

Grignon plurilingue

Magessa O'Reilly

Volume 13, Number 1 (37), Fall 1987

Suzanne Lamy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200690ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200690ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

O'Reilly, M. (1987). Grignon plurilingue. *Voix et Images*, 13(1), 123–139.
<https://doi.org/10.7202/200690ar>

Grignon plurilingue

par Magessa O'Reilly, Université d'Ottawa

Dans son essai «Du discours romanesque»¹, Bakhtine redéfinit la stylistique du roman. Chercher à cerner la langue ou le style de Marivaux, de Proust ou de Beckett romanciers est un leurre. Pour Bakhtine, le roman ne renferme pas un style mais plusieurs: *Le roman c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée* (B, p. 88)². C'est cette diversité linguistique qui fait la spécificité stylistique du roman. Le roman produit l'image de langues distinctes, les apprivoise, les transforme et les fait éclater.

Le thème même du genre romanesque, c'est les hommes et leurs paroles; le roman saisit la multiplicité des langues sociales, oppose les unes aux autres dans un rapport dialogique. Tantôt le romancier exprime sa pensée directement, tantôt il la réfracte à travers les différentes langues qu'il emprunte et représente dans son roman.

Nous allons commenter *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon³ à la lumière de la conception bakhtinienne du roman. À partir de la réflexion abstraite et générale qu'offre Bakhtine, nous façonnerons en premier lieu un outil d'analyse qui permet la saisie du plurilinguisme sur le plan textuel; en nous référant aux parties de son essai où Bakhtine fournit un vocabulaire et des définitions techniques, nous esquisserons la «méthode bakhtinienne». Les concepts seront illustrés d'exemples tirés d'*Un homme et son péché*. En principe, la méthode permet l'identification dans un texte de toutes les langues qui y sont représentées et aboutit ainsi au découpage du texte. Mais un tel découpage n'est

-
- 1 Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque» dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83-233. Traduction de Daria Olivier. Nous identifierons entre parenthèses les citations tirées de cet essai par la lettre B suivie de la page.
 - 2 On remarquera d'emblée un certain flou dans la terminologie bakhtinienne, du moins dans la traduction française. L'apparente synonymie de *langage* et *langue* n'est évidemment pas conforme à l'usage actuel. Nous soulignerons le mot *langage* dans les citations lorsqu'il faudrait lire *langue*. Quant à notre texte, nous respecterons l'usage courant: le roman présenterait donc, pour nous, une multiplicité de *langues*.
 - 3 Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1986, 257 p. Nous identifierons entre parenthèses les citations tirées du roman par la lettre G suivie de la page.

pas notre but; il serait long à faire, pour ne pas dire lassant (et cela suppose que toutes les questions pourraient être tranchées). Par ailleurs, ce découpage ne fournirait qu'un relevé des langues, détaillé mais peu éloquent quant à la façon dont ces langues sont organisées. La méthode est esquissée surtout dans un but heuristique et pourrait servir à l'enseignement de la conception bakhtinienne du roman.

Pour saisir l'organisation des langues dans le discours romanesque et pour expliquer les rôles et les valeurs des différentes langues, nous privilégierons ensuite deux instances d'énonciation du roman: le personnage de Séraphin Poudrier et le narrateur.

*
* *

Bakhtine fait état dans «Du discours romanesque» de réflexions longuement muries; il ne cherche pas à fournir ce que la critique française appelle une «méthode». La partie proprement technique de son essai se limite à deux séries de définitions, l'une énumérant les *formes fondamentales qui permettent d'introduire et d'organiser le polylinguisme* (B, p. 144), l'autre les *procédés de création de l'image du langage* (B, p. 175).

Les «formes» du plurilinguisme sont, dans l'ordre donné par Bakhtine, 1) le jeu des *langages* différents, 2) la narration d'un auteur présumé, 3) les discours et zones des personnages et 4) les genres intercalaires.

Le jeu des *langages* différents

Le roman renferme un grand nombre de langues identifiables comme appartenant à certains discours, ce sont des langues propres, d'une part à des genres, d'autre part à des groupes ou classes de sujets. Ces langues ne sont signalées ni par des guillemets ni par des formules déclaratives, mais sont introduites sous une forme anonyme dans le discours du narrateur ou du personnage. Elles se distinguent par certaines tournures ou par un certain vocabulaire.

Dans *Un homme et son péché*, lorsque le curé Raudin lui demande le nom de sa défunte, Séraphin Poudrier répond: *Son nom, c'est Marie-Donalda Laloge, fille unique de François-Xavier Laloge, colon* (G, p. 155). On reconnaît dans ces paroles de Séraphin, par le vocabulaire mais surtout par la syntaxe, la formule officielle qui figurera dans l'acte de décès. Le texte romanesque est semé de semblables allusions à des langues disparates.

Parmi ces langues il en est une qui caractérise le discours direct de l'auteur⁴; c'est une langue *pathétique, moral[e] et didactique, sentimental[e], élégiaque, ou idyllique* (B, p. 123). Ces adjectifs décrivent assez bien le ton de certains passages d'*Un homme et son péché*, par exemple:

Rien dans la nature ne pouvait émouvoir cet homme au cœur sec. Rien. Ni le vent doux qui glissait comme une main caressante le long de l'azur, ni les chutes de la rivière du Nord qui chantaient, délivrées et triomphales, au bout de sa terre (G, p. 182, nous soulignons).

Les discours et zones des personnages⁵

Parmi les formes qui permettent d'introduire le plurilinguisme dans le roman, le discours direct des personnages est la plus évidente. On conçoit facilement que chaque personnage parle une langue différente dans la mesure où chacun a ses propres habitudes syntaxiques et lexicales. Nombreux sont les auteurs qui ont consciemment cherché à différencier les discours de leurs personnages. Mais encore faut-il se rappeler que chaque personnage, comme chacun de nous, est plurilingue: *parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui* (B, p. 158). Chaque personnage aurait donc aussi ses propres habitudes de plurilinguisme. Tel personnage présenterait tel mélange de langues, tel autre personnage tel autre mélange. Nous avons déjà vu un exemple où Séraphin intègre à son discours la langue officielle d'un acte de décès. Dans la deuxième partie de cet article nous verrons de plus près le plurilinguisme de Séraphin ainsi que celui du narrateur.

La contribution du personnage au plurilinguisme du roman ne se limite pas cependant à son discours direct. La langue du personnage influe sur le discours du narrateur et le contamine. Cette contamination crée autour du discours direct d'un personnage une «zone d'influence» où le discours du narrateur intègre des bribes du discours du personnage. Dans le passage suivant, par exemple, une langue qu'on reconnaît comme celle du personnage Bertine (nous soulignons) se trouve incorporée au discours du narrateur, comme empruntée par ce dernier:

Bertine parlait de la sorte, sans aucune sympathie, parce qu'elle détestait souverainement son cousin qui, même marié, était resté un vieux garçon dégoûtant, un vieux grippe-sous qui grattait jusque sur le pain, sur le thé, sur le lait, sur le beurre, sur le poivre (G, p. 130).

4 Le terme *auteur* dans le texte de Bakhtine est à peu près synonyme de *narrateur*. Ou, plutôt, si on en juge par la traduction, il y a confusion entre ces deux éléments que la critique française conçoit comme deux phénomènes distincts.

5 Nous passons sur la deuxième forme, *la narration d'un auteur présumé*, qui ne concerne pas directement *Un homme et son péché*. En un mot, il s'agit d'une narration assumée par un personnage. La narration hétérodiégétique (le cas du roman de Grignon) est, pour Bakhtine, l'expression directe de l'auteur.

La reconnaissance de cette contamination du discours du narrateur par celui des personnages aide à expliquer ce que Gérard Bessette a appelé le «brouillage» qu'il croyait *en grande partie responsable du demi-échec d'Un homme et son péché*. Car qu'y a-t-il de plus frustrant (intellectuellement, certes, mais surtout affectivement) pour le lecteur que de ne pas savoir si c'est le héros ou le romancier qui pense et sent telle ou telle chose? ⁶ Grignon ne manquait peut-être pas de distance par rapport aux personnages qu'il a créés, comme l'affirme Bessette, il ne faisait que ce que doit faire tout romancier: confronter une multiplicité de langues différentes à l'intérieur d'une même structure esthétique.

Les genres intercalaires

Bakhtine affirme, comme Marthe Robert plus tard⁷, que le roman est capable d'assimiler à peu près n'importe quel autre genre. À l'intérieur des romans se trouvent fréquemment des poèmes, des extraits de documents ou des lettres. Les nombreuses prières dites autour de Donalda mourante et morte (G, p. 148, 150-51, 152) sont des exemples d'un genre intercalé. *Un homme et son péché* offre également l'exemple du contrat rédigé par Séraphin:

«1890 ce 17 juillet 1890.»

«Si, le 17 octobre de cette année je n'ai pas payer à M. Séraphin Poudrier cultivateur la somme de cent piasses (\$100.00) le dit Séraphin Poudrier gardera comme lui appartenan mes deux vaches Jursé que je men gage de lui ammené chez lui le 19 juillet 1890 » (G, p. 106).

Dans cette image d'un contrat sont dialogisées au moins trois langues: 1) celle des documents légaux (expressions telles que *la somme de, Séraphin Poudrier cultivateur*, les dates précises), 2) celle de Séraphin Poudrier qui maîtrise mal la langue précédemment mentionnée (*piasse*, fautes d'orthographe et de grammaire) et 3) celle du narrateur qui rédige le tout et qui y ajoute les guillemets. La distanciation du narrateur par rapport à cette «citation» se voit déjà dans le décalage entre la première et la deuxième langue. À travers les fautes de Séraphin on perçoit l'intention parodique du narrateur; il se moque de ce personnage qui connaît les formules qui lui permettent d'exploiter les autres mais qui ne sait pas écrire un participe présent.

Ainsi, par le truchement de ces différentes «formes» linguistiques, les langues de genres et de professions, les discours des personnages et du narrateur, le roman devient plurilingue. Mais ce plurilinguisme n'est ni cacophonie ni discordance. Ces langues ne sont pas citées telles quelles, elles sont représentées littérairement. Le plurilinguisme se réalise à l'intérieur des *limites des langues*

6 Gérard Bessette, «Autour de Séraphin» dans *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 107.

7 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, collection «Tel», 1972, p. 11-39.

littéraires écrits et parlés (B, p. 132), ou encore *le plurilinguisme ne dépasse pas les limites de l'unité linguistique du langage littéraire* (B, p. 129).

Dans sa deuxième série de définitions, Bakhtine énumère les «procédés de création de l'image du langage». Ces procédés sont: 1) l'hybridisation, 2) l'interrelation dialoguée des langages et 3) les dialogues purs.

L'hybridisation

L'hybridisation est le mélange de deux ou plusieurs langues à l'intérieur des limites de la phrase. C'est par l'hybridisation spontanée ou involontaire que les langues naissent, se transforment et meurent. Le roman, lui, fait de l'hybridisation intentionnelle ou volontaire. L'auteur confronte, dans une même organisation syntaxique, deux points de vue, il éclaire l'un par l'autre.

[E]t la paroisse entière fut fort scandalisée d'apprendre, à la fin des fins, qu'il n'avait pas même eu le cœur de payer une grand'messe pour l'âme de sa défunte (G, p. 179).

C'est là une phrase du narrateur; la forme syntaxique générale relève de lui (modalité affirmative, choix lexical du sujet, ordre des syntagmes, passé défini) comme la forme sémantique générale (c'est le narrateur omniscient qui transmet une vérité diégétique). Cependant, l'expression *la paroisse fut scandalisée d'apprendre que* attribue l'opinion qui suit au personnage collectif qu'est la paroisse. Il y a en effet une seconde instance discursive représentée ici. Pour la mettre en évidence, le narrateur lui emprunte les mots qu'elle utiliserait pour s'exprimer.

Les formules qui attribuent une opinion ou une expression à un personnage ou à un groupe de personnages, telles *la paroisse fut scandalisée d'apprendre que, pour Séraphin* (G, p. 94), *l'on se demandait* (G, p. 183), sont souvent des embrayeurs qui signalent l'intégration d'une seconde langue dans la phrase. À ces embrayeurs on peut joindre les déictiques. Dans la phrase suivante, l'adjectif démonstratif introduit, dans une phrase du narrateur, le mot de Lemont, «chien», pour désigner Séraphin: *L'homme aux cheveux roux [Lemont] eut envie d'égorger ce chien* (G, p. 168).

Toutefois, une structure hybride peut être produite sans un embrayeur explicite. Considérons la fin de phrase que voici:

[...] en frottant ses mains osseuses qui avaient pris la couleur des billets de banque qu'il tripotait avec tant de volupté (G, p. 113).

Entre deux expressions plus ou moins littéraires, *ses mains osseuses et avec tant de volupté*, est intercalée une allusion à la langue populaire. Faute d'embrayeur, c'est le contexte qui permet de la reconnaître. Une des langues auxquelles le narrateur fait souvent appel est en effet la langue populaire. Elle est parfois

attribuée explicitement à un campagnard ou à un groupe de campagnards («la paroisse», par exemple); parfois, comme ici, elle est introduite *de la part de l'auteur* (B, p. 132). On la reconnaît par certains traits syntaxiques (les fautes de grammaire) et par un certain vocabulaire (ici, le verbe «tripoter»). On la reconnaît aussi par son propos. La langue populaire dans *Un homme et son péché* sert surtout à parler de Séraphin, c'est la légende de Séraphin Poudrier que l'on raconte dans la région, le soir, autour de la table de la cuisine. La légende de Séraphin est marquée d'hyperboles et d'exagérations (ici, l'élément fantastique que constituent les mains vertes).

La structure hybride prend souvent la forme d'une motivation pseudo-objective. Des locutions introduisant une cause fonctionnent comme embrayeurs:

On mit la table pour déjeuner, encore que les deux femmes eussent mangé plusieurs fois au cours de la nuit, surtout la mère de Bertine, incapable de veiller longtemps sans prendre quelque chose, à cause de sa taille exceptionnelle (G, p. 164).

Le narrateur expose un phénomène dans une langue plutôt neutre et objective. L'explication de ce phénomène (*à cause de...*) passe pour être objective aussi mais ne l'est pas; c'est en réalité l'explication subjective qu'offrirait le personnage lui-même.

L'interrelation dialogisée des langages

Par ce terme qui paraît résumer l'ensemble de sa théorie, Bakhtine entend un deuxième procédé de création de l'image de langues dont il faut distinguer trois espèces: 1) la stylisation, 2) la variation et 3) la stylisation parodique. À l'encontre de l'hybridisation, l'énoncé produit par ce deuxième procédé est pur dans ce sens qu'il contient le matériau linguistique d'un seul discours ou peu s'en faut. Au lieu d'emprunter à autrui une partie de sa phrase, on lui emprunte toute sa phrase. L'énoncé n'en est pas moins bivocal cependant puisqu'il se lit comme toujours sur le plan de la conscience stylisée et sur celui de la conscience stylisante.

Dans la stylisation, le matériau linguistique est absolument homogène:

Au lieu d'un bouchon de pesat, elle [Donalda] se servait, en guise de brosse, d'un vieux chapeau de paille trouvé dans le hangar. Ça lui écorcherait moins les doigts qu'elle avait déjà en sang et tout fendillés (G, p. 87).

La première phrase est du narrateur. La seconde est en effet un discours indirect de Donalda; à part les changements des temps verbaux et des personnes, le narrateur n'y met rien de son propre matériau linguistique.

Dans la variation la conscience stylisante y met un peu de son matériau linguistique. La variation est donc proche de l'hybridisation.

Enfin, la stylisation parodique ressemble formellement à la stylisation. Mais ici l'intention parodique de la conscience stylisante est plus apparente. Ainsi, à certains moments, sent-on, dans les exagérations de Séraphin, Grignon lui-même qui se moque du personnage. Voici l'exemple d'un discours indirect de Séraphin où l'on peut sentir la parodie:

N'avait-il pas acheté chez Lacour, trois ans plus tôt, une petite boîte de thé qui lui avait bien coûté vingt-cinq sous? S'il en offrait une tasse à Donald? Après tout, n'était-il pas capable d'une telle générosité? Et puis, sa femme n'était peut-être pas une aussi mauvaise créature?
(G, p. 115).

Les dialogues purs

Dans les dialogues ou discours directs des personnages, l'auteur crée explicitement une image de la langue d'autrui. Le procédé est commun à tous les romans et il n'est pas nécessaire de s'attarder sur des exemples. Rappelons simplement qu'en plus de parler des langues différentes selon leurs professions ou leurs classes sociales, les personnages sont aussi plurilingues, chacun utilisant un mélange différent de langues. Chaque idiolecte est une mosaïque de langues.

Avant de passer à la deuxième partie de notre exposé, il y a lieu de formuler quelques critiques à l'égard de la méthode bakhtinienne que nous avons tenté de définir. Nous regrettons surtout le manque de rigueur dans l'appareil technique. En ce qui concerne les «formes» du plurilinguisme, elles pourraient se réduire à deux, nous semble-t-il. Pour la critique française moderne, le narrateur est distinct de l'auteur et a, finalement, le statut de personnage, même s'il n'est pas personnifié. *La narration d'un auteur présumé* et *les discours et zones des personnages* se regrouperaient donc en une seule forme, celle des discours pris en charge par un sujet anthropomorphe individuel. D'autre part, *le jeu des langages différents* et *les genres intercalaires* se regrouperaient également en tant que formes qui introduisent des discours collectifs ou anonymes. On pourrait cependant distinguer les instances humaines (professions, classes) des instances formelles (genres) bien que certains genres soient intimement liés à des professions (documents légaux, par exemple).

La même fluidité règne dans les définitions des «procédés». On peut éprouver de la difficulté à distinguer l'*hybridisation* de la *variation* puisque dans les deux cas il s'agit d'une phrase partagée entre deux ou plusieurs instances discursives. Pour ce qui est de la distinction entre la *stylisation* et la *stylisation parodique*, elle semble dépendre, en partie du moins, de la perception ou de la sensibilité du lecteur et ainsi ressortir de la psychologie de la réception. Enfin, les deux formes de *stylisation* recouvrent ce qui est plus couramment appelé *discours indirect*.

Ces critiques ne touchent cependant que l'aspect technique de l'essai de Bakhtine. Elle ne réduisent en rien la valeur du concept de plurilinguisme romanesque. Malgré ses imperfections, l'approche bakhtinienne mène à des résultats que nous ne croyons pas dépourvus de valeur. C'est ce que nous tâcherons de montrer dans la deuxième partie de cet article.

*
* *

L'appareil technique qui précède permet de voir clairement le plurilinguisme d'un texte. L'analyse d'échantillons a révélé les langues présentes dans le texte. Il s'agit en deuxième lieu de saisir la façon dont l'auteur les a organisées. Cette organisation des langues reflète l'*ultime dessein sémantique* (B, p. 136, soulignés dans le texte) de l'auteur.

Dans *Un homme et son péché*, nous avons pu entrevoir la langue juridique de l'acte de décès et du contrat, les idiolectes des personnages, le discours idyllique du narrateur et enfin la légende populaire. Nous voulons maintenant examiner les deux locuteurs les plus importants du roman, Séraphin et le narrateur, afin de voir comment chacun organise par son discours ces différentes formes d'expressions.

Séraphin

La langue propre à Séraphin révèle une conscience où dominent les notions d'épargne et de profit. C'est le discours de l'avare, semé de soupçons et de calculs, d'injures et, parfois, de déclarations d'amour (adressées à l'argent). Le discours de l'avare domine le passage que voici :

— *C'est vrai, monsieur Lemont, j'en prête. Mais je le donne pas, mon argent; il est trop dur à gagner. Vous n'avez quasiment pas de garanties. Vous devez huit cents piastres d'hypothèques, soixante-cinq à la Massey-Harris. Vous devez vos taxes, sans parler des petits comptes, je suppose, chez Lacour et un peu partout. Non. Le risque est trop grand, monsieur. Je peux pas vous passer les cent piastres. D'ailleurs, des billets, j'en ai trop perdu, j'en accepte plus* (G, p. 102).

Le discours de l'avare a ici une saveur populaire (*je le donne pas, hypothèques*, etc), ce qui le particularise et en fait le discours de l'avare Séraphin Poudrier. Mais la phrase *il est trop dur à gagner* n'est pas propre à l'avare. Bien qu'elle s'intègre parfaitement à la rhétorique de l'avare, comme justification de sa sévérité à l'égard de ses clients, elle relève d'abord du discours du cultivateur ou du travailleur⁸.

8 Dans le contrat cité plus haut, nous voyons que Séraphin se qualifie de «cultivateur» plutôt que de «prêteur».

Ailleurs, au discours de l'avare est mêlée une langue garnie de paroles mielleuses:

— *Il y aurait toujours un moyen. J'aime ben à aider tout mon monde. J'ai le cœur tendre. C'est plus fort que mon vouloir. Voici. Je m'en vas vous prêter neuf cents piastres en première hypothèque, ou ben à réméré, pour deux ans, à dix pour cent. Je paierais le père Blanchet, pis il vous resterait un beau cent piastres clair. Si vous voulez, on va aller chez le notaire, au village. C'est lui qui a toutes mes affaires en main. J'ai rien qu'à vous dire que c'est honnête comme du pain de ménage, et qu'il prendra vos intérêts comme les miens (G, p. 102).*

Ce sont toujours les mêmes préoccupations d'ordre économique mais cette fois l'avare les réfracte dans une langue douceuse; d'amples assurances de bienveillance noient, pour les faire passer inaperçues, les sévères conditions que Séraphin veut imposer à Donalda. Séraphin emploie cette même forme d'expression dans ses rapports avec Donalda:

— *C'est vrai, ma fille. Tu me parais ben malade et ça me fait de la peine. Mais je pense pas que ça soye nécessaire de voir le docteur aujourd'hui. Attendons jusqu'à demain, pour voir. D'abord, tu vas te coucher avec une bonne brique chaude aux pieds et une bonne flanelle chaude sur l'estomac. Je t'assure que c'est bon, ça, ma fille. Je peux te faire aussi une tasse de tisane (G, p. 114).*

Ici, le discours douceux et cajolant de Séraphin masque le désir de passer l'éponge sur son refus de faire venir le médecin, histoire d'épargner quelques sous. Encore une fois, il s'agit d'une justification ou d'une disculpation.

Le passage suivant est d'une complexité intéressante:

Et elle [Donalda] se rappela son incessante ritournelle que la table coûtait trop cher et que, lorsqu'il était garçon, il vivait avec trois sous par jour, soit dix dollars par année. Ah ! certes, ce n'est pas qu'il voulait la priver de manger, mais il lui assurait que manger trop, ce n'est pas bon pour l'estomac. Il lui nommait même des gens qu'il avait bien connus, tombés raide morts à la suite d'une boustifaille. C'est sûr qu'il n'y a rien de plus méchant que de manger tous les jours du pain, ou manger tous les jours de la graisse et de la viande. Il ne parlait ni du lait ni du beurre, qu'il jugeait de véritables poisons (G, p. 89).

La première phrase est une structure hybride: la formule *se rappela* embraille, dans la phrase du narrateur, le discours de Donalda, mais d'une Donalda empruntant la langue de Séraphin. Les propositions sont de Séraphin (on reconnaît le discours de l'avare), seulement l'enchaînement (*que... que...*) est le fait de Donalda. À partir de la deuxième phrase, c'est une stylisation du discours de Séraphin, d'un

Séraphin se servant du discours médical comme justification de son désir de réaliser des économies sur la nourriture. Enfin, on sent la volonté parodique de l'auteur dans les ridicules exagérations de Séraphin.

Les différentes langues qu'emprunte Séraphin ont toutes une fonction de justification. Elles fournissent les motivations pseudo-objectives de son comportement. Séraphin cherche à cacher son avarice en alléguant des raisons médicales ou en voulant se faire passer pour un homme généreux ou pieux, bien que ce soit le désir d'économiser et la recherche du gain qui motivent véritablement tous ses gestes.

Le plus grand nombre de ces pseudo-justifications, Séraphin les puise dans le discours de l'Église catholique, discours qui tantôt reprend des éléments du dogme, tantôt porte des jugements moraux sur la conduite des gens. Ce discours pieux n'apparaît pas dans le discours direct de Séraphin mais dans sa zone d'influence. Citons d'abord un exemple où certains éléments du dogme sont évoqués:

Il n'avait pas déjeuné. Il n'avait pas faim de nourriture périssable et qui empoisonne l'organisme. Il avait faim d'or, nourriture de permanence, d'éternité (G, p. 117).

Les deux dernières phrases de la citation constituent une double stylisation. D'une part le narrateur emprunte à Séraphin les mots que celui-ci utiliserait pour parler de son argent. D'autre part, la distinction de deux sortes de nourritures et les expressions qui les caractérisent sont déjà empruntées par Séraphin à la langue pieuse. Séraphin ne fait que changer le référent.

C'est lorsque Séraphin fait appel à la langue pieuse pour porter un jugement moral que nous retrouvons les cas de pseudo-justification. Dans le passage suivant le mot «choses» commande deux relatives, la première continue le discours normal de Séraphin l'avare, la deuxième embraille la langue pieuse et sert à justifier sur le plan moral la conduite de l'avare:

Puis, suprême bonheur, Donald ne lui arrachait plus ses pièces de vingt-cinq sous pour s'acheter des épingles à cheveux, du ruban, de la flanellette, des lacets de bottines, du coton, toutes choses, enfin, dont il se passait bien, lui, et qui sont des objets de luxe et de perdition (G, p. 180).

Finalement, c'est en ayant recours au discours moralisant de l'Église que Séraphin se justifie des dures conditions qu'il impose à Lemont:

Séraphin connaissait d'un bout à l'autre l'aventure de l'homme aux cheveux roux. Il savait que Lemont, ayant attiré la petite Céline dans la grange, l'avait quasiment prise de force. L'histoire courait la campagne, et le vieux renard en avait été instruit par la maîtresse d'école du

troisième rang, lorsqu'il était allé poser une vitre pour le compte des commissaires. Il avait maintenant devant lui le monstre d'impureté. L'avarice opiniâtre ferait payer cher à la luxure ses joies fugitives! (G, p. 101).

Le déictique *maintenant* de l'avant-dernière phrase embraille le discours de Séraphin: celui-ci emprunte au discours pieux les termes dont il qualifie Lemont, *le monstre d'impureté, la luxure*. C'est ostensiblement pour le faire expier que Séraphin imposera de si dures conditions à son client.

Dans la rhétorique de l'avare, la justification est plus efficace si elle relève d'un autre discours que le discours direct sur l'économie qui lui est propre, elle convainc mieux si elle relève d'un discours commun à l'avare et à son interlocuteur. Voilà le principe qui organise le plurilinguisme de Séraphin. Il emprunte un discours sur la santé ou un discours pieux afin de masquer ses préoccupations réelles. Mais il faut aussi faire la place de l'auteur qui ultimement réfracte sa pensée à lui dans le(s) discours de Séraphin. Par le dialogisme qui s'instaure à l'intérieur du discours de Séraphin, l'auteur veut nous révéler un être ignoble, hypocrite et égoïste. Sa décision de prêter le discours pieux à Séraphin de façon indirecte seulement, c'est-à-dire à travers l'hybridation et la stylisation plutôt qu'à travers le discours direct du personnage, reflète son attitude envers lui. Dans son discours direct (discours du narrateur) Grignon utilise sincèrement cette langue pieuse (voir plus loin); si Séraphin l'utilisait directement aussi, son caractère pourrait devenir ambigu, ce diable parlerait comme Dieu. En ne reproduisant que des bribes de ce discours utilisé par Séraphin il écarte l'ambiguïté possible. Tout est orchestré pour attirer sur Séraphin la réprobation la plus vive possible de la part du lecteur.

Le narrateur

Le narrateur emprunte les mêmes langues que Séraphin mais il les combine différemment et son plurilinguisme vise d'autres fins. Le plus gros du discours du narrateur est fait dans une langue littéraire neutre. Cette langue assure l'enchaînement du récit; elle ne porte aucune marque évidente si ce n'est celles de la langue soutenue du milieu où évoluait l'auteur et celles qui caractérisent le récit historique (tel que défini par Benveniste⁹). Exemple:

À peine avait-il terminé sa phrase qu'on entendit la porte du bas côté se fermer avec violence et le bruit d'une chaudière de fer-blanc sautant sur la terre dure (G, p. 104).

Quelque neutre qu'elle soit, cette langue n'est pas innocente. C'est à cette langue littéraire que l'on doit le thème de l'avare (Balzac, Molière, Plaute) ainsi que les termes «avare» et «usurier».

9 Émile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français» dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, NRF Gallimard, 1966, p. 237-50.

À certains moments le discours du narrateur devient, selon les termes de Bakhtine, *pathétique, moral et didactique, sentimental, élégiaque, ou idyllique* (B, p. 123). L'embrayage de ce discours marqué d'affect semble être relié à l'objet du discours; il est généralement réservé aux endroits où il est question de la nature ou de la jeune Donaldda. Pour ce qui est de la nature, les tempêtes et le printemps sont des moments privilégiés par le discours littéraire romantique dont relèvent plusieurs passages d'*Un homme et son péché*. Ce discours est marqué par un taux élevé de métaphores et d'hyperboles, frisant parfois le mélodrame:

Des éclairs se tortillaient dans les ténèbres couvrant comme en pleine nuit la campagne saisie d'horreur. Le tonnerre s'écroutait partout, poussant devant lui sa voix solennelle qui allait mourir sur la solitude tourmentée des montagnes et des grands lacs du nord (G, p. 105).

Que la première caresse de mai se coulât vers le sol; que la violette des bois offrît sa tête délicate à la brise qui la ferait pencher un peu vers le ruisseau; que le sang-de-dragon, fleur virginale entre toutes, sortît au travers des feuilles sèches et brunes, libre de la pourriture du dernier été; que partout le vert de l'herbe répandît son espérance, qu'il fît circuler, comme un parfum de l'air, ces effluves qui poussent l'homme à la joie de vivre, Séraphin Poudrier ne sentait rien de tout cela, restait insensible au langage de Dieu (G, p. 182).

Donaldda, comme objet du discours, attire cette langue romantique, idyllique et pathétique, surtout avant son mariage, c'est-à-dire avant qu'elle ne devienne *la femme à tout faire, excepté l'amour* (G, p. 86):

Cette paysanne, fraîche comme un pommier en fleurs, prédestinée aux adorables enlacements, assaillie des désirs que l'invincible atavisme faisait croître autour d'elle comme en un printemps sans fin, ne connut jamais les joies de la charnalité (G, p. 85).

Cette écriture idyllique et pathétique se situe dans la foulée du romantisme européen du XIX^e siècle, écriture qui domine la littérature québécoise jusqu'aux années 60. Cette écriture était si courante à travers le monde européanisé qu'elle a longtemps fait figure d'écriture-norme pour le roman. Aussi, Bakhtine a-t-il pu la prendre pour l'expression directe, non réfractée, de l'auteur lui-même.

Le discours du narrateur est aussi imprégné de la langue de l'Église. Cette langue trouve sa place dans tous les discours du roman, dans ceux des différents personnages et du narrateur, et dans le discours collectif des campagnards. Mais cette langue, qui chez Séraphin sert de pseudo-justification, est employée plus ou moins directement, c'est-à-dire sincèrement, par le narrateur. La langue de l'Église, qui est discours pieux chez Séraphin, tartuffe des pays d'en-haut, est un vrai discours religieux chez le narrateur. Elle sert à communiquer les jugements du narrateur et, par voie de conséquence, les valeurs qui structurent le roman. Ces

jugements peuvent porter sur des personnages ou sur des situations. Le portrait du curé Raudin, par exemple, est esquissé à l'aide du vocabulaire et de la rhétorique du discours religieux:

Car l'abbé Raudin était un prêtre dans la force et la grandeur du mot. Un prêtre comme il en est encore dans le monde, et qui sont là pour empêcher le flambeau du Christ de s'éteindre aux souffles du matérialisme. Disciple du Maître, il secourait les âmes, il pensait aux âmes. Toujours. [...] Il prêchait la doctrine, certes, comme pas un, mais il prêchait aussi, il prêchait surtout d'exemple. Il ne parlait pas savamment du mystère de la Trinité, mais il répandait toujours à profusion sur son passage les seuls biens qu'il possédât, grandes richesses qu'on appelle pauvrement la charité et l'humilité, richesses immenses qui, seules, font les saints (G, p. 145-46).

Le médecin aussi est caractérisé à l'aide de ce discours: il est appelé [*l*]e *médecin des misères corporelles* (G, p. 149).

Comme le printemps et la tempête sont des moments privilégiés par le discours romantique, la mort est un moment qui attire tout particulièrement le discours religieux. Ainsi, ce discours est le plus présent dans les chapitres qui racontent l'agonie de Donalda et la veillée de son corps (chaps IV-VIII). Des périphrases relevant de ce discours s'immiscent dans la narration des dernières cérémonies auxquelles assiste l'agonisante:

Puis, il [Raudin] présenta à la malade, pauvre femme qui avait tant manqué d'amour, le pain des pauvres et des malheureux (G, p. 144).

Avec amour Donalda reçut le corps et le sang du Sauveur du monde [...] (Ibid.).

La fonction la plus importante du discours religieux lorsqu'il est emprunté par le narrateur, c'est de porter des jugements sur Séraphin. Effectivement, c'est par le biais d'un discours emprunté que le narrateur porte ses jugements les plus sévères. L'avarice et l'usure sont condamnées surtout à travers la langue populaire, la légende de Séraphin Poudrier (voir plus loin); la langue religieuse sert surtout à signaler une autre faute chez Séraphin, la luxure. Cette même langue, cependant, n'est pas complètement muette devant son avarice. C'est à elle que nous devons le mot «péché» qui jalonne le roman et qui trouve une place d'honneur dans le titre. La langue pieuse fournit en plus des passages tels que ceux-ci:

Mais l'horloge, qui marque la durée de toute jouissance terrestre, sonna une heure (G, p. 119).

Et il ne se rappelait pas avoir coulé, dans son existence d'avare, des jours plus heureux, plus pleins de joie, plus parfaits. Car sa passion

atteignait aujourd'hui à une intensité de tout instant que ne connaîtront jamais les damnés de la paresse, ni ceux de l'orgueil, ni ceux de la gourmandise, pas même les insatiables de l'épuisante luxure (G, p. 180-81).

Mais en plus d'une passion débridée pour l'argent, Séraphin est coupable de désirs charnels illicites. Lorsque Donalda tombe malade, Bertine entre chez l'avare pour s'occuper du ménage. La présence de cette jeune fille réveille en lui la luxure longtemps refoulée. En racontant l'épisode, le narrateur prend souvent le ton d'un prédicateur en chaire:

La luxure, la vieille luxure qu'il combattait depuis tant d'années, reprenait le dessus. Elle finirait par le broyer dans ses anneaux de chair et de plaisir (G, p. 127).

Séraphin, que les désirs impurs pénétraient de plus en plus, alla faire semblant de fendre du bois dehors (Ibid.).

Et Séraphin allait dans la cuisine, agité, incapable de rester en place. Il attisait le feu en attisant ses désirs (G, p. 128).

Dans la croyance catholique, avant même d'arriver au *charnel rapprochement* (G, p. 130), on a déjà péché en le désirant. La luxure est une faute grave, un péché mortel, mais assez répandu, paraît-il, puisque Séraphin n'est pas le seul personnage du roman à avoir des désirs «impurs». D'autres, Omer Lemont, Céлина Labranche, la fille du père Mathias et, probablement, Alexis, passent même aux actes. Ils commettent la même faute que Séraphin et attirent le même jugement mais proféré par un énonciateur différent. Nous avons vu que Lemont est jugé par Séraphin; Céлина Labranche est jugée par les voisins qui viennent veiller le corps de Donalda:

On parla des taxes, des élections et de la petite putain Céлина Labranche (G, p. 172).

Seul Séraphin est jugé par le narrateur lui-même. Le propos principal du narrateur est Séraphin; pour ce qui est des autres, il se contente de rapporter ce qu'on en dit.

Finalement, l'autre langue qu'emprunte souvent le narrateur est la langue populaire, les on-dit des campagnards de la région. Symétrie parfaite, à la deuxième et à l'avant-dernière page le narrateur emploie la même formule: *Séraphin Poudrier, dit le riche* (G, p. 84, 217; soulignés p. 84). Séraphin est devenu un personnage pour ceux qui le connaissent et a droit à un sobriquet; il est l'objet d'histoires que l'on se raconte dans les alentours, c'est un personnage de légende comme l'est Jos Montferrand. Le narrateur fait souvent appel à cette légende; on en reconnaît le ton et le vocabulaire tout au long de sa narration.

L'opinion populaire apparaît explicitement lorsque des gens rendent visite à Séraphin, d'abord Bertine et sa mère, ensuite les amis et connaissances qui viennent veiller la dépouille de Donalda:

Tout la nuit, Bertine et sa mère s'entretenaient de Donalda et des mille souffrances qu'elle avait endurées avec ce pingre de Séraphin, avec cet homme dégoûtant que sa passion pousserait un jour jusqu'au meurtre prémédité pour sauver trente sous. Comme elle avait dû souffrir ! Mais comme elle devait se sentir légère maintenant, bien chanceuse encore d'avoir vécu rien qu'un an avec lui (G, p. 162).

Ni les prières ni les entretiens ne languissaient. On parlait même tous ensemble, soit des récoltes, soit de l'hiver qui était venu si vite, soit du chevreuil qu'avait tué le garçon du père Thibault. On parla des taxes, des élections et de la petite putain Céline Labranche. Dans un coin, à voix basse, Charlemagne Pinette et le gros Tison faisaient des calculs sur la fortune de Poudrier [...] (G, p. 172).

Dans la première citation surtout, l'embranchement du discours populaire est très clair: *s'entretenaient de* attribue les propos qui suivent aux deux femmes, les démonstratifs indiquent qu'il s'agit de leur propre vocabulaire. Dans la deuxième citation, il est moins sûr qu'il s'agisse des mots véritables des campagnards (exception faite de l'expression *la petite putain Céline Labranche*) mais on voit bien par la dernière phrase que ces gens n'hésitent pas à parler de Séraphin.

Une fois identifiée, la légende populaire est reconnaissable tout au long du roman. D'ailleurs, le narrateur emploie volontiers des expressions et des tournures populaires: *la femme à Séraphin Poudrier* (G, p. 83), *un petit poêle toujours bien propre* (G, p. 91), *le froid trop sec faisait péter les clous* (*ibid.*), etc. Ainsi, le lecteur est-il conscient dès le début du roman du point de vue populaire.

En effet, la légende populaire marque le ton dominant du début, là où Séraphin est présenté au lecteur. Séraphin nous est présenté du point de vue de ses clients ou, comme ceux-ci diraient, de ses «victimes»:

On remarquait encore un joli secrétaire en acajou, volé au père Boisy pour une dette de deux dollars vingt-cinq [...] (G, p. 91).

Jamais depuis vingt ans qu'il tripotait des affaires, Séraphin Poudrier n'avait laissé partir sa victime sans conclure un marché (G, p. 103).

Et Poudrier sortit du petit meuble d'acajou une formule de billet, une feuille de papier et la plume grinçante qui avait fait crever tant de familles (G, p. 104).

Ainsi, sont dialogisés dès les premières pages le discours de Séraphin Poudrier, sa langue d'avare mêlée de pseudo-justifications empruntées, et le discours populaire sur Séraphin, discours qui le présente comme un exploiteur sans cœur.

*
* *

Nos conclusions seront brèves. Le plurilinguisme prend une forme assez simple chez Séraphin. Son discours est caractérisé par sa dominante économique, son seul discours propre. Les diverses langues secondaires ont toutes pour fonction de justifier, voire de camoufler, la teneur du discours économique. La ruse mais aussi l'hypocrisie du personnage se manifestent dans cette façon d'organiser les langues. Parmi les langues qu'emprunte Séraphin, la langue pieuse n'apparaît pas dans son discours direct mais uniquement dans sa «zone d'influence».

Chez le narrateur, le plurilinguisme est un peu plus complexe. L'appel à la légende populaire au début du roman nous fait voir Séraphin comme usurier. Ses victimes sont mises en valeur et les peines qu'il leur cause sont évoquées. C'est déjà un personnage antipathique mais sa plus grande scélératesse reste à venir: celui qui égorge les familles pauvres, tue ensuite sa femme avec des économies excessives. À ce moment, il y a dans la narration un changement de dominante assez net. La langue religieuse domine toute la partie centrale du roman. La notion de péché, évoquée dans le titre et reprise régulièrement à travers le texte, prend alors toute son ampleur. Outre l'avarice, Séraphin est accusé de luxure. Il est même la cible particulière du narrateur puisque celui-ci ne commente pas directement ce même travers chez les autres personnages.

Si la légende populaire est sévère à l'endroit de Séraphin, le discours religieux permet de rendre un jugement absolument sans appel contre lui, le jugement divin. Ce discours fait l'ultime arbitrage; ainsi celui qui le manie a-t-il tous les pouvoirs. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Grignon ne le prête pas à Séraphin dans ses discours directs. Séraphin deviendrait aussi un porte-parole de Dieu, ce qui serait un contresens puisque la légende populaire en a déjà fait un diable. La forme particulière que prend le plurilinguisme dans **Un homme et son péché** fait converger sur Séraphin la réprobation cumulative de l'auteur, des autres personnages et du lecteur.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl, «Du discours romanesque» dans **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1978, p. 83-233.
- BENVENISTE, Émile, «Les relations de temps dans le verbe français» dans **Problèmes de linguistique générale**, Paris, NRF Gallimard, 1966, p. 237-50.
- BESSETTE, Gérard, «Autour de Séraphin» dans **Une littérature en ébullition**, Montréal, Editions du Jour, 1968, p. 91-107.
- DESROSIERS, Pierre, «Séraphin ou la dépossession», **Parti pris**, vol. 4, nos 5-6, janvier-février 1967, p. 52-62.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- GAGNON, Claude-Marie, «Concupiscence et avarice chez Séraphin Poudrier», **Voix & images**, vol. 1, no. 2, décembre 1975, p. 196-205.
- GRIGNON, Claude-Henri, **Un homme et son péché**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1986, 257 p.
- HÉBERT, Maurice, «Le Prix David 1935, Un homme et son péché », *le Canada français*, vol. 23, no 3, novembre 1935, p. 244-50.
- , «Un homme et son péché », dans les **Lettres au Canada français**, Montréal, Albert Lévesque, 1936, p. 73-84.
- PATERSON, Janet M., «L'univers de Séraphin Poudrier», **Journal of Canadian Fiction**, no 19, 1977, p. 106-11.
- ROBERT, Marthe, **Roman des origines et origines du roman**, Paris, Gallimard, collection «Tel», 1972, 365 p.

*
* *