, le fiancé d'Henriette : « Toi, tu es deux : Mlle Dessaulles et "ma petite Henriette". Deux si différentes, si parfaitement distinctes que j'en veux parfois à Mlle Dessaulles comme si elle était l'ennemie de toi » (20 août 1879). Il y a donc dualité entre ce personnage mis en scène, qui correspond à Mlle Dessaulles, et son expression dans le *Journal*, qui correspond à la « petite Henriette » qui prête sa voix à la narratrice. Toutefois, plus le temps passe – et l'écriture aussi – et plus Mlle Dessaulles s'impose par rapport à la « petite Henriette » pour finalement triompher d'elle lors de la fermeture du *Journal*. En effet, après la période de révolte et la formulation récurrente par la narratrice du désir de se réformer, l'attitude du personnage change peu à peu pour se rapprocher de cet idéal qui consiste à « être bonne sans être sotté » (Raoul, 1987 : 844). Dès lors, l'événementiel, lié sémiologiquement au personnage, en vient à occuper de plus en plus de place.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que, malgré son individualité prononcée, Henriette Dessaulles ne peut et ne veut pas se détacher du groupe auquel elle appartient, ni dans la réalité ni dans sa représentation écrite, et qu'elle utilise certains moyens pour y arriver. À ce groupe appartient aussi Maurice Saint-Jacques, et pour Henriette, « devenir bonne », c'est surtout se rendre aimable à ses yeux. C'est bien en reconfigurant sa relation au « paraître » que le personnage croit pouvoir atteindre ses objectifs (« paraître » devient pour elle l'équivalent « d'être »), et que la narratrice n'aura ainsi plus sa raison d'être puisque le « programme narratif » aura été accompli. La fermeture du *Journal* pourrait signifier, en quelque sorte, la victoire du personnage sur la narratrice qui ne peut pas, comme nous l'avons vu, exister en dehors du texte.

Dans les premiers cahiers, Henriette écrit beaucoup et se plaint spécialement qu'il ne se passe rien ; donc elle signifie par là que le personnage ne vit rien de particulier et c'est ce qui permet la prééminence de la narratrice qui a alors fonction de remplir ce vide ; l'auteure, préférant le commentaire sur l'événement que l'événement lui-même, crée le récit à partir de lui, tel que l'a démontré Pierre Hébert (1988). Dans les derniers cahiers, par contre, lorsque Henriette est fiancée à Maurice et que la narratrice a résolu de ne parler que de lui, puisque lui seul l'intéresse, la fonction de cette dernière se réduit à rapporter et à consigner les actions du personnage ainsi que les conversations et les malentendus qu'elle a eus avec son fiancé. À ce moment, la situation est inversée ; il arrive tant de choses intéressantes au personnage que la narratrice ne suffit plus à la tâche de tout consigner et cela « ne devient plus nécessaire », comme l'écrit Henriette, qui ne sent plus le besoin de « s'écrire » (4 avril 1981).

« L'EFFET-PERSONNAGE »

DANS LE *JOURNAL* D'HENRIETTE DESSAULLES

Cette courte démonstration nous amène à conclure que le type d'effet-personnage véritablement à l'œuvre dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles est « l'effet-personnel » et que cela se manifeste de trois façons et suivant trois phases plus ou moins étanches. « La compétence d'un personnage n'est valorisée que si elle est sanctionnée comme positive par le récit », rappelle Jouve (1992 : 101), et, contrairement à ce qu'on pourrait croire à priori, la conduite du personnage de journal intime n'est pas nécessairement sanctionnée comme positive par son narrateur. Mais pourquoi la narratrice du *Journal* de Dessaulles se servirait-elle du personnage comme d'un pion au service du projet de son auteure ? D'abord, en consignait l'événementiel de la vie du personnage, la narratrice peut commenter, réfléchir et émettre ses idées, ses souhaits et ses désirs ; bref, le personnage comme signe donne la possibilité à la narratrice de parler d'elle-même et de générer de l'écrit. Ensuite, la narratrice met en scène le personnage pour condamner ses actions et tenter de l'amener à se réformer et à modifier sa pensée et sa parole un peu trop spontanées. Et finalement, dans les derniers cahiers, le personnage est utilisé dans la mesure où il permet de parler de Maurice ou de mettre en scène des événements concernant leur relation.

« L'effet-personnel » permet ainsi de répondre à différentes stratégies diaristiques autant qu'il le permet pour la technique romanesque ; il peut avoir une fonction ludique, persuasive, pédagogique et, à la limite, peut compter sur une part d'intimidation. Henriette, dans son *Journal*, met en scène différents points de vue et finit par sous-entendre que

c'est le sien qui est déviant. Il nous semble donc que, dans les stratégies diaristiques qu'elle utilise, il entre une bonne part d'intimidation et un souci pédagogique fort : « C'est au destinataire de combiner les différents points de vue », explique Jouve (1998 : 208), et c'est à Henriette, en tant que destinataire, de combiner les différents points de vue à l'œuvre dans son *Journal* et de laisser agir sur elle « l'effet-personnage ».

Si le lecteur effectif est séduit par la personnalité d'Henriette Dessaulles à la lecture de son *Journal*, celle-ci, en tant qu'auteure, ne vise manifestement pas – si on considère son *Journal* dans son ensemble – à un effet de séduction chez son destinataire, mais bien à un effet de persuasion. Nous rejoignons donc, par notre analyse sémiologique, la thèse d'Annie Cantin, qui soutient que « ce journal intime ne raconte pas seulement une formation ; qu'il en est l'espace » (1996 : 54). La dualité entre la narratrice et le personnage, l'évolution de leurs rapports ainsi que la subordination de l'un par rapport à l'autre à différents moments stratégiques nous semblent être la manifestation textuelle de cette thèse qui veut qu'Henriette Dessaulles ait fait de son *Journal* un espace de réforme.

Le modèle d'analyse que nous venons d'esquisser s'applique peut-être facilement à notre exemple parce que, comme le remarque Valérie Raoul, ce « *Journal* se lit comme un roman » (1986 : 842). Cependant, il nous semble que, puisque cette question du double est présente dans tous journaux intimes, une analyse sémiologique du personnage permet de rendre compte dans une bonne mesure des stratégies diaristiques qui sont visées par cette discipline scripturale. Dans son ouvrage sur le *Journal intime au Québec* (1988), Pierre Hébert déplore que la narratologie se soit peu

intéressée au diarisme en tant que discipline littéraire, car des études de type plus formaliste peuvent apporter un éclairage nouveau sur le sujet ; c'est un peu à ce manque que nous avons tenté de pallier et espérons donc avoir permis au journal, tout intime qu'il soit, de se faire *connaître* pour un jour être *reconnu*.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDOIN, Daphni (1987), « Autoportrait et journal intime. Le *Journal d'Henriette Dessaulles* », *Arcade*, n° 14 (octobre), p. 73-76.
- BAUDOIN, Daphni (1991), « Le journal intime féminin au XIX^e siècle », dans François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise. La recherche en émergence*, Nuit blanche éditeur, p. 229-240. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ ».)
- BAUDOIN, Daphni (1993), « Stratégies énonciatives dans le journal intime féminin du XIX^e siècle », dans Manon BRUNET et Serge GAGNON (dir.), *Discours et pratique de l'intime*, textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 167-179.
- BERNIER, Marc André, et Denis SAINT-JACQUES (2002), « Personnage », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 434-435.
- CALLE GRUBER, Mireille (1984), « Journal intime et destinataire textuel », *Poétique*, n° 59 (septembre), p. 389-391.
- CANTIN, Annie (1996), « Henriette Dessaulles, "Journal" (1874-1881), lecture sociostylistique d'une trajectoire littéraire ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- DESSAULLES, Henriette (2001), *Journal 1874-1881*, édition établie, annotée et présentée par Jean-Louis Major, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France.
- GENETTE, Gérard (1991), « Récit fictionnel et récit factuel », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 65-93. (Coll. « Poétique ».)
- GLAUDES, Pierre, et Yves REUTER (1998), *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)

SÉMIOLOGIE DE LA NARRATRICE ET DU PERSONNAGE

- HAMON, Philippe (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 115-180.
- HÉBERT, Pierre (1988), « Jalons pour une narratologie du journal intime : le statut du récit dans le journal d'Henriette Dessaulles », *Voix et images*, vol. 13, n° 1 (automne 1987), p. 140-156 ; repris dans *Le journal intime au Québec : structure, évolution, réception*, Montréal, Fides.
- JOUBE, Vincent (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France.
- JOUBE, Vincent (1997), *La poétique du roman*, Paris, Sedes.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- MAJOR, Jean-Louis (1989), « Introduction », dans *Henriette Dessaulles, Journal*, édition critique, Montréal, Bibliothèque du Nouveau Monde, Presses de l'Université de Montréal, p. 7-102.
- MARCHAND, Joséphine (2000), *Journal intime (1879-1900)*, Lachine, Éditions de la Pleine Lune.
- OUELLET, Lise (1988), « Le *Journal* d'Henriette Dessaulles ou le roman du "je" spéculaire au "je" social », *Francofonie*, vol. 8, n° 14 (printemps), p. 53-61.
- RAOUL, Valérie (1986), « Moi (Henriette Dessaulles), ici (au Québec), maintenant (1874-80) : articulation du journal intime féminin », *The French Review*, vol. LIX, n° 6 (May), p. 841-848.

« LA PAROLE EST POLÉMIQUE ! » :
LE DIALOGUE DANS *L'INVENTION DE LA MORT*

François Harvey
Université de Montréal

L'invention de la mort, le premier roman d'Hubert Aquin, écrit vers 1960 paru posthume en 1991, relate l'histoire de René Lallemand qui, dans l'intervalle entre la dernière rencontre avec son amoureuse Madeleine Vallin et le moment de son suicide, se remémore son passé ponctué de revers et d'échecs, plus particulièrement l'année qui s'est écoulée depuis qu'il a fait la connaissance de cette femme adultère. Cette année est conçue comme une suite de lieux, plus précisément de chambres d'hôtel où se donnait rendez-vous le couple interdit afin d'assouvir leurs désirs charnels et affectifs. Mais souvent, aux fugaces étreintes amoureuses suppléait la parole. Les conversations, engagées par la jalousie malade de René, désirant tout connaître de sa partenaire, empruntent la forme d'interrogatoires accusateurs dont Madeleine est la victime. Ces échanges verbaux ont un caractère inquisitorial qui est symptomatique d'une infécondité essentielle au dialogue, étroitement apparentée à « l'impossible fusion des êtres » dont fait mention Louis Cornellier dans une critique de ce roman (1991 : D2). Or, c'est

justement dans la mesure où les dialogues sont dévalués qu'ils remplissent un rôle capital dans *L'invention de la mort*.

Les théories du dialogue romanesque ont démontré que l'échange fictif se situe à cheval entre l'oralité et l'écriture. Il n'est pas tout à fait une excroissance du récit qui reproduirait fidèlement la parole vraie, ni un fait proprement textuel coupé de son référent oral. Le dialogue de roman est une unité fonctionnelle complémentaire à la diégèse, qui se plie aux règles de la production écrite, mais qui conserve tout de même des traces de son oralité antécédente. Ainsi, le dialogal peut être envisagé selon les préceptes de la narratologie, tels qu'élaborés par Gérard Genette dans son *Discours du récit* (1972), c'est-à-dire selon les axes de l'ordre, de la durée, de la fréquence, du mode et de la voix. Mais il peut aussi être observé en regard des empreintes qu'il conserve de son oralité antérieure, soit par l'étude du style oral, qui consiste, par exemple, en les idiolectes et les sociolectes qui sont déployés dans des paroles des personnages, soit par l'examen de son organisation conversationnelle, à savoir selon le type d'enchaînement des répliques préconisé lors de l'échange.

Je laisserai de côté deux éléments lors de l'étude du dialogue dans *L'invention de la mort*. Le premier est le style oral. Le parler conventionnel, soutenu ou petit-bourgeois des acteurs de ce roman n'est pas sans intérêt, puisqu'il sera préconisé par Aquin tout au long de sa carrière d'écrivain, prenant de la sorte position contre la « joualisation » de la parole des personnages dans le roman. Par contre, le style oral ne me semble pas remplir de fonction particulière dans la première œuvre romanesque de l'écrivain. Le second élément que j'écarterai est un phénomène particulier de mise en forme de la parole des personnages, récurrent chez Aquin, soit la réplique isolée, qui consiste en une parole dépragm-

tisée qui surgit de la narration pour y disparaître aussitôt. Relevant essentiellement de l'instance narrative, ce type de réplique n'offre qu'un appui mitigé à l'analyse des interactions verbales dans le roman. Ne seront abordées que les constantes formelles des échanges dyadiques, selon les préceptes de la narratologie, afin de mettre en lumière les modalités d'intégration des dialogues dans la diégèse. Par la suite, à l'aide de la typologie des discours élaborée par Sylvie Durrer, nous verrons quel type d'échange est préconisé dans ce roman. Pour expliciter mon propos, je ferai référence à un passage de *L'invention de la mort* reproduit en annexe.

Par convention, comme l'énonce Henri Mitterand, « le dialogue tend à rapprocher la durée de l'action représentée et la durée de la lecture » (1985 : 150). Or, les échanges verbaux romanesques sont susceptibles de subir des déformations temporelles faisant dévier ce rapport d'équivalence. Ils peuvent se contracter ou se dilater, et acquérir de la sorte les traits propres au sommaire ou à la description. Dans *L'invention de la mort*, le dialogue est essentiellement isochronique : il relève du registre de la scène, ses réseaux temporels et énonciatifs sont maintenus intacts par celui qui rapporte les paroles. Cette unifonctionnalité de la durée des dialogues produit dans le premier roman d'Aquin ce que Henri Mitterand qualifie de « variation de la vitesse narrative », procédé propre au roman traditionnel :

Dans le dialogue, la machinerie romanesque tourne en temps réel, alors que, on le sait bien, le récit conduit par le narrateur peut accélérer ou ralentir à son gré le reportage des événements. Ainsi s'introduit dans le roman une variation de la vitesse narrative qui tient à l'opposition de deux régimes, le régime narratif et le régime « dialogal » (1985 : 150).

Les paroles des personnages de roman peuvent être itératives, c'est-à-dire « renvoy[er] à une série de “dialogues-clones” implicites » (Lane-Mercier, 1989 : 221), singulières ou répétitives. Du côté des relations de fréquence, les séquences dialoguées dans *L'invention de la mort* sont toujours singulières. Aussi, les dialogues du premier roman d'Aquin sont soit des analepses, soit ils font partie d'épisodes passés de la vie de René par rapport au moment diégétique effectif. *L'invention de la mort* est construit ainsi : René, par sauts rétrospectifs, reconstitue le fil de sa déchéance qui le mènera au suicide, moment où son passé rejoint définitivement son présent dans le récit. Les dialogues sont entraînés dans ces effets d'anachronie : ils participent de la mémoire verbale qui ressurgit dans le présent du narrateur, sans toutefois le faire déroger à son projet funeste.

Une des fonctions de l'instance narrative est de rapporter (ou de *citer*) les paroles des personnages. Le dialogue romanesque se manifeste donc sous l'aspect d'une métalepse narrative : lorsque les actants prennent la parole, ils le font à partir d'un niveau autre que celui du narrateur. Or, les propos des personnages peuvent être plus ou moins distorsionnés, plus ou moins altérés selon le type de narrateur qui les rapporte (homodiégétique ou hétérodiégétique). Le degré d'intégration de l'instance narrative dans les paroles des personnages peut être mesuré par les déviations temporelles (dont nous avons déjà glissé un mot) ainsi que par le discours attributif¹. « Plus un narrateur est absent, écrit Gillian Lane-Mercier, plus les paroles actuelles paraissent

1. Gérald Prince définit ainsi le discours attributif : « les locutions et les phrases qui, dans un récit (je pense au récit écrit), accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre » (1978 : 305).

“objectives” » (1989 : 245). *L'invention de la mort* est un récit homodiégétique, autobiographique, rétrospectif. Ce type de texte manifeste sans détour l'assujettissement des répliques des personnages à la voix narrative. Mais dans le premier roman d'Aquin, cette sujétion est affaiblie, puisque le narrateur semble s'estomper derrière les paroles des personnages. La diminution de la présence de la voix narrative dans les dialogues de ce roman réside en premier lieu dans l'absence d'anomalies majeures dans le traitement de la temporalité des dire des actants, puisque le discours scénique et singulier est celui qui s'émancipe le plus de la narration. En second lieu, l'effacement du régime narratif s'observe dans l'éclipse presque complète du discours attributif. Dans *L'invention de la mort*, le « degré zéro de la fonction de rapportage » (Lane-Mercier, 1989 : 248) des paroles de personnages est souvent mis en exécution puisque les échanges verbaux se produisent généralement sans l'intervention du narrateur dans le discours attributif. Cela se traduit dans le récit par la juxtaposition des répliques, suivant la règle de l'alternance (c'est le cas dans l'extrait reproduit en annexe, où les paroles s'enchaînent sans indices d'attribution, sauf lors de la première réplique, et ce, seulement afin de départager les interlocuteurs). Les quelques verbes déclaratifs, formant le discours attributif, qui parsèment *L'invention de la mort* sont neutres ; ils sont construits, par exemple, à partir des verbes « dire », « lancer », « répondre » et « demander » ; ils « suggèrent les grandes lignes illocutoires » (Lane-Mercier, 1989 : 249) des répliques, sans par contre leur fournir une épaisseur herméneutique certaine.

Or, le narrateur de *L'invention de la mort* ne s'estompe pas entièrement derrière les paroles qu'il rapporte. En fait preuve en premier lieu une exception, où René se remémore

un interview pratiqué la veille, lors duquel il raconte à son interlocuteur un rêve survenu seulement quelques instants plus tôt dans l'histoire (Aquin, [1991] 2001 : 53). Néanmoins, ce dialogue a une valeur trouble, à qui une analyse plus exhaustive rendrait justice, puisque les répliques de l'interviewé sont dépouillées, brèves et pratiquement allocutives, ce qui va à l'encontre de la visée usuelle d'un interview. Ce type de manipulation narratoriale demeure marginal dans *L'invention de la mort* ; omise cette exception, la présence du narrateur ne se fait sentir que dans les gloses qui morcellent le dialogue et dont la fonction principale est de permettre l'enchâssement des propos des personnages dans le récit. Cette fonction d'intégration et de structuration des paroles que remplit la narration est indissociable de celle de la sélection des échanges. Car en effet, il revient au narrateur de choisir les dialogues qu'il juge dignes d'être cités. En ce sens, les échanges verbaux dans *L'invention de la mort* ne sont jamais gratuits.

Règle générale, le narrateur du premier roman d'Aquin calque la conversation comme elle a réellement eu lieu, il abroge « momentanément, et tout au moins en apparence, le filtre qu'interpose l'énonciation narrative, entre l'univers de fiction imaginé par le romancier et l'imaginaire propre du lecteur » (Mitterrand, 1985 : 151). Le décalage entre le savoir actuel et le savoir passé, propre au récit remémoratif, laisse dans ce roman intactes les paroles prononcées à un moment consommé de l'histoire. De plus, le dialogal dans *L'invention de la mort* est isochronique et singulier : il ne subit pas de décentrement chronologique, il constitue un événement unique et n'acquiert jamais une temporalité déviante qui altérerait son unifonctionnalité. Le dialogue est également décalé dans le temps par rapport au moment de la narration,

il est un passé discursif qui nourrit la mémoire du narrateur. Du côté des relations temporelles, le dialogue dans *L'invention de la mort* collabore à l'immuabilité, à l'invariabilité des souvenirs dont René souhaite se départir lors de son suicide. L'échange verbal dans *L'invention de la mort* étant relativement objectivé, le narrateur ne se borne qu'à choisir les répliques méritant d'être rapportées. Or, dans la mesure où ce choix fait appel à des procédés de mise en forme stables et à un schéma conversationnel unique, tel que nous l'observerons à l'instant, il n'est pas injustifié : il participe à créer un type homogène de dialogue dont dépend la cohérence globale du roman.

Les principes qui structurent la conversation authentique sont également le canevas de tout échange fictif. Dans le roman, selon Vivienne G. Mylne,

[L]a grande majorité des échanges entre les personnages réussissent à établir la communication, et ils le font en suivant les procédés de la conversation quotidienne. Dans les romans, même les infractions aux « règles » de la communication verbale ressemblent à celles commises dans la vie réelle. [...] [L]e romancier qui veut communiquer avec ses lecteurs, et qui veut créer des personnages qui communiquent les uns avec les autres, ne peut que pratiquer ce réalisme de fond (1994 : 115).

Ce réalisme de fond qu'entérinent les auteurs de romans a poussé Sylvie Durrer à élaborer une typologie des échanges romanesques, fondée sur l'orientation illocutoire des répliques à l'intérieur des séquences dialoguées et sur le principe de coopération qui lie les interlocuteurs. Afin de déceler la direction générale d'une conversation, la théoricienne a bâti

une grille d'analyse basée sur deux dimensions fondamentales : la fonction pragmatique des répliques ou les types d'actes de langage préconisés et la finalité de l'échange (puisque le dialogue romanesque est, contrairement à son corollaire oral, orienté par sa fin). Les cinq critères qui permettent de définir les types d'échanges sont l'égalité ou l'inégalité des locuteurs face au discours qu'ils construisent, leur connaissance du sujet de discussion, le type d'enchaînement d'actes de langage privilégié (question-réponse ou assertion-assertion), leur spécialisation dans un type d'acte de langage particulier et l'aboutissement de l'interaction qui se termine soit par un accord, soit par un désaccord. À partir de ces critères, Durrer dégage quatre types d'échanges dans le roman : phatique, polémique, didactique et dialectique.

Dans *L'invention de la mort*, l'échange verbal prend plus souvent qu'autrement les traits propres à l'échange didactique, dont la forme la plus illustre est l'interrogatoire. Toutefois, puisque toute typologie ne saurait être étanche, souvent un échange didactique entre René et Madeleine se double (et se trouble) d'une polémique. Voyons l'emblématique extrait de *L'invention de la mort* reproduit en annexe, où René, comme il en a pris l'habitude, questionne Madeleine à propos de sa relation avec son mari Charles.

L'aspect didactique de cette conversation peut être observé dans l'inégalité hiérarchique qui caractérise les positions remplies par les personnages face au discours qu'ils tiennent. René cerne Madeleine à l'intérieur d'un interrogatoire, il l'oblige à se confesser et à dévoiler la vérité. Un rapport de force est établi, résultant de l'autorité dont fait preuve René, rapport qui est emblématique d'une conception polarisée de la relation de couple. Par contre, Madeleine est clairement identifiée comme étant la détentrice du

savoir dont René désire se pourvoir. Elle est l'ultime référence, elle est la seule à pouvoir divulguer la vérité. L'enchaînement dominant des actes de langage est du type question-réponse. René l'inquisiteur se spécialise dans les questions, Madeleine, dans les réponses. Cependant, cet échange dévie du canevas didactique, car il ne se termine pas par un accord. Face à l'insistance de René et à son besoin d'être réconforté sur la fidélité à venir de son amoureuse, lorsqu'il demande à cette dernière « Comment pourras-tu lui échapper ainsi chaque nuit ? », Madeleine court-circuite l'échange : « Emmène-moi, partons ensemble, sauvons-nous loin de tout, dans un pays étranger... ». La question de René demeure entière, l'interrogatoire est irrésolu, suspendu jusqu'au prochain, à l'image de l'ensemble des échanges du roman.

L'absence de position commune est un trait majeur de l'échange de type polémique. Mais là n'est pas la seule marque de la polémique dans cet extrait. En plus du sujet de la conversation, soit la déloyauté de Madeleine, la polémique peut être décelée dans l'insistance dont fait preuve René afin d'accéder à la vérité, usant de multiples questions qui sont autant de variantes d'une même interrogation. De cette manière, il contraint Madeleine, tel qu'elle le conteste en disant « ne m'oblige pas ainsi à tout répéter deux fois », à ne réitérer qu'une seule et même réponse. La polémique se manifeste également par l'enchaînement des répliques, par l'emploi de séries d'actes de langage du type assertion-assertion, où la seconde assertion prend la valeur d'une contre-assertion souvent lourde de sous-entendus avilissants, et qui est habituellement prononcée par René à la suite d'une réponse de Madeleine. Par exemple, dans l'extrait reproduit en annexe, lorsque Madeleine énonce : « Oh ! Je lui ai tourné le dos, j'ai

fait la morte ! », René enchaîne avec la contre-assertion : « Somme toute, tu t'es laissé faire ! ». En énonçant de telles paroles, René conteste la capacité de Madeleine à pouvoir transmettre sans distorsion la vérité, suspicion qui se double d'une accusation dégradante. Ainsi, cet interrogatoire adopte certains traits propres à la polémique, hybridation qui interdit aux interlocuteurs l'accès à un accord, à un courant commun qui leur serait salutaire. Car, comme le dit Sylvie Durrer, « une polémique est souvent un échange indépassable, un point sans retour » (1994 : 208).

L'infécondité des paroles des personnages dans *L'invention de la mort* résulte de leur unifonctionnalité dans la diégèse, c'est-à-dire de leur aspect scénique, isochrone et décalé dans le temps par rapport au temps de la narration, ce qui les détermine en tant que fait immuable et passé. Cette infécondité est appuyée, dans les conversations, par la répétition tout au long du roman d'un même schéma didactico-polémique débilisant qui enserre les personnages dans une incompréhension stérilisante. Un tel emploi du dialogue remplit une fonction particulière. Parce qu'il disjoint les personnages, il ne permet pas à une synthèse salutaire de se former et il nie toute ouverture sur un ensemble de possibles. Conséquemment, en tant que fait de mémoire à la fois invariable et agénésique, le dialogue participe de l'histoire malheureuse de René dont il veut se départir lors de son suicide. Or, René est lui-même la cause d'une telle utilisation de la parole puisque la rapacité malade qui caractérise ses interrogatoires a pour résultat l'aviissement de Madeleine, non sa compréhension. « Je conduis ma vie comme une enquête sur meurtre », dit-il, s'assimilant à la figure d'un enquêteur. « Je n'ai qu'une passion, c'est de voir, oui tout voir, c'est-à-dire, au fond, violer, salir peut-être », dit-

il encore. De ce fait, dans *L'invention de la mort*, chaque échange de paroles entre René et Madeleine est l'expression d'un cul-de-sac, d'une frontière qui ne peut être franchie, d'une aporie. Le dialogue est conçu comme un lieu de violence et de stérilité, où tout réel accès à l'autre est refusé :

Je n'ai connu Madeleine que par les voies imparfaites de la possession. Si j'ai pénétré en elle, ce n'est pas comme le Dieu biblique sondait ses créatures, mais comme tout mortel l'aurait fait, son mari par exemple, par l'insondable vulve du mystère. Qui est Madeleine ? je ne le sais pas... (Aquin, [1991] 2001 : 64).

ANNEXE I

HUBERT AQUIN, *L'INVENTION DE LA MORT*,
ÉDITION CRITIQUE ÉTABLIE PAR MANON DUMAIS,
MONTRÉAL, BIBLIOTHÈQUE QUÉBÉCOISE, 2001 [1991],
p. 98-99.

Question, Réponse, Assertion

- Q** — M'as-tu été fidèle, cette nuit ? lui ai-je demandé quand elle est entrée, avant même de l'embrasser...
- R** — Tout à fait.
- A** — Jure-le.
- A** — René, je te suis toujours fidèle...
- Q** — T'es-tu mise au lit en même temps que lui ?
- R** — Non, j'étais déjà endormie quand Charles s'est couché.
- A** — Toi qui as le sommeil si léger...
- A** — Crois-moi, mon amour. Je te jure que je t'ai été parfaitement fidèle !
- Q** — Tu ne t'es pas réveillée ?
- R** — Pas quand il s'est couché. Plus tard oui, je ne sais plus à quelle heure...
- A** — ... parce qu'il te caressait.
- A** — Oh ! René. Ne dis pas cela, c'est horrible. Charles s'approche de moi toutes les nuits, mais je l'ignore. Moi ou une autre, peu lui importe, pourvu qu'il y ait une femme dans son lit...
- Q** — Mais la nuit dernière, qu'a-t-il fait ? Il t'a enlacée ?
- R** — Oh ! je lui ai tourné le dos, j'ai fait la morte.
- A** — Somme toute, tu t'es laissé faire !
- A** — Mais non, René. Ne m'oblige pas ainsi à tout répéter deux fois, quand justement je ne veux plus y penser.
- A** — Tout ce que j'imagine, c'est qu'il s'est collé contre toi, dans ton dos, sans que tu te défendes vraiment...

LECTURES INITIALES

- A** — Puisque je te dis que je me suis dérobée à lui. Ah ! ne recommençons pas, René...
- Q** — Comment pourras-tu lui échapper ainsi chaque nuit ?
- A** — Emmène-moi, partons ensemble, sauvons-nous loin de tout, dans un pays étranger...

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert ([1991] 2001), *L'invention de la mort*, édition critique établie par Manon Dumais, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- CORNELLIER, Louis (1991), « Quitter la vie », *Le Devoir*, 28 septembre, p. D1-D2.
- DURRER, Sylvie (1994), *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LANE-MERCIER, Gillian (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- MITTERAND, Henri (1985), « Dialogue et littérature romanesque », dans R. LÉON et Paul PERRON (dir.), *Le dialogue*, Ottawa, Didier, p. 141-154.
- MYLNE, Vivienne G. (1994), *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas.
- PRINCE, Gérald (1978), « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, 35, p. 305-313.

PROBLÈMES GÉNÉRIQUES

LE PROBLÈME DE L'OBJECTIVITÉ DANS LE ROMAN HISTORIQUE

Marina Girardin

Université Laval

Née dans la foulée des Lumières et en réaction contre les philosophies de l'histoire, la *science historique* est érigée comme telle autour de l'école méthodique, fondée dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Exposés à l'intérieur de deux textes programmatiques, à savoir le manifeste qui lance la *Revue historique* (1876) et un « bréviaire » destiné aux chercheurs (*Introduction aux études historiques*, 1898), les principes de l'école méthodique se résument ainsi : « l'histoire n'est que la mise en œuvre de documents » (Langlois et Seignobos, cité dans Bourde et Martin, 1997 : 189). Or, qu'en est-il aujourd'hui de ce grand rêve positiviste ?

Si la crise épistémologique des soixante dernières années s'est attachée à remettre en cause la coupure entre sujet et objet¹, il n'en demeure pas moins que les réflexions d'un

1. Un exemple de cette coupure est fourni par le programme de l'Allemand Léopold Von Ranke, dont l'école méthodique s'inspire pour fonder la discipline historique : « Il n'y a aucune interdépendance entre le sujet connaissant – l'historien – et l'objet de la connaissance – le fait historique » (cité dans Bourde et Martin, 1997 : 208).

Raymond Aron, d'un Roland Barthes ou d'un Michel de Certeau n'ont eu que très peu d'écho. Selon Jean-Marc Lévy-Leblond, bien que toute une critique de la discipline scientifique ait eu lieu, « rien ne s'est passé » (1996 : 28).

Le cas du roman historique est révélateur à cet égard. Tandis que certains défendent l'idée d'une imagination objective inhérente à la pratique du roman historique, d'autres refusent à ce genre toute valeur scientifique, prétextant que la fiction ne saurait, au même titre que l'histoire, faire preuve d'objectivité. Voici, par exemple, comment Gilles Dorion répond à André Daspre qui se demande « à quelles conditions et dans quelle mesure un roman historique [peut] donner une connaissance objective de l'histoire » (1975 : 236) :

Le romancier historique n'est pas neutre, malgré les efforts apparents que met le narrateur/romancier pour paraître objectif. Ses prises de position ne peuvent faire autrement que ressortir; ne serait-ce que par l'arrangement de la matière romanesque, la présentation des personnages et de leurs projets, la narration de leurs actions et exactions [...] (1997 : 361).

Ces moyens, rappelle Dorion, révèlent « une subjectivité que l'historien ne peut se permettre » (1997 : 361). Dans les pages qui suivent, nous effectuerons d'abord un détour du côté de l'épistémologie contemporaine afin de voir comment se présente le problème de l'objectivité pour l'historiographie. Cette incursion du côté de la *philosophie de l'histoire* doit nous amener à poser autrement la question soulevée par André Daspre. Ainsi, il ne s'agit plus tant de savoir si le roman historique peut fournir une vision objective du passé, mais de se demander si une place est susceptible de lui être aménagée dans l'économie du savoir. En somme, nous nous

demanderons quelle est la spécificité du roman historique en tant que discours sur le passé.

L'HISTOIRE, UNE FICTION POSITIVISTE ?

Véritablement amorcé à la fin des années 1960, dans le sillage de la linguistique structurale et de la psychanalyse, le débat autour de l'épistémologie de l'histoire connaît en France un début fulgurant avec la parution d'un article de Roland Barthes, « Le discours de l'histoire² ». Se demandant si la frontière entre récit fictif et récit historique est bien légitime, Barthes se rapporte à la linguistique et à la sémiologie afin d'explicitier les rapports entre les deux types de discours. Au terme de son analyse, ce constat fort inquiétant : « le fait [historique] n'a jamais qu'une existence linguistique » (1982 : 20).

Barthes décèle d'abord au sein du discours historique la présence de *shifters*, notamment des embrayeurs d'écoute (du type *les sources nous disent que*) et des embrayeurs d'organisation (du type *comme nous l'avons dit plus haut*). Selon lui, la présence de ces embrayeurs permet de voir apparaître un problème capital, à savoir le frottement d'une double temporalité : le temps de l'énonciation (le passé) et le « temps-papier » (le présent). En outre, cette coexistence donnerait lieu à des faits de discours importants, notamment la distorsion du temps chronique de l'histoire. Barthes constate ensuite que l'histoire procède de la même manière que le récit fictif lorsqu'il s'agit d'agencer des contenus. S'appuyant sur l'*Histoire du Moyen Âge* de Michelet, il remarque

2. Cet article est d'abord publié en 1967. Les citations tirées de ce texte renverront toutefois à la seconde édition, publiée en 1982.

d'abord que le discours procède par métaphore, c'est-à-dire que les éléments décrits par l'historien s'inscrivent dans une thématique qui ordonne la saisie du réel. L'histoire procéderait également par enthymème, c'est-à-dire qu'elle userait de syllogismes sinon imparfaits, du moins approximatifs. Ainsi, la succession des événements ne répondrait pas à un agencement logique, mais aux simples lois de la narration. Enfin, Barthes décèle au cœur du récit historique ce que Propp a appelé les « points cardinaux ». À l'instar du récit fictif, l'anecdote du texte historique est susceptible de prendre des directions différentes, lorsqu'elle n'est pas simplement isolée par des séquences étrangères. En définitive, selon Barthes, le discours historique serait d'abord et avant tout une « mise en récit » de signifiants : « l'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série » (1982 : 19).

Près d'une décennie plus tard, c'est Michel de Certeau qui poursuit l'analyse. Cette fois, il s'agit d'étudier la relation entre le discours qui formule certaines questions fondamentales et le lieu à partir duquel s'effectue ce discours. Selon de Certeau, l'histoire articule un réel divisible en deux pôles : « le réel en tant qu'il est le *connu* [...] et le réel en tant qu'il est *impliqué* par l'opération scientifique [...] » (1975 : 56-57). Fournissant des modèles d'interprétation, les moyens et l'intérêt de la recherche, le second pôle correspond donc à cette actualité qui détermine la pratique de l'historien. « [C]onfigurée par le système où elle s'élabore » (de Certeau, 1975 : 95), l'histoire est soumise à de multiples contraintes : les exigences budgétaires, les orientations de la communauté de chercheurs, l'imposition d'outillage et donc la limitation du terrain de recherche, l'intérêt de l'institution ou du

patron, les courants du moment, etc. Or, tout se passe comme si le discours cherchait à camoufler l'inscription du *lieu* qui l'organise. Le discours historique, soutient de Certeau, « se rend crédible au nom de la réalité qu'il est supposé représenter, mais cette apparence sert précisément à camoufler la pratique qui la détermine réellement. La représentation déguise la praxis qui l'organise » (1987 : 71).

Cela revient-il à dire que l'histoire ne parle pas que du passé, mais qu'elle est également discours sur le présent ? Répondre par l'affirmative à cette question équivaut précisément à prétendre que l'histoire dit autre chose que ce qu'elle donne à lire. De Certeau va plus loin encore. Non seulement l'historiographie articule-t-elle, en la camouflant, la diversité des pratiques sociales, mais elle fonctionne aussi comme un discours *régulateur*, « établissant des conventions entre locuteurs, et organisant leurs places réciproques grâce à ce que Ducrot appelle des “manœuvres stylistiques” » (Robin et de Certeau, 1976 : 46). Établissant des systèmes de valeurs et des règles de conduite, organisant l'espace social à la place du maître, l'historien jouerait « au prince qu'il n'est pas³ » (de Certeau, 1975 : 22). Et c'est précisément ces sous-entendus que de Certeau met au jour par l'approche psychanalytique, qui limiterait l'accès de l'histoire à la science, voire qui la rapprocherait de la littérature. Par ailleurs, à l'inverse de Paul Veyne, Michel de Certeau ne refuse pas à l'histoire l'accès à la science. En effet, selon lui, il est possible à l'histoire d'atteindre le rang du « scientifique », et ce, par la prise en considération de ce qui détermine l'opération historiographique :

3. De Certeau emprunte cette idée à Claude Lefort (1972).

Prendre au sérieux son lieu, ce n'est pas encore expliquer l'histoire. [...] Mais c'est la condition pour que quelque chose puisse en être dit qui ne soit ni légendaire (ou « édifiant »), ni a-topique (sans pertinence). La dénégation de la particularité du lieu étant le principe même de l'idéologie, elle exclut toute théorie (1975 : 95).

Toutefois, dans la mesure où l'historien ne saurait mettre à distance son propre regard, peut-il vraiment connaître ce qui détermine sa façon d'envisager le réel? En d'autres termes, *penser* le lieu ne revient-il pas à spéculer à nouveau? Si l'on en croit certaines théories, la fiction se tapie dans les profondeurs du langage, et ce, malgré tous les efforts qu'on déploie pour la balayer. Au creux du savoir historique, pourtant, une place lui est aménagée d'où elle sait se rendre utile. En effet, que ce soit pour circonscrire son objet d'étude d'une limite temporelle (Paul Veyne) ou encore pour assigner au déroulement toute la consistance possible (Michel de Certeau), que ce soit pour reconstituer le passé dans sa dimension visible et sensible ou pour dévoiler les acteurs cachés du passé que sont les nations, les classes ou les générations (Krzysztof Pomian), l'historien, consciemment ou non, fait grand usage de la fiction. Envisagée comme un matériau, la fiction a donc pour tâche principale de rendre transmissible le savoir historique. Jetant un pont entre *ce qui est* et *ce qui n'est plus*, elle représente « le meilleur moyen pour faire comprendre et donc rendre communicable l'altérité des mondes devenus lointains et étrangers » (Jauss, 1989 : 92)⁴.

4. Au sujet de l'usage de la fiction en histoire, voir également Paul Veyne (1974) et Krzysztof Pomian (1984).

Pour résumer, ce que manifeste dernièrement cette vaste entreprise épistémologique, au-delà du cloisonnement argumentaire et disciplinaire qui la caractérise, c'est le scepticisme lorsqu'il s'agit d'attribuer à l'histoire le noble statut de *science*. L'impossible effacement du sujet au sein du discours, l'omniprésence du *lieu* qui fournit à la fois les moyens et l'intérêt de la recherche, l'utilisation de procédés qui sont aussi ceux de la fiction, voilà en somme les éléments qui nous rappellent que l'histoire ne saurait être la copie du réel de la même manière qu'un miroir reflète l'image d'un objet. Mais qu'advient-il de l'histoire lorsqu'elle est récupérée par le discours littéraire ? Une fois admise l'impossible objectivité, comment distinguer l'historiographie du roman historique ? Dans ce qui suit, il sera question d'interroger la frontière entre ces deux formes discursives, frontière qui tend à devenir de plus en plus poreuse à force de questionnement.

LE ROMAN HISTORIQUE OU LA LITTÉRATURE DANS LES MARGES DU SAVOIR

Kate Hamburger est la première à s'être intéressée, d'un point de vue théorique, aux problèmes soulevés par le roman historique. Postulant que la fiction existe comme modalité spécifique du discours, Hamburger soutient qu'il ne saurait y avoir de référence au monde factuel à l'intérieur du texte fictif. Et le roman historique, pierre de touche du problème de la fictionnalité, ne ferait pas exception. Dans un premier temps, rappelons brièvement ce qui fait l'originalité de l'énoncé fictif.

Selon Hamburger, la distinction entre « énoncé de réalité » et « fiction littéraire » ne tient pas dans l'objet de l'assertion, mais dans le sujet qui l'effectue. Et pour pouvoir

déterminer la réalité de ce sujet, il faut être capable de poser la question de sa place dans le temps. Dans le texte de fiction, une telle question ne se pose plus puisque l'auteur réel des paroles s'efface derrière des « je-origine⁵ » fictifs installés dans le texte, à savoir les personnages. Par « je-origine », Hamburger entend le *point à partir duquel se calculent les coordonnées spatio-temporelles*. L'essentiel de la fiction repose donc sur « l'apparition de personnages sentant, pensant et agissant qui sont les "je-origine" des sentiments, des pensées, des actions représentés » (Vanoosthuysse, 1996 : 45). Ce déplacement, selon Hamburger, entraîne plusieurs phénomènes. Nous n'en retiendrons qu'un seul, soit le changement de signification du *prétérit*. En effet, dans le texte de fiction, les verbes à l'imparfait ne renverraient plus au passé, mais au *hic et nunc* des personnages.

Appliquant sa démonstration au roman historique, Hamburger soutient que la matière historique se trouve, dans la fiction, transformée en matière non historique. Bien que les événements auxquels réfère le roman historique se soient réellement déroulés, la question de leur « réalité » ne se pose plus à l'intérieur du régime fictif. Ainsi, la datation ne renvoie pas au passé du lecteur, mais au présent des personnages. Le même principe s'applique au nom propre. Tandis que Napoléon est *objet* de savoir pour la discipline historiographique, le Napoléon fictif, lui, est un *sujet* dont les actions ne réfèrent plus au passé historique, mais à *l'ici et maintenant* des autres personnages fictifs auxquels il est rattaché.

5. Hamburger emprunte ce terme à Brugmann (*Die Demonstrativpronomina der indogermanischen Sprachen*, 1904) et à K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934).

Après Hamburger, nombreux sont ceux qui se sont attachés à vérifier la fiabilité de ces critères formels. Au terme de ces analyses, plusieurs remarques se sont imposées. D'abord, dans bon nombre de romans, il suffirait de se convaincre que le narrateur est l'auteur réel des paroles pour que, du coup, le prétérit retrouve sa fonction d'exprimer le passé. Michel Vanoosthuyse cite en exemple *Les Cent-jours*, roman historique de Joseph Roth que l'on pourrait aisément prendre pour ses mémoires. Ensuite, dans la mesure où l'historiographie recourt de plus en plus à l'indicatif présent, on peut avancer que les verbes changent aussi de fonction à l'intérieur du discours dit factuel.

La question de la vérité est aussi problématique. Si l'on peut accuser un historien de diffuser de fausses informations, on ne saurait faire de même avec le narrateur d'un roman, instance intangible à qui échoit la responsabilité d'assumer l'énonciation. Par ailleurs, la coupure qu'instaure la fiction d'avec le régime habituel de l'assertion n'exclut pas pour autant la référence au monde factuel. Le lecteur qui entre dans le roman de Simon Leys, *La mort de Napoléon*, oublie-t-il pour autant le véritable Napoléon, celui qui est mort à Sainte-Hélène en 1821 ? Nous reviendrons plus loin sur cette opération comparative à laquelle convie le roman historique.

Si la thèse d'Hamburger peut être critiquée sur plusieurs points, on peut néanmoins être d'accord avec son postulat de base, à savoir que la vérité de l'énoncé ne tient pas dans la réalité de l'objet de l'assertion. À partir de cette prémisse, nous pouvons déjà avancer que la clé d'une distinction entre roman historique et historiographie est à chercher du côté de l'instance énonciative, peut-être même à l'*extérieur* du texte, soit du côté de l'auteur. Avançons donc cette idée : le

caractère fictif du texte, et par conséquent la spécificité du roman historique par rapport à l'histoire, résulte d'une décision d'auteur, voire aussi de lecteurs qui, prenant place dans un contexte institutionnel, privilégient certaines règles de jeu au détriment des autres. De ce point de vue, la clé d'une distinction reposerait sur la pragmatique. Comment faire alors pour savoir si le texte auquel on a affaire est un récit d'histoire ou un roman historique ? Voilà qui nous ramène à la question du paratexte. Le nom d'auteur, le titre, l'étiquette générique, la préface sont autant d'éléments qui, fonctionnant comme des indicateurs, contribueraient à situer le texte dans la pratique, à orienter la lecture.

Avant de voir ce que cela implique pour le roman historique, nous devons revenir sur certains principes issus de la pragmatique de la fictionnalité afin de voir, de façon très générale, comment se pose le rapport entre *monde réel* et *monde fictif*. Ainsi serons-nous en mesure d'explicitier le rapport particulier qu'entretient le roman historique avec le passé.

Pour Thomas Pavel, la définition pragmatique de la fictionnalité se résume à une « décision collective de mettre entre parenthèses la valeur de vérité et les conséquences pratiques immédiates du message fictionnel » (cité dans Gefen et Audet, 2001 : 5). L'idée d'une « suspension volontaire de l'incrédulité » (Coleridge), à laquelle nous ramène cette définition, a été défendue par plusieurs. Todorov, par exemple, insiste sur le fait que la particularité du discours fictif tient à ce que la question de la vérité ne se pose plus :

La logique moderne [a montré] que la littérature n'est pas une parole qui peut ou doit être fausse, à l'opposé de la parole des sciences ; c'est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de la

vérité ; elle n'est ni vraie ni fausse, poser cette question n'a pas de sens : c'est ce qui définit son statut même de « fiction » (cité dans Daspre, 1975 : 237-238).

Chez certains théoriciens se rattachant à ce point de vue, les énoncés référentiels que l'on retrouve dans le texte fictif ne constituent qu'un *emprunt* au monde réel, emprunt représentant un moment du processus fictionnel. Rattachée à l'ensemble du texte, c'est-à-dire considérée en rapport avec les énoncés fictifs auxquels elle se rattache, la référentialité de ces énoncés se trouverait « dégonflée » (Montalbetti, 2001 : 32) sous le poids du contexte fictionnel. Genette tient également cette position. Contrairement à Stierle qui suggère l'idée d'une *coexistence tranquille* entre énoncés fictifs et énoncés référentiels, Genette considère le texte de fiction comme étant « intransitif », « c'est-à-dire qu'il ne renvoie sérieusement à aucun élément du monde » (Montalbetti, 2001 : 35).

Mais qu'en est-il du roman historique, récit fictif dont la mention générique même réfère au monde factuel, voire à une discipline dont l'objet est l'appréhension du réel ? On ne saurait être d'accord avec cette posture qui consiste à dire que la fiction historique exclut d'emblée la question de la vérité. En effet, le lecteur ne perd pas de vue le véritable Napoléon qui, dans la fiction, se voit manipulé par les caprices d'un auteur. En d'autres termes, si une personnalité historique se voit dotée de sentiments auxquels l'histoire officielle ne fait nulle mention, il n'en demeure pas moins que c'est toujours de cette personnalité dont on parle. Ainsi, pourrait-on dire, le roman historique ramène dans le régime fictif l'*incrédulité*, mais une *incrédulité ponctuelle*, marquée par l'alternance entre le *réel probable* (les faits historiques)

et le *possible vraisemblable* (les faits inventés ou non cautionnés par la discipline historique). Fonctionnant dans le roman historique non pas comme des emprunts au monde factuel, mais plutôt comme des « marqueurs de comparaison » (Vanoosthuysse, 1996 : 60), les dates, les lieux, les noms propres et les événements historiques invitent le lecteur à se rapporter à deux objets, à savoir son univers cognitif et l'univers fictif, et ce, dans un mouvement de *reconnaissance*. Or, selon Greimas, « la reconnaissance, contrairement à la connaissance, est une opération de comparaison de ce qui lui [le lecteur] est “proposé” [...] et de ce qu'il croit/sait déjà » (cité dans Vanoosthuysse, 1996 : 60).

On doit à Michel Vanoosthuysse d'avoir intégré cette approche communicationnelle au roman historique. Cette dernière a ceci d'avantageux qu'elle ne part non plus de la dichotomie aristotélicienne poésie/histoire – dichotomie que la crise épistémologique a cherché à remettre en question –, mais d'une coupure d'avec le régime habituel de l'assertion. Nous permettant d'échapper aux synonymies du type : roman = fiction, cette approche invalide également les définitions traditionnelles du roman historique qui reposent sur la jonction du réel et de la fiction. Assurément, cette théorie du roman historique a quelque chose à voir avec une certaine pragmatique de la fictionnalité. En effet, les propos de Vanoosthuysse ne vont pas sans nous rappeler ceux de Wolfgang Iser, pour qui la fiction, plutôt que de s'opposer au réel, articulerait celui-ci en vue de sa communication :

Si la fiction n'est pas la réalité, ce n'est pas tant parce que lui manquent les prédicats de réalité nécessaires ; c'est d'abord parce qu'elle organise la

réalité en vue de sa communication et qu'elle ne peut donc pas être elle-même cela qu'elle organise. Si la fiction est une structure de communication, on ne lui demandera plus – selon un questionnement vieilli –, ce qu'elle signifie, mais ce qu'elle opère : c'est la seule voie d'accès à sa fonction, qui est de poser, entre conscience et réalité, les termes d'une médiation (1979 : 276)⁶.

Pour conclure, en croisant l'épistémologie de l'histoire à une approche pragmatique de la fictionnalité, on voit combien la frontière entre la fiction et le réel est fragile. Ce n'est donc pas en termes d'opposition qu'il faut penser le rapport entre les deux formes, mais en termes de médiation. Cela vaudrait également pour le roman historique et l'histoire : médiation entre ce que l'histoire prétend donner comme « réalité » et ce que le roman historique révèle comme son *autre*, à savoir le possible... Alors que l'histoire camoufle ou refoule cette indétermination du réel, en faisant oublier au lecteur ce dont elle ne parle pas – en se réfugiant derrière ce que de Certeau appellerait la *fiction dogmatisante de la positivité* –, le roman historique multiplie les

6. À première vue, on pourrait être porté à croire que Iser et Barthes partagent les mêmes positions au sujet de la frontière entre discours factuel et discours fictionnel. Or, il faudrait prendre garde de les assimiler, malgré les multiples rapprochements qu'on pourrait être tenté d'effectuer. Selon Iser, le texte fictif représente un acte de langage particulier. Brièvement, la fiction relève, chez Iser, du symbolique. Autoréflexif, le texte de fiction ne se réfère plus au donné empirique, mais au discours lui-même et, plus précisément, aux conditions de perception homologues à celles qui, dans la réalité, déterminent la saisie des objets empiriques. Que donne à lire ce discours ? Selon Iser, il invite à saisir ce qu'il esquisse intersubjectivement, à savoir la complémentarisation de réalités données comme déficitaires.

possibles, préfère aux contraintes de l'institution historique les libertés permises par l'institution littéraire. Si plusieurs choisissent cette voie à défaut d'être historien, rappelons aussi que plusieurs historiens s'éloignent des règles strictes de leur discipline pour aborder l'histoire avec plus de liberté. Enfin, le roman historique ouvrirait dans l'économie du savoir (c'est en cela qu'il est historique) un espace d'indétermination *assumée* (c'est en cela qu'il est roman)⁷. Cela revient à dire, pour parler comme Roger Decap, que « si l'Histoire est le monde mouvant du relatif, le roman historique vacille mieux encore » (cité dans Caliban, 1991 : 39).

7. Cette définition se veut précisément une réponse à la définition lukácsienne du roman historique telle que synthétisée par Claude-Edmonde Magny dans sa préface au *Roman historique*. La particularité de ce genre résiderait dans le fait qu'il exprime « à travers des destinées individuelles (c'est en cela qu'il est roman) *exemplaires* les problèmes d'une époque donnée (c'est en cela qu'il est historique) *du passé* » (cité dans Lukács, 2000 : 4).

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1982), « Le discours de l'histoire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 49 (février), p. 13-21.
- BOURDÉ, Guy, et Hervé MARTIN (1997), *Les écoles historiques*, Paris, Seuil. (Coll. « Points/Histoire ».)
- CALIBAN (1991), *Le roman historique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- DASPRE, André (1975), « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 75 (mars-juin), p. 235-244.
- DE CERTEAU, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- DE CERTEAU, Michel (1987), *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*, édition établie par Luce Girard, Paris, Gallimard.
- DORION, Gilles (1997), « Le roman de 1968 à 1996 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 352-385.
- GEFEN, Alexandre, et René AUDET (dir.) (2001), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux.
- HAMBURGER, Kate (1986), *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadio, Paris, Seuil.
- ISER, Wolfgang (1979), « La fiction en effet », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 39 (septembre), p. 275-298.
- JAUSS, Hans-Robert (1984), « L'usage de la fiction en histoire », *Le Débat*, n° 54 (mars-avril), p. 89-143.
- LEDUC, Jean (1999), *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil. (Coll. « Points/Histoire ».)
- LEFORT, Claude (1972), *Le travail de l'œuvre de Machiavel*, Paris, Gallimard.
- LEVY-LEBLOND, Jean-Marc (1996), *La pierre de touche*, Paris, Seuil.
- LUKÁCS, Georges (2000), *Le roman historique*, trad. R. Saille, Paris, Payot.

LECTURES INITIALES

- MOLINO, Jean (1975), « Qu'est-ce que le roman historique? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 75 (mars-juin), p. 195-234.
- MONTALBETTI, Christine (2001), *La fiction*, Paris, GF Flammarion. (Coll. « Corpus ».)
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, et Daniel COUÉGNAS (2000), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux. (Coll. « Horizons comparatistes ».)
- POMIAN, Krzysztof (1984), « Histoire et fiction », *Le Débat*, n° 54 (mars-avril), p. 114-137.
- ROBIN, Régine, et Michel DE CERTEAU (1976), « Débat : le discours historique et le réel », *Dialectiques*, n° 14 (printemps), p. 41-62.
- STIERLE, Karlheinz (1979), « Réception et fiction », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 39 (septembre), p. 299-320.
- VANOOSTHUYSE, Michel (1996), *Le roman historique. Mann, Brecht, Döblin*, Paris, Presses universitaires de France.
- VEYNE, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil. (Coll. « Points/Histoire ».)
- VEYNE, Paul (1974), « L'histoire conceptualisante », dans Jacques LE GOFF et Pierre NORA (dir.), *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*, t. I, Paris, Gallimard, p. 62-92.

LA POÉTIQUE DU RECUEIL
CHEZ ROLAND GIGUÈRE :
LA COMPOSITION RÉTROSPECTIVE
DE *L'ÂGE DE LA PAROLE*

Catherine Morency

Université Laval

Il est étonnant de constater la rareté des études consacrées à l'auteur de *L'âge de la parole*, en ce qui concerne les travaux récents du moins. Gilles Marcotte a bien consacré à la production poétique de Giguère quelques chapitres de ses essais (*Une littérature qui se fait, Le temps des poètes*), André Brochu a toujours été un lecteur et un commentateur attentif de l'œuvre, depuis ses débuts. Et si quelques ouvrages fort pertinents ont souligné l'apport monumental de la poésie de Giguère dans l'évolution de la culture littéraire québécoise¹, les relectures contemporaines manquent à l'appel.

1. Nous pensons, entre autres, aux travaux suivants : *Le texte automatisé* de Jean Fiset, *La partie et le tout* de Paul Chanel Malenfant et *Du texte à l'image* de Silvie Bernier.

Espace synthétique mettant en lumière l'une des périodes créatrices les plus intenses de Giguère, *L'âge de la parole* fut certes à la source d'une certaine agitation critique : rendant accessible une production jusqu'alors confidentielle, la rétrospective allait recevoir un accueil plus qu'enviable. Mais en traitant du livre, nul ne s'est intéressé précisément au processus de remise en recueil exécuté par Giguère, lequel procéda à la relecture et à la réorganisation d'une part importante de ses poèmes publiés de 1950 à 1959 aux Éditions Erta. Ainsi me penche-je sur la sémiotique des métamorphoses qu'abrite cette publication. Métamorphoses visuelles, comme nous le verrons, mais aussi métamorphose du sens dans la mesure où les transformations génétiques marqueront une évolution esthétique au cœur même de la poésie giguérienne.

Pour les fins de cette étude, il me faudra restreindre mon champ d'analyse à une seule hypothèse, qui constitue toutefois l'un des fondements de mon entreprise. Pour montrer que la démarche rétrospective ne se limite pas à la construction (ou *reconstruction*) formelle d'un nouveau recueil, je mettrai en place quelques pistes comparatives qui montrent bien qu'entre les six recueils originaux publiés artisanalement aux Éditions Erta et le recueil commandé par Gaston Miron et publié en 1965 à l'Hexagone, la zone intime du poème a elle aussi été redéfinie. Chaque recueil possédant une architecture qui lui est propre, lorsqu'on l'extrait de son cadre initial pour l'enraciner au sein d'un nouvel ensemble (amalgame ici constitué d'inédits et de plusieurs recueils), la réorganisation essaime et répand nécessairement ses effets au-delà du contexte (ou du paratexte).

Bien que Giguère ne modifie jamais les poèmes repris dans *L'âge de la parole*, leur réorganisation dans le recueil et

la mutation graphique engendrée par l'acte rétrospectif (tout support visuel y étant évacué) sont des gestes qui se révéleront lourds de conséquences. Admettant que le recueil constitue bien plus qu'un contenant mais un système animé faisant corps avec la substance même du poème, nous voyons que son rôle dans l'élaboration d'une poétique s'élargit considérablement. Certains textes de Giguère, ayant d'abord pris vie dans les recueils originaux d'Erta, se verront transformés par leur place nouvelle dans le recueil, la nature des liens – métatextuels, esthétiques, sémantiques – qu'ils entretiennent avec leurs semblables ayant été modifiée. Dès lors, la publication de *L'âge de la parole* n'apparaît plus comme un acte purement éditorial, mais représenterait plutôt une manœuvre poétique fondée sur la revitalisation – et donc sur l'évolution – du texte lui-même.

DISPARITION DE L'ICONOGRAPHIE

Depuis sa sortie de l'Institut des arts graphiques en 1949 jusqu'à la fin des années 1970, Roland Giguère mena simultanément de front trois carrières : celle de poète, mais aussi celles de peintre-graveur et d'éditeur-typographe. En fondant les Éditions Erta, Giguère crée non seulement un lieu éditorial indépendant au Québec, mais il renouvelle l'activité même de l'édition, défendant par ses publications une conception à la fois artisanale et *méta-artistique* du métier.

Il publie à très faible tirage (parfois à 20 ou à 25 exemplaires seulement) des plaquettes et des recueils qui s'épuisent en quelques heures, au sein d'un cercle confidentiel réuni à la Librairie Tranquille. Giguère prend donc part à toutes les étapes de la production : typographie, montage, impression, reliure. Il joint par ailleurs à ses poèmes des

dessins, des gravures et des lithographies. Dès ses premiers balbutiements (*Faire naître*, 1949), les jeux graphiques et l'organisation spatiale du recueil exaltent (non sans une certaine singularité) la matérialité du texte. À ce propos, Silvie Bernier ira jusqu'à avancer :

[p]our ce jeune typographe, l'objectif premier n'était pas de faire de la poésie ni de la peinture, mais de faire « du livre », c'est-à-dire de réaliser un objet matériel, comme le veut tout objet d'artisanat. C'est cette perspective, présente dès le début, qui fera des livres de Giguère des produits où la dimension visuelle et matérielle occupe une place prépondérante. Le livre cesse d'être uniquement un texte et se transforme en objet. Avec Roland Giguère, la notion « d'objet livre » prend tout son sens (1990 : 263).

Bien sûr, on pourrait dire la même chose d'un bon nombre de textes illustrés publiés à la même époque, du manifeste *Refus global*, par exemple. Cependant, à la différence des signataires de ce dernier, Giguère agit seul, en vase clos. L'écriture poétique et la pratique des arts visuels se font dans un seul et même mouvement, et la mécanique qui en résulte n'entre en fonction que dans l'intimité. De là l'émergence d'une poésie que Giguère décrira lui-même comme « une invasion de l'univers extérieur par le monde du dedans » (1978 : 104).

« La vérité, la connaissance naissent donc de l'imagination créatrice qui s'adonne à la refonte de l'univers au gré de son rêve et de sa libre logique », écrit Paul Chanel Malenfant dans *La partie et le tout* (1983 : 351), ne manquant pas de souligner que, pour Giguère, la poésie est reconstruction d'un univers éclaté par le geste fondateur de la parole. Giguère résumera à son tour cette posture en alléguant que

« [p]our agir, le poète doit être habité » (1978 : 104)². Habiter le poème, donc, par les voies d'un lyrisme singulièrement sismique, l'expression poétique, chez Giguère, se fondant souvent sur l'impulsion d'une reconstruction sur les ruines, re-création après le déluge. Mais s'y loger, aussi, par l'entremise de la matière plastique, cette dernière constituant, pour Giguère, un matériau non plus *para* mais *intra* textuel.

Ainsi, les images qui envahissent le texte entrent en relation directe avec ce dernier, comportant aussi leur part de signifiants et d'éléments didactiques ; le texte pictural s'amalgame donc au verbe et si l'on a tendance, à la lecture d'un recueil conventionnel, à s'intéresser d'abord aux figures du langage, le lecteur des recueils d'Erta saisira simultanément la portée du texte et de l'image, chacune des sémies constituant un langage en soi.

Exemple évocateur de cette *écriture iconique*, le recueil *Midi perdu*, publié chez Erta en 1951. Ce recueil est en fait une suite poétique de 11 pages, toutes calligraphiées en blanc sur bleu par le poète. Giguère y orne ses vers libres des dessins de Gérard Tremblay, que ce dernier réalise en toute connivence avec l'auteur, l'œuvre acquérant un caractère polyphonique. La signature manuelle, la date de composition du poème et sa chute soulignée non sans insistance (« Nous, nous étions seuls ») se posent clairement, à la toute fin, comme le sceau marquant une existence solitaire et agonique, un moment de suspens dans l'imaginaire, d'errance sur la frontière poreuse qui sépare – métaphore ultime chez Giguère – la nuit du jour, c'est-à-dire le silence de la création.

2. Dorénavant, les renvois à ce recueil seront signalés par la seule mention *FVF* suivie du numéro de la page.

Le recueil, repris intégralement dans *L'âge de la parole* quatorze ans plus tard, révélera toujours une richesse sémiotique indiscutable. Comme dans tous les recueils de la période, la poétique chargée de figures explosives, fragmentation d'un monde réel sans cesse voué à la métamorphose, survit au transfert formel. Mais si le texte véhicule toujours la polysémie frénétique qui sert de sol à *Midi perdu*, la complexe « architecture des significations³ », qui sous-tendait chez Erta le projet recueillistique, perd certainement quelques-uns de ses éléments fondamentaux lors du passage à la rétrospective. En effet, le texte ne subit aucune modification. Seulement, la part iconographique (calligraphie, dessins, jeux de contraste entre le bleu et le blanc, signature manuelle) de l'œuvre est totalement évacuée, et nulle trace de son souvenir ne subsiste. L'aspect accidentel, imprévu ainsi que le caractère fébrile et impétueux de la poétique giguérienne perdent alors indéniablement des plumes.

Bien entendu, le lyrisme fougueux d'une esthétique où foisonnent les figures de style et de diction ne perdra rien de son éclat lors de l'effacement iconographique. Survivront également les quelques enjeux thématiques – l'alchimie, l'onirisme, les univers ruinés – qui trouvent place dans chaque recueil de Giguère, constituant en somme le centre nerveux de sa poésie. *L'âge de la parole* témoigne avec la même vigueur qui animait les recueils originaux de la nécessité de transmuter le réel pour le saisir et le poète, en se frottant au travail rétrospectif, demeure l'alchimiste qu'il était, travaillant cette fois à une construction peut-être plus complexe, parce que métatextuelle et autoréflexive. Mais si l'œuvre ne perd pas de sa valeur littéraire, on ne peut occulter les effets

3. Terme emprunté à André Brochu dans *L'instance critique*.

qu'entraîne la disparition iconographique au sein du recueil, l'effacement de l'un des réseaux fondateurs de la multiplication sémantique propre à la poétique giguérienne venant amputer substantiellement la lecture du livre-objet. Sans parler de dépersonnalisation de la poésie, la nouvelle forme du recueil, homogénéisante, sobre, pour ne pas dire froide, instaure une lecture dont le sens est désormais réduit au seul pouvoir du texte, la polysémie lisible dans la suite poétique antérieure s'étant considérablement rétrécie.

RECONFIGURATION DES ORIGINAUX : UNE ESTHÉTIQUE DU MÉTARECUEIL

L'exigeant travail formel qu'institue la *remise* en recueil ne consiste pas qu'à occulter l'aspect visuel des recueils originaux⁴. En effet, il implique aussi une étape – cruciale –, celle du tri et de la réorganisation. Ainsi, Giguère rapatrie six des recueils publiés à l'Erta de 1950 à 1959 ; des *Nuits abat-jour* à *Adorable femme des neiges* en passant par le célèbre texte automatiste *Yeux fixés*, il souligne, à travers un parcours chronologique, l'évolution magistrale réalisée en dix ans de production, évolution qui fera d'ailleurs dire à Gilles Marcotte, en 1962, que « [s]on œuvre est la plus riche, la plus considérable qu'ait produite au Canada français un poète de trente ans » (1994 : 319).

Faisant suite à 49 poèmes inédits (qui contribuent sans conteste à l'originalité de la rétrospective), les recueils reproduits sont d'abord reconfigurés. Dans *Les nuits abat-jour*, on supprime 11 des 22 poèmes qui formaient le recueil initial. S'il ne modifie jamais les poèmes repris dans *L'âge de la*

4. Notons qu'en 1978, dans *Forêt vierge folle*, Giguère reproduira une part de l'iconographie antérieure.

parole, Giguère n'hésite pas à délester d'une part de leur contenu la plupart des recueils (sauf ceux qui constituent, comme *Midi perdu* et *Yeux fixes*, un long récit poétique). De *Les nuits abat-jour*, il retranchera (en plus des gravures d'Albert Dumouchel) les poèmes qui, avec le recul, lui semblent avoir pris de l'âge, une certaine distance les éloignant de sa quête esthétique actuelle, en 1965 s'entend. *Les nuits abat-jour*, entièrement composé et imprimé à la main, puis tiré à 25 exemplaires aux Éditions Erta, fut d'abord publié en 1950, alors que le jeune poète terminait ses études de typographie à l'Institut des arts graphiques. Il n'a que 21 ans mais déjà, il vit « l'aventure de la parole dans sa configuration à la fois matérielle et spirituelle » (Marcotte, 1994 : 319).

L'imaginaire giguérien, écrira Malenfant en 1983 (évoquant l'époque d'Erta), *se situe en dehors de la régularité, des cycles et des mouvements achevés. Il préfère la spirale, le tourbillon, la course éperdue, le louvoisement circulaire et expansif. La poésie est exorbitée et déborde constamment de son centre (de son sens)* (1983 : 346).

La version livrée dans *L'âge de la parole*, plus concise, change donc sensiblement l'œuvre. En la dépouillant de ses poèmes « les plus naïfs », Giguère la prive également du caractère spontané, cataclysmique, presque *brouillon* qui traça les traits d'une poésie marquée par la quête, à travers les forces de la nature et de l'idéal féminin, de la « vie conquise » (Marcotte). La recherche formelle, autrefois livrée dans la mouvance de l'écriture automatique (rappelons que Giguère fut fortement inspiré par les surréalistes belges et français), n'est plus revendiquée avec autant d'insistance.

De plus, un court liminaire placé en exergue dans *Les nuits abat-jour* disparaît dans la version de L'Hexagone :

Le navire fait eau de toute part
Le jour fait nuit
Abat-jour
Je fais nuit
Dans ma propre nuit (1950 : liminaire).

Emblématique, ce poème synthétise l'univers exploré dans le recueil, lui servant à la fois d'introduction et de révélateur. Sans cette piste de lecture, le lecteur aura-t-il tous les outils pour pénétrer la cosmogonie poétique plurielle, excentrée et cryptique du jeune Giguère ? On peut en douter.

Dans *Les armes blanches*, recueil publié chez Erta en 1954, la réorganisation prend une autre forme. Cette fois, tous les poèmes ont été conservés, c'est l'organisation spatiale qui est bouleversée. Dans la rétrospective, par exemple, le poème « Roses et ronces » perd sa place liminaire pour se retrouver parmi les derniers textes du recueil. Pourquoi le poète relègue-t-il ainsi l'un de ses textes les plus acclamés aux dernières pages du recueil ? Y substituant « Continuer à vivre », un texte moins connu qui clôturait pour sa part le recueil original, Giguère envisagerait désormais sa poétique sous un prisme différent. Si « Roses et ronces » véhiculait à merveille un lyrisme empreint de paradoxes (beauté/destruction ; froideur/chaleur ; enfermement/débâcle), lyrisme qu'on reconnaît aujourd'hui comme l'un des fondements de la poétique giguérienne, « Continuer à vivre » est un poème moins fougueux, qui ne porte pas la même charge intempestive que « Roses et ronces ». Non moins allégorique, il procède cependant selon le mode du bilan,

traçant les contours et nommant les luttes propres à cet « âge de la parole » durant lequel, écrira Giguère treize ans plus tard, « [j]’écrivais pour nommer, appeler, exorciser, ouvrir, mais appeler surtout » (*FVF*: 110).

Si le lecteur du recueil original entreprenait, avec le poète, une quête d’emblée marquée par un certain fatalisme (« Rosace les ronces/ ce printemps de glace dans les artères/ ce printemps n’en est pas un/ et quelle couleur aura donc le court visage de l’été ? »), il n’aborde plus la question poétique sous le même angle, amorçant la lecture des *Armes blanches* par le biais de « Continuer à vivre ». La relecture des strophes inaugurale et finale montrera bien comment Giguère entrevoit désormais la « lutte » menée à travers l’acte d’écriture. Non plus empêchée par les diverses figures du désastre qui habitaient « Roses et ronces », l’aventure poétique peut maintenant s’effectuer librement, le passé jadis menaçant étant dès lors, en 1965, intégré comme une réalité transgressée :

S’avançaient sur la nappe mince du présent
 Un millier d’images déjà répudiées
 Et continuaient de nous solliciter ces mirages
 D’un monde que nous savions ruiné

[...]

et pour continuer à vivre
 dans nos solitaires et silencieuses cellules
 nous commençons d’inventer un monde
 avec les formes et les couleurs
 que nous lui avons rêvées (1965 : 105-106)⁵.

5. Dorénavant, les renvois à *L’âge de la parole* seront signalés par la seule mention *AP* suivie du numéro de la page.

D'un lieu tissé de mirages, sur la trame mince du présent d'un monde résolument ruiné (qui fait sans doute référence aux années 1930 à 1950, alors que « nous nous sentions coupables / corps et biens dans le désastre » et donc avant l'avènement d'une parole plus libre, fondatrice de cet âge affranchisseur de la parole), nous aboutissons à un lieu soudainement habitable, terreau d'un contrat de survie collective.

Ce poème, qui servit en 1954 de conclusion au recueil *Les armes blanches*, constituait alors un appel, comme un cri de ralliement, un peu à la manière d'un Miron qui, dans « Compagnon des Amériques », exhorte ses confrères à la désaliénation par l'action, soit par le langage. Sa place finale dans le recueil n'était donc pas fortuite. Il appelait une prise de position, évidemment ici, prise de parole.

Pourtant, cet appel semble moins crucial en 1965, une part des utopies défendues par Giguère et ses contemporains s'étant incarnées dans les réalisations artistiques de chacun, la parole poétique ayant, depuis la Grande noirceur, acquis droit de cité et gagné quelques croisades. Les *armes*, auparavant tranchantes et meurtrières, deviennent *blanches* dans « Continuer à vivre », qui inaugure certainement un âge de santé plutôt que d'impuissance. La poésie sera devenue, en somme, le lieu de tous les possibles. Cette renaissance étant d'emblée posée dans la rétrospective comme une réalité conquise, le parcours du lecteur qui n'a pas eu accès au recueil initial sera nécessairement différent de la relecture des « initiés ».

Dans *L'âge de la parole*, donc, c'est le poème « L'effort humain » qui occupe la fin du recueil *Les armes blanches*, devenu chapitre. Ce texte, deuxième de la suite dans le recueil original, affirme désormais l'intention ferme du poète

d'alimenter le projet – formel et esthétique – entrepris dans
« Continuer à vivre » :

Et après des années de ruine de bris et d'oubli
Apparaissait à la surface d'un étang
Parmi tant de cadavres
Un ovale blanc un visage d'enfant
Comme un cerveau retrouvé (AP : 121).

Le programme n'a jamais été présenté aussi clairement par Giguère, et si les conditions en étaient formulées dans le recueil en 1954, sa cohérence, mise en lumière par la nouvelle position du poème au sein du chapitre, est indiscutable dans *L'âge de la parole*. Si, comme l'écrira Giguère dans *Forêt vierge folle*, « la poésie est une lampe d'obsidienne », elle doit recourir à la force des éléments naturels (l'eau, les formes, les couleurs) en même temps qu'à la volonté créatrice de l'homme pour se donner corps, et commencer d'irradier, de nourrir la vie.

POÉTIQUE ET MUTATION

À la lumière de ces exemples, je propose donc une relecture de *L'âge de la parole*. Relecture à laquelle s'est soumis Giguère lui-même, alors que Miron lui demandait de *construire* sa rétrospective. Ce principe même de « réécriture » participerait de deux actions fondatrices : la relecture et la re-fondation poétique de l'œuvre.

Au fur et à mesure que je faisais ce choix et recopiais ces poèmes, écrira plus tard Giguère dans « De l'âge de la parole à l'âge de l'image » (texte dans lequel il évoque la constitution de *L'âge de la parole*), *je me rendais compte qu'ils prenaient une résonance*

nouvelle, une dimension autre. Certains d'entre eux, écrits une dizaine d'années auparavant, qui pouvaient alors passer pour des élucubrations, s'inséraient maintenant d'eux-mêmes dans leur réalité, dans la réalité. La prémonition est certainement un des pouvoirs de la poésie puisque le poète, en somme, n'est rien d'autre qu'un sismographe qui enregistre les tremblements d'être (FVF : 111-112).

Mécanique autoréflexive, donc, qui introduit le poète dans une nouvelle ère : à l'âge de la parole, pourrait-on dire, succède l'âge de la mémoire chez Giguère. En effet, l'acte de relecture n'est-il pas l'un des relais privilégiés de la mémoire ?

Suscitée par un mouvement de sympathie, écrit Malenfant, la lecture s'engage vis-à-vis de l'œuvre, elle en propose une intelligibilité. La conscience en acte de lire craint alors la trahison ou l'effraction du texte ; mais à le rencontrer, à le reprendre sans cesse – comme en canon –, la lecture parvient à l'établissement de l'un de ses multiples possibles. Lire : confronter sa propre mémoire à cette mémoire du monde qu'est le poème (1983 : 217-218).

Comme l'écho qui rend une version actuelle mais transformée du son, le poème, après avoir été soumis au tamis de la lecture par le poète lui-même, est le sujet d'un processus autoréflexif qui peut se conclure par diverses sentences. Il sera soit mis à l'écart, soit ressuscité ; mais d'une façon ou d'une autre, son existence et sa pertinence seront remises en question à travers l'exercice rétrospectif.

Et le nouveau recueil devient le lieu d'une re-fondation poétique ; les poèmes conservés coexistent désormais selon des règles nouvelles, élaborées et formulées différemment (que lors de la constitution des recueils initiaux) par le poète qui, après relecture de son œuvre « complète », pave son entrée dans l'histoire littéraire. S'insère alors dans la rétrospective un bilan sémiologique, fondé sur des considérations esthétiques et formelles, en même temps qu'un bilan sémantique, qui introduit une dynamique évolutive dans la poétique de Giguère.

Si le recueil peut être considéré comme une entité fixe (sa matérialité déterminant sa présence à un point précis dans la réalité), il est aussi un objet mobile, soumis à des mutations possibles. En ce sens, *L'âge de la parole* intervient, au même titre que les recueils publiés antérieurement chez Erta, comme témoin vivant d'une pensée poétique animée, en perpétuelle redéfinition.

Nous nous souvenons, alors que nous étions enfants, de ce papillon que nous avons cru si souvent tenir dans notre poing fermé. Jamais nous ne l'avons réellement capturé et si, une fois, nous le sentîmes pourtant bien là, frottant ses ailes à notre paume, il disparut dès que nous ouvrîmes la main. Il en va ainsi du désir de l'homme de trouver sa définition à travers la poésie (FVF: 103).

Fuyante, insaisissable, soluble, la poésie de Giguère parcourra plusieurs itinéraires avant de s'acheminer vers une expression réduite, plus grave, dans les recueils contemporains *Temps et lieux* et *Illuminures*, publiés respectivement en 1988 et en 1997. Avant d'amarrer à ce port, cette poésie a fait escale dans diverses formes génériques, les recueils

artisans mais résolument poétiques de la première époque ayant nourri le sol des rétrospectives, qu'on pourra presque lire comme des récits. Si, comme l'alléguait Giguère en 1978, « la réflexion est en marge du poème » (*FVF*: 104), elle participe tout de même à la fondation d'une poétique enrichie, à travers *L'âge de la parole*, d'une position auto-réflexive et d'un geste re-fondateur qui multiplie certainement les centres (et les sens) du poème. Ainsi, le texte ne serait pas *reproduit* dans la rétrospective, mais réécrit, participant de ce fait à la conception d'une esthétique de la renaissance – tant ontologique qu'artistique.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNIER, Silvie (1990), *Du texte à l'image, le livre illustré au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- GIGUÈRE, Roland (1950), *Les nuits abat-jour*, Montréal, Éditions de l'Erta.
- GIGUÈRE, Roland (1965), *L'âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone.
- GIGUÈRE, Roland (1978), *Forêt vierge folle*, Montréal, L'Hexagone.
- MALENFANT, Paul Chanel (1983), *La partie et le tout, lectures de Fernand Ouellette et Roland Giguère*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- MARCOTTE, Gilles (1994), *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

AVEC SAINT-DENYS GARNEAU¹

Vincent Charles Lambert

Université Laval

Cet art mériterait d'être étudié pour des raisons essentiellement négatives...

Jean-Pierre RICHARD

On a tant écrit sur lui, depuis tant d'années. De quel fond mal exploré cet être tire-t-il une telle fascination ? Au fil de nos écrits, peut-être ne faisons-nous que peupler l'espace vide où sa lecture nous laisse. Saint-Denys Garneau est de moins en moins seul, de plus en plus chargé de voix, de paysages, d'idées, d'histoires, de visages, de mots. Nous serions surpris de consulter la liste de tout ce qui, de nous-mêmes – ce que nous avons dit, écrit, chanté –, est venu s'ajouter à ce que Saint-Denys Garneau, autour de 1935, en tête-à-tête avec le monde, écrivait et peignait. Il n'est plus seul à écrire. Nous sommes désormais plusieurs avec lui, en

1. Une première version de ce texte a remporté le premier prix du Concours Hector-de Saint-Denys-Garneau 2003 sous le titre « Figures de Saint-Denys Garneau ».

lui, devant ce qu'il regarde. Le monde s'est mis à parler à travers lui. Et ce qu'il regardait de si étrange, en retrait, cet enfant qui joue, ce feuillage au vent, ce pauvre allant dans la foule, aussi, s'est mis à parler à travers lui.

De Saint-Denys Garneau, nous avons fait un centre.

L'idée d'une figure certaine, incarnée, nous occupe, nous lecteurs, autant qu'elle devait occuper Saint-Denys Garneau en promenade autour du manoir, à Sainte-Catherine, quand il observait tel arbre, tel enfant. En date du 3 juin 1936, quelques mois avant qu'il ne publie *Regards et jeux dans l'espace*, il écrit à Jean Le Moyne :

Posséder cet arbre, est-ce aimer cet arbre ? Non, aimer cet arbre, c'est désirer le posséder, et c'est que je ne le possède pas ; car aimant cet arbre, j'éprouve en moi une douleur, parce que cet arbre est là et que je suis ici, que je ne le possède pas. C'est comme un besoin d'être cet arbre.

Tout cela est un désir d'être. [...]

Mais être cet arbre, cela ne se fait pas. C'est une grande angoisse et un grand mur de pierre contre notre front. C'est une grande solitude de nous vis-à-vis cet arbre (1967 : 200-201).

Arrêté devant cet arbre, seul à seul avec lui, Saint-Denys Garneau n'était peut-être pas, simplement. Ou alors était-il, avant tout, un être de différence. « Cet arbre est là et [...] je suis ici » : le poète se découvre et se maintient dans cet intervalle. C'est parlant de l'arbre – comme de l'enfant ou du mauvais pauvre, auxquels il fut trop souvent identifié – qu'il vient à nous parler de lui-même. Saint-Denys Garneau ne se présente à nous que par entremise. Si le poème a lieu, en tant qu'espace ouvert, différence, en tant que monde, c'est

qu'un intervalle persiste, ou doit persister, entre le poète et de telles figures. Je ne suis pas prêt d'admettre, comme Jacques Blais que le « poète est cet enfant qui, pressentant comme d'instinct l'au-delà des choses, la dimension symbolique de l'univers, s'amuse à posséder imaginativement le monde par le simple et merveilleux agencement de mots ». On dit « le poète est cet enfant », mais ce recours à la copule « est » ne peut qu'obscurcir un rapport plus fécond, au sein duquel le poète se manifeste moins comme être entier, circonscrit, que comme « désir d'être »². En y regardant bien, on constate que jamais, à aucun moment du poème « Le jeu » ou de son journal³, Saint-Denys Garneau ne s'identifie directement à l'enfant ou au pauvre. Il paraît demeurer en retrait, comme un témoin ; il semble observer ces êtres de façon à rendre compte de leur manière d'habiter l'espace. Il se tient face à l'enfant, face au pauvre, comme devant une part étrangère de lui-même, qui déterminerait pourtant son propre rapport au monde.

C'est là selon moi l'une des forces de ce poète, que de s'être attaché à de telles figures, à de telles incarnations capables, de leur seule contenance (ou de leur seule non-contenance, ce qui revient au même), de nous mettre en présence du monde, de nous le rendre encore plus appréciable – j'allais dire, perceptible.

2. Mentionnons que cette tendance à l'identification ne se retrouve pas uniquement chez Jacques Blais, mais aussi, entre autres que j'omets, chez Gilles Marcotte (« voici donc le peintre-enfant »), Hélène Dorion (« le poète est demeuré enfant, véritable métaphysicien »), Michel Biron (« s'il ressemble à quelque chose, c'est au "Mauvais pauvre" »), Paul Chamberland (« le poète est cet enfant qui joue ») et Anne Hébert (« Et voici que cet enfant [...] écrit le dernier poème de son recueil »).

3. Qui est en fait un ensemble de cinq cahiers.

*
* * *

Attardons-nous, une fois encore, sur le début du poème « Le jeu », qui fait suite au poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace* :

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé
Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait
 Tantôt l'univers.

Il joue
[...] (1937 : 21)⁴.

D'un seul trait, sans ponctuation, ce premier vers paraît emprunté à une situation à part, à une autre langue dont il serait la traduction. André du Bouchet parlerait d'une « parole d'étranger, oui, – de qui, arrivé du dehors, parle mal, ou plutôt, n'use pas, comme prescrit, de la langue qui devrait être la sienne... » (cité par John E. Jackson, 1998 : 102). Qui formule ce premier vers ? Qui se cache derrière ce « je » inaugural ? Peut-être s'agit-il d'un récit de parole : l'enfant, occupé, demande aux « autres » de ne pas le déranger. Pourtant, aucun signe de ponctuation n'atteste un tel usage. Le poète pourrait tout aussi bien exiger qu'on le laisse seul, à observer le jeu de l'enfant. « Regarder » serait alors une occupation délicate, nécessitant un espace solitaire, un observatoire. Ces deux possibilités participent, il me semble, d'une vibration fondamentale, logée au cœur du poème, d'une hésitation où s'altère et se crée la posture du poète

4. Dorénavant, les renvois à ce recueil seront signalés par la seule mention *R* suivie du numéro de la page.

Saint-Denys Garneau n'est pas cet enfant, mais le porte en lui comme un noyau d'impossibilité, de contrevérité, qui signale pourtant une réalité absolue. Le voici soudain face à lui-même, décalé d'un lieu où tout se dérègle et se construit, s'accorde et se joue. L'enfant, de sa seule présence, trouble celle du poète, lui signale son oscillation perpétuelle et son dédoublement. On ne finirait pas de dénombrer les pages du journal où Garneau s'adresse à lui-même comme à un autre. Il paraît parfois s'expédier une lettre, d'un bout à l'autre de lui-même : « Bonsoir moi-même, vieux moi-même tout remâché » (1996 : 124)⁵, écrit-il en 1935, quelques mois avant la rédaction du poème « Le jeu ». Il poursuit :

Et je voudrais te vaincre une bonne fois. Je voudrais rouler avec toi au fond d'un gouffre et te vaincre là, te voyant là crûment ; alors je rapporterais une lumière. Mais je sais d'avance que cela est impossible et que toi-même étant moi-même la lumière qui vient de moi n'est pas plus forte que la noirceur qui vient de toi. Il faudrait qu'un Autre m'éclaire. Et puis tout cela est bien gris. Or je n'arrive pas à te voir dans la lumière de cet Autre. C'est, je le sais, que je ne vois pas suffisamment la lumière de l'Autre, que je ne l'ai pas conquise. D'ailleurs, il n'est pas nécessaire que je la conquière, il suffirait que je la désire, que ma vie soit un appel à Elle : elle me serait enfin donnée en l'autre vie (J : 125).

En dehors de toute altérité, de toute opposition intrinsèque au poète, la « lumière de cet Autre » est par définition extérieure aux barrières de l'être. Elle ne lui est pas étrangère –

5. Dorénavant, les renvois au *Journal* seront signalés par la seule mention *J* suivie du numéro de la page.

ce qui suppose un quelconque arrachement –, mais absolument inconnue. Avec Saint-Denys Garneau, nous consentons d'une certaine façon à ce fossé intime, à cet autre immédiat que nous rencontrons et qui nous laisse incongru, comme extérieur à soi. Puisque c'est par cette rencontre, souvent brève et évasive, que la lumière de l'Autre s'entra-perçoit. Cette altérité que l'on ressent face à un étranger dans la rue, devant un enfant ou au détour d'un sentier, en pleine forêt, cette altérité est presque une sortie de soi. Elle participe d'une manière de séjourner dans le monde. La véritable identification, pour Saint-Denys Garneau, procède moins d'une association toute simple, d'une reconnaissance (le poète est cet enfant), que d'un tête-à-tête (le poète avec l'enfant) par lequel tout, d'un autre monde, affleure dans ce monde-ci. Emmanuel Lévinas décrit ce phénomène par une formule très juste, au début de *Totalité et infini* : il s'agirait d'un « revirement de l'altérité du monde en identification de soi » (2001 : 27). C'est dire que la rencontre étrangère, par laquelle il s'éprouve comme quelqu'un d'autre, est inhérente à la démarche du poète. Dans « Accompagnement », dernier poème de *Regards et jeux dans l'espace*, Saint-Denys Garneau annonce :

Je marche à côté de moi en joie
 [...]

 Je me contente pour le moment de cette compagnie
 Mais je machine en secret des échanges
 [...]

 Afin qu'un jour, transposé,
 Je sois porté par la danse de ces pas de joie
 [...]

 Sous les pieds d'un étranger
 qui prend une rue transversale (*R* : 85)

S'il y a bien, de façon provisoire, consentement du poète à une certaine altérité, ce qui m'étonne dans cet extrait est sa détermination à devenir quelqu'un d'autre. C'est ce désir, singulièrement planifié, de se faire étranger (comme si cette transposition devait compenser une altérité persistante, sorte de vieille équation irrésolue). Mais d'où vient ce besoin, si ancré dans la démarche du poète, de personnifier l'étranger ? Une telle soif a tout à voir, selon moi, avec ce « désir d'être » qui l'animait en promenade autour du manoir, face au grand arbre qu'il décrivait à Jean Le Moyne. Aussi, peut-être sent-il monter en lui cette même soif devant l'étranger prenant une rue transversale. J'en arrive à dire ceci : chez Saint-Denys Garneau, le désir de l'Autre métaphysique – d'une profuse lumière – me semble indissociable, de façon presque antithétique, de ce désir d'incarnation concrète, de cet appel au monde sensible. On peut lire, dans son journal de 1935, cette observation sur la musique de Debussy :

Il évolue toujours sur le bord extrême de la matière d'où l'on surplombe un mystère sans fond. À peine un pas de plus, une ligne de plus, et toute matière serait quittée. Et c'est cette évolution sur l'extrême rebord du sensible qui nous donne cette sorte de vertige suave, qui nous tient sans cesse en suspend, avec la sensation que notre âme est au bord de notre cœur, qu'elle va s'échapper, s'envoler dans cet au-delà dont la présence est si prochaine (J: 61).

C'est sur ce « rebord du sensible », si précaire, que se penche Saint-Denys Garneau, et qui l'altère sans cesse, le déséquilibre, le questionne, aussi, parce que, d'une certaine manière, ce rebord l'habite et l'excède tout à la fois, comme une barrière où chaque geste s'abolit et se crée, paraît déjà

posé par quelqu'un d'autre. Or, rien n'est si tragique ; « Le jeu » n'est pas ce poème de l'empêchement romantique, où « l'âme en vain s'élançe » sur « la vitre de l'idéal »⁶. Ce qui ressort du poème, ce ton, cela ressemble davantage à une célébration, pourrait-on dire, à un certain culte de l'enfant-roi, maître du monde et du langage, dont le poète se fait témoin privilégié.

Mais que détient l'enfant ? Quel est son royaume :

Et pourtant dans son œil gauche quand le droit rit
 Une gravité de l'autre monde s'attache à la feuille
 d'un arbre

[...]

Ni désir ni nécessité

Lui

Mais ses yeux sont grands pour tout prendre (*R*: 23-24).

C'est dans l'œil de l'enfant, par son entremise, qu'une « gravité de l'autre monde » parvient dans ce monde-ci. Par le regard qu'il dirige alentour, l'enfant aménage quelque chose comme un chemin (où s'avancer, mais aussi, où accueillir), une voie d'appréhension du monde. C'est l'acte même de *voir* qui occupe si profondément le poète. Les poèmes qui suivent « Le jeu » continuent cet aménagement. La section « Esquisses en plein air » développe une suite de « paysages avec figures absentes », pour reprendre la formule de Philippe Jaccottet. Un élément central, souvent un arbre, se dresse sur ce rebord sensible des choses, où le visible rencontre son envers, comme dans le poème « Pins à contre-jour » :

6. Il s'agit ici d'un collage un peu pervers extrait des « Mages », un poème de Victor Hugo tiré des *Contemplations* (1972 : 467 et 458).

Ils ruissellent comme j'ai vu ce printemps
 Ruisseler les saules eux l'arbre entier
 Pareillement argent tout reflet tout onde
 Toute fuite d'eau passage
 Comme du vent rendu visible
 Et paraissant
 Liquide
 À travers quelque fenêtre magique (*R* : 44).

L'arbre est une « fenêtre magique » où le vent s'observe. Comme l'œil de l'enfant, l'arbre devient ce lieu de transparence et d'accueil, le site d'une appréhension au sein duquel le monde oscille presque imperceptiblement, sans jamais basculer, entre son immédiateté toute simple, bien en vue, et une envergure cachée, sorte d'arrière-pays muré, invisible et pourtant si prochain. De tels « arbres transparents » (*R* : 38) rappellent ce « noyau d'absence » dont parlait Merleau-Ponty (1964 : 310), cette trouée du paysage où le paysage éclos, paradoxalement, devient visible. Toute présence ne serait telle qu'à proportion d'une absence qu'elle dérobe. Jaccottet évoque les « peintures de Poussin, les plus admirables, celles où les personnages qui semblent presque engloutis par l'espace n'en sont pas moins le foyer » (2001 : 98). L'écriture obéit ici, dans les premiers poèmes de Saint-Denys Garneau, à l'essor d'un laisser être conduisant le poète aux limites du visible, près d'une frontière où l'identité peut (et doit ?) basculer dans l'indicible.

Cela, cette présence d'une « figure absente » logée au cœur du paysage, cet « arbre transparent », je ne peux m'empêcher de les associer au mauvais pauvre, véritable personification du manque et de l'errance, obligé de « se choisir une figure pour traverser sans trop souffrir toute cette multitude de figures sur les rues » (*J* : 352). Saint-Denys

Garneau rédige « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous » dans son journal de 1938-1939, soit quelques années après la publication de *Regards et jeux dans l'espace*. Il avait alors retiré son recueil des librairies, comme on le sait, s'accablant d'insincérité et d'imposture. Pendant ces quelques années, entre les premiers poèmes du recueil et cet extrait du journal, l'attitude poétique que j'ai décrite, tout entière portée par l'exigence d'un regard posé, par cet intense désir de substance et d'invisible, cette idée de l'écriture paraît chavirer. Et l'espace qu'elle ouvrait, se renverser à sa suite. « Les choses de l'art, de la poésie, de la pensée, je sens de plus en plus que cela ne me regarde pas », écrit-il à Jean Le Moyne, le 21 novembre 1938 (1967 : 390). Dans le texte du « Mauvais pauvre » est décrit un mendiant parmi la foule, un étranger ayant « perdu contenance » et tendant, volontiers, vers le dépouillement le plus radical, vers sa « dernière expression », celle d'une « épine dorsale » « ébranchée », d'un « tronc vertical, franchement nu » (J: 349-354). Saint-Denys Garneau présente ici un être sensible, tout en désir, qui lui ressemble étrangement il est vrai :

Si le pauvre était quelque chose, avait une identité distinguée, il ne serait pas le pauvre : il aurait quelque chose, ses yeux, ses mains, ses oreilles, et par là toute la terre ; ses yeux, ses mains et ses oreilles lui appartiendraient en propre et ne seraient plus les vains instruments de son envie, la gueule ouverte de son bissac percé (J: 351).

Mais d'où vient ce personnage ? Pourquoi Saint-Denys Garneau, s'il s'apparente tant au mauvais pauvre, ne préfère-t-il pas écrire au « je » comme le veut la norme du journal intime ? Comment expliquer ce recours à la narration ? Le poète se

livre ici, peut-être en dernier recours, à une mise à distance de lui-même. Dans son journal, quelques jours avant la rédaction du « Mauvais pauvre... », Saint-Denys Garneau s'interroge : « Est-ce que ces choses me sont à jamais étrangères, leur parole à jamais m'est-elle refusée ? » Il poursuit, réticent à endosser cette allégation d'un peintre : « Peindre, c'est exprimer dans les choses leur envie de parler » (*J*: 348). Ce questionnement équivaut à un constat. L'Autre métaphysique qu'il suffit de désirer, ce rebord du sensible où l'invisible s'alimente, tout cela, sans doute, ne se manifesterà jamais.

Je trouve fascinant que Saint-Denys Garneau ait ressenti ce vide, à la fin de sa vie, et qu'il l'ait décrit comme un mutisme du monde. Cela ne m'adressera plus la parole, semble-t-il reconnaître. Ce qu'il tente d'écarter, dans « Le mauvais pauvre... », c'est le poète qui l'habite et dont il ne peut assouvir l'exigence. L'être ne rayonne plus au centre d'un paysage, mais devient lui-même un paysage en souffrance. Ce qui, au début de *Regards et jeux dans l'espace*, était une fenêtre donnant sur l'invisible devient, pour le mauvais pauvre, un « trou en lui par où tout s'échappe » (*J*: 349). Les arbres transparents des « Esquisses en plein air », dont « les feuillages sont des eaux vives » (*R*: 42), prennent désormais l'aspect d'un tronc ébranché, silencieux, ne retenant ni le vent ni la lumière. « C'est là, comme il dit, sa dernière expression », écrit Saint-Denys Garneau (*J*: 354). Le mauvais pauvre se voudrait sans visage, entièrement réduit au silence, à un être-là qui constitue moins une présence attestée du sujet que le signe de sa disparition.

Qui convoite autant le silence, sinon la poésie elle-même ?

C'est le langage même, en tant que manière de signifier une présence, d'appartenir au monde, que Saint-Denys Gar-

neau semble désavouer dans « Le mauvais pauvre... », comme il désavoua son propre recueil. « Regarder » et « écrire », dorénavant, n'impliquent aucun saisissement, aucune appréhension du réel. Le mauvais pauvre observe peu, tout compte fait, mais tend à devenir un simple objet du monde, un de ceux qui appartiennent au paysage et que l'on regarde peu, qui sont d'un horizon qu'ils ne signalent même pas.

* * *

Entre le poète et le monde, un « centre du rapport entier vibre et reste tremblant », écrit Kostas Axelos dans les *Lettres à un jeune penseur*. Il poursuit :

Ce centre se donne à nous, nous qui le pensons et l'« édifions », tout en se dissimulant. Il n'est d'aucune manière un tiers terme qui s'ajouterait au jeu du monde et au jeu de l'homme, mais la vibration même du rapport entier (1998 : 13).

Cette vibration du centre dans certains poèmes de *Regards et jeux dans l'espace*, ces jeux de lumière dans le feuillage, ce regard, à tout prendre, de l'enfant sur le monde, cette vibration se propage et rejoint une certaine oscillation du poète, un balancement profond, irrésolu, qui découvre une véritable occupation du monde. Séjourner, pour Saint-Denys Garneau, est moins un acte d'enracinement qu'un élan perpétuel, fait de replis et d'incursions dans l'univers sensible, de dérobades et d'éclaircies. Ce qui suit le recueil, toutes ces pages du journal où le poète se sent humilié, vaincu, toutes ces lettres étrangement futiles et raccourcies par endroits, laissent une impression curieuse, difficile à décrire. Saint-Denys Garneau m'apparaît parfois, aux cours

de ces lectures, comme une sorte d'orphelin du monde (d'un arbre, d'une rivière, d'un paysage). « J'avais besoin de jeunesse. Ces fleurs d'automne sont brûlantes d'intensité », écrivait-il à la fin d'une lettre à André Laurendeau (1967 : 36). Il n'avait pas encore 20 ans. L'utopique, chez lui, l'inaffordable, peut-être est-ce précisément ce réel tangible, intense et pourtant si contenu, cette *zone franche* qu'invoquait Roberto Juarroz, surtout, qui me semble hanter toute son œuvre, jusque dans le silence du mauvais pauvre, comme une sorte de paysage archaïque. Si je devais choisir un mot pour désigner une telle appréhension du monde, j'opterais, peut-être un peu bêtement, pour « témoin ». Le témoin n'existe qu'en regard d'une vive présence au monde, d'un paysage parfois très ancien. Il est pour toujours orphelin de ce qu'il voit. Qu'a-t-il entraperçu dans ce feuillage, dans cet enfant agenouillé, ravissant, au centre du lieu ? C'est ce « centre du rapport entier » entre l'homme et le monde – par lequel l'espace accueille l'homme et s'y dérobe – qui change un lieu élémentaire, non encore reconnu, en paysage. Et c'est ce centre qui demande, plus que tout autre chose, à être découvert. Si nous avons tendance (de façon fort louable) à chercher l'homme, à nous demander qui était Saint-Denys Garneau, peut-être est-ce pour cette raison si simple et déconcertante qu'il est peu à peu devenu, au fil des lectures, un centre où s'articulent tant de paysages, où l'espace continue d'excéder nos pas.

Nous l'avons placé au centre du monde, tel qu'il ne le fut jamais. Il se tenait à l'écart, on le sait. Il n'a cessé, toute sa vie, de dire cet écart entre lui-même et les choses. Allons savoir pourquoi, maintenant, ce retrait du poète semble nous renvoyer à une posture de prédilection, d'accomplissement, la seule, peut-être, qui puisse s'ajuster au monde pour en assouvir l'exigence.

BIBLIOGRAPHIE

- AXELOS, Kostas (1998), *Lettres à un jeune penseur*, Paris, Minuit. (Coll. « Arguments ».)
- HUGO, Victor (1972), *Les contemplations*, Paris, Le Livre de poche.
- JACCOTTET, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- JACKSON, John E. (1998), *La poésie et son autre*, Paris, José Corti. (Coll. « En lisant en écrivant ».)
- LÉVINAS, Emmanuel (2001), *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche. (Coll. « Biblio essais ».)
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1937), *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, s.éd.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1967), *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes ».)
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1996), *Journal*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	
LECTURES INITIALES	
Marina Girardin et Catherine Morency	5

L'ART AU SERVICE DE LA SOCIÉTÉ CANADIENNE-FRANÇAISE

LA SOCIÉTÉ CANADIENNE D'OPÉRETTE (1921-1934)	
PREMIER JALON DE L'ÉMANCIPATION DE LA SCÈNE LYRIQUE AU QUÉBEC	
Hugo Lévesque	13
LIENS IDÉOLOGIQUES ET CULTURELS ENTRE LES RÉGIONALISMES ARTISTIQUES ET LITTÉRAIRES CANADIENS-FRANÇAIS	
Brigitte Nadeau	27

LECTURES INITIALES

EFFETS DE DISCOURS :

ÉTUDES DE CAS

SÉMIOLOGIE DE LA NARRATRICE ET DU PERSONNAGE
DANS LE *JOURNAL (1874-1881)* D'HENRIETTE DESSAULLES
Manon Auger 47

« LA PAROLE EST POLÉMIQUE ! » :
LE DIALOGUE DANS *L'INVENTION DE LA MORT*
François Harvey 65

PROBLÈMES GÉNÉRIQUES

LE PROBLÈME DE L'OBJECTIVITÉ
DANS LE ROMAN HISTORIQUE
Marina Girardin 83

LA POÉTIQUE DU RECUEIL CHEZ ROLAND GIGUÈRE :
LA COMPOSITION RÉTROSPECTIVE
DE *L'ÂGE DE LA PAROLE*
Catherine Morency 99

AVEC SAINT-DENYS GARNEAU
Vincent Charles Lambert 115

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2004
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 3^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec

Présentation. Lectures initiales

***La Société canadienne d'opérette (1921-1934)
Premier jalon de l'émancipation de la scène lyrique
au Québec***

***Liens idéologiques et culturels entre les régionalismes artistiques
et littéraires canadiens-français***

***Sémiologie de la narratrice et du personnage
dans le Journal (1874-1881) d'Henriette Dessaulles***

***« La parole est polémique ! » :
le dialogue dans L'invention de la mort***

Le problème de l'objectivité dans le roman historique

***La poétique du recueil chez Roland Giguère :
la composition rétrospective de L'âge de la parole***

Avec Saint-Denys Garneau

Collection

Interlignes

ISBN 2-920801-40-6