

Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois

Maximilien Laroche

Volume 7, Number 1, 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600274ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600274ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laroche, M. (1973). Review of [Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois]. *Voix et images du pays*, 7(1), 167–182.
<https://doi.org/10.7202/600274ar>

Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois

L'automne. Une belle journée ensoleillée. La transcanadienne nous lance à travers un espace chromatiquement double : érables et sapins, taches rouges sur fond glauque, îlots de feu sur l'eau. Un espace à moitié sauvage à moitié domestiqué. Les fermes éparées dans le paysage : trouées dans la nature, perçées humaines dans la forêt, ligne d'attaque sans ordre, avance dispersée. Un espace dont l'histoire est en parallèle avec la morphologie : possession et dépossession, conquête et abandon simultanément. Le Nouveau-Québec n'est québécois que depuis peu et l'espace qui était traditionnellement de juridiction provinciale est de plus en plus troué de perçées fédérales : parcs nationaux, territoire de la capitale nationale, qui font taches d'huile. La revue *Maintenant* a consacré sa livraison de mars 1972¹ à ce deuxième aspect de l'espace québécois. La page couverture de ce numéro à côté de la question : « le Québec possède-t-il son territoire ? » propose une image fort significative d'une carte du Québec parsemée de trous comme un fromage de gruyère.

Mais sur l'ensemble du problème de l'espace québécois, considéré non seulement du point de vue géographique, mais encore juridique, historique et même psychologique, Louis-Edmond Hamelin a fait les observations les plus pertinentes et les plus susceptibles de faire réfléchir sur « l'image mentale de l'espace québécois ». Au cours de deux entretiens diffusés sur les antennes de Radio-Canada², il a parlé « des difficultés structurelles de l'espace québécois » :

Malheureusement, observe-t-il, pour des raisons historiques et autres, ce territoire québécois est un espace enclavé et il en résulte que, politiquement, écono-

1. *Maintenant*, n° 114, mars 1972.

2. *Ici Radio-Canada*, Vol. 5, n° 50, 1971, p. 12 et Vol. 5, n° 51, 1971, p. 11 a donné des résumés fort précis de ces entretiens.

miquement et culturellement : on peut dire que le Québec est un demi-pays, un pays incomplet.

Sur les analogies entre le Québec, territoire enclavé, isolé, insulaire (*isola, insula*) et d'autres régions du Canada, sur une caractéristique commune donc à l'espace canadien, le professeur Hamelin dans sa *Typologie de l'écoumène canadien*³, écrit une phrase qui est significative autant par sa tournure que par son sens direct :

Paradoxalement, le pays semble peu adapté à de vastes espaces et K. Hare remarque que la deuxième plus vaste contrée du globe a dû créer de toutes pièces une autre île afin de recevoir l'exposition universelle !

Une autre île ! Une île de plus !

L'espace québécois se situe dans l'intervalle de deux mouvements opposés, dans l'ambiguïté d'un chromatisme double et d'une possession inachevée. Quelle figure de cet espace nous dessinent les écrivains dans leurs descriptions de paysages, dans les objets qu'ils évoquent, dans les gestes, les mouvements et les trajectoires des personnages qu'ils dépeignent, dans la physionomie qu'ils donnent à ces personnages ? Quel sentiment ces écrivains suscitent-ils en nous par l'image qu'ils nous donnent de cet espace ? Toutes questions auxquelles nous aimerions pouvoir répondre en détail mais dont nous ne ferons qu'esquisser ici les réponses.

Il est certain que le sort fait à l'*Ode au Saint-Laurent* est tout à fait mérité ne serait-ce que parce que Gatién Lapointe a choisi de faire du fleuve, l'image axiale de l'espace québécois. Saint-Laurent, courant qui entraîne vers l'est, l'orient européen, le pôle magnétique de l'imaginaire de l'homme d'ici. Mais aussi Saint-Laurent écart entre deux rives, brèche, vide à combler ; eau qui fait invinciblement appel à la terre ; élément féminin, matrice de l'homme à venir que chante Lapointe. L'on s'aperçoit alors que, sous sa forme matérielle ou comme symbole, le Saint-Laurent est réceptacle d'îles. De ces « îles, toutes isles » qu'évoque Pierre Perrault, mais, aussi de ces villes et villages disséminés sur ses deux rives comme autant d'îlots qui attendent d'être reliés entre eux par-delà le fleuve puisqu'il n'y a de liens véritables à établir que par-dessus le fleuve et non avec un arrière-pays qui n'est encore que terre vierge, puisque la linéarité parallèle de ces villes et villages ne peut être unité que par leur rapprochement par-dessus le fleuve.

3. Louis-Edmond Hamelin, *Typologie de l'écoumène canadien*, Mémoires de la société royale du Canada, 4^e série, tome IV, section I, Ottawa, La Société Royale du Canada, 1967, p. 50.

Le fleuve Saint-Laurent, l'eau donc, est cette image privilégiée d'un espace perçu d'abord comme élément féminin, mais parce que réceptacle d'îles, de terres, comme élément masculin en même temps. Espace androgyne, divisé par un écart, une brèche à combler. Le poète chez qui cette image d'écart s'exprime de la façon la plus saisissante, parce que l'écart est intériorisé et l'espace humanisé, est Saint-Denys Garneau :

Je marche à côté d'une joie
 D'une joie qui n'est pas à moi
 Dune joie à moi que je ne puis pas prendre... (*Accompagnement*)

Le même Saint-Denys Garneau d'ailleurs qui décrivait un « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel » :

La vie la mort sur deux collines
 Deux collines quatre versants
 Les fleurs sauvages sur deux versants
 L'ombre sauvage sur deux versants.

Il ne faut pas, à cet égard, se laisser impressionner par le caractère humide de l'eau, si souvent présente chez les écrivains d'ici. L'eau, en effet, est beaucoup plus perçue comme l'antithèse de la terre, et donc comme un feu latent, couvant un espace en attente de son unification, comme un feu en attente de sa naissance sous la cendre. Il est ainsi frappant de constater combien les personnages féminins, au théâtre par exemple, sont associés au feu alors que les personnages masculins sont plutôt associés à l'eau. Ce qui explique l'embrasement résultant de leur rencontre.

Cette image d'un espace perçu d'abord dans sa faille, dans ce creux qui le sépare, le partage, le morcelle est ce qui justifie l'image des îles chez Perrault ou chez Grandbois. Le Québec est ainsi, paradoxalement, vu comme une île, un archipel d'îles plus précisément, par ses poètes. Paradoxalement, puisqu'une telle image va tout à fait à l'encontre de la notion des grands espaces si chers aux critiques d'ici. Mais ce n'est que par cette image d'îles que le sentiment d'isolement peut s'expliquer. Car le sentiment d'insularité, d'isolement donc, est à la source de ce désir de rassemblement, d'unification, dont la recherche d'identité n'est que la forme intellectuelle et le dialogue feint la figure stylistique.

Considérée sous cet angle, l'image des îles, n'est plus seulement une image privilégiée par un ou deux poètes, mais par la majorité des écrivains québécois. Et un romancier comme Yves Thériault pourra intituler un recueil de nouvelles *l'Île introu-*

vable pour souligner précisément le double paradoxe d'un espace continental qu'il perçoit comme insulaire et auquel il voudrait ensuite redonner ses véritables qualités de continent, de terre unie donc, d'île introuvable, pour tout dire.

Cette image des îles à rassembler, exige, pour être saisie, qu'on réexamine le sens que prend l'image de l'eau qui n'est plus un élément passif, mais actif, au moins dans l'ordre de sa féminité. Ainsi l'eau est courant, mouvement, voie de passage, de métamorphose, de naissance. L'eau est peut-être davantage encore force, moteur dans son ordre propre, catalyseur de la masculinité. Elle est ce par quoi la force masculine, l'être viril peut se définir et naître.

Il n'est que de considérer l'eau sous sa forme la plus significative au Québec, celle de la neige. L'eau, non plus élément, mais objet. L'eau, non plus fluide mais matérielle, est éteignoir. La neige est l'antithèse du feu ou plus précisément le boisseau sous lequel couve le feu, la chape sous laquelle le feu tâche de survivre, l'enveloppe à écarter pour que se remette à grésiller la flamme. Une même image parcourt les vers des poètes d'ici :

À pas lents tu t'avances
Vers ces rivages clairs
De lisse désespoir

Toi vêtue de cette blanche tunique
Comme pour l'incantation
Des bonheurs captifs
Sous les feux des saisons

.....
Tu chasses la ténébreuse erreur
Quand tu prononces les mots qui tremblent
Le long de toutes les vallées de la terre
Au flanc de chaque montagne
Au bleu de l'oasis des déserts

Tes mots vêtus de blanc mensonge
Comme une tendre neige

(Alain Grandbois, « Neige »)

D'Alain Grandbois à Roland Giguère :

Nous sommes loin d'ici
sur les chemins de neige
nous sommes loin

de la ville sans lendemain
 nous sommes seuls
 et le silence prépare un feu parfait
 à l'ombre même de nos désirs

nous appartenons à tous les futurs
 puisque ta réalité est possible
 puisque tu es réelle.
 au coeur des neiges éternelles
 Je laisse mon dernier regard
 à l'orée de ta beauté

(Roland Giguère, *Adorable femme des neiges*)

de Roland Giguère à Rina Lasnier :

L'arbre incanté d'une neige sans cesse survenante,
 et l'arbre est un souffle inspiré d'un masque de soie
 et non plus l'œuvre de l'ombre sous un fouillis de feuilles ;

.....
 Moulé dans cette noblesse marginale et décharnée,
 l'arbre est pareil à l'âme dans le gain de la mort
 et pareil à l'amour dans la stature de sa fable ;
 l'arbre a pris chair de spectre pour grandir
 et joindre le lac vertical de l'horizon bleui.

(Rina Lasnier, « l'Arbre blanc »)

La neige est l'obstacle qu'il faut surmonter pour retrouver l'unité, l'écart à combler. Le recoupement des images de neige, de mensonge, de vêtement, d'éloignement et de mort d'une part, des images de mouvement, de passage, et de renaissance à la vie par l'intermédiaire de l'eau, de la femme et de la mort ensuite, c'est-à-dire des symboles de la métamorphose, le démontre assez.

L'image de l'arbre, si fréquente elle aussi chez les écrivains du Québec, dans un tel contexte, devient moins un symbole de virilité en soi par sa seule forme ou sa seule position verticale, que par la direction du mouvement dont l'arbre est toujours animé. C'est pourquoi Gatién Lapointe n'hésite pas à comparer le Saint-Laurent à un arbre ;

Quelle est cette tige à cinq branches
 Jetée en travers de mon corps
 Est-ce une main profonde et fluide
 Est-ce l'ombre tremblante d'un oiseau

Quels sont ces cinq Grands Lacs
 Flottant comme de grandes fleurs sur ma poitrine
 (Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*)

Dans l'*Ode au Saint-Laurent*, l'image de l'arbre est même paradoxalement l'image initiale sur laquelle s'ouvre ce poème à la gloire d'un fleuve. C'est l'image la plus répandue, plus fréquente que celle de l'eau dans les vers de Lapointe. L'eau, comme l'arbre, étant mouvement, il n'y a là nulle contradiction. Et Lapointe peut même aller encore plus loin dans cette figuration paradoxale de l'arbre puisqu'il n'hésite pas à nous proposer l'image d'un arbre sans racines ou plus précisément d'un arbre antérieur à la naissance de ses racines :

Un jour je me suis creusé un trou ici
 Et je m'y suis planté comme un arbre
 (vers placés en épigraphe à l'*Ode au Saint-Laurent*)

Pour s'apercevoir de l'originalité de l'image de l'arbre chez les écrivains d'ici, il faut la rapprocher de celle qu'on trouve chez des poètes d'autres pays⁴. Chez des écrivains africains ou antillais, Césaire par exemple, l'arbre est surtout racines, point fixe, pivot de la vie et de la mort. L'image de l'arbre est l'image d'une rentrée en soi, l'arbre est boucle, vrille, cercle se refermant sur sa propre rotondité. L'on connaît ces vers tant de fois cités du *Cahier d'un retour au pays natal* :

Faites de moi un homme de terminaison
 faites de moi un homme d'initiation
 faites de moi un homme de recueillement
 mais aussi faites de moi un homme d'ensemencement

 vous savez que ce n'est point par haine des autres races
 que je m'exige bêcheur de cette unique race
 que ce que je veux
 c'est pour la faim universelle
 pour la soif universelle

la sommer libre enfin
 de produire de son intimité close
 la succulence des fruits

(Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*)

4. Geneviève Calame-Griaule, *le Thème de l'arbre dans les contes africains*, Bibliothèque de la S.E.L.A.F., n° 16, Paris, Klincksieck, 1969 (ce volume contient entre autres une étude de Laennec Hurbon sur la dialectique de la vie et de la mort autour de l'arbre dans les contes haïtiens).

L'arbre des écrivains québécois est plutôt élan, bond, et pour cette raison, les images d'arbre et d'eau sont équivalentes puisque l'eau est mouvement incessant, écoulement, courant, la mobilité même. L'on songe ici aux œuvres des poètes baroques français et aux études de Jean Rousset⁵. La vision des baroques n'est pas sans analogie avec celle des poètes québécois. Mais si les premiers déploraient et dénonçaient l'inconsistance du monde réel, les poètes québécois en déplorent le trop de consistance. L'attitude, de part et d'autre, consiste à dépeindre le monde comme obstacle, mais si cet obstacle agit comme leurre chez les baroques français, s'il est chez eux source de méprises et d'erreurs, chez les poètes québécois, il est plutôt source d'incertitude, de désarroi. Le monde est glu chez les baroques, il est piège chez les écrivains québécois. Pour les premiers le monde fait obstacle par sa trop grande transparence, pour les seconds par sa trop grande opacité. D'où pour les premiers, l'obligation de fuir le monde et pour les seconds, la nécessité de le parcourir, d'y entrer.

Le personnage du voyageur⁶ symbolise de la sorte l'attitude de l'homme d'ici vis-à-vis de son espace. Parce que l'espace est écart, séparation et donc division, obstacle, il exige d'être parcouru, reconnu, délimité afin que soit mieux connue la manière de franchir l'écart : par le bond au-dessus du vide ou par la reconnaissance de la nécessité du repli sur soi. Les oeuvres romanesques et théâtrales nous permettent de retrouver l'une et l'autre attitude et de percevoir ainsi les coordonnées majeures des mouvements, des gestes, des attitudes, et des efforts des personnages de voyageur. L'échec de François Paradis, de Menaud, les va-et-vient des personnages de Marcel Dubé, la recherche de l'impossible évasion des personnages de Michel Tremblay, et, d'une manière générale, ces dénouements des pièces de théâtre ou de roman qui obligent à tout recommencer, ce « perpétuel commencement » dirait plus exactement Saint-Denys Garneau, tout cela témoigne de l'effort du personnage du voyageur de faire se rejoindre l'espace réel dans lequel il vit et l'espace rêvé qu'il espère atteindre.

Dans l'examen du thème du pays qui n'est rien d'autre que l'expression de ce sentiment de l'espace, l'on a souvent oublié de tenir un compte attentif de la forme stylistique employée par les écrivains d'ici. L'on a ainsi fait un sort tout à fait mérité aux vers de Gilles Vigneault :

Mon pays ce n'est pas un pays
c'est l'hiver...

5. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*. (Circé et le Paon), Paris, Corti, 1963.

6. Voir les études d'André Vanasse, de Maurice Lemire, de Jack Warwick et de Michelle Lavoie notamment à ce sujet.

Mais l'on n'a peut-être pas assez fait remarquer que l'équivalence établie entre pays et hiver (c'est) est précédée d'une inéquivalence (ce n'est pas) qui fait de l'équivalence une inéquivalence renforcée. L'hiver est déjà négatif en soi, parce que mort des arbres, de la vie naturelle. La forme négative (ce n'est pas) vient donc ajouter, à l'équivalence négative pays-hiver, un renforcement. Le pays est donc doublement obstacle. Obstacle en soi, parce qu'hiver, obstacle ensuite par la perception qu'en a le sujet. Le sentiment de l'espace est celui d'une hostilité. L'espace perçu est barrière. Espace divisé, écart donc, le pays réel est l'envers, le double d'un pays rêvé. Et de ces deux pays les images ne coïncidant pas, l'espace physique est obstacle au pays souhaité. D'un tel sentiment, l'histoire, au premier chef, est responsable. Les deux mouvements de possession et de dépossession de l'espace d'ici en font véritablement ce pays incertain dont parle Ferron. Mais ce sentiment trouve déjà dans la géographie une de ses sources. Gilbert Durand⁷ a fait la psychanalyse de la neige. Elle est, nous dit-il, essentiellement un signe de renaissance parce que facteur de transformation pour l'homme. Cette éternelle renaissance, cette perpétuelle nécessité de franchir un seuil de mort évoquée par les poètes d'ici, est un impératif dicté par la géographie. L'histoire ne serait donc venue que se surajouter au réel pour en colorer la perception !

IMAGE DU TEMPS

Parler d'histoire, nous jette en plein dans le problème de l'image du temps chez les écrivains québécois. Quelle est-elle cette image ?

La première constatation que l'on peut faire est qu'il semble bien difficile d'écrire une histoire, ici, au Québec. Non pas seulement parce que des écoles d'historiens québécois se partageraient en économistes-scientifiques et nationalistes-sentimentaux, ou encore parce qu'auteurs de manuel ou de petit manuel se renvoient des interprétations contradictoires des mêmes faits, mais surtout parce qu'il semble bien difficile de trouver un terrain minimum d'entente à partir duquel même des adversaires irréductibles peuvent se réconcilier.

Car ce terrain minimum n'est rien d'autre qu'une même idée, ou si l'on préfère, une conception commune du temps. Le temps collectif, dans son passé et son devenir, s'organise selon une perspective dont les historiens ne sont que les proclamateurs dans le présent. Et d'une école d'historien à l'autre, et même de générations d'historiens

7. G. Durand, « Psychanalyse de la neige », dans *Mercure de France*, t. 318, 1953, p. 614-639.

en générations d'historiens, il est possible de retrouver sous les contradictions les plus véhémentes cette unité de pensée qui n'est rien d'autre que l'adhésion à cette perception collective du temps. Parmi les signes de cette perception collective du temps, l'on peut prendre la devise d'un pays. Au Québec : « Je me souviens » a un sens unidirectionnel qui peut porter à se poser des questions. Pourquoi cette apparente fixation au passé sans vision complémentaire du futur ? D'une manière générale (« l'union fait la force », « liberté, égalité, fraternité », « *in God we trust* ») les devises tendent à exprimer une vision atemporelle en fixant à une collectivité un objectif qui transcende les catégories du temps. La collectivité, par sa devise, tend à se donner un objectif historique qui dépasse son histoire. Une simple lecture des devises citées plus haut révèle qu'il y a soit une conception de la force (« *in God we trust* », « l'union fait la force ») soit une conception des rapports de classes (« liberté, égalité, fraternité »), objectifs bien politiques et très concrets, qui sont envisagés comme des buts permanents à atteindre. La société historique se fixe un objectif anhistorique et la forme générale abstraite de la formulation des devises le traduit bien. Le peuple qui dit « we » est peut-être bien particularisé, mais la confiance qu'il met, lui, en Dieu, lui donne une assurance qui est celle de Dieu, par opposition à l'assurance que peuvent avoir les autres peuples. De même les peuples qui désirent la force par l'union ou par la liberté, l'égalité et la fraternité, sont peut-être bien particuliers mais ils désirent toute la force, toute l'union, etc...

Le « Je me souviens » québécois est donc une devise suggérant elle aussi un objectif général. Se souvenir n'a pas ici de complément et comporte toute la généralité du souvenir. Il n'empêche que « se souvenir » est fondamentalement un acte qui nous enferme et nous limite à nous-mêmes puisqu'il se porte d'abord sur nous-mêmes, avant de nous porter vers les autres, puisqu'il ne fait pas atteindre les autres, le monde extérieur, directement, mais par le biais de notre conscience. En somme les devises précédentes fixaient des objectifs tout à fait extérieurs aux collectivités qui les formulaient. Il n'en va pas de même pour le « Je me souviens » qui semble fixer comme but au sujet la rétention de lui-même. En somme, nous aurions d'une part des devises par lesquelles des collectivités s'inviteraient elles-mêmes à s'appropriier le monde et une devise où une collectivité, la québécoise, s'enjoindrait de s'appropriier elle-même, de se retenir elle-même.

Le « Je me souviens » comme d'autres mots d'ordre : « Notre maître le passé », « Au pays du Québec rien ne doit changer » semble aujourd'hui pour le moins battu en brèche. La perception du temps des Québécois d'aujourd'hui serait vraisemblablement en opposition très nette avec celle des Canadiens français d'hier. À ce dernier, tourné vers le passé, aurait succédé un autre homme, tourné, lui, uniquement vers le futur. Voilà ce que l'on pourrait se faire dire par celui à qui l'on tenterait de répéter « Je

me souviens », « Notre maître le passé », ou pis encore : « Au pays du Québec rien ne doit changer ». C'est d'ailleurs l'attitude qu'adopte Jean-Charles Falardeau⁸.

Qu'en est-il au juste ? Constatons d'abord que si l'histoire du peuple québécois peut s'articuler autour des trois grandes idéologies analysées par Marcel Rioux⁹ : conservation, contestation-rattrapage et développement-participation, cette histoire prend une allure cyclique et son déroulement s'apparenterait davantage à celui du mythe, du récit transhistorique, anhistorique donc, qu'au récit historique. Rioux nous dit en effet que l'idéologie première des Québécois est celle de l'indépendance. La première idéologie formulée du Québec l'a été au début du XIX^e siècle par une élite laïque qui a défini ce pays comme une nation et a réclamé pour elle l'indépendance. « L'insurrection [de 1837] marque l'échec dans une sorte de spasme, d'agonie, de cette première tentative pour définir la situation et l'avenir de la nation canadienne-française. » Les idéologies successives de conservation, de contestation-rattrapage et de développement-participation ne sont dès lors que les étapes successives par lesquelles est passée cette nation canadienne-française dans ce voyage de retour à son idéologie initiale. La renaissance de l'idée séparatiste n'est que la résurgence d'une idéologie fondamentale que les Québécois avaient dû transformer au gré des circonstances. Marcel Rioux emploie des termes significatifs. D'une part il dépeint « ces idéologies comme soudées les unes aux autres et possédant des caractères qui en font une chaîne dont les maillons sont solidement reliés les uns aux autres ». D'autre part il parle d'un mode de différenciation des partis politiques québécois qui ont « toujours oscillé entre certaines tendances plus ou moins de droite ».

L'image qui ressort de ces descriptions de Rioux est qu'à la manière d'une aiguille qui par degrés successifs reviendrait à son point de départ, l'évolution politique du Québec, aurait suivi une courbe cyclique la ramenant à son point de départ, après quelques oscillations ou hésitations. Est-ce là une preuve que l'évolution, le progrès donc, au Québec, est retour au point de départ, au passé, et qu'en somme vivre au Québec, c'est se souvenir ? Jean-Charles Falardeau ne le pense pas. Pour lui « le Québec n'est plus un passé mais un avenir ». Il en voit les preuves dans la création littéraire au Québec depuis vingt ans. Qu'en est-il ?

Là encore Saint-Denys Garneau avait défini depuis bien longtemps la juste perspective selon laquelle il faut envisager la question. Son poème « Commencement per-

8. Jean-Charles Falardeau, « Le Québec n'est plus un passé mais un avenir », dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 1, 1968, Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, p. 73-78.

9. Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec » dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 1, Bruxelles, 1968, p. 95-124. Du même auteur, voir aussi *la Question du Québec*, Paris, Seghers, 1971.

pétuel » nous fournit la clé d'une synthèse entre le retour cyclique, la loi de l'éternel retour du mythe, et l'idée de progrès, loi du développement de l'histoire.

Un homme d'un certain âge
 Plutôt jeune et plutôt vieux
 Portant des yeux préoccupés
 Et des lunettes sans couleur
 Est assis au pied d'un mur
 Au pied d'un mur en face d'un mur.

Il dit je vais compter de un à cent
 À cent ça sera fini
 Une bonne fois une fois pour toutes
 Je commence un deux et le reste

Mais à soixante-treize il ne sait plus bien
 C'est comme quand on croyait compter les coups de minuit et qu'on arrive à onze
 Il fait noir comment savoir
 On essaye de reconstruire avec les espaces le rythme
 Mais quand est-ce que ça a commencé

Et l'on attend la prochaine heure
 Il dit allons il faut en finir
 Re commençons une bonne fois
 Une fois pour toutes
 De un à cent
 Un...

Les trois points de suspension sont les signes visibles de ce « commencement perpétuel » d'un poème qui tourne sur lui-même. Le « Un » du dernier vers s'enchaînant parfaitement avec le « un » du premier, revenant ainsi à son point de départ, le poème une fois mis en branle peut indéfiniment tourner. En dehors de cette construction en roue, il y a les images d'écart qu'il nous est intéressant de retrouver sous des formes multiples (plutôt jeune plutôt vieux ; au pied d'un mur, en face d'un mur) comme signes d'un écart à l'intérieur de la conscience même du poète, mais aussi comme signes de la liaison d'un tel espace avec un temps donné. Et ce temps ne peut être que l'hésitation, l'incertitude, l'attente. Les imprécisions de la description (plutôt jeune et plutôt vieux) sont moins des imprécisions subjectives, c'est-à-dire une incertitude de l'auteur quant à sa perception de l'objet décrit qu'une imprécision objective, incluse dans l'objet décrit. La conjonction de coordination « et » le démontre qui lie les deux membres de la comparaison plutôt jeune plutôt vieux ; ou encore la répétition de « au pied d'un mur »,

suivi de « en face d'un mur », cette réplique tend à souligner qu'il s'agit, là encore, d'une incertitude objective. Ainsi un « objet » écartelé, divisé, incapable de faire se rejoindre ses deux rives mais qui n'agit pas moins ne peut avoir que le temps d'une action inachevée et sans cesse recommençant, le temps d'une attente en fin de compte.

Sans doute l'attente prend davantage la forme active d'une poursuite que celle passive d'une béate espérance. Mais elle demeure l'attente d'une fin inaccessible, la poursuite d'un objet sans cesse repoussé loin de nous, un piétinement sur place qui fait recommencer à un niveau différent, un départ toujours le même. Ainsi le recommencement n'est pas recul puisqu'on recommence à un niveau différent ; il n'est cependant pas progrès non plus puisque cette hauteur est dans la ligne d'un même point de départ et que l'objectif demeure à la même distance. L'image du temps est celui d'un objet qui se déplace mais sans avancer. L'on recommence à un autre niveau le même départ.

Deux vers sont particulièrement significatifs qui soulignent l'impossibilité du progrès :

On essaye de reconstruire avec les espaces le rythme
Mais quand est-ce que ça a commencé ?

Le rythme, le temps donc, est antérieur à l'espace, et l'effort du poète vise à mener l'espace, « les espaces » plutôt, vers le rythme, à ajuster les espaces au temps. De par l'écart même qui sépare l'espace intérieur du poète, tout progrès est éloignement d'une rive, dans un effort pour rejoindre l'autre rive, oubli de son passé pour toucher à l'avenir, mais par la même faiblesse, incapacité de poursuivre l'avance vers ce futur sans lien avec un passé oublié. Il y a donc volonté de rejoindre l'autre rive de soi-même mais incapacité de s'éloigner de la rive d'où l'on part. Le personnage semble donc condamné à l'attente, à la patience si l'on préfère : « Et l'on attend la prochaine heure. » Gérard Bergeron peut caractériser par cette patience l'histoire du Québec : *Le Canada après deux siècles de patience*. Cette patience peut cependant se donner des allures d'action par le dialogue feint. Le personnage évoqué par le poème de Saint-Denis Garneau parle (il dit... il dit) mais c'est un monologue puisqu'il se parle à lui-même. Ce monologue prend parfois la forme d'un discours indirect de l'auteur :

Il fait noir comment savoir

Par-dessus son personnage dont il feint de rapporter les propos, le poète s'adresse à son lecteur. Le dialogue du poète et du lecteur est camouflé ici par l'ambiguïté du discours indirect que vient renforcer l'absence de signes de ponctuation. Le poème qui était

récit se change en discours, tout en gardant les allures du récit, ce qui permet aux propos du personnage à lui-même d'être ceux de l'auteur à son lecteur.

Ce va-et-vient de l'auteur qui entre dans son personnage ou en sort est sans doute la caractéristique principale du dialogue feint dont se servent les écrivains québécois pour tromper leur attente, combler l'écart qui divise leur espace intérieur et réaliser l'unité de leur être double. Car le sentiment de l'attente, sentiment par excellence du temps chez les écrivains d'ici, ne peut se muer en l'image d'une action que par ce dédoublement, ce dialogue feint, qui n'est qu'un monologue à deux voix, tenu par un seul personnage.

J'avais déjà souligné l'existence d'une telle figure du dialogue chez Crémazie et Fréchette¹⁰. L'on pourrait en relever des exemples aussi bien chez des poètes modernes, et avoir ainsi la preuve qu'une telle forme stylistique constitue une pratique constante des écrivains d'ici et que Gatien Lapointe ou Roland Giguère rejoignent sur ce plan leurs aînés :

À ma lointaine

Je te délègue mon ruisseau
pour te parler de mes absences

Je t'envoie mon saule
pour pleurer tes nuits perdues

Je t'envoie ma plus belle pierre
pour faire chanter ta fenêtre

Je t'envoie l'oriole et son nid
je t'envoie un matin rare
Je t'envoie un soir de pluie
je t'envoie la lune neuve

et si tu ne me vois pas
c'est que je n'existe plus

(Roland Giguère, *Naturellement*)

Quel plus bel exemple de dialogue feint que ce poème fait de propos échangés entre deux êtres qui n'en font qu'un ou plutôt qui ne sont que les deux temps successifs

10. Maximilien Laroche, « Notes sur le style de trois poètes », dans *Voix et Images du pays II*, Montréal, CSM 15, 1969, p. 91-106.

d'un même être. Car entre le personnage qui dit « je » et celui qui est désigné comme « la lointaine » il ne saurait y avoir dialogue véritable. Parce que lointain, irréel, plus imaginé que vu ou touché, séparé, le personnage de la femme aimée, le toi n'existe pas, du moins pas encore pour celui qui se dénomme « je ». Or quand cette amante enfin rapprochée aura commencé d'exister, « je » aura cessé d'exister. Il faut tout l'art de Giguère pour nous émouvoir à ce dialogue qui ne peut avoir lieu, dialogue feint où le « je » du poète, par la magie du verbe, peut se dédoubler pour monologuer tout en ayant l'air de participer à un dialogue, où le dédoublement imperceptible est la forme d'une action qui n'est que rêve.

Gatien Lapointe et la plupart des écrivains québécois pourront ainsi chanter un temps premier, temps d'un commencement, commencement perpétuel, et lui donner néanmoins toutes les dimensions d'un temps objectif. Au théâtre québécois il n'y a pas de véritable dénouement puisque le héros se trouve, au terme de l'action, replacé dans le même dilemme qu'au début. En poésie, le futur n'est souvent qu'une réactualisation du passé, le passé reconsidéré au présent. Quel est ce « premier matin » dont nous parle Gatien Lapointe dans le poème qui porte ce titre. « Ce matin durera puisqu'il est le premier », nous dit-il. Il s'agit d'un temps premier, du temps d'un commencement à partir d'un retour au passé. Car dès le premier vers du poème, Lapointe s'interroge : « Pour quelle défaite apprendrai-je à vivre » et déclare dans un vers tout à fait dans la ligne du « commencement perpétuel » de Saint-Denys Garneau : « Je reviendrai au début de moi-même » précisant même : « Je rêve pour découvrir pour me souvenir ».

Quel rapport faut-il voir entre le sentiment de l'espace et cette image du temps ? L'espace est-il premier et le temps second comme cela devrait être ? Il ne semble pas. Ici au Québec, et la devise « Je me souviens » prend tout son sens, le temps précède l'espace qu'il essaie de façonner et de conditionner, en tout cas dans la perception qu'en ont les écrivains. Si les écrivains en sont à ce commencement perpétuel, à cet effort toujours recommencé pour refaçonner chaque fois le monde, c'est qu'ils n'arrivent pas à nier radicalement l'espace et qu'ils butent toujours sur lui. Ainsi le commencement perpétuel est l'effort pour refaçonner un monde qui désormais serait temps avant d'être espace.

Habiterai-je ô temps une seule parole
Je cherche un mot durable (Gatien Lapointe)

« On essaye de reconstruire avec les espaces le rythme » : l'inversion du mot espace qui précède rythme est trompeuse. Le poète a voulu à dessein nous tromper, car ce que l'auteur essaye de reconstruire (reconstruire est significatif, il ne s'agit pas de cons-

truire), c'est le rythme. L'espace n'est qu'un moyen. Du moins il voudrait qu'il en soit ainsi. Mais l'espace se rebelle. Il y a un ordre objectif qui est celui de l'espace d'abord. Le temps n'est que la mesure de nos relations avec l'espace. Le temps est donc mal-léable, fluide, mais l'espace est irréductible. Il y a un ordre de l'espace qui résiste à nos désirs et s'impose à nous.

Ainsi l'écrivain d'ici doit-il s'inventer le pays et non pas le découvrir. Il le crée de toutes pièces, à partir de lui-même. Le pays que décrit Gatién Lapointe n'est pas le pays réel, mais un pays rêvé. L'illusion et l'art de Lapointe est de nous faire tenir ce pays rêvé pour le pays réel. Ainsi le poème « le Premier Matin » est situé d'un point de vue extra-terrestre, d'où le poète descend vers une terre à sa mesure. (« J'ai tourné les yeux vers la terre » — « C'est sur terre que je veux habiter »). Ainsi la terre qu'il foule de ses pas, est-elle une terre façonnée par son rêve, perçue d'en haut (« J'accorderai mon pas aux pentes de la terre »). Le poète descend vers la terre, mais ne touche qu'aux pentes de celle-ci, donc par ce plan qui permet la fonction entre son point de départ et son point d'arrivée. Il choisit son aire d'atterrissage et délimite son terrain.

Cet espace ainsi choisi ne peut exister que dans le temps du rêve, le temps de l'intervalle, le temps de l'éphémère :

Je palpe et je connais dans l'éphémère

Ce temps, à la fois ordinaire (réel donc) et beau (conforme au rêve) c'est le temps de l'enfance, de la jeunesse, de la très grande jeunesse. D'où cette permanence de l'image d'une éternelle jeunesse de l'homme et du pays. Cette image (ne faudrait-il pas plutôt parler du mythe de l'éternelle jeunesse) est la forme qui réconcilie espace et temps pour l'écrivain québécois, subordonne le premier au second et permet de remodeler le monde.

Le sentiment du temps, par la vertu du style et l'usage de dialogue feint, peut faire passer du pessimisme de l'attente à l'optimisme de l'action, et l'image du temps, dans ce commencement perpétuel qui est piétinement sur place, pourra prendre la figure d'une exaltante progression. Ce que seul peut permettre le mythe de l'éternelle jeunesse, l'image de cet homme très jeune, chanté par Gatién Lapointe :

Montrez-moi une image de l'homme très jeune
Plantant son corps dans l'espace et le temps
Animant un paysage à sa taille
Montrez-moi cet homme de mon pays
Alors je répondrai du destin qui m'habite (« Au ras de la terre »)

Mais cet homme n'est qu'un être de langage puisque la maturité de l'homme, l'âge adulte, suppose la perte de cette jeunesse, de cette grande jeunesse (un homme très jeune) que réclame Gatién Lapointe. À l'origine même du langage des écrivains d'ici il y a l'évocation d'un temps « absoluisé » et d'un espace relativisé. Le dialogue feint que pratiquent ces écrivains n'est donc que le face à face de ce sentiment de l'espace et de cette image du temps à accorder.

MAXIMILIEN LAROCHE
Département des littératures
Université Laval