

Le discours de Galarneau

René Juéry

Volume 5, Number 1, Fall 1979

Jacques Godbout

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200187ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200187ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Juéry, R. (1979). Le discours de Galarneau. *Voix et Images*, 5(1), 33–50.
<https://doi.org/10.7202/200187ar>

Le discours de Galarneau

Notre propos est l'étude du discours (ou récit racontant) dans *Salut Galarneau*¹, roman que nous avons choisi en raison de son succès et de sa place médiane dans l'œuvre actuelle de Jacques Godbout. Bien entendu, nous ne nous interdirons pas des incursions dans les autres productions littéraires du même auteur pour saisir des constantes ou repérer quelque évolution.

Nous concevrons l'étude du discours comme sa mise en rapport avec le récit (que l'on devrait plus précisément appeler « récit raconté »). C'est en effet de la confrontation entre l'instance narratrice et l'instance discursive que naît le sens. Mais il ne peut y avoir manifestation discursive sans l'existence d'une histoire. Nous postulerons que, dans une création authentique, cette histoire est individuelle, motivée, en tant qu'incarnation *particulière* d'un scénario qui, lui, est *banal*: le fantasme.

Cette transposition entre réalité psychique et sa manifestation discursive mérite notre attention car elle met en relief le travail de transformation effectué par l'instance narratrice. Voici donc l'histoire telle qu'on peut la reconstituer dans *Salut Galarneau*.

François Galarneau est le plus jeune des trois fils d'une famille montréalaise. Le père, ivrogne, chantre d'occasion, vit le jour, le plus souvent sur un bateau, en compagnie de guidounes. La mère, dévoreuse de feuilletons et de chocolats, vit la nuit. La seule contrainte que le père exerce sur ses enfants est la réussite scolaire. Au demeurant, trois frères unis faisant bloc contre l'extérieur. Tout ce monde vit des largesses du grand-père Aldéric.

La mort accidentelle du père, à la suite d'un naufrage, libère François ; il abandonne ses études. Après avoir tâté du métier de barman il s'expatrie à Lévis où une blonde sirène, Louise, ne tarde pas à le fixer. Il découvre sa voie : vendeur de hot dog. L'argent que son grand-père lui a prêté et ses qualités personnelles font merveille. Hélas, la « Suédoise » se révèle une mégère entièrement dévouée à sa tribu, la famille Gagnon, gros commerçants enrichis. Pis, François découvre que Louise l'a précipité vers le mariage en lui faisant croire qu'elle était enceinte. C'en est trop pour le jeune marié, homme de devoir certes, mais non jocrisse.

Grand-père Aldéric, consulté, avalise ses projets de fuite. Il installe alors près de Montréal, dans l'île Perrot, un stand de restauration « *Au roi du hot dog* ». Une jeune fille, Marise, vit avec lui. Mais le prurit de l'écriture le gagne. Marise sera l'égérie ; son frère Jacques, le scripteur, se propose pour les corrections. Mais, bientôt, rien ne va plus : l'inspiration ne vient pas ; les scrupules l'assaillent. Il fait une dépression et délaisse Marise qui va vivre avec Jacques.

François échappe à une tentative de suicide par noyade ; il décide alors de se faire emmurer non sans emporter avec lui son œuvre inachevée. Enfermé dans son mausolée à ciel ouvert, il épuise l'intérêt des dialogues avec des allocutaires imaginaires (dont son propre double). À la suite d'un rêve éveillé dans lequel il offre à sa mère en présence de ses frères admiratifs son double succès professionnel et littéraire (et après avoir fêté l'anniversaire de sa naissance comme une renaissance), il décide d'aller à l'extérieur de son mausolée chaque fois que ce sera nécessaire, pour acheter d'autres cahiers par exemple. La réconciliation avec la vie est sanctionnée par l'apparition du soleil.

L'histoire et le récit

L'histoire s'établit selon trois grandes lignes de partage chronologique : avant et après la mort du père, avant et après l'abandon de Marise, avant et après la visite imaginaire à la mère. Elle comprend donc cinq parties dont la plus développée concerne les avatars du héros entre ces trois événements. Nous proposons les subdivisions suivantes :

- I. Le réel anticipé :
 - l'écolier chez les jésuites.
- II. L'émancipé confronté au réel :
 - l'esclave de la tribu ;
 - l'insoumis ;
 - le commerçant et l'amoureux heureux ;
 - le commerçant et l'amoureux insatisfait ;
 - le créateur paralysé ;
 - l'amoureux bafoué.
- III. Le réel refusé :
 - le suicide manqué ;
 - l'emmuré insatisfait.
- IV. Le réel reconstruit :
 - le visionnaire de son propre succès
 - la renaissance ;
 - la réconciliation avec le soleil.

Mais le récit racontant bouscule la chronologie. Il commence par la description de François, à la fois personnage et narrateur, dans l'exercice de son métier de restaurateur. Le passé sera raconté par bribes jusqu'au

moment où le récit racontant semble rattraper l'histoire (lors de la rupture avec Louise). À partir de là le discours évolue à la pointe avancée de ce qui est à la fois l'histoire et le vécu sans cesse actualisé du locuteur.

Ce passage à la superposition discours-histoire correspond au repliement sur soi de François concrétisé par son emmurement. Le discours devient alors à peu près exclusivement réfléchi. François se parle et se crée en se racontant. À la suite de ces considérations, nous proposons la redistribution suivante des données narratives :

- I. Le choix indécidable (mais éprouvé comme nécessaire) entre :
 - amour
 - art ;
 - confort matériel.
- II. Les choix refusés :
 - l'amour ;
 - la mort.
- III. Le compromis :
 - l'emmurement avec les cahiers.
- IV. Les choix imaginés :
 - la vie (grâce à l'événement recréé : la naissance ;
 - l'art ;
 choix entérinés par le père (le soleil).

Ce nouvel agencement de la forme du contenu (le récit) ressort du traitement effectué par l'instance racontante sur des éléments tels que la durée, la chronologie, l'enchaînement des faits, la représentation de l'espace, le point de vue. Il met en relief la disparition du père (accident souhaité ?), pivot central du récit puisqu'il permet l'abandon du héros à ses passions.

Mais l'éparpillement du Moi qu'une telle libération manifeste n'est dénoué ni par un véritable événement, ni par une véritable décision de François. L'abandon de Marise qui le pousse au suicide est inscrit dans la logique du récit. Mais il appartient en même temps à l'instance racontante puisqu'il est soupçonné être le résultat d'un jeu malhonnête, comme celui inventé par Louise. Dans cet effet de « déjà vu », de croyance en une vie programmée, nous pensons reconnaître l'expression de désirs inconscients.

Il est manifeste que ces derniers sont en rapport étroit avec la Femme et plus particulièrement la Mère. En effet, la disparition du Père qui est à l'origine d'une libération a aussi pour conséquence l'éloignement de la mère qui va vivre chez sa sœur dans le Massachussets. Nous avancerons que la quête de la Femme est un échec parce que les deux substituts imaginés de la Mère sont insatisfaisants.

L'essai d'identification à la Mère est patent dans le cas de Marise puisqu'elles portent toutes deux le même nom et que François s'empresse de le faire remarquer dès leur première rencontre : « Tu sais, Marise, c'est le

même nom que maman.» À quoi le destinataire répond : « C'est un nom rare pourtant. » (38). Quant à Louise, on nous concédera que l'assonance de son prénom avec celui de la mère autorise l'analogie, forme de rapprochement entre deux termes que le discours analysé ne cesse d'utiliser.

D'autre part, l'identification du soleil au Père, clé des songes largement pratiquée en analyse, reçoit ici une confirmation textuelle. En effet, Jacques explique à Marise la formule de politesse qu'il vient de lancer (« Salut Galarneau, bonjour Soleil ») de la façon suivante : « C'est papa qui disait ça en se levant le matin. Il disait : notre père à tous c'est le soleil, il s'appelle Galarneau lui aussi, comme nous. Il nous regarde de là-haut, mais il est de la famille. » (57).

Cela nous permet d'interpréter la réconciliation de François avec le soleil, à la fin du roman (155) comme l'équivalent de celle avec le père en tant que représentant de la Loi (interdiction de l'inceste). En outre, cette bénédiction cosmique intervient après le rêve d'une visite à la mère (148-151) à laquelle François offre son amour sublimé sous la forme d'une double réussite dans la restauration et dans les arts. (151).

Le contenu latent de l'histoire en tant que transposition du fantasme serait une fixation à la mère et sa tentative de dénouement par le renoncement du sujet aux désirs œdipiens et hostiles. Quoiqu'il en soit, l'intérêt réside ailleurs que dans cette réduction au banal, très précisément dans le travail d'élaboration par le sujet parlant de ce contenu latent en contenu manifesté. Ce travail que l'on peut supposer effectué par un va-et-vient entre préconscient et conscient consiste essentiellement en une forme, *le discours*, que l'on peut diviser arbitrairement en style, genre et composition.

Nous avons déjà donné une idée de ce dernier élément dans notre recherche du fantasme. Nous ne cesserons pas d'exploiter ces résultats dans l'étude que nous allons maintenant entreprendre et qui devrait nous conduire à reconnaître la spécificité du discours dans *Salut Galarneau*.

Le discours

1. *Le problème de la référence*

On peut ouvrir *Salut Galarneau* à n'importe quelle page et être certain d'y trouver plaisanteries, jeux de mots, facéties, calembours, propos ironiques et autres métalogismes. Mais l'instance racontante prend-elle ces énoncés à son compte ?

Certes, lorsque l'humour s'exerce aux dépens des institutions, le lecteur établit facilement un rapport entre l'énoncé et la réalité extra-linguistique, les données socio-culturelles québécoises, et il peut avoir le sentiment immédiat que le Narrateur se place du côté des rieurs.

Pourtant, par le fait même de l'identité Narrateur-Personnage principal,

le lecteur ne cesse d'être intrigué sur le sens à donner à tel ou tel énoncé, plus particulièrement lorsque le propos se rapporte à François. Quand le locuteur dit-il vrai? Quand il se moque de lui-même? Ou quand il fait son propre panégyrique? Comment concilier ses déclarations contradictoires sur l'instruction? La résolution de ces énigmes ou tout au moins la réduction de l'incohérence nous paraît devoir passer par l'étude de formes de l'expression.

Le personnage François Galarneau s'attribue dès le départ des qualités intellectuelles cautionnées par le Narrateur. Racontant son dégoût pour les études, il nous dit: «Ce n'était pas une question d'intelligence.» (14). Affirmation à laquelle le Narrateur fait écho en lui ajoutant tout le poids du doute méthodique: «Je veux dire, *je pense* que ce n'était pas *vraiment* une question d'intelligence.» (14). Le discours nous oriente avec insistance (cf également p. 22) sur une cause de l'abandon des études autre que celle de l'absence de qualités intellectuelles. Par ailleurs, François reconnaît être un esprit pénétrant; il est le seul à avoir «l'intuition» du plan secret des multinationales. (74). Mais faut-il prendre ces énoncés au sérieux, le dernier en particulier?

La comparaison avec son camarade de classe Alfred, le policier, semble de prime abord peu flatteuse pour François. Lors de l'épisode de l'accident de Marise, il dit: «Il (Alfred) est un serviteur instruit. Il est quelque chose. Moi je ne suis rien.» (106). Mais comme on le soupçonne dès le début de la séquence, ce «serviteur» zélé (François ne nous dit-il pas qu'il est «venu au monde en uniforme» (94)) n'est pas tendre pour les unions illégitimes. Si bien que l'on est tenté de voir ici une dénégation: François dit ce qu'il est, quelqu'un, en confessant ce qu'il n'est pas, rien. L'expression ambiguë de sa propre valeur est d'ailleurs une constante du discours; nous y reviendrons.

Par contre, le fond référentiel paraît plus solide quand il s'agit des données socio-culturelles. La raillerie à l'égard des institutions québécoises est patente. L'église en particulier constitue une cible de choix des écrivains de la génération de Godbout. En fait, la verve de François s'exerce dans trois directions principales: l'enseignement, la foi, l'art (y compris l'un de ses prolongements, la publicité). Elle exprime dans des situations concrètes ce que l'on pourrait appeler de façon générale la lutte contre l'obscurantisme, recréant ainsi les caractéristiques d'un discours didactique, tout au moins dans sa phase critique.

Les premiers propos de François sont pour fustiger l'instruction «subie» qui, dit-il «ne valait pas le déplacement à bicyclette». (13). Jacques serait de son avis, mais, dans sa lettre il conseille à son frère de «tenir bon» chez les jésuites pour la seule raison que le diplôme est monnayable. Et, en effet, François qui lâche ses études ne réussit pas. Par contre, Jacques, ce fiefé arriviste, devient scripteur à succès.

L'ironie de François se fait encore plus méprisante pour parler de son autre frère, Arthur, qui utilise ses diplômes pour exercer un parasitisme odieux. (cf «Il a fait de la charité un système commercialement rentable.» p. 72).

Un tel enseignement ne permet pas à l'homme moyen (ce que François prouvera qu'il n'est pas) d'échapper à la sclérose. Le conservatisme inculqué conduit à l'imitation servile du modèle et l'œuvre d'art classique ressemble aux animaux empaillés de l'oncle Léo.

L'ironie de François s'exerce aussi contre les grandes vertus traditionnelles telle que l'héroïsme. C'est le sens qu'il faut donner à l'exploit nautique proposé par le grand-père Aldéric, grand amateur du *Reader's Digest*. Le ridicule de toute forme de «dépassement» se double d'ailleurs dans cet épisode de la critique du genre romanesque, c'est-à-dire se réduit encore à un problème d'esthétique.

Dernière flèche décochée contre les institutions, les loisirs et l'hygiène corporelle, entièrement assujettis à la publicité télévisée.

Nous avons dégagé deux fonds référentiels distincts : l'un, individuel, appartient au domaine psychologique ; l'autre, collectif, au contexte socio-culturel. On reconnaîtrait alors les deux pentes principales et antinomiques de l'œuvre. La première tendrait à dégager un type humain universel ; la deuxième s'appliquerait à l'histoire, c'est-à-dire au circonstanciel.

Assuré de ses connaissances extra-linguistiques (en particulier sur l'engagement du romancier Jacques Godbout) le lecteur peut établir la vérité des jugements de valeur portés sur les données socio-culturelles, bien qu'il soit obligé de prendre tantôt la lettre, tantôt le contre-pied de la signification de ces énoncés. Mais où est le fond permanent qui permettrait de reconnaître la vérité des propos de François ? Il y a lieu de considérer à leur sujet un autre type d'écart : non plus une infraction à la logique, mais au code, à la langue : les tropes. L'étude va d'abord traiter de ce que nous appellerons avec le groupe de Liège, les métallogismes, bien que ces deux types de figures rhétoriques se chevauchent parfois.

2. Effets théâtraux, parodiques et autres métallogismes

Nous avons choisi à titre de démonstration l'épisode de l'abandon de François par Marise. L'effet de « déjà vu » (cf p. 96 et 108) accentue le caractère théâtral de cette comédie burlesque. Prenons plus particulièrement l'épilogue, *réactualisé* par son attente à l'hôpital, de sa première aventure amoureuse. Nous citons : « Je croyais en Louise ma femme bien-aimée qui n'avait pas conçu sous Ponce-Pilate, qui croyait à sa mère toute-puissante la sainte Éloïse, et en Gagnon le propriétaire unique de Lévis. Ainsi soit-il. Amen mes culottes sont pleines. J'avais pleuré en arrivant, je n'allais pas me mettre à chiâler en partant. Sacré Galarneau, pauvres pêcheurs... » (100).

Les deux premières phrases sont constituées de métaplasmes lexicaux et syntaxiques qui consistent à substituer le code du sacré au code du profane. Mais il n'y a pas incohérence. L'effet produit peut aller du rire à l'irritation car il n'y a pas plus lassant que le mécanisme du travestissement.

Ce pastiche s'exerce donc aux dépens de l'objet parodié, la liturgie chrétienne, mais aussi aux dépens du croyant comme en témoignent les trois dernières phrases du passage cité. Pourtant la ridiculisation du personnage ne semble pas entamer chez le lecteur la sympathie pour l' amoureux berné. Car, railleur et raillé ne font qu'un et l'on reconnaît à ce dernier une naïveté et une sensibilité qui s'expriment elles-mêmes. L'effet comique déclenché par le travestissement se mue en intérêt sinon en compassion. Là réside, pensons-nous, toute différence avec le genre picaresque ou avec la farce bessettienne telle que pratiquée dans *Le Libraire*. Le discours de Godbout se situerait donc à mi-chemin entre celui de Bessette dans le roman cité et celui dramatique, d'André Langevin dans *Poussière sur la ville*, par exemple.

Nous allons maintenant centrer notre attention sur le traitement du discours raconté (le récit) par le discours racontant. Nous avons choisi une séquence qui, située sur une isotopie romanesque, pourrait s'intituler *La poursuite du ravisseur* et qui, en sémiotique du récit, correspond à la confrontation de l'actant et de l'anti-actant, ce dernier étant possesseur de l'objet de valeur convoité.

La séquence se situe immédiatement à la suite de l'information recueillie par François selon laquelle un certain Galarneau serait venu chercher Marise à l'hôpital. Le récit fait l'ellipse de la décision de François et nous présente celui-ci arrivant au domicile de son frère. Cette séquence constitue le chapitre H (112-114). Nous citons le premier paragraphe :

« Jacques habite au douzième étage d'une maison appartement qui domine la ville depuis la montagne. C'est très chic, l'entrée, pleine de fougères géantes, qui mène à l'ascenseur. Une maison de scripteurs, de commentateurs, de call-girls, tous des gens de spectacle. Ils soignent leur façade; un portier en livrée veut que je passe par derrière où se trouve l'entrée des marchandises et des livreurs. Avec mon costume de toile blanche, je n'ai pas l'allure d'un visiteur, ni la gueule du frère d'un locataire. Je n'ai aucune envie de discuter, je le fait trébucher, il ne saura jamais d'où me vient cette colère. Je monte. Les portes de l'ascenseur sont silencieuses comme des religieuses au cloître. Le corridor est à peine éclairé, je sonne, ça s'agite là-dedans. » (112).

On note tout d'abord, au niveau de la forme de l'expression, une énumération, métatase fréquente chez Godbout, dans laquelle un élément, « call-girls » (autre entorse au code lexical), dément l'homogénéité du classement au plan de la morale des professions. L'effet d'ironie est redoublé du fait de notre connaissance du mépris de François pour les scripteurs et autres prostitués de l'écriture.

En ajoutant l'apposition « tous des gens de spectacle », le Narrateur étend le classement des locataires à une autre espèce, c'est-à-dire crée une synecdoque généralisante qui est en même temps une allusion au caractère déceptif du métier d'acteur. Autre jeu de mots dans la même veine et s'appliquant toujours aux « gens de spectacle » : « Ils soignent leurs façades ».

Au niveau de la forme du récit, on reconnaîtra dans le passage cité le déplacement de l'actant-sujet en quête de l'objet de valeur dérobé. Le romanesque propre à cette unité narrative semble tout d'abord répondre ici à l'attente du lecteur : ellipse des déductions du héros, de sa décision, d'une partie de son déplacement, autant d'indices d'une accélération du récit promettant une concentration sur les obstacles principaux. On peut encore croire en une confrontation violente lorsque la Force orientée vers le Bien bouscule le cerbère qui lui interdit le passage.

Mais la scène suivante est l'antithèse du genre romanesque. François se contente de constater l'infidélité, de sermonner Marise sur la légèreté de sa conduite en tant que citoyenne irresponsable (elle a utilisé une ambulance pour son plaisir). Certes, il persifle à propos des habitudes amoureuses de l'infidèle et prédit au nouveau couple des amours éphémères. Mais le lecteur ressent l'écart entre le prévisible déduit du déplacement et le réalisé. Il y a donc ici infraction non plus au code de la langue mais à celui du genre.

Quant à l'effet produit sur le lecteur, il est ambivalent. Au niveau du référent socio-culturel, la substitution du burlesque au romanesque et le pastiche du discours liturgique sont comiques. Mais, si nous nous reportons au niveau psychologique, nous serions tenté de voir à l'œuvre dans la scène de rupture un héros humanisé, discret, conséquent avec sa pensée libertaire, mais qui laisse percer sa sensibilité. On trouverait ici l'effet d'une litote transposé au niveau de la syntaxe narrative.

Une autre forme de parodie vise conjointement l'art et la foi tout en caractérisant de façon encore plus profonde le comportement de l'acteur-narrateur. Il s'agit d'une succession de révélations qui correspondent aux grandes articulations du récit. La première est celle toute païenne et érotique de Jacques préparée par une longue période entrecoupée de digressions savamment organisées qui retardent l'apparition de la Femme-Livre de sagesse. Et Jacques dans sa lettre raconte qu'il en est transformé. (17).

La métamorphose de François est plus nette. Elle survient lors de l'enterrement de son père. Citons le texte : « Je suis entré à l'église derrière le cercueil avec une peau de pêche aux joues. Au sortir de la cérémonie, j'avais une moustache. Je ne suis plus jamais retourné en classe, j'en aurais été incapable, j'avais atteint ma jetée, plus rien dans les manuels n'aurait pu me rejoindre. » (21). On évoque la fameuse nuit de Pascal, l'illumination de Claudel, etc... Autres révélations à la fois parodiques mais psychologiquement « vraies » : la découverte de sa non-paternité, de sa disgrâce amoureuse, de sa renaissance, de sa réconciliation avec le soleil.

3. La symbolique du discours dans *Salut Galarneau*

Nous recensons ici les figures lexématiques qui brisent le code de la langue. La figure centrale est le soleil dont nous avons déjà parlé. Condensant des sèmes tels que terre et surtout chaleur et lumière, elle est la métaphore de Père et la métonymie de la Loi. L'eau est un élément naturel plus simple.

Elle joue pourtant un rôle bivalent : espace refuge pour le père, elle est aussi espace englobant qui menace d'engloutir l'audacieux qui la souille. Par contre, elle est complice bienveillante d'Aldéric lors de l'épreuve qualifiante du héros imaginée selon les normes du *Reader's Digest* (133-136). Et si elle refuse d'englober François qui veut se suicider ne serait-ce pas que la pulsion de mort est aussi un désir d'union avec elle. Bref, l'eau symboliserait la mère selon une problématique banale mais évidente.

À côté de cette cosmologie embryonnaire se développe un bestiaire qui ouvre à l'interprétation du discours une isotopie fabuliste, caractéristique du genre didactique.

Tout d'abord, le cheval. L'analyse en contexte de *Martyr* permet d'isoler les qualités que François lui attribue : maturité, sérénité, sensibilité sous une apparente impassibilité, donc concession au (et même acceptation du) réel. Le cheval semble pour François un modèle qui réalise la synthèse d'éléments contradictoires du Moi : identification aux parents, c'est-à-dire soumission à la Loi, et le Moi plaisir (ou le Moi idéal). Il faut remarquer la double transformation qu'impose le travail du style sur le signifiant. L'une porte sur le glissement du signifié et c'est l'antonomase ; l'autre est révélée par la mise en rapport avec le référent culturel et c'est alors une allégorie de l'histoire chrétienne, en même temps qu'une hyperbole intentionnelle ou non. François serait un martyr.

Autres animaux, les oiseaux, éponymes des acteurs principaux. Nous ne retiendrons que l'éponyme de François, la « corneille bleue ». Elle est associée à l'instabilité alimentaire, à la vitalité, au besoin de liberté, mais aussi à la ruse. Nous y verrions l'expression du désir infantile de toute-puissance narcissique, c'est-à-dire un Moi idéal n'intégrant pas les interdits parentaux.

Tous ces glissements de sens sous les signifiants (qu'ils soient intégrés ou non dans un système classificatoire parallèle — cosmologie ou bestiaire —), toutes les modifications graphiques de l'expression (évidentes), tous les écarts de sens perceptibles seulement dans le rapport au référent, toutes les entorses au code lexical, morphématique, phrastique, transphrastique, paraissent donc récupérables en tant qu'éléments d'une sémiotique psychologique et classifiables à un quelconque niveau : discours, récit ou histoire. Mais leur sens est-il pour autant univoque ? Nous chercherons à répondre à cette question un peu plus loin.

Nous restons confondu devant un tel bouleversement de la langue française sans équivalent à notre avis dans le répertoire des œuvres québécoises. Il semble que l'on assiste à une entreprise systématique de destruction, au rejet total d'un carcan. Mais on voit bien que de ce désordre émerge une pensée classificatrice qui essaie de reconstruire un système puisé à même les éléments du réel. En ce sens, le discours godboutien semble proche de cet art du bricolage dans lequel Lévi-Strauss reconnaît l'exercice d'une pensée mythique ou symbolique, parallèle (mais non seconde) à la pensée scientifique.

La reconstruction systématique dont nous parlons se manifeste au mieux dans le glissement qui s'opère sous trois verbes dont les signifiés nouveaux redistribuent les axes sémantiques du discours. Le premier est « empaler » que l'on rencontre dans l'énoncé suivant : « Faudrait empaler Bogart à côté de Johnsage, sur deux poteaux, à l'entrée de Ville-Marie, pour faire peur aux sauvages ». (30). Cette figure regroupe dans une même configuration discursive une série d'actes agressifs de François, l'instrument de torture variant du pal à la rôtissoire, mais qui ont tous pour caractéristique d'être liés à la sexualité. Citons par exemple la grillade des curés (41), ces boucs-émissaires tout trouvés, en tant que substituts des saucisses, elles-mêmes substituts évidents du phallus. On remarquera à ce propos combien le métier de François est propice à la répétition fantasmée de gestes agressivo-sexuels. Enfin, les mêmes tendances se retrouvent dans le désir d'étrangler Marise et de lui rompre le cou après avoir fait l'amour avec elle. (60).

L'agressivité à l'égard d'autrui dans laquelle la plupart des analystes s'accordent à reconnaître la pulsion de mort se retourne fatalement contre soi. D'où les énoncés suivants : « ... Je ne peux plus me voir moi-même, ... » (86) ; « ... j'ai de moins en moins envie de vivre, ... » (89) ; « ... et je serai emmuré vivant. » (116) ; « ... je voulais mourir... » (123).

Une seconde configuration discursive plus développée apparaît avec le lexème « empailler » (32-100-108-109-125). François voudrait empailler tous ses proches y compris lui-même. Il semble qu'il faille voir là un compromis avec l'idéal de toute-puissance narcissique. Faute de pouvoir exercer sans contrainte sa sexualité, inséparable à la limite de la pulsion de mort, on se contente de la maîtriser en la maintenant sous sa forme la plus spectaculaire : l'érection. Autre façon également d'exercer sa puissance en contrôlant le temps. La reconnaissance par François d'une personnalité chez son oncle le taxidermiste dont il raille par ailleurs l'art sclérosant est révélatrice d'une pensée conciliante. Après tout, mieux vaut encore un mouvement figé à jamais qu'absence totale de manifestation dynamique. Une telle interprétation convie à se représenter l'angoisse de François à l'égard de son œuvre. Tiendra-t-elle debout malgré l'absence de modèle ?

La troisième configuration condensée dans la formule « vécrire » relie une série d'énoncés qui expriment la pulsion de vie de François et qui développent dans un ordre progressif tout l'aspectualisation possible d'un prédicat. Tout d'abord simple intention d'être « constructif » (117-121), le dynamisme devient quasi actualisé dans « Je vais être constructif » (146). Il est enfin au stade de la quasi-réalisation dans le mot-valise « vécrire » qui condense également au niveau phonématique le présent de la modalité « vouloir ».

Le sens de ces trois configurations discursives, l'empalement, l'empaillage et la formule magique « vécrire », apparaît clairement. La première mime la destruction, caractéristique de l'insoumission, du déséquilibre. La deuxième représente la fausse acceptation dont la fonction primordiale est d'établir un compromis entre le désir de toute-puissance narcissique et sa

réalisation. Enfin, la troisième propose une sublimation par une création authentique qui intègre les pulsions aux impératifs sociaux, ... œuvre qui reste non seulement à terminer, mais encore à oser mettre en circulation... à moins que les cahiers de François ne soient justement le roman *Salut Galarneau...*

4. *L'ambiguïté du discours godboutien*

Arrêtons-nous maintenant sur une autre figure du discours racontant qui ne brise pas le code lexical et pourtant met en cause la forme de l'expression au niveau phrastique, tout en touchant également à la sémantique. Il s'agit de l'énonciation « je veux dire » dont la récurrence (elle est répétée *trente-huit* fois dans le roman) ne peut pas ne pas porter signification.

Donnons un exemple situé dès la première phrase: « Ce n'est vraiment pas l'après-midi pour essayer d'écrire un livre, je vous le jure, je veux dire: ce n'est pas facile de se concentrer avec la tralée de clients qui, les uns derrière les autres, se pointent le nez au guichet. » (13).

Dans toutes les occurrences l'énonciation « je veux dire » est suivie d'un signe de ponctuation, tantôt deux points, tantôt une virgule, tantôt des points de suspension. Manifestement elle sert d'intermédiaire entre un énoncé 1 et un énoncé 2. L'analyse serrée de son utilisation en contexte tant au niveau de l'expression que du contenu nous a permis de conclure à la fondamentale ambiguïté qu'elle ouvre dans les énoncés. Elle est le signifiant refuge derrière lequel s'abritent toutes les exigences contradictoires, toutes les résistances d'un Moi déchiré et éparpillé, d'un Moi qui cherche à la fois à se révéler et à se cacher.

Prise dans son sens familier, proche de l'expression toute faite « c'est-à-dire », l'énonciation « je veux dire » propose une équivalence entre un énoncé 1 et un énoncé 2. Derrière la répétition se dissimulerait alors une intention pédagogique centrée sur le destinataire (le lecteur), jugé « épais », ou ignorant, ou distrait, ou encore peu mûr. Elle remplirait alors la fonction conative dégagée par Roman Jakobson. Mais, par la même occasion, elle révélerait un moi autoritaire, dominateur, savant; elle aurait donc une fonction expressive dirigée vers le destinataire.

Enfin, il ne faut pas négliger l'aspect rectificateur de la formule qui annoncerait une précision apportée à l'énoncé 1. Dans cette plus grande particularisation du fait rapporté, ce plus grand enracinement dans la concrétude, on pourrait reconnaître une fonction référentielle appuyée.

Nous venons de relever des *déplacements* de sens décelables par référence au contexte. Ils semblent s'opposer aux *condensations* (surdéterminations) caractéristiques des figures tropiques inventoriées dans la section précédente. Nous retrouverions donc deux grandes voies de la manifestation du sens, le syntagme et le paradigme.

Cependant, si la formule « je veux dire » est bien la figure centrale de l'ambiguïté (aveux autant que dénis des désirs incestueux et de la puissance narcissique; centre des résistances, mais aussi des audaces), c'est que les déplacements sont en nombre finis et surtout que la plurivocité est donnée dès le début du discours. Il s'agirait davantage d'un éparpillement syntagmatique de l'ambiguïté que de son étagement syntagmatique. Ce qui revient à dire que François n'évolue guère. On serait en présence d'un phénomène de condensation répétitive des déplacements se superposant à la surdétermination des facettes du Moi réalisée par le jeu des tropes.

Nous pensons trouver un appui à notre problématique dans l'étude de deux énoncés très curieux. Le premier est constitué par le titre de l'œuvre « *Salut Galarneau* ».

Rappelons que le patronyme Galarneau signifie « soleil » selon les propos du père rapportés par Jacques. Le titre boucle donc la boucle du discours. Il s'adresse au Soleil-Père dans un acte de parole qui est en même temps une performance, une salutation, et une marque de respect. Mais elle est aussi ambiguë; la formule familière « salut » peut réduire cette déférence à un simple échange d'égal à égal. C'est que l'utilisation du patronyme à l'exclusion des prénoms permet le jeu complet des inversions entre locuteur et allocutaire. Si le sujet parlant est le Père, *Salut Galarneau* peut être l'acte de reconnaissance du fils par le père. S'il est le fils, cela pourrait signifier l'insoumission à la Loi maintenue ou l'indifférence à son égard.

Mais les participants de la communication peuvent être une seule et même personne, par exemple François. En ce cas, le titre redouble l'orientation narcissique de tout le discours, narcissisme explicité lors de l'emmuement et affirmé dépassé (mais on peut en douter) à la fin du récit. Le titre est donc un miroir dans lequel se reflète le discours, c'est-à-dire le sujet parlant, comme dans le procédé en abyme si cher à André Gide.

Entre l'éparpillement des déplacements et la condensation extrême du titre existe une surdétermination moyenne ou, si l'on veut un éparpillement moyen. Ce deuxième phénomène est un jeu qui porte sur l'altération graphique du message. Le lecteur ne cesse d'être intrigué par la numérotation anarchique des chapitres jusqu'au moment où il se rend compte que la suite des lettres forme, répétée deux fois et interrompue une troisième, l'enseigne *Au Roi du Hot Dog*. Il ne s'agit pas vraiment d'un métaplasme puisqu'il n'y a ni suppression de phèmes comme dans l'apocope, ni adjonction de phèmes comme dans l'apentèse ou le mot-valise. C'est plutôt une sorte de devinette comme dans ces images qu'il faut tourner et retourner pour voir apparaître le sujet ou le thème principal. L'intention ludique est évidente et, comme tout jeu, cela comporte un risque jugé souvent délicieux, mais aussi angoissant. À l'énoncé secret de l'ordre du déplacement se superpose l'effet de condensation énorme produit par la réactivation de la métaphore usée « roi » et par la synecdoque combien particularisante « hot dog ».

Le titre du roman révélerait donc l'accès à la puissance narcissique et l'angoisse conséquente tandis que l'énoncé secret reconstituant l'enseigne du restaurant redoublerait l'affirmation-dénégation violente de cet accès par autant d'explosions fragmentées que de lettres utilisées pour numéroter chaque chapitre. L'étude des figures dans *Salut Galarneau* semble dès lors conduire à la conception du discours godboutien comme une oscillation entre une extrême condensation réalisée par les tropes qui permettent une interprétation relativement univoque et une incessante répétition des déplacements manifestés dans les métalogismes qui proposent des voies multiples et brouillent le message. Faut-il donc renoncer à toute analyse ?

5. *Le discours faux mais honnête*

Nous venons de conclure à l'opacité des figures. Mais l'énonciation «transparente» ne semble pas davantage lever la difficulté. François a souvent des opinions contradictoires. À propos de l'instruction par exemple, tantôt il regrette de ne pas en avoir, tantôt il la traîne comme un boulet. Cette instabilité se retrouve dans ses sentiments. Il dit de Marise: «Des jours je l'aime et sans elle, je serais nul, rien, fini. D'autres jours, je la décapiterais avec une lame de rasoir.» (105).

Les propos qu'il fait tenir à sa mère («François, t'es une girouette» (79)) sont en outre révélateurs d'une censure dans la mesure où le rapport amoureux à la mère est justement une constante depuis l'enfance. À la fixation correspond la multiplication des substituts (Louise, Marise, les cahiers). Et la pensée totalisatrice s'use à essayer de réduire ces contrariétés. Elle n'y parvient qu'au prix d'artifices de langage, en maintenant une ambiguïté.

Mais la parole ambiguë est dénoncée par François lui-même. Voici ce qu'il dit après s'être emmuré: «Au fond, si j'étais honnête, j'avouerais que j'ai voulu me passer des autres, seul comme Martyr, impassible, me passer d'eux, me laisser mourir.» (131). L'aveu ne va pas au-delà de la reconnaissance du mensonge. Il faut aller quelques pages plus loin pour que François reprenne la même formule d'intention à la probité en s'approchant beaucoup plus de la véritable motivation à l'emmurement. Nous citons à nouveau: «Au fond, ce qui serait honnête, ce serait de remplacer le mur de ciment par un mur de papier, de mots, de cahiers: les passants pourraient lire ou déchirer, et s'ils déchiraient mes pages nous serions enfin face à face;...» (136).

Ici, François dit la vérité, au niveau du fantasme, bien entendu, et non à celui de la réalité psychique que, par postulat analytique, il ne peut connaître. Néanmoins, il ressort des deux énoncés que la fonction du mur est ambiguë: séparer, protéger de l'extérieur, mais aussi se cacher, soi et son produit intime, les cahiers; et encore montrer que quelque chose est caché (cf. l'aspect grandiose du mausolée). Le héros recherche autant la solitude que la publicité qui entoure cette solitude. Trait profondément romantique; force exacerbée de l'exhibitionnisme.

En outre, l'action « honnête » qui consisterait à substituer les cahiers au mur fait naître une alternative dont le premier terme suggère une approbation des lecteurs (à moins que ce ne soit une marque d'indifférence) et le deuxième (le déchirement), un rejet, qui démasquerait alors l'auteur. Mais que révélerait exactement la confrontation ? L'hypocrisie ? L'angoisse d'être évalué ?...

En définitive, l'aveu de malhonnêteté autorise une interprétation de l'emmurement comme un compromis, le moyen détourné de repousser l'évaluation des cahiers qui sont les produits sublimés des désirs incestueux. L'œuvre est considérée comme un acte qui engage l'être totalement. Angoisse d'être vu et non reconnu, d'être ni vu ni reconnu, d'être vu et reconnu, autant de raisons pour faire de François un « martyr ».

Quoiqu'il en soit, cet aveu enracine le roman dans le vécu du Narrateur et fait de la satire des institutions québécoises (du circonstanciel extérieur) un prolongement direct du « circonstanciel intérieur ». Merveilleux équilibre d'une œuvre dans laquelle le mensonge avoué n'est autre que la reconnaissance d'une difficulté sinon d'une impuissance à regrouper un Moi éparpillé.

À ce compte, l'ironie, le sarcasme, le burlesque, la parodie, qui sont autant de travestissements, perdent leur effet de mécanisme gratuit et trahissent la lutte d'un sujet qui cherche courageusement à se déprendre des objets dans lesquels il s'est projeté. D'où l'effet résiduel de sympathie pour François Galarneau.

Mais l'énonciation peut *dire* faux. On vient de voir qu'elle nous en donne elle-même la preuve, ce qui n'ajoute rien à son crédit. Cela ne veut pas dire qu'elle est fausse, mais qu'elle est opaque à elle-même. Aussi, en définitive, la réconciliation affirmée avec le Père, c'est-à-dire avec elle-même, n'est qu'un leurre. De la même façon, la formule « vécrire » n'est qu'un acte de parole magique. L'unité du Moi est jouée avant d'être réalisée. Elle est possible à la condition de s'inscrire dans un registre ludique ou symbolique.

Perspectives

Ainsi, paradoxalement, le discours dans *Salut Galarneau* tend fondamentalement à être honnête, à être transparent à l'histoire, c'est-à-dire au fantasme. Le « je » qui se raconte agissant ne cherche pas à camoufler le « je » qui agit. Durée, espace, chronologie, point de vue, tout dans le discours tend à se superposer à l'histoire. Ce que l'on peut transposer en disant que le discours se veut dialogue. On le reconnaît à « l'accentuation discursive au partenaire » selon l'expression de Benveniste : ton familier soutenu, interpellations directes au lecteur, dialogues réels (propos des personnages directement rapportés), monologues (autre forme du dialogue selon Benveniste), dialogue de François avec son double,...

Cette tendance au dialogue se voit également aux nombreuses citations qui permettent, elles aussi, l'intégrité de la représentation de l'histoire, une

mimésis presque parfaite de la réalité extra-linguistique: lettre de Jacques, annonces de journaux, de télévision, et même recette de cuisine. Le discours tendrait donc à substituer une temporalité objective à la temporalité subjective.

Mais, bien entendu, cela ne peut être qu'une gageure. Le « je » qui agit déjoue le « je » qui se raconte agissant. L'instance discursive croit raconter l'histoire alors qu'elle ne reproduit que le fantasme. Car le discours, en se situant dans le présent « ouvert » par le vécu de François, ne peut rapporter les événements qu'à des phénomènes internes actuels. C'est le moment de la découverte de tel fait par François qui structure le récit et non l'événement « réel » (cf les « illuminations », les trahisons féminines). Or, ces découvertes sont des leurres car elles ne sont pas rapportées au lieu de leur référence: l'histoire de l'enfance du sujet. Il n'en reste pas moins que le mouvement vers la vérité (vers l'objectivité) nous paraît être une constante dans les œuvres de Jacques Godbout. Il est très sensible entre *L'aquarium* et *Salut Galarneau*.

Ainsi *L'aquarium* noyait la procrastination du héros-narrateur dans celle de l'ensemble des habitants de La Casa Occidentale. On reconnaît dans ce roman le même événement central: la mort du père qu'on laisse ici s'enliser dans des marécages. Certes, dans *L'aquarium*, la victime n'est pas directement le père du sujet parlant (qui est en même temps le personnage principal, comme dans *Salut Galarneau*) mais le père collectif des quasi-noyés de La Casa Occidentale, père anonyme dont l'attribut essentiel est de représenter la conscience morale de tous les locataires témoins du drame. Il y a donc ici déplacement d'accent. Ce que l'on perd en explication directe du lien de parenté entre le représentant de la Loi et celui qui veut y échapper, on le gagne en intensité dramatique puisque la culpabilité du fils est ici directe bien que partagée par l'ensemble des témoins passifs de l'enlèvement.

Aussi, l'inhibition est-elle plus forte que dans *Salut Galarneau* et tous les locataires de La Casa Occidentale sont-ils abouliques selon le mot de Gérard Bessette et se retranchent-ils à l'intérieur de leur aquarium. Ils y exercent une agressivité insuffisante à soutenir l'intérêt dramatique.

À ce microcosme qui reconstruit artificiellement toutes les facettes du Moi correspond un macrocosme non moins artificiel et chaotique: celui d'un quelconque pays sous-développé où gronde une révolution.

Cette objectivation des projections du Moi n'a pas la vigueur de celle qui est à l'œuvre dans *Salut Galarneau* où, nous le répétons, la diatribe contre les institutions est doublement vécue: à titre de substitut de l'agressivité à l'égard du père mais aussi à titre d'homme social, de citoyen québécois.

Dans *L'aquarium*, la résolution du conflit œdipien se fait selon un processus que la critique a été unanime à trouver rocambolesque: l'apparition d'Andrée, la compagne de la victime. Ses amours avec le Narrateur tiennent de l'illumination réciproque. Et si notre analyse de *Salut Galarneau* nous a préparé à voir en Andrée la Mère, on peut s'étonner de l'absence de finesse de cette substitution dans une perspective analytique. Comment le pré-conscient



(sinon le conscient) pourrait-il avaliser un compromis aussi naïf? Andrée n'est-elle pas la compagne du Père assassiné, donc la mère, malgré l'euphémisme des mots « compagne » ou « maîtresse »?

Sur un fond référentiel flou se meuvent des personnages très artificiels. La sortie des amants d'un pays embrasé par la révolution est un dénouement qui sonne faux. Mais également, et c'est ce qui nous intéresse plus directement, toutes les infractions au code de la langue qui sont à peu près aussi nombreuses et diversifiées que dans *Salut Galarneau*. Mais en étant gratuites, elles nous paraissent au mieux des trouvailles, au pis des exercices de virtuosité langagière. Autrement dit, on retrouve d'une œuvre à l'autre les mêmes intentions: polémique à l'égard d'une certaine réalité extra-linguistique; destructivo-reconstitutrice en ce qui concerne le code de la langue; narratrice de ses propres fantaisies.

Mais, faute d'assumer l'écartèlement de son Moi aussi bien dans ses introjections que dans ses projections, *L'aquarium* ne nous paraît pas une œuvre aussi homogène que *Salut Galarneau*.

On a reconnu au passage les trois grands modes d'expression littéraire: didactique, poétique, narratif. Nous dirons que la spécificité du discours de *Salut Galarneau* réside dans l'extrême hésitation du locuteur dans le choix de l'un des genres, ou, si l'on veut, dans sa tentative pour les embrasser simultanément. Certes, la plupart des œuvres ne relèvent pas d'un mode d'expression unique mais elles ne présentent généralement pas un tel effort de totalisation.

C'est cette même forme de pensée qui, pensons-nous, engage le discours de Jacques Godbout dans la tentative de concilier subjectivité et objectivité.

Ainsi le didactisme incline-t-il en vain l'œuvre vers l'objectivité en multipliant le contact entre l'allocutaire et le référent socio-culturel (verbes performatifs, actes de parole,...). Dans le même temps, le discours poétique, qui, pour parodier Jakobson, « vise le message en tant que tel », détruit la confiance dans le code (les condensations) et dans les rapports du discours avec la réalité (les déplacements). Il reconstruit alors un message qui se suffit à lui-même. Enfin, si *Salut Galarneau* est bien un récit « énonçant le devenir d'un héros » (Brémond), il est un roman subjectif dans la mesure où le Narrateur poétise le fantasme par un travail de composition, mais il tente aussi d'être un roman objectif par sa présentation la plus dialoguée possible.

Une saisie globale des œuvres de Jacques Godbout depuis *L'aquarium* nous permet de remarquer une évolution vers une objectivation et un didactisme aux dépens des messages narratif et, surtout, poétique.

René JUÉRY
Université du Québec
(Centre des études universitaires de l'Ouest)

