

## Qu'est-ce que cela veut dire ?

Georges-André Vachon

Volume 31, Number 2, Fall 1995

Georges-André Vachon

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035990ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035990ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Vachon, G.-A. (1995). Qu'est-ce que cela veut dire ? *Études françaises*, 31(2), 171–176. <https://doi.org/10.7202/035990ar>

# Qu'est-ce que cela veut dire?\*

G.-A. VACHON

À la question : *Qu'est-ce que cela veut dire?* répétait sans cesse Maurice Gagnon, il n'y a pas de réponse. Il fallait regarder avec les mêmes yeux les toiles de Gauguin, les abstractions de Borduas, les trésors de l'exposition Pellan, tenue dans l'atelier de la rue Esplanade, en 194[?], et les madones de Raphaël. Œuvre abstraite, que la Madone du Grand Duc ! et il le démontrait. L'avant-bras replié de la Vierge, est-ce un avant-bras ? et la main gauche, ne faut-il pas dire en même temps que c'est une main et que ce n'est pas une main ? Le peintre consent à respecter les conventions schématiques qui permettent de les rattacher à une épaule, à une tête, à un corps. L'avant-bras se replie contre le corps de l'Enfant, la main gauche vient se glisser dessous — mais ils ne soutiennent rien ! Le dessin suggère tout le contraire de l'effort. Simplement posés sur la toile, ils encadrent un Enfant Jésus démesuré, et si lourd, que le geste de la Vierge en perd toute vraisemblance. Les membres devraient être tendus, le tronc, déporté vers la gauche... Raphaël ignore délibérément ces conventions.

Ces lignes, ces surfaces colorées, ces volumes, dirai-je qu'ils renvoient, ou qu'ils ne renvoient pas à ce que j'appelle réalité ? Et qu'est-ce que cet objet, la « toile », qui semble se plier aux lois de la perception et de l'expérience, juste ce qu'il faut pour me prouver comme il est simple, et juste ! de les nier ?

Musée imaginaire, les leçons de Maurice Gagnon nous promenaient des peintres italiens de la Renaissance aux

\* Le titre est de nous. *Ndr.*

Indépendants, aux Refusés, aux Fauves, aux Surréalistes, aux premiers Automatistes québécois. Nous comprenions mal que, pour faire triompher l'évidence, ces artistes avaient dû, à chaque quart de siècle, recommencer le même combat; et nous trouvions à peine justifiées les perpétuelles diatribes de notre maître contre Bouguereau, incarnation de l'académisme, contre Clarence Gagnon, illustrateur de *Maria Chapdelaine* et spécialiste des scènes d'hiver, contre une certaine demoiselle Van Loo, professeur à Groningue ou à Leyde, qui avait cru expliquer le « mouvement serpentin » des toiles de Van Gogh par les particularités de l'épilepsie. Contre l'illusion, fût-ce l'illusion réaliste, que d'intelligence, que d'énergie mobilisées!

Gagnon avait atteint la quarantaine; à quatorze, quinze ans, nous n'étions pas très loin de notre enfance, et nous reconnaissons sans effort, dans les œuvres de Dali, de Delacroix ou de Canaletto, dans les textes de Rimbaud ou de Joachim du Bellay, le même degré et le même type de non-sens que dans les ritournelles apprises de nos grand'mères :

*araignée du matin*  
*chagrin*  
*araignée du midi*  
*souci*  
*araignée du soir*  
*espoir*

Notre professeur d'humanités avait, lui aussi, son musée imaginaire. (Les livres commençaient à se faire rares; la guerre allait être longue: un an, deux ans peut-être.) C'était un cahier de petit format, dactylographié avec soin, où se retrouvaient surtout des extraits des *Illuminations* et de la *Saison en enfer*, des *Poésies* de Valéry et de Mallarmé, des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle, de Charles d'Orléans et de Villon. Et de même que Maurice Gagnon, à tous moments, remettait dans son projecteur, pour nous les faire voir une dixième, une centième fois: *Le Printemps* de Boticelli, le *Christ au tombeau* de Mantegna, la *Persistance de la mémoire* et la *Girafe en flammes* de Dali, notre maître d'humanités avait encadré d'une double rangée d'astérisques, pour que l'œil s'y attarde, y retourne, y revienne inlassablement, telle phrase de Rimbaud :

*J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à*  
*fenêtre, des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse!*

telle strophe des *Regrets* :

*nouveau venu qui cherches Rome en Rome  
et rien de Rome en Rome n'aperçois  
ces vieux palais ces vieux arcs que tu vois  
et ces vieux murs c'est ce que Rome on nomme*

et je revois encore, détachés en alinéa, tout au bas d'une page, ces mots :

*JE est un autre.*

Énigmatiques, ces mots l'étaient beaucoup moins pour nous que pour nos maîtres. Nous trouvions obscurs, ou inintelligibles, les communiqués de la presse quotidienne : qu'était-ce que Dunkerke ? et les divisions Panzer ? et le Skagerrak ? Fallait-il compter par milliers ou par millions les bombes, ou les tonnes de bombes qui venaient d'anéantir Coventry ? Mais il suffisait de lire : *J'ai tendu des cordes de clocher à clocher*, pour que s'éveille, en nous, quelqu'un qui à coup sûr savait reconnaître la vérité ; quelqu'un qui jamais n'avait su et jamais n'apprendrait à poser de questions.

Quelqu'un : qui était-ce ? Et qui était l'autre ?

L'autre venait de découvrir la notion de *sens*. Dunkerke était une ville de la côte flamande, les divisions Panzer étaient des unités blindées. Il lisait le journal, posait des questions, recevait à tout coup des réponses. Toute chose avait un nom (connaître, c'était reconnaître ses catégories d'origine, et l'y ranger), tout mot renvoyait à une chose (comprendre, c'était traduire en termes de réalité), toute situation avait ses tenants et aboutissants, en un mot : ses causes. La guerre même avait les siennes. C'était la conférence de Munich, la crise des années vingt, le traité de Versailles. Réalité ou discours, tout avait un sens. Comme les mots « j'ai faim », « j'ai soif », « je descends en ville » ou « j'arrive de la campagne », tout devait être intelligible, tout pouvait être rapporté à du déjà connu.

Il nous arrivait de trouver obscur tel passage des *Illuminations* qui, la veille encore, était aussi lisse, aussi dépourvu de mystère qu'un objet. Un texte — *Araignée du matin*, par exemple — cela se contentait d'être un texte, comme une pomme, une pomme. Cela ne voulait rien « dire ». L'être suffisait à tout. Il était entre les lignes, entre les mots, dans les mots et autour d'eux ; il occupait toute la pomme. Il n'y avait, nulle part, de place pour un « sens ». — Le lendemain, sans raison, nous froncions le sourcil : *Mais qu'est-ce que cela veut dire ?*

*Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le hêler et le voir, et le renvoyer, et, sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.*

Les communiqués de presse avaient un sens, pourquoi pas les textes poétiques? Le Skagerrak était un fjord, la flotte allemande venait d'y trouver refuge. Un fjord était, le long de la côte scandinave, une baie profonde et encaissée... Dans le texte de Rimbaud, IL, qui était-ce : un homme ou un surhomme, un mortel ou un dieu, le poète lui-même ou un autre? Venait-il proposer aux hommes une aventure individuelle et mystique? ou collective, sociale, matérielle? Et pour quand? le présent le plus immédiat, la fin des temps?

On nous laissait chercher, imaginer, construire des solutions à ces problèmes. Nous allions droit aux autorités, aux livres, surtout à ceux qui déclaraient une méthode. Autour de chaque question, les réponses plausibles se mettaient à proliférer. Les textes menaçaient d'avoir tous les sens. Forts de ce qu'ils étaient, non de ce qu'ils savaient, c'est là que vous attendaient nos maîtres : « Regardez, lisez, relisez », disaient-ils.

*Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château...*

Le texte nous avait repris. Loin de résoudre nos questions, la lecture les dissolvait. Elles y brûlaient, comme dans de l'oxygène.

*[...] de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le hêler et le voir et le renvoyer, et, sous les marées et au haut des déserts de neige...*

Les catégories : le monde et l'au-delà, l'humain et le divin, le dehors et le dedans, le passé et le futur, le haut et le bas, le réel et l'imaginaire — on ne les avait pas encore inventées.

Relisant aujourd'hui, pour la millième fois, cette page de Rimbaud, suis-je beaucoup plus avancé qu'au temps de mes Humanités? L'histoire, les sciences de l'homme, la psychologie dite des profondeurs, les doctrines ésotériques, les philosophies à la mode, la graphologie se sont emparées des *Illuminations* et de la *Saison en enfer*. Elles en ont proposé vingt traductions, qui tantôt se recourent, tantôt se contredisent. Qu'importe! dit la nouvelle, puis la nouvelle nouvelle critique : le sens n'est pas en dehors du texte, il est dedans; au lieu d'interprétations, nous aurons désormais des « lectures ». Ces guillemets disent assez que la lecture critique est une

traduction déguisée. Lire ce n'est plus, comme au temps de nos quinze ou de nos cinq ans, parcourir des yeux, vivre lisant, comme on vit mangeant, courant, respirant l'air frais. C'est discourir — et les méthodes sont-elles autre chose que des rhétoriques? Celles d'aujourd'hui se défendent de distinguer le fond de la forme, et, pour éviter les apories de la notion de sens, renouvellent les prouesses du kantisme, des scolastiques, des anciens sophistes. L'on nomme « constellation thématique », « structure », « forme-sens », etc., le dedans, l'intérieur de cet objet « qui s'engendre lui-même » : le texte. Les catégories, hélas! naissent jumelles, et rien ne ressemble tant au dehors que le dedans. Les problèmes de la signification s'y retrouvent entiers, élevés de quelques degrés d'abstraction, entourés de précautions de langage qui deviennent, comme chez les adversaires de Socrate, de Rabelais ou de Spinoza, autant de signes de reconnaissance d'une caste. Discours-cadre, modèle de comportement, une méthode est aussi un moyen de parvenir. Séparé de l'être, le savoir se mesure au degré de séparation, linguistique et sociale, qui le manifeste. Le discours scientifique se déclare « responsable » : il s'engendre lui-même, construit sa pyramide, s'amenuise à mesure qu'il s'élève, finit par s'évanouir et, simple relais sur le chemin de l'éternel retour des rhétoriques, recommence à naître sitôt qu'éteint. Les méthodes passent; le texte demeure :

*[...] et, sous les marées, et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.*

regard fixe, qui ne dit ni oui ni non. La poésie est peut-être d'essence humoristique...

*Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée.* Qui dira ce que Descartes, écrivant la première phrase du *Discours de la méthode*, voulait dire? Malgré les déclarations de Flaubert, les clins d'œil à tel de ses contemporains, *Un cœur simple* est-il, oui ou non, un conte tendre? La servante Félicité est-elle sublime ou ridicule, sauvée ou damnée par le romancier? Damnée ou sauvée, l'héroïne du *Lys dans la vallée*? Simplement humaine, ou monstrueuse? Ce qu'incarne Madame de Mortsau, est-ce l'amour, est-ce le contraire de l'amour? Et Balzac, que cherche-t-il à faire, de toute cette histoire : un roman vraisemblable, ou fantastique, impossible, invraisemblable?

Mais le recueil des *Regrets*, des *Illuminations*, la première page du *Discours de la méthode*, *Un cœur simple*, *Le Lys dans la vallée*, l'adresse au lecteur des *Fleurs du mal*, la *Recherche du temps perdu*, celui qui l'écrit, au moment où il écrit, ne sait peut-être pas, ne sait peut-être plus ce que c'est que le réel et l'irréel, le dehors et le dedans, le passé et le futur, l'amour et

le non-amour. S'il écrit, ce n'est pas pour dire ce qu'il sait. À quoi bon ? Ce que je crois savoir, sur la matière et l'esprit, sur le sublime et le ridicule, sur le temps, sur l'amour, sur la vie, chacun déjà le sait. S'il écrit, c'est pour dire (ce qu'il est seul à vivre et à comprendre) : qu'il ne sait pas. Ce que c'est qu'un paysage, un état d'âme, un milieu social, un moment de l'histoire, un homme, une femme, ingrédients de tout destin comme de tout récit, hier encore Proust croyait le savoir. Il vient de comprendre que le monde, l'histoire, la vie — ce que tout un chacun nomme réalité — est simple rituel, discours : n'est rien que langage, n'est rien qui soit substance, n'est rien. Il savait ; il ne sait plus.

Il commence à écrire.

Pour, augure des temps nouveaux, rhétoricien déjà et rhétoricien philosophe ! glorifier ce lieu naturel de l'homme que serait le langage ? rendre tout à fait habitable cette maison surgie au milieu de la nature ? Pour se persuader, et faire croire, que la maison est toute la nature, que l'île est un continent, porter le langage à sa perfection, faire de la littérature ?

Mais Proust, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine ne font pas de littérature. L'ont-ils affirmé assez clairement ! Proust n'est ni plus savant ni plus habile que son Narrateur. Sur trois mille pages de texte il pose des questions à qui, autour de lui, en lui, croit savoir, et répète jusqu'à la fin qu'il n'entend rien à l'art du récit. Il l'affirme, et le démontre : la *Recherche du temps perdu* n'est pas un roman, pas plus que le *Coup de dés* n'est un poème. C'est, de trajets aléatoires en réseaux et en tissus de relations, le jeu du sens poussé à bout. Des mots renvoient à des mots, à tous les mots, à tous les éléments du système, des formes, à l'univers infini des formes, le semblable menant toujours au semblable, jamais à l'autre. C'est le langage pris à partie et dénoncé, pris sur le fait, pris à son piège, montré signifiant, sur-signifiant, ne signifiant que lui-même, tout lui-même, rien d'autre : rien. Comme Descartes, faire table rase : de tout le langage ; de tout ! La *Recherche*, le *Coup de dés*, un sonnet quelconque de Du Bellay, c'est l'architecture du vide ; c'est le langage devenu, l'espace d'un instant, aussi peu figuratif, aussi abstrait que la musique. Tout le reste, la vie, l'histoire, le monde, vire à l'apparence ; n'est plus ; est littérature, tout au plus — l'espace d'un instant.