

## **Nouveau regard critique sur le premier roman écrit en Canada : *l'Influence d'un livre***

Louise Desforges et Jean-Pierre Piché

Volume 5, numéro 1, 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600246ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600246ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desforges, L. & Piché, J.-P. (1972). Nouveau regard critique sur le premier roman écrit en Canada : *l'Influence d'un livre*. *Voix et images du pays*, 5(1), 15–56. <https://doi.org/10.7202/600246ar>

## *Nouveau regard critique sur le premier roman écrit en Canada : l'Influence d'un livre*

« N.S. Troubetzkoy, fondateur de la linguistique structurale, écrivait en 1926 à propos de l'histoire littéraire du Moyen Âge : « Jetons un coup d'œil sur les manuels ou sur les cours universitaires se rattachant à cette science. Il y est rarement question de la littérature en tant que telle. On y traite de l'instruction (plus exactement, de l'absence d'instruction), des traits de la vie sociale, reflétés (plus exactement, insuffisamment reflétés) dans des sermons, chroniques et « vies », de la correction des textes ecclésiastiques ; en un mot, on y traite mainte question. Mais on parle rarement de la littérature. [...] L'œuvre littéraire du Moyen Âge est jugée « intéressante » non pour ce qu'elle est, mais dans la mesure où elle reflète les traits de la vie sociale (c'est-à-dire qu'elle est jugée dans la perspective de l'histoire sociale, non de l'histoire littéraire), ou encore, dans la mesure où elle contient des indications, directes ou indirectes, sur les connaissances littéraires de l'auteur (portant, de préférence, sur des œuvres étrangères) <sup>1</sup>. »

On pourrait formuler une critique des manuels de littérature canadienne-française exactement dans les mêmes termes. De plus, les historiens de notre littérature ont en général la hantise des origines et se posent souvent la question de l'existence même de cette littérature, ceci déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, avec Crémazie, par exemple <sup>2</sup>. Nous croyons qu'un tel problème, véhiculé par la critique littéraire

---

1. Tzvetan Todorov, « la Quête du récit », *Critique*, n° 262, mars 1969, p. 196.

2. « Plus je réfléchis sur les destinées de la littérature canadienne, moins je lui trouve de chances de laisser une trace dans l'histoire. [...] Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie. » Lettre à l'abbé Casgrain, 29 janvier 1867. Cité dans Michel Dassonville, *Crémazie*, Montréal et Paris, Fides, « Classiques canadiens », 1956, p. 57.

québécoise, n'est que l'aveu inconscient de l'incapacité de cette même critique à se prononcer sur la forme littéraire, sur les conditions d'existence d'une littérature nationale. Et nous assistons, impuissants, à un déferlement d'épithètes glorifiantes, méprisantes ou condescendantes selon la mode du jour, à l'endroit de ceux que tour à tour on nomme les « fondateurs », les « pionniers », les « premières voix du pays ». Tout se passe comme si le discours critique ne pouvait être qu'une mise en rapport unilatérale entre un monde « canadien » ou « québécois » et une littérature réduite à sa seule fonction de manifestation privilégiée mais inoffensive de ce monde essentiellement « national ».

Mais ce n'est pas notre intention d'énumérer les carences et d'expliquer l'incohérence de la critique littéraire au Québec. Notons seulement qu'il est urgent que le discours critique se fasse rigoureux, qu'il s'interroge de façon scientifique sur les possibilités, les conditions et les modes d'existence d'une littérature nationale ; que l'histoire littéraire étudie systématiquement les formes de discours littéraire qui se sont succédé au Canada français ; les liens de ces discours avec d'autres types de discours (politique, sapientiel, scientifique), produits ici ou ailleurs (surtout en France, en Angleterre ou aux États-Unis) ; les rapports (déterminants et déterminés) que le texte littéraire entretient avec la société, avec la structure économique-sociale et politique de la société.

Nous n'avons, dans cet article, aucune prétention historique ou généralisante. Nous limitons notre étude à un seul roman, *l'Influence d'un livre*<sup>3</sup> de Philippe Aubert de Gaspé fils, premier roman écrit en français au Canada par un auteur né ici. Les critères de la définition d'une littérature « canadienne » ou « québécoise » restant à établir, nous devons encore utiliser des normes extérieures au fait de la production littéraire (tels l'origine de l'auteur, le lieu de la composition et de la parution du texte) pour classer cette œuvre comme le premier roman « canadien<sup>4</sup> ». Il est clair qu'une telle catégorisation ne tire sa valeur que de sa seule fonctionnalité.

On a relativement peu écrit au sujet du *Chercheur de trésors*, autrement que comme prétexte à la narration d'anecdotes amusantes sur la vie de l'auteur,

---

3. Titre original à la parution, en 1837 ; celui du *Chercheur de trésors* ne lui sera donné qu'en 1864, lors de la réimpression. Dans le texte qui suit, nous emploierons indifféremment l'un et l'autre titre.

4. « Canadien » doit être ici entendu dans le sens où l'emploie Michel Brunet, par opposition à « Canadian ». Il ne nous semble pas opportun de parler d'une littérature québécoise au milieu du xix<sup>e</sup> siècle.

ou pour faire état des recherches sur « les faits de la vie réelle » dont s'était inspiré Philippe Aubert de Gaspé. Bien sûr, on a aussi souligné l'infériorité du jeune romancier par rapport à son père. Beaucoup d'anthologies et d'histoires de la littérature ne le mentionnent qu'à ce titre. On ne peut nier que *l'Influence d'un livre* soit une histoire diffuse dont la narration est souvent maladroite, mais la critique ne l'était pas moins. Nous tenterons ici de pallier cette lacune et de produire une analyse scientifique de notre premier roman. Ainsi, la pauvreté du récit dont on a toujours parlé de façon impressionniste, apparaîtra comme un résultat logique de notre recherche.

### POSITION THÉORIQUE ET APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Avant d'aborder l'étude de l'œuvre proprement dite, nous croyons fondamental de faire connaître l'essentiel de la position théorique qui est sous-jacente à notre analyse, position face à trois points traités par la critique littéraire traditionnelle, soit l'auteur, l'œuvre, et les rapports de l'œuvre à la structure sociale.

1. Nous ne croyons pas qu'une connaissance exhaustive de la vie de l'auteur soit nécessaire à une étude de l'œuvre. L'homme (l'écrivain) ne nous intéresse ici que parce qu'il écrit et par ce qu'il écrit, donc,
2. l'œuvre sera étudiée systématiquement, de façon à dégager les structures qui y sont immanentes. Seule la méthode structurale, à partir des résultats obtenus en linguistique, a produit les outils appropriés à l'étude scientifique des œuvres. C'est donc cette méthode que nous adopterons au premier niveau de l'étude interne de l'œuvre (niveau de la « compréhension » du texte, selon la terminologie de Lucien Goldmann), afin de déterminer le ou les sens inhérents à l'œuvre.
3. Puisque l'œuvre n'est pas entièrement autonome, mais dépendante d'une superstructure idéologique globale dont elle fait partie, d'une structure politique et économique dont elle est le reflet déformé et déformant<sup>5</sup>, il faut tenir compte du système dans lequel cette œuvre a été produite, qu'elle reproduit et auquel elle s'oppose.

---

5. « Un concept de reflet doit être construit qui échappe à la catégorie d'*expression*, complice de celle de *création*, toutes deux résidus de la métaphysique idéaliste. Le texte ne saurait se présenter comme reflet simple — sans médiations —, comme une « image ». Il est un reflet mais à l'intérieur d'un processus mouvant qui traite simultanément de sa réflexion au moment où elle se produit. » Philippe Sollers, « Niveaux sémantiques d'un texte moderne », *Linguistique et littérature*, numéro spécial de la *Nouvelle Critique*, avril 1968, p. 90.

Notre démarche est essentiellement calquée sur celle de Todorov dans son analyse des *Liaisons dangereuses*<sup>6</sup> (avec cependant quelques ajustements qui nous semblent opportuns et que nous indiquerons au cours de l'étude). L'étude de Todorov est surtout précieuse parce qu'elle reprend les principaux travaux de l'analyse structurale qui sont applicables à l'analyse interne du récit, parce qu'elle les articule, et applique la théorie à l'étude d'une œuvre concrète. Ainsi Todorov reprend aux formalistes russes la distinction essentielle entre les deux aspects du récit, soit l'histoire (qui « évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle ») et le discours (« la façon dont le narrateur nous fait connaître [les événements] »<sup>7</sup>).

Cette façon d'aborder le genre récit nous semble pertinente pour tout genre littéraire qui prétend relater un événement (ou une série d'événements) ayant ou non un caractère fictif. Elle est particulièrement adaptée au *Chercheur de trésors*, où le discours narratif est enchevêtré dans un ensemble diffus qui tient à la fois du discours sapientiel, didactique et pseudo-scientifique.

## LA PRÉFACE COMME PROJET D'ÉCRITURE<sup>8</sup>

La préface de *l'Influence d'un livre*, à la suite de la préface de *Cromwell*, se définit comme un projet d'écriture qui s'oppose aux formes d'écriture précédentes, au classicisme, à l'académisme et à la littérature galante. L'auteur veut pour son œuvre un ancrage dans le temps et dans l'espace, il veut décrire « les mœurs pures de nos campagnes... [s']en tenant presque toujours à la réalité<sup>9</sup> ». Il est démontré aujourd'hui que Philippe Aubert de Gaspé s'est réellement servi de faits réels pour la composition de l'« histoire » de son roman<sup>10</sup>. Il fait allusion

6. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1967 ; et « les Catégories du récit littéraire », *Communications* n° 8, 1966, p. 125-152.

7. Tzvetan Todorov, « les Catégories du récit littéraire », p. 126.

8. Avant de procéder à l'analyse interne du récit, il nous a semblé souhaitable de présenter la préface de l'auteur (même si en fait elle relève du niveau du discours), parce que celui-ci la définit comme un projet d'écriture. Cette façon de faire promet davantage de rendre compte de la distance entre ce projet et le texte réalisé que nous étudions par la suite.

9. Philippe Aubert de Gaspé, *le Chercheur de trésors*, Montréal, Réédition Québec, 1966, p. 2. Pour la suite du texte, toutes les citations tirées de cette édition du *Chercheur de trésors* seront suivies, dans le texte, d'une parenthèse indiquant la page d'où cette citation a été tirée.

10. A ce sujet, on peut consulter Joseph-Edmond Roy, *Histoire de la Seigneurie de Lauzon*, Lévis, chez l'auteur, 1897-1904, p. 205-206 ; et aussi, Gérard Ouellet, *Ma paroisse, Saint-Jean-Port-Joli*, Lévis, p. 109, 119-121.

à une réalité matérielle qu'il prétend transcrire dans « le premier roman de mœurs canadien » (p. 2).

Mais il y a contradiction, décalage à deux niveaux : 1. dans le *Chercheur de trésors*, entre le projet conscient d'écriture et le récit ; 2. dans toute production littéraire, entre le réel et le texte produit, issu d'un processus de connaissance. Le premier décalage existe pour de Gaspé entre ce qu'il croit écrire (son projet défini dans la préface) et ce qu'il écrit effectivement (le récit). « Il a donc fallu me contenter de peindre les hommes tels qu'ils se rencontrent dans la vie usuelle. Mareuil et Amand font seuls des exceptions... » (p. 2), lit-on dans la préface. Ces personnages du roman devraient donc illustrer « les mœurs pures de nos campagnes » (p. 2), être vertueux. Mais tout de suite l'auteur se rend compte qu'Amand et Mareuil se rapprochent bien plus des personnages horribles du romantisme que du modèle de l'honnête homme rural prôné par une certaine idéologie conservatrice au Québec. Qui plus est, ils sont, avec Saint-Céran, les principaux personnages du récit ; dans le roman, ce sont les personnages vertueux qui font exception (par exemple, la famille de l'oncle d'Amand, Amélie, les Thibault, amis de Saint-Céran). Ces derniers personnages ne sont pas véritablement mêlés à l'action ; leur présence sert plutôt de toile de fond, ils agissent de façon à faire ressortir les desseins sataniques des personnages principaux. On voit combien le projet d'écriture conscient de l'auteur trahit le texte accompli du récit. La préface, à l'image de l'œuvre de Rousseau, nous expose l'idéal naturaliste de l'homme rural, bon à cause de son contact journalier avec la nature, alors que le récit, au contraire, nous présente l'horreur que recèle cette nature, aussi malveillante parfois, qu'elle peut être belle.

Le deuxième décalage, celui qui existe entre l'objet réel et l'objet pensé qui tente de reproduire cet objet réel, est, de loin, le plus important. Il ne peut y avoir adéquation entre le réel et le pensé, les deux niveaux sont séparés par ce qu'Althusser a appelé une « rupture » irrémédiable. La connaissance du réel diffère de son objet. Le portrait que l'auteur fait d'Amand a été emprunté à la *connaissance* que l'auteur a pu avoir du docteur L'Indienne et des chercheurs de trésors de Saint-Jean-Port-Joli, comme celui de Mareuil au meurtrier Marois<sup>11</sup>. Il y a une première distance entre ces personnages dans la complexité de leur existence,

11. Voir David Hayne, « la Première Édition de notre premier roman », le *Bulletin des recherches historiques*, LIX, 1953, p. 49-50. (On nous apprend que dans la première édition du roman, le meurtrier portait le nom de Lepage. En réalité, il s'appelait Marois, alias Malouin, alias Lafage.)

et la connaissance que l'auteur en a eue. À un deuxième niveau, il y a aussi décalage entre cette connaissance et la façon dont nous sont rapportés les événements dans le texte accompli. L'auteur a commis l'erreur de l'école dite « réaliste » qui croit que la réalité peut être décrite, « peinte », sans subir de transformations, ni par la perception qu'en a l'auteur, ni par la façon dont il reproduit cette perception.

La préface de *Chercheur de trésors* qui se voulait une explication, une justification de l'écriture, voile le système de l'écriture, de la pensée comme productrice de son objet.

## I. LE RÉCIT COMME HISTOIRE

Nous avons dit que le niveau de l'histoire renvoie à *ce qui est raconté*, en tenant pour réels les événements et les personnages racontés, alors que celui du discours tient compte de la façon dont ces événements sont rapportés. Il convient donc de faire un premier découpage dans le texte : seront exclus de l'histoire la préface et le dernier chapitre, qui n'apportent rien de nouveau au point de vue événementiel. Ces deux fragments du texte font cependant partie du discours romanesque en ce qu'ils révèlent la position du narrateur face à ses personnages.

Il est très ardu d'analyser un roman comme *l'Influence d'un livre* au niveau de l'histoire. Ce récit est extrêmement décousu et nous présente quatre types très différents d'actions. Si l'on considère le schéma actantiel de Greimas<sup>12</sup>, basé avant tout sur la notion de désir, (un des prédicats de base de Todorov et, de loin, le plus important<sup>13</sup>, et aussi l'axe principal du réseau des possibles narratifs de Brémond<sup>14</sup>), on peut voir ces types d'actions comme des types de désir, nettement différenciés par les personnages qui les supportent. On aura, présentées en alternance, les histoires de Mareuil, de Saint-Céran et d'Amand, et deux légendes enchâssées dans l'histoire principale, celles de Rose Latulipe et de l'homme du Labrador. Les trois premières histoires et les personnages de ces histoires n'ont entre eux que des liens très ténus, même s'ils sont présentés en alternance. Cette

---

12. A. J. Greimas, « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications* n° 8, 1966, p. 28-60 ; aussi *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 180.

13. Tzvetan Todorov, « les Catégories du récit littéraire », p. 133.

14. Claude Brémond, « la Logique des possibles narratifs », *Communications* n° 8, 1966, p. 60-77.

alternance est d'ailleurs discutabile puisque c'est l'histoire d'Amand qui ouvre et qui clôt le récit ; de là l'importance de ce personnage par rapport aux autres dans la structure du récit, au triple point de vue du temps, de l'espace et des événements de l'histoire, et surtout comme acteur dans le récit.

### I.1. *La structure générale de l'histoire*

La structure de l'histoire du *Chercheur de trésors* paraissant, au premier abord, ambiguë, il nous a semblé nécessaire de présenter un tableau tenant compte du temps, du lieu et des événements du récit. À ce dernier niveau, nous parlerons d'unités événementielles (l'unité événementielle est définie comme une séquence de fonctions cardinales<sup>15</sup>, séquence close qui n'est intégrable qu'au niveau de l'histoire d'un personnage). Ainsi, pour le premier chapitre, nous ne donnons pas en détail les différentes fonctions cardinales, à savoir : Amand fait un feu, y met un creuset avec des métaux, travaille à son mélange, n'a aucun résultat, revise les directives alchimiques, rajoute du soufre, échoue de nouveau... Ces fonctions constituent une séquence puisqu'elles s'enchaînent directement, la deuxième impliquant la première, etc. Cette séquence, nous l'avons appelée « échec du projet alchimique ». Le deuxième projet d'Amand, celui de faire apparaître Satan, constitue une deuxième unité événementielle, puisque ses liens avec la première séquence ne sont pas au niveau de la causalité directe. Une lecture attentive du tableau qui suit, permet de visualiser la double structure d'alternance et d'enchâssement des histoires des trois personnages principaux, et l'enchâssement complet des deux légendes. Il permettra également de saisir la structure du récit qui est plus souvent logique que causale.


#### I.1.1. *Le temps de l'histoire*

Le temps de l'histoire, comme on le voit par le tableau, est morcelé, du moins dans les premiers chapitres. Ainsi, aux chapitres I et II, il y a une première étape dans le temps, celle du mois d'août, pour les deux premières actions d'Amand. Les chapitres III et IV constituent une deuxième série d'événements, sans liens avec la précédente. Après les 15 et 16 août, on passe brusquement aux 6 et 7 septembre, sans que les semaines séparant le 16 août du 6 septembre apportent quoi

---

15. « Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude. » Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966, p. 9.



Chapitres	Histoire d'Amand	Histoires <sup>a</sup> de Saint-Céran et de Mareuil	Légendes
I, II	<p data-bbox="237 282 563 415"><i>15, 16 août 182(?)</i> Rive sud du Saint-Laurent <sup>b</sup>, dans et autour de la cabane d'Amand ; Lac Saint-Jean.</p> <p data-bbox="237 421 563 499"><b>ÉCHEC DU PROJET ALCHIMIQUE ET DU PROJET NÉCROMANTIQUE.</b></p>	<p data-bbox="593 511 905 644"><i>6, 7 septembre</i> Rivière Trois-Saumons, dans et autour de la cabane de Mareuil ; fleuve Saint-Laurent.</p> <p data-bbox="593 650 905 704"><b>MEURTRE ET ARRESTATION DE MAREUIL <sup>c</sup>.</b></p>	<p data-bbox="949 716 1286 788"><i>mardi gras 17 (?)</i> Bois entre le Nord-Ouest et Montréal.</p> <p data-bbox="949 800 1286 903"><b>NARRATION DES CIRCON- STANCES OÙ LA LÉGENDE DE ROSE LATULIPE A ÉTÉ RACONTÉE.</b></p> <p data-bbox="949 909 1286 927">-----</p> <p data-bbox="949 939 1286 1017"><i>mardi gras, « autrefois »</i> Lieu non identifié ; cabane de M. Latulipe.</p> <p data-bbox="949 1023 1286 1075"><b>HISTOIRE DE ROSE LATULIPE.</b></p>
III, IV			
V			

VI

8 septembre  
Maison de M. Thibault.

→ COMPARUTION DE  
MAREUIL d.

-----  
une nuit de septembre  
Petite anse de sable.

PROMESSES D'AMÉLIE ET  
DE SAINT-CÉLAN.

VII

(x)<sup>e</sup> octobre  
Québec — une salle d'autopsie.

→ SAINT-CÉLAN ASSISTE À  
L'EXÉCUTION DE MAREUIL;  
AMAND S'EMPARA DE LA  
MAIN DE GLOIRE ET SE  
PROCURA UNE FAUSSE  
CHANDELLE MAGIQUE.

VIII

(x+1) octobre  
Route de Québec à  
Saint-Jean-Port-Joli ;  
maison de la mère Nollet  
et celle de l'oncle d'Amand.

VOYAGE DE RETOUR  
D'AMAND.

IX

(x+1) octobre  
Maison de l'oncle d'Amand.

ARRIVÉE D'AMAND ;  
FÊTE DE LA MOISSON.

-----  
printemps 17 (?)  
Labrador, poste du diable.

HISTOIRE DE  
RODRIGUE BRAS-DE-FER.

X (x+2 à x+4) octobre  
Cap au Corbeau.  
**ÉCHEC DE LA RECHERCHE  
DU TRÉSOR.**

XI (x+12) octobre  
La Sirène.  
**AMAND RECUEILLI PAR  
LA SIRÈNE.**

-----  
(durée de cinq ans)  
Île d'Anticosti.

**AMAND TROUVE  
CINQ CENTS DOLLARS.**

XII, XIII



(y) (5 ans plus tard)  
(y+1, y+5)  
Chambre de Saint-Céran.

→ **PROJETS DE MARIAGE ;  
RENCONTRE AVEC AMAND ;  
MARIAGE.**

XIV *avenir intemporel*  
Dans et autour de la cabane  
d'Amand.

**NOUVELLES RECHERCHES  
D'AMAND †.**

- Nous avons regroupé les histoires de Saint-Céran et de Mareuil parce qu'elles sont souvent entremêlées dans un même chapitre.
- Ne sont cités ici que les lieux les plus importants pour l'histoire des personnages principaux.
- La séquence de Mareuil s'étend sur plusieurs chapitres, mais nous la considérons comme une seule unité événementielle, selon la définition que nous en avons donnée plus haut.
- Les flèches signifient que l'événement noté, s'il fait partie surtout de l'histoire de Saint-Céran et de Mareuil, implique également la présence d'Amand.
- Un jour, non précisé, du mois d'octobre.
- Le quatorzième chapitre ne fait pas strictement partie de l'histoire ; il se situe en un autre temps. Il peut se comparer au « ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants » des contes de fées, qui permet de conclure l'histoire, sans constituer un événement de cette histoire.

que ce soit de nouveau au récit, on ne les mentionne même pas, c'est un trou dans l'histoire. Il y aura également coupure entre la première partie du chapitre VI (8 septembre) et la deuxième partie (« une belle nuit du mois de septembre », p. 41), alors que deux événements très différents ont lieu : la première partie est une suite logique du chapitre IV (la comparution de Mareuil, et l'autre, la rencontre de Saint-Céran et d'Amélie. À une coupure dans la succession des événements correspond une coupure dans le temps du récit.

Avec le chapitre VII, définitivement, disparaissent les dates. L'auteur note seulement que c'est le « mois d'octobre ». En même temps s'installe la notion de durée, et ceci jusqu'au chapitre XII. Une suite d'actions correspond à une suite de journées. À la fin du chapitre XI, on note qu'Amand reste cinq ans à l'Île d'Anticosti ; il ne s'agit plus de « vides » comme entre les premiers chapitres, puisqu'on indique l'occupation d'Amand pendant ces années. Cette étape de cinq ans, même résumée en quelques phrases, fait véritablement partie de l'histoire, il s'y passe même un événement : Amand trouve cinq cents dollars.

Le chapitre XIV, nous l'avons dit plus haut, ne fait pas partie de l'histoire comme tel. Aucun événement n'y est raconté. Pour Amand, surtout, (mais aussi pour les autres personnages), il s'agit d'un « avenir » par rapport au présent de l'histoire, un avenir qui n'est pas daté et qui se situe entièrement dans la durée. (« ... il cherche *toujours* la pierre philosophale, et... il lit *sans cesse* le petit Albert qui a décidé du sort de sa vie. » P. 98. C'est nous qui soulignons.)

Donc, à part les légendes dont l'action se situe dans le passé mais la narration dans la continuité de l'histoire des personnages, le temps, fragmenté au début du récit, devient durée unilinéaire. Ainsi, pour l'histoire d'Amand, les actions sont d'abord dissociées entre elles, et disjointes de celles des autres personnages. La durée ne peut s'établir qu'au moment où leur redondance devient évidente, c'est-à-dire au chapitre VII.

L'histoire de Saint-Céran, au début du livre, n'est pas intégrée à celle d'Amand. Elle le devient dans la deuxième partie du chapitre VI, alors que Saint-Céran rencontre Amélie, fille d'Amand. C'est à ce moment que, pour Saint-Céran, le temps devient une durée, qu'il décide de faire des études en vue d'épouser Amélie ; c'est à partir de cet endroit dans le texte, qu'on ne note plus la date exacte des événements. De même l'action de Mareuil était assez indépendante de celle des autres personnages du récit. Le personnage prend toute son importance

dans l'histoire d'Amand et de Saint-Céran au moment de son exécution, exécution à laquelle assiste Saint-Céran, et qui profite à Amand. Cette intégration des histoires des trois personnages se produit au chapitre VII, chapitre où, on l'a dit plus haut, s'installe la notion de durée. Cette durée, pour Amand, se traduit par un recommencement éternel (puisque même après la fin de l'histoire proprement dite, il continue sa pratique magique), et pour Saint-Céran, par une montée dans l'échelle sociale. Mareuil n'entre dans la durée qu'après sa mort, par la conclusion logique de son action.

### I.1.2. *Les lieux de l'histoire*

Géographiquement, l'histoire du *Chercheur de trésors* est très bien située à l'intérieur d'un triangle allongé sur les bords du Saint-Laurent, à cet endroit même où a commencé la colonisation du Canada. Les sommets du triangle sont marqués par Québec, Saint-Jean-Port-Joli et l'Île d'Anticosti. Les lieux des légendes sont par contre à l'extérieur de ce triangle. Ainsi, le lieu de la narration de la légende de Rose Latulipe (premier retour en arrière) se trouve quelque part entre Montréal et les Territoires du Nord-Ouest. On ne mentionne pas où se déroule la légende elle-même. L'histoire de Rodrigue Bras-de-fer, seconde légende, a lieu au Labrador. Il y a donc démarcation très nette entre la ou les histoires principales et les légendes, même au point de vue géographique.

Le recensement des lieux plus immédiats (demeures et, en général, lieux « fermés »), donne une longue liste d'endroits plus horribles et terrifiants les uns que les autres (à deux exceptions près, nous y reviendrons). Certains de ces endroits peuvent sembler jolis, attirants au premier abord, mais cette apparence est toujours trompeuse, car ils cachent quelque horreur mystérieuse. Ainsi, la maison de Mareuil (« sur les bords de la charmante rivière des Trois-Saumons, est une jolie maison de campagne », p. 16) et la salle d'autopsie de la ville de Québec (« ... au bas de la côte du palais, est une jolie petite rue, remarquable par sa grande propreté... Le No. 2, au dehors, n'a rien de bien frappant. — Le jeune homme qui s'arrêterait, sous les jalousies vertes du premier étage, dans l'espérance de voir un joli visage rose, serait bien trompé ; car elle n'est habitée que par des squelettes hideux. » P. 45.). Même la maison de l'oncle d'Amand, qui a toutes les apparences de la respectabilité, sert de lieu à la narration d'une histoire horrible (l'homme du Labrador). Il y aura donc les lieux terrifiants en soi, comme la caverne du cap au Corbeau, et ceux qui le deviennent par ce qu'on y fait,

je pense ici aux rives du lac de Port-Joli où Amand effectuera ses « cercles nécromantiques » (p. 10), à la maison de Mareuil et à celle d'Amand.

Font exception cependant, la petite anse où Saint-Céran va attendre Amélie et la chambre de Saint-Céran à Québec. La première est à peine décrite (« une belle anse de sable qui s'avavançait dans le fleuve », p. 41) ; par contre, sur la chambre de Saint-Céran, le narrateur donne beaucoup de détails, et toujours avec des qualificatifs louangeurs. Or ces endroits sont les seuls qui soient liés à l'histoire de Saint-Céran, et uniquement à celle de Saint-Céran. On voit dès lors combien les lieux sont liés aux personnages qui les habitent, qui les définissent.

Saint-Céran, avant son arrivée à Québec, ne peut être identifié à aucun lieu. On le voit chez les Thibault, chez Mareuil après l'arrestation de celui-ci, et dans cette petite anse de sable où il attend Amélie<sup>16</sup>. Saint-Céran qui n'est pas encore fixé dans la vie, et n'aura pas vraiment de foyer avant de l'être, est présenté chez d'autres personnes, en voyage, et dans la petite anse, en attente ; c'est-à-dire dans deux états provisoires pour lui. Lorsqu'il sera fixé dans la vie, c'est-à-dire quand il sera devenu médecin, alors il aura une chambre à la ville, son lieu privilégié<sup>17</sup>.

Mareuil, lui, est déterminé par son apparence même. Il habitera donc un lieu qu'on dit « rougi de sang » (p. 16) avant même que le meurtre n'y soit commis. Pourtant, une demeure est toujours un endroit sécurisant. C'est évident pour Saint-Céran (p. 84). C'est aussi vrai pour Mareuil qui, tant qu'il est chez lui après le crime, ne peut se faire prendre ; les autres personnages n'y entrent pas et lui ne veut pas en sortir. Dès qu'il le fera, il sera arrêté. À partir de ce moment, sa maison ne lui appartient plus, puisque sa propre personne est entre les mains des autres, de l'État ; il devient prisonnier chez lui et d'autres le gardent, l'empêchent de sortir.

Amand possède lui aussi une maison à sa mesure, où il garde son *Petit Albert*, et qu'il a remplie d'instruments d'alchimie. Le narrateur mentionne que sa femme et sa fille habitent la cabane, mais jamais elles ne sont présentes. Les seules personnes qui y entrent, à part Amand, sont Dupont et Capistrau, ses deux

16. Ce passage est censuré dans l'édition de 1864, mais présent dans celle de 1837 et repris par Réédition Québec, 1968, à la fin du livre, à la page 44a.

17. Cette chambre est le seul endroit (avec la maison de l'oncle d'Amand) qui soit accueillant et par son intérieur et par son extérieur.

complices. C'est donc vraiment le lieu d'Amand, celui où il prépare ses complots, celui où on nous dit qu'il reste seul après le départ de sa fille et la mort de sa femme. Ainsi les lieux privilégiés des personnages principaux leur sont réservés, à eux et à leurs semblables. Il est très rare qu'un de ces personnages entre dans la maison d'un autre. Cela ne se produit que deux fois : mais Saint-Céran, on l'a vu, ne va chez Mareuil que lorsque ce dernier a été arrêté ; et Amand va chez Saint-Céran, mais c'est pour conclure une alliance avec celui-ci au sujet de son mariage avec Amélie — il s'agit d'ailleurs de la seule alliance qu'ils contractent ou que contracteront deux des personnages principaux du récit. On voit donc que les lieux sont liés non seulement aux personnages, mais encore aux actions de ces personnages.

Il est possible également de classer les lieux selon leur « hauteur ». Ainsi, la maison d'Amand, située « au bas d'une colline », est un lieu « bas ». C'est surtout pour l'histoire d'Amand que cette particularité a de l'importance. Comme sa cabane, les endroits où il prépare ses projets sont « bas » ; dans cette catégorie, entrent le lac de Port-Joli, la salle d'autopsie, la maison de la mère Nollet et la caverne du cap au Corbeau. Par contre, il parle toujours de son « élévation future » ; dans ses rêves, il rejoint l'« astre du jour » (haut), mais à son réveil, il se retrouve dans sa chaumière (bas). Il y a dans l'histoire d'Amand, dichotomie entre ce qu'il désire et qui est élevé, et la réalité matérielle, « basse », dont il veut se libérer. Les lieux de l'histoire existent donc en tant que projections des personnages auxquels ils sont liés.

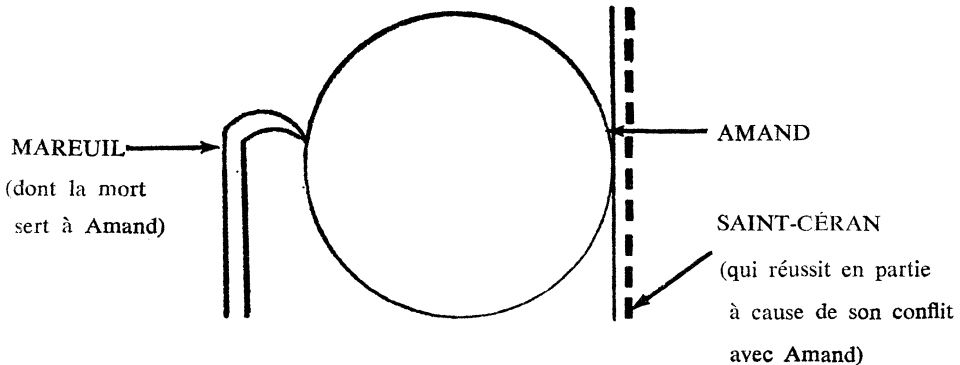
### I.1.3. *La structure des événements de l'histoire*

Les actions des personnages, regroupées en ce que nous avons convenu d'appeler les unités événementielles, nous ont permis de dégager une structure du récit qui se divise en trois histoires distinctes, celles d'Amand, de Saint-Céran et de Mareuil. Si l'enchaînement causal entre ces histoires est assez mince, il est par contre possible d'établir entre elles une homologie de structure.

Au premier chapitre, Amand, après un premier échec, fait des projets pour le lendemain, puis s'endort et rêve. Le second chapitre expose la faillite de ce projet, en grande partie à cause de Dupont. De la même façon, Mareuil, au troisième chapitre, tue Guillemette, s'endort, et comme Amand, fait un rêve. Le lendemain, son entreprise se révèle aussi être un échec puisque, à cause de Saint-Céran, il est arrêté. On a donc deux séquences de fonctions parallèles :

projet → rêve → échec, dans les quatre premiers chapitres. Le chapitre VI (dont le début clôt la séquence de Mareuil) présente une structure analogue mais inversée pour Saint-Céran ; celui-ci, déçu parce qu'Amand ne le laissait pas voir Amélie, s'adonne maintenant à une longue rêverie, et forme finalement le projet d'étudier la médecine et d'épouser Amélie. On aura donc ici la séquence : échec → rêve → projet. Cette dernière fonction sera le début d'une nouvelle séquence pour Saint-Céran, séquence qui ne se terminera qu'avec la réalisation de ce projet, l'obtention de son diplôme de médecine et son mariage avec Amélie. Ces deux actions vont de pair et ne constituent qu'une seule unité événementielle, puisqu'il faut que Saint-Céran soit médecin pour épouser Amélie. Il sera le seul à réaliser son projet initial.

D'autres unités événementielles viennent se greffer sur ces grandes unités, par exemple, pour Amand, la soirée chez son oncle et l'épisode de la salle d'autopsie qui constitue un des moments importants de la relation Amand-Saint-Céran. Mais si on ne considère que les grandes unités du récit, celles qui définissent les personnages, on voit, pour l'histoire d'Amand, une redondance presque parfaite de chacune de ses aventures, qui pourrait schématiquement être représentée par une série de petits cercles, ou, si on considère son histoire globalement, par un grand cercle qui le ramène exactement à son point de départ. Le point capital de cette aventure « en cercle » se situe au moment de la narration de l'histoire de Rodrigue Bras-de-Fer, qui confirme de façon concrète, pour Amand, l'existence de Satan sur terre.





Saint-Céran, au contraire, va droit au but. Il a décidé de devenir riche et d'épouser Amélie ; il met donc tout en œuvre pour y parvenir, et y parvient. Son histoire peut être représentée par une verticale qui tient compte également de son ascension dans l'échelle sociale. Pour Saint-Céran, les actions s'enchaînent les unes aux autres ; son expérience est cumulative. Pour Mareuil, c'est encore plus simple, parce qu'il n'y a qu'une action réalisée, le meurtre, suivi de l'échec définitif, de l'arrestation et de la mort. La configuration précédente rend compte à la fois de l'histoire de chacun des personnages et de la façon dont celles de Mareuil et de Saint-Céran s'intègrent à celle d'Amand.

## I.2. Acteurs et actants

Tout récit comporte un certain nombre d'êtres animés que la littérature traditionnelle a convenu d'appeler personnages. Ces personnages se définissent en particulier par les actions qu'ils posent dans un contexte donné, et pour cette raison la critique structuraliste a résolu de leur donner le nom d'acteurs. Greimas fait une distinction très nette entre « acteurs » et « actants » : « si les acteurs peuvent être institués à l'intérieur d'un conte-occurrence, les actants qui sont les classes d'acteurs... possèdent un statut métalinguistique par rapport aux acteurs ; ils présupposent d'ailleurs l'analyse fonctionnelle — *i.e.* la constitution des sphères d'actions, achevée <sup>18</sup> ». Selon Greimas (qui est en ceci redevable à l'analyse de V. Propp sur le conte populaire russe), on peut distinguer six actants principaux, soit le destinataire, le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant et l'opposant d'une action. Nous assignerons aux acteurs analysés les places qu'ils occupent à l'intérieur de cette typologie.

Puisque notre analyse ne se réduit pas à la seule catégorisation des personnages selon leurs actions, mais s'arrête également à leur incarnation dans le récit particulier qu'est *le Chercheur de trésors*, il convient de tenir compte des caractéristiques des personnages, de ce que Barthes appelle les « indices » <sup>19</sup>. On verra ainsi que Saint-Céran est un personnage fortement indiciel, c'est-à-dire que le

18. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 175.

19. « La seconde grande classe d'unités, de nature intégrative, comprend tous les indices (au sens très général du mot) ; l'unité renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'« atmosphères », etc. [...] Les fonctions impliquent des relata métonymiques, les Indices des relata métaphoriques ; les unes correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l'être. » Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 8-9.

nombre de ses actions est limité comparativement à ses monologues, qui sont des jugements critiques sur la société. Il est évident que l'énonciation d'un discours constitue une action, mais déjà un monologue l'est à un moindre degré qu'un dialogue, et ceux de Saint-Céran n'ont qu'un rapport lointain avec ses actions. Au contraire, les dialogues comme les monologues d'Amand se rapportent toujours directement à l'action projetée, à l'objet désiré, et s'inscrivent donc directement dans un schéma actantiel.

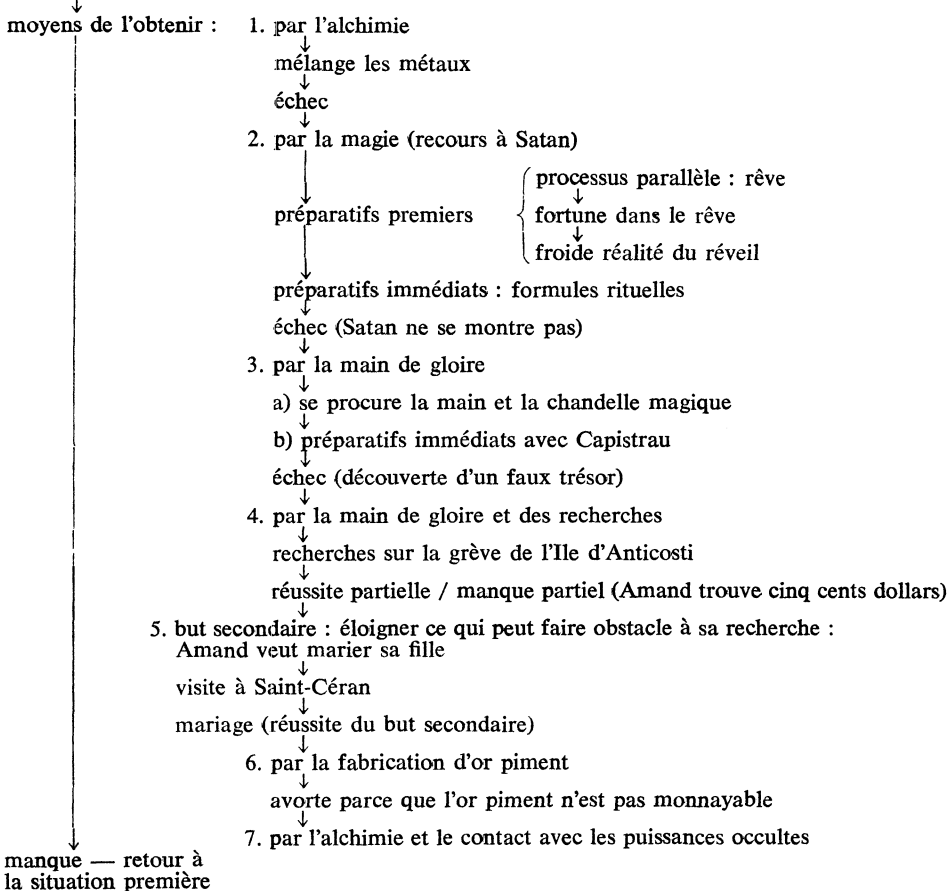
### I.2.1. *Amand*

Même physiquement, Amand est un marginal pour la société présentée dans *le Chercheur de trésors*. Par ses vêtements, il se rapprocherait du cultivateur, mais déjà par « son œil brun presque éteint dans son orbite creux » (p. 4), il s'en différencie. Il est plus instruit que la majorité des habitants, mais son instruction s'est faite au hasard des livres. « Âme énergique qui, par son ignorance, se trouvait réduite toute sa vie à poursuivre une chimère » (p. 52), il est même considéré comme fou par la société qui l'entoure. Il ne pourra jamais s'intégrer à aucune classe, ni même travailler à l'intérieur de la société. On le considère comme un habile artisan, mais la seule fois où on le voit travailler, c'est sous la férule de Clenricard qui l'exploite. L'argent qu'il rapporte de cinq ans de labeurs au Labrador, c'est l'argent qu'il a trouvé sur une plage. Il ne vit donc ni comme un ouvrier, ni comme un homme instruit puisque son savoir se limite à la magie. Il est également marginal par sa façon d'agir. Sans être un assassin comme Mareuil (ni surtout déterminé physiquement comme Mareuil à commettre des actes horribles), Amand ne peut être défini comme « honnête » suivant les critères sociaux de l'époque. Il veut que Dupont vole la poule noire ; lui-même vole la main du pendu. Tout, pour lui, est subordonné à la poursuite de son but, à ses recherches.

L'ambition d'Amand n'est pas clairement définie. L'objet de ses actions semble, au premier abord, être la fortune. Mais s'il veut vendre son âme au diable pour une poignée d'or, c'est pour pouvoir continuer ses recherches. De même, à son retour du Labrador, l'argent qu'il a trouvé ne lui suffit pas ; il veut encore fabriquer de l'or piment, il reprend *le Petit Albert*, cherche à communiquer avec les farfadets... On dit qu'il désire le prestige, mais effectivement, il fuit ses semblables. Nécessairement, ses actions sont vouées à la redondance, puisque jamais il n'obtient satisfaction, puisque son désir de fortune, lié à celui d'entreprendre toujours de nouvelles recherches, ne peut être satisfait (même s'il arrivait qu'un de ces deux désirs soit satisfait).

Si on détaille les actions d'Amand selon le modèle triadique<sup>20</sup>, leur perpétuel recommencement devient évident. Il est ainsi possible de schématiser toute l'histoire d'Amand :

désir d'or<sup>21</sup> :



20. Le modèle triadique décompose chaque action en trois étapes : une virtualité (but à atteindre) ; une actualisation (conduite concrète pour atteindre un but), ou une absence d'actualisation ; le but, atteint ou non. Voir Claude Brémont, « la Logique des possibles narratifs », p. 61.

21. Pour simplifier, nous indiquons comme but à atteindre, l'or, même si, comme nous l'avons indiqué plus haut, les ambitions d'Amand sont beaucoup plus complexes.

Nous voyons maintenant pourquoi nous avons pu schématiser l'histoire d'Amand par un cercle. Il revient exactement à son point de départ. Il n'y a pas d'accumulation, de somme d'expériences dans son cas, puisque chacune de ses aventures se solde par un échec total ou partiel, par le retour au manque initial, au vide originel à combler. Cette suite d'actions démontre également de façon très évidente le sujet et le destinataire de ses actions. Il y aura quelquefois un adjuvant (Dupont ou Capistrau) mais le plus souvent cet adjuvant devient un opposant à la réalisation des buts d'Amand (par exemple, quand Dupont achète la poule, le rituel magique exigeait qu'il la volât ; ou quand Capistrau refuse de l'amener dans la caverne du cap au Corbeau). Mais l'opposant principal d'Amand, c'est la société extérieure qui se manifeste entre autres dans la personne des deux étudiants qui lui jouent le tour du trésor caché, des étudiants en médecine qui lui vendent une fausse chandelle magique, ou encore du Français qui lui a promis la formule de l'or piment. Amand est le personnage à qui l'on s'oppose, de qui l'on abuse simplement parce qu'il est différent, parce qu'il recherche avec des moyens qu'on ne peut accepter, la fortune, le prestige...

Si Amand s'entête à employer ces moyens magiques pour arriver à ses fins, c'est d'abord qu'il n'en a pas d'autres à sa disposition, et surtout parce que jamais il ne reçoit la confirmation matérielle que la voie qu'il a choisie n'est pas la bonne. Toujours Amand est trompé, mais jamais il ne tient la preuve que les moyens magiques ne sont pas efficaces. Sa première tentative relevait de l'alchimie (science partiellement matérielle) et son échec peut être attribué uniquement à des causes pratiques, à de mauvais mélanges d'éléments, par exemple. Le deuxième et le troisième échecs sont imputables, on l'a vu, à des causes extérieures à Amand et à sa magie. Quand Amand, à l'Île d'Anticosti, trouve cinq cents dollars, ceci peut bien être dû uniquement au hasard, mais il est également plausible que ce soit attribuable à la « main de gloire » qu'il garde toujours sur lui. Le sixième projet d'Amand échoue comme le deuxième et le troisième, parce qu'on l'a mal conseillé. Ceci justifie donc Amand de revenir à son point de départ, de rechercher, seul, en se servant du *Petit Albert*, ce qu'il ne peut trouver dans la société, de se bâtir un monde de rêve qui puisse le satisfaire, de parler avec les farfadets, puisqu'aucun humain ne le comprend, puisque c'est seulement dans ses rêves qu'il est riche et reconnu. Amand est donc un personnage parfaitement cohérent.

### 1.2.2. *Saint-Céran*

Saint-Céran est l'homme du monde, l'homme qui peut vivre dans le monde. Contrairement à Mareuil et à quelques personnages secondaires décrits comme horribles, contrairement à Amand dont l'allure est pour le moins étrange, Saint-Céran est beau, sa mise est recherchée, il a fait des études, et il se prépare à pratiquer la médecine à Québec ; il possède une chambre dont on note le confort et l'élégance ; lui seul fréquente effectivement le monde, celui des étudiants et des médecins, celui des bals. En fait, c'est Saint-Céran qui entretient des rapports (à tout le moins égalitaires, sinon dominateurs) avec le plus grand nombre de personnages.

Même s'il est surtout un homme de la ville, Saint-Céran joue aussi un certain rôle à la campagne. Là, son rôle est secondaire, instrumental (rôle d'adjuvant ou d'opposant dans le schéma actantiel de Greimas) ; ainsi, c'est lui qui va trouver le magistrat et organise l'arrestation de Mareuil (p. 24), il se charge, avec quelques autres, de la surveillance du meurtrier, et peut se permettre de faire taire François Rigault qui se moquait de Mareuil (p. 27). C'est encore lui qui prie le père Ducros de raconter la légende de Rose Latulipe.

C'est surtout à la ville que Saint-Céran évolue ; dans la salle d'autopsie, il propose aux médecins et aux étudiants de préparer le décor pour la visite d'Amand ; il devient médecin ; il décide d'épouser Amélie (il est le « sujet » de ces actions). Il a aussi du prestige dans le monde et peut même aller jusqu'à indiquer à son ami Dimitry comment se faire accepter dans la société.

Parce qu'il est le seul à avoir de véritables relations avec le monde, Saint-Céran est le seul qui puisse le critiquer ; c'est ce en quoi consistent ses « rêveries » (qui ne participent pas, comme celles d'Amand, à un autre monde, mais à la société dans laquelle il se trouve). Saint-Céran s'attaque à la société en s'attaquant à la femme qu'elle a corrompue. Dans la société comme chez la femme, il voit la trahison ; lui-même a failli se laisser séduire par leur visage trompeur. « Elles [les femmes] ont couvert d'un voile leur âme pure,... elles sont devenues marchandes de sentiment... » (P. 43.) Saint-Céran voit l'aliénation produite par la société, aliénation et réduction du sentiment à une monnaie d'échange, aliénation qui occulte la valeur véritable (valeur d'usage) des choses. Sa critique peut nous faire douter de sa sincérité puisque Saint-Céran continue à vivre dans cette société (c'est le seul qui le fasse vraiment), et veut même atteindre un statut enviable (dans le monde des bals et dans celui de la médecine). Mais une analyse

plus profonde révèle un personnage parfaitement cohérent. On a vu que Saint-Céran est le seul personnage du livre à être beau, instruit,... Il est donc fait pour vivre en société. Il voit les torts de cette société mais non l'origine de ces torts. Il ne s'oppose pas activement à la société parce qu'il ne peut le faire, parce qu'il en est une création. Le seul personnage qui conteste la société, est aussi le seul qui réussisse à l'intérieur de cette société. Saint-Céran devient médecin et se marie ; ce sont là les deux seules actions du livre qui soient conformes aux normes sociales.

Saint-Céran sera donc le seul personnage qui subisse un certain travestissement, le seul personnage à agir d'une certaine façon alors qu'il pense autrement. Il se sert même de la société pour arriver (comme le montre clairement son dialogue avec Dimitry, p. 89). Il est lui aussi, jusqu'à un certain point, comme les femmes du monde ; « semblables aux acteurs qui paraissent un moment sur un théâtre, elles amusent et elles trompent » (p. 42).

Mais les relations que Saint-Céran entretient avec Amélie et avec Amand se différencient de ses relations « mondaines ».

Amélie est la fille d'Amand. Pauvre et peu instruite, elle ne connaît pas les usages du monde. Cette ignorance sera donc pour Saint-Céran un gage de vérité, d'authenticité. Or si elle ne participe pas à cette fausseté des femmes du monde, elle a leur élégance et leur beauté. « Sa taille pouvait rivaliser avec celle des plus belles femmes du midi... » (P. 40.) « ... par bonheur elle est bien faite ; car elle eût peut-être deviné, par instinct, l'usage du coton. » (P. 88.) Amélie est peut-être plus femme que les femmes du monde, mais à l'extérieur du monde. Ce que les femmes du monde font de façon fautive et artificielle, elle le fait par instinct. Le mariage de Saint-Céran et d'Amélie, les deux seuls personnages « beaux » et « bons » du roman, est donc une fin logique à l'histoire de Saint-Céran ; de pauvre et malheureux qu'il était, loin d'Amélie, il devient riche et heureux, avec elle.

Avec Amand, Saint-Céran poursuit une sorte de duel, un duel à coups de livres. Amand possède et conserve toujours *le Petit Albert* auquel Saint-Céran ne croit pas. De son côté, Saint-Céran refuse de prêter des livres à Amand qui lui en a brisé quelques-uns. À la fin du récit, il y a réconciliation illusoire entre les deux quand Saint-Céran donne à Amand *le Dictionnaire des merveilles de la nature*. Il y a vraiment lien, contrat, par ce don, mais le lien est illusoire parce que le dictionnaire ne participe pas vraiment au monde de l'un ou de l'autre des

personnages. Amand reste avec *le Petit Albert* et Saint-Céran avec ses livres de médecine, chacun reste enfermé dans son monde dont le *Dictionnaire* n'est qu'un faux moyen terme. La schématisation des relations d'opposition entre Saint-Céran et Amand révèle la fausseté de cette alliance et l'antagonisme de leurs mondes.

Chap.	Saint-Céran	Amand
VI	refuse d'adhérer à l'art d'Amand et de lui prêter de l'argent ou des livres	empêche sa fille de parler à Saint-Céran
VII	pour se venger d'Amand, lui vend une fausse chandelle magique	vole le bras du pendu
XIII	refuse à Amand le titre de « monsieur »	
	lui montre que son or piment n'est pas monnayable	veut étonner Saint-Céran par sa recette de l'or piment
	fait don à Amand du dictionnaire	oblige Saint-Céran à lui demander la main d'Amélie
	(Saint-Céran obtient Amélie) — mariage —	(Amand est débarrassé d'Amélie)
	jours de prospérité et de bonheur	recherches constantes

D'où vient dans l'histoire, l'importance que l'on accorde à ce mariage, à la fin du récit, alors qu'effectivement, et le narrateur le note, les relations entre Saint-Céran et Amélie sont très secondaires ? Évidemment, ce mariage est la fin logique de l'histoire de Saint-Céran car il implique son intégration dans la société selon les normes de celle-ci. Le mariage constitue en outre la seule alliance entre Amand et Saint-Céran et il fixe ces deux personnages dans leur état définitif, à savoir l'existence dans le monde pour Saint-Céran et la solitude définitive pour Amand. Ce mariage est en quelque sorte l'aboutissement de tout le récit, la fin de l'histoire. Le mariage est aussi la tromperie définitive de Saint-Céran qui s'intègre volontairement dans une société dont il sait la duplicité, pour y couler « des jours pleins de prospérité et de bonheur » (p. 95). Cette tromperie est inhérente au personnage de Saint-Céran qui vit toujours sur deux plans à la fois, dans la société par ses actions, parce qu'il ne peut faire autrement, et à l'extérieur, comme critique de cette société.

### I.2.3. *Mareuil*

Le personnage de Mareuil est en apparence beaucoup plus simple. Mareuil est l'homme d'une action, l'homme qui peut « s'abreuver du sang de son semblable pour un peu d'or », « une malédiction de Dieu incarnée » (p. 16). Si on

tente d'appliquer à son histoire le schéma actantiel de Greimas, on voit une anomalie, un manque ; il n'y a pas d'objet à son action, pas de mobile apparent au meurtre qu'il commet. Guillemette possède trop peu d'argent ou de valeurs sur lui pour éveiller la cupidité d'un homme normal. Mais Mareuil n'est pas un homme normal. Il se situe tout à fait à l'extérieur de la société, contre elle. Il n'est pas du tout sûr que la cupidité soit à l'origine de son meurtre. Mareuil est un homme déterminé physiquement à tuer ; il semble y trouver un certain plaisir (« un marteau, qu'il contempla avec un *sourire* infernal », « il entendit, *avec joie*, le bruit d'un corps qui tombait sur le plancher », p. 19. Nous soulignons.).

À la suite de cet acte, Mareuil acquiert des forces prodigieuses. Il peut transporter sans difficulté la petite embarcation où il emportera le cadavre, quoique normalement « il eût fallu la force de deux hommes pour la soulever » (p. 20). Devant le magistrat venu l'arrêter, devant le cadavre de Guillemette, il reste calme et prend même Dieu à témoin de son innocence. Son corps aura finalement la place d'honneur dans la salle d'autopsie à Québec. Déjà, dans la vie, Mareuil avait une certaine puissance, mais c'est par sa mort qu'il prend toute sa dimension. Mareuil semble n'avoir été créé que pour tuer et pour mourir. Après son meurtre, il ne peut que rêver ce meurtre et la mort qui l'appelle.

Si Mareuil et Saint-Céran sont présentés dans les mêmes chapitres, c'est qu'ils représentent deux mondes contradictoires : la vie (Saint-Céran est médecin) contre la mort, l'amour contre la haine, la conformité au monde contre l'opposition totale et brutale à ce monde, la remise en question de la société (au niveau de la parole) contre l'action de destruction individuelle. Mareuil ne peut se réaliser que dans et par la mort ; il tue même en sachant qu'il sera arrêté (puisque Saint-Céran sait que Guillemette a passé la nuit chez lui). Déjà, en pratiquant la médecine de façon illégale, il était marginal ; le meurtre est l'acte privilégié qui lui permet de se réaliser pleinement, de se poser définitivement contre la société.

### I.3. *Les légendes*

Les légendes de *l'Influence d'un livre* sont racontées par le père Ducros et le mendiant, personnages qui n'ont dans le récit qu'une fonction de narrateurs. Elles n'apportent rien de nouveau à l'histoire des trois personnages principaux, si ce n'est qu'elles conservent aux recherches nécromantiques d'Amand toute leur ambiguïté en n'infirmant ni ne confirmant objectivement l'existence de Satan.



La légende de Rose Latulipe et celle de Rodrigue Bras-de-Fer ont la même structure. Dans les deux cas, il s'agit de jeunes gens qui transgressent le code de la société et à qui Satan apparaît. Ils seront tous deux sauvés *in extremis* grâce à une intervention religieuse, sinon divine, et devront racheter leur faute par une vie de pénitence, Rose chez les religieuses, et l'homme du Labrador comme mendiant. Il y a donc un ordre initial ; une transgression de cet ordre (code moral et social) ; cette transgression est suivie, et confirmée, par l'arrivée de Satan ; il y a finalement accession à un ordre nouveau pour l'individu qui doit conclure un pacte avec le monde religieux, et instauration d'un code beaucoup plus rigide que celui qui présidait à l'ordre premier.

Si la structure de base des deux légendes est similaire, par contre celles-ci offrent aussi plusieurs différences. D'abord la première histoire est présentée définitivement comme une légende, comme une histoire que le père Ducros a lui-même entendu raconter. Au contraire la légende de l'homme du Labrador est racontée comme une histoire vraie, vécue par le narrateur (il est d'ailleurs logique et nécessaire qu'il en soit ainsi, parce que si Rose avait des témoins à son aventure, l'homme du Labrador était seul avec Satan, donc seul à pouvoir raconter son aventure par la suite).

C'est en reprenant le détail des fonctions des deux légendes qu'il est possible d'établir les différences qui les caractérisent. Dans celle de Rose Latulippe, il y a un certain ordre au début (« elle avait tenu, toute la soirée, fidèle compagne à son prétendu » p. 31), mais cet ordre est instable, car Rose est « scabreuse », « éventée », « coquette ». Il y a donc, dans cet ordre préalable, une fissure, une possibilité d'infraction à l'ordre. L'arrivée de Satan n'est qu'une actualisation de cette infraction potentielle. L'ordre premier serait davantage représenté par le milieu familial de Rose, son père (qui offre de l'eau-de-vie, mais qui voudrait faire cesser la danse à minuit), son fiancé (qui représente l'institution du mariage, présupposant la fidélité), et sa tante (en prières, et qui avertit Rose du danger qu'elle court à frayer avec le bel inconnu). On a donc un monde où les règles sont assez strictes, mais où l'on peut cependant s'amuser, à condition de ne pas passer certaines bornes bien définies, à savoir, ne pas danser durant le carême, pour une fiancée ne pas accorder ses faveurs à d'autres qu'à son promis, etc. Or Rose, avec le diable, transgresse ces lois.

Les qualificatifs employés pour situer les différentes composantes de ce monde prouvent que la représentation de l'ordre n'est pas valorisée par des

critères d'apparence extérieure. Ainsi les seules qualités morales de Gabriel et du père sont qu'ils aiment Rose (on parlera ailleurs du « pauvre » Gabriel), la tante est « une vieille et sainte femme » (p. 33), alors que Rose qui ne semble pas la plus vertueuse selon les critères de ce monde, est « une jolie brune ». De même Satan sera-t-il présenté comme « beau », élégant ; il passe pour riche avec son équipage somptueux. Rose peut s'arrêter à ces qualités extérieures et être séduite par le bel inconnu. Au contraire, le narrateur sait qu'il a des yeux sournois, la vieille tante remarque qu'il est en contradiction avec les préceptes de la religion, les invités de la fête et le père de Rose voient que la neige a fondu autour de son équipage. Il y a donc le monde des apparences, trompeur et mauvais, mais attirant, et le monde de l'ordre premier, beaucoup moins séduisant parce qu'il tient compte non seulement de l'apparence, mais aussi des lois d'un univers surnaturel.

Les valeurs de cet univers seront reprises et accentuées par l'établissement d'un ordre nouveau, celui du curé, saint vieillard qui s'oppose totalement à Satan ; il n'a que sa jument contre le beau cheval noir du diable ; alors que Satan essaie de séduire Rose avec de beaux discours, le timide curé prie pour la rémission des péchés de ses paroissiens ; contre le collier de perles et d'or que Satan veut passer autour du cou de Rose, il n'a que son étole (alors que l'ordre premier est signifié par le collier de verre que porte Rose et auquel pend une croix, objet de compromis où comptent à la fois l'apparence et le symbole). Si Satan et le curé semblent « voler sur les routes », Satan le doit à sa propre puissance, le curé à sainte Rose. C'est également par ce que représente son étole que le curé vainc les « charmes » du collier. Et les mots latins qu'il prononce (« que personne ne peut comprendre ») lui donnent le pouvoir de faire disparaître Satan. L'ordre nouveau est basé sur cette puissance qui n'est pas de ce monde et qui ne peut supporter de compromis. Dans le monde, les composantes de cet ordre spirituel n'existent que sous la forme de symboles, de représentations d'une réalité qui s'oppose à celle des apparences. Rose qui, coquette, pouvait vivre selon le premier ordre, dans un monde où un certain désordre est toujours possible, qui a failli à ce monde en abandonnant son fiancé pour un autre homme, apparemment plus séduisant, doit maintenant vivre selon les règles d'un monde uniquement spirituel. Il est normal qu'elle meure pour rejoindre ces valeurs immatérielles qui trouvent toute leur dimension dans l'au-delà religieux. Elle laisse son père qui sanglote, son fiancé qui lui fait ses adieux, et le curé qui prie, les deux premiers restant dans l'ordre du monde, dans la nef, alors que

le curé « agenouillé dans le sanctuaire », la rejoint dans le monde privilégié des valeurs spirituelles qui séparent des autres humains.

Comme Rose, Rodrigue Bras-de-Fer porte en lui tous les éléments d'infraction à l'ordre. Il était, dit-il, « un cloaque de tous les vices réunis » (p. 63), « un compagnon brutal, qu'ils [les marins] redoutaient tous » (p. 64). Au départ, il y a donc équilibre instable du monde dans la mesure où Rodrigue menace l'ordre établi. Cette transgression possible est éliminée quand Rodrigue est relégué hors du monde, dans un lieu aussi horrible que lui-même. C'est alors qu'il tue Pelchat et que s'accomplit la rupture définitive avec le monde antérieur. Ce moment correspond d'ailleurs à une coupure spatiale, quand Rodrigue est arrivé au poste du diable et que la chaloupe ramène ses compagnons au bateau. Rodrigue avec ses deux chiens « aussi féroces que leur maître » (p. 66), rencontrera plus fort que lui (comme c'était aussi le cas pour Rose, « scabreuse », « éventée »). D'abord, il a peur, et cette peur constitue un fait nouveau : Rodrigue était celui dont on avait peur. Pour effrayer Rodrigue, le diable a dû se présenter dans toute son horreur, caché par un grand chapeau au début, mais se révélant par la suite. Devant Rose, il avait gardé son chapeau et ses gants ; il pouvait ainsi sembler séduisant à une jeune fille jolie, attirée par la beauté. Rodrigue suscite déjà l'horreur, alors Satan se présente à lui dans son aspect le plus épouvantable. La présence effective de Satan, qui confirme l'infraction à l'ordre premier, oblige Rodrigue à revenir lui aussi à un ordre plus strict, l'ordre de la religion. Il fait alors un pacte (promesse à sainte Anne), mais ce pacte n'est pas suffisant. La présence même de Satan l'empêche de prier. Au dernier moment, il crie le nom de Dieu et fait le signe de la croix ; Satan disparaît dans un hurlement. De même, le curé avait dû toucher le visage de Rose Latulipe et prononcer des mots en latin. Donc, pour chasser Satan, il faut prononcer des paroles rituelles et poser certains gestes. C'est la dernière action de Rodrigue avant qu'il ne quitte définitivement le monde. Son univers devient ensuite uniquement spirituel et il ne vivra que pour racheter ses fautes, en n'agissant plus ni dans ni sur le monde, autrement qu'en racontant son histoire.

Les légendes présentent donc Satan comme existant réellement, comme pouvant se manifester sous des apparences presque humaines, de beauté ou de laideur remarquables. Dieu ne se montre jamais ; c'est toujours par des intermédiaires humains et bien faibles en apparence qu'il prouve son existence contre celle des forces du mal. Cependant, parce que, dans la première légende,

il s'agit de toute évidence d'une histoire passée de bouche à oreille depuis très longtemps, et dans la deuxième, d'un narrateur et principal acteur qui n'avait pas tous ses esprits lorsqu'il prétend avoir vu le diable, les légendes ne peuvent constituer une preuve irréfutable de l'existence de Dieu ou de Satan.

## II. LE RÉCIT COMME DISCOURS

L'analyse d'un récit doit nécessairement se diviser en deux grandes parties, celle de l'histoire qui rapporte ce qui est dit, et celle du discours qui fait état de la façon dont cette chose est dite. L'analyse du discours du *Chercheur de trésors* est particulièrement importante, parce que le texte se présente davantage comme un discours narratif, que comme un roman, un récit. On doit plutôt parler de « la narration de l'histoire de... » que strictement de « l'histoire de... » ; ceci parce que le discours ouvre (avec la préface) et clôt (avec le quatorzième chapitre) le récit, alors que l'histoire ne commence qu'au premier chapitre pour finir avec le treizième. L'œuvre est définie au départ comme une parole écrite destinée au lecteur et on verra que le narrateur du *Chercheur de trésors* s'en tient toujours à cette définition explicite.

Tzvetan Todorov divise l'analyse du discours en trois parties qui constituent des degrés d'intégration progressifs, soit le temps, les aspects et les modes du récit<sup>22</sup>. Le temps est défini comme « le rapport entre le temps du discours et celui de l'histoire », les aspects du récit comme « la manière dont l'histoire est perçue par le narrateur », et les modes du récit comme dépendant « du type de discours utilisé par le narrateur pour nous faire connaître l'histoire<sup>23</sup> ». À l'aide de ces distinctions, nous dégagerons les constantes de la narration sur lesquelles repose le discours, et nous expliquerons les modes de fonctionnement de cet ordre qu'est le discours. Nous croyons qu'un tel système d'analyse du discours est fonctionnel parce qu'il permet une étude très poussée du texte, sans pour autant le fragmenter ; l'objet de l'étude n'est plus alors le type ou une partie du roman, mais le texte littéraire dans son entier.

### II.1. *Le temps du récit*

Nous avons vu plus tôt qu'à partir d'une notion de temps fixé par des dates mais fragmenté en séquences de deux ou trois jours, s'établissait, à la

22. Voir l'article de Tzvetan Todorov, « les Catégories du récit littéraire ».

23. *Ibid.*, p. 139.

fin du récit une notion de durée où il n'est plus besoin de souligner le jour ou le mois de façon précise, puisqu'il y a déroulement linéaire du temps. Par ailleurs, on a remarqué un enchâssement au moins partiel des histoires de Mareuil et de Saint-Céran en rapport avec celle d'Amand.

En considérant le récit dans son ensemble, on découvre une autre dimension, combien plus importante, du temps. Dans la préface existe seulement le temps du narrateur, le temps de l'écriture. De même, le quatorzième chapitre nous situe dans ce qu'on a pu appeler un avenir intemporel pour les personnages. Cet avenir intemporel est, comme le temps de la préface, le présent de l'écriture dans lequel toute l'histoire est insérée. « Il y a quelques années que l'auteur ne l'a pas vu [Amand] ; il a seulement entendu dire qu'il cherche toujours la pierre philosophale... » (P. 98.) Ces quelques renseignements au sujet d'Amand nous sont rapportés sur un mode qui ne laisse pas de doute. On nous signifie qu'il y a un narrateur qui écrit au présent des événements auxquels il a assisté ou dont il a entendu parler dans un passé révolu. Même le personnage principal n'est pas vraiment présent dans ce dernier chapitre et le narrateur avoue n'avoir eu de liens avec lui qu'en cette époque de l'histoire. « *L'influence d'un livre* est historique, comme son titre l'annonce » (p. 2), disait l'auteur dans sa préface. Dès lors, il nous faut effectuer un retour en arrière au moment où commence l'histoire : « *Autrefois* [Nous soulignons.] cette misérable cabane... » (p. 3), comme le font les conteurs de légendes.

Ce présent de l'écriture, doublé d'un futur de la lecture, s'il est manifeste surtout dans les première et dernière parties du récit, n'en existe pas moins dans les autres parties du texte. On peut le vérifier par l'emploi du temps des verbes. La plus grande partie du chapitre xiv consiste en une série de conseils au lecteur, à l'impératif. D'autre part, l'histoire comme telle est au passé simple, parfois à l'imparfait et au plus-que-parfait, qui sont les temps privilégiés de la narration puisqu'ils indiquent un passé clos sur lequel on ne peut revenir. Une place très grande, on le verra, est accordée aux jugements moraux du narrateur et aux adresses directes aux lecteurs. Ces deux types de discours, au présent de l'indicatif, révèlent l'omniprésence et la prédominance du temps du narrateur sur celui des personnages. Même les descriptions de paysages sont caractéristiques à cet effet : pour le narrateur, le paysage demeure alors que les personnages décrits ne font que passer (les descriptions de paysages sont au présent, alors que les actions des personnages sont au passé). Les premières phrases du récit

illustrent bien, à la fois le présent de la description, le futur de la lecture et le passé de l'histoire.

Sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent, dans une plaine qui s'étend jusqu'à une chaîne de montagnes, dont nous ignorons le nom, se trouve une petite chaumière, qui n'a rien de remarquable par elle-même [...] Autrefois cette misérable cabane était habitée par trois personnes [...] Cet homme, que nous appellerons Charles Amand... » (P. 3. Nous soulignons.)

Le récit n'a plus ici l'autonomie que traditionnellement on accordait à l'histoire puisque l'auteur donne au temps de l'écriture et de la lecture une importance logique plus grande que celle qu'il accorde au déroulement des événements de l'histoire. On peut dire qu'ici, le processus de l'énonciation prend le pas sur l'objet énoncé.

## II.2. *Les aspects du récit*

Todorov voit trois positions pour le narrateur face aux personnages : ou bien il est au même niveau qu'eux, et voit uniquement ce que voient un ou plusieurs personnages et peut s'identifier à l'un d'entre eux ; ou bien il n'est qu'un spectateur, à l'extérieur des personnages, qui voit et comprend moins qu'ils ne le font ; ou bien sa vision et sa compréhension sont supérieures à celle des personnages, et il sait ce qu'ils font, même ce qu'ils pensent. C'est ce narrateur tout-puissant avec sa vision « par derrière » que nous offre *le Chercheur de trésors*. Le narrateur, comme nous l'avons vu, se situe dans le présent de la narration, bien ultérieur au présent de l'histoire. Il a donc une vision panoramique des choses et s'affirme comme narrateur jusque dans la description des paysages. Il peut ainsi parler de la maison de Mareuil au temps de l'histoire (« autrefois ce fut la demeure d'un assassin », p. 16) et au temps de la narration (« c'est à présent une auberge », p. 16).

Le narrateur du *Chercheur de trésors* voit tous les personnages, même quand ils sont seuls ; il entend leurs monologues, il connaît leur passé, leur caractère, leurs projets ; il sait leurs réflexions, leurs remords, ce qui leur arrivera, et même ce qu'ils devraient ressentir. Il prend le pas sur ses personnages et dirige même leur action en les présentant comme déterminés par leur aspect physique <sup>24</sup>.

24. Ceci est logique si l'on considère la préface : « J'ai décrit les événements tels qu'ils sont arrivés, m'en tenant presque toujours à la réalité... » (P. 2.) Le narrateur qui décrit après coup, quand il sait la suite des événements, peut bien avoir une vision panoramique et voir les déterminations « premières », ou qu'il croit telles.

Ainsi, avant même d'avoir révélé le nom de Mareuil, le narrateur en parle comme d'un être qui peut « s'abreuver du sang de son semblable pour un peu d'or » (p. 16). Mareuil n'a pas encore manifesté sa volonté de tuer qu'il est maudit : « Deux protubérances, qu'il avait derrière les oreilles, l'auraient fait condamner sans témoins par un juge phrénologiste. » (P. 17.) La toute-puissance du narrateur est manifeste à un point tel que l'on nous livre ce qu'auraient pu être les personnages : « Que n'aurait pas fait cet homme [Amand] si son imagination fertile eût été fécondée par l'éducation ? » (P. 7.) Rien ne peut lui échapper. Lui seul possède la vérité et toute la vérité alors que souvent les personnages se laissent bernier. Deux fois seulement, le narrateur hésite, exprime un doute sur les sentiments des personnages : la première fois (« Telles étaient les idées qui *devaient troubler* Mareuil dans sa profonde sécurité. » P. 22. Nous soulignons.), il s'agit du meurtrier dont l'âme est tellement noire que le narrateur avoue ne pouvoir l'analyser (« Mais ce que je ne puis concevoir et qui répugne à la raison, c'est qu'un être, auquel on ne peut refuser le nom de l'homme, puisse s'abreuver du sang de son semblable pour un peu d'or... » P. 16.) ; la deuxième fois, il ne s'agit que d'une feinte, ce qui apparaît comme une supposition est en réalité une affirmation des sentiments du personnage (« *Peut-être* Amand avait-il une autre raison de refuser sa fille au jeune homme ; Saint-Céran n'était pas riche et avait souvent refusé de lui prêter de l'argent. » P. 41. Nous soulignons.) Il ne s'agit donc pas vraiment d'une remise en question de la toute-puissance du narrateur dans ces deux cas : la première fois, l'apparence d'un doute chez le narrateur fait ressortir la noirceur de l'âme du meurtrier, et la deuxième fois elle introduit dans l'histoire un fait jusque-là ignoré du lecteur.

Nous avons souligné plus tôt que le présent du narrateur encadrait le présent des personnages, que le temps de la lecture et celui de l'écriture étaient constamment présents dans le récit. Ceci confirme encore la présence envahissante du narrateur dans l'histoire des personnages, quoique le narrateur ne se définisse pas comme un personnage agissant dans le récit.

Il existe certaines circonstances où l'un des personnages devient à son tour narrateur. C'est le cas du père Ducros et de Rodrigue Bras-de-Fer qui racontent les légendes. Cependant, la relation de ces légendes constitue la principale (sinon l'unique) fonction de ces personnages qui ne sont pas vraiment intégrés à l'histoire. Tout autre est le cas de Saint-Céran qui reprend la parole du narrateur, non plus dans un discours narratif, mais sapientiel. Saint-Céran répète (p. 27) le jugement de valeur que le narrateur avait déjà exprimé (p. 22) au sujet de

Mareuil et du ciel qui doit venger son crime. Les jugements de Saint-Céran sont présentés comme des vérités universelles au même titre que ceux du narrateur ; par exemple : « Saint-Céran l'avait étudiée cette société tant vantée, et il en connaissait les fondements qui *sont*<sup>25</sup> : l'amour-propre, la vanité... » (P. 41.) De là l'importance accordée à Saint-Céran comme représentant du monde, au même titre que le narrateur. Ce dernier a un personnage à sa ressemblance qui, comme lui, peut fixer les normes de l'univers du roman.

### II.3. *Les modes du récit*

Todorov établit une première distinction entre la parole des personnages (représentation) et celle du narrateur, qui tient du récit non dialogué (narration). Cependant une telle distinction ne tient pas compte du fait que la parole du narrateur n'est pas uniquement narration objective. C'est pourquoi Todorov établit un nouveau système de classification qui tient compte de l'objectivité et de la subjectivité dans le langage, un mode performatif (parole subjective) et constatif (parole objective) ; la première catégorie (mode performatif) regroupe tout discours (du narrateur et des personnages) qui, de par son énonciation, constitue un acte et affirme l'individualité de celui qui le prononce. Nous croyons important d'établir une distinction plus raffinée qui tienne compte de ces deux systèmes et aussi de ce que Todorov appelle le « niveau appréciatif ». Pour le discours émis par les personnages, comme pour celui du narrateur, nous avons donc établi un système à trois paliers : le discours du personnage peut être, comme celui du narrateur, uniquement *constatif*, c'est-à-dire objectif. Cette catégorie est très importante dans *le Chercheur de trésors*, dans certains monologues, par exemple, en particulier dans les légendes, et aussi dans les dialogues, quand un personnage prend la place du narrateur pour raconter aux autres ce qui est arrivé. C'est le cas d'Amand qui raconte à Clenricard son aventure avec Capistrau. La deuxième grande catégorie est celle de la parole essentiellement *performative* ; c'est là que le personnage se définit lui-même par une parole où il juge des événements, des situations, des actions des autres personnages. On en a un exemple dans les longs monologues de Saint-Céran, alors qu'il livre ses réflexions sur la société, les femmes. Il peut s'agir de jugements de valeur à des degrés de généralité divers, mais toujours, c'est une parole réflexive, un retour sur autre chose. La parole performative d'Amand implique toujours un retour sur

25. On a ici le présent des jugements moraux et généralisants, puisqu'il ne s'agit pas d'une parole rapportée comme telle. Nous soulignons.



lui-même ou sur ses propres actions, celle de Saint-Céran comporte surtout des jugements de valeur sur la société et sur les choses qui l'entourent. Mareuil, lui, n'effectue jamais de retour sur ses actes ou sur ceux des autres personnages ; comme Amand, il n'existe que pour lui-même, mais contrairement à celui-ci il ne réfléchit pas, parce qu'il est tourné vers l'action à commettre, au point que même le narrateur ne peut pas trouver de mobile valable à cette action. La troisième catégorie qui tient aussi du mode performatif, est celle de l'*échange*, du dialogue véritable ; par exemple, les formules de politesse, les ordres, les conseils...

On voit que dans la première catégorie, le narrateur cède la parole à un personnage dont l'action se borne à rapporter ce qui s'est passé. Les deux derniers paliers sont plutôt liés à la parole performative ; au deuxième, celui qui parle prend un statut de juge, alors qu'au troisième, il se définit intégralement comme un personnage en rapport avec d'autres personnages. On peut alors établir le statut particulier de Saint-Céran dont la majorité des interventions se situent au deuxième niveau (ce qui lui donne un statut normatif), et dont les jugements rejoignent ceux du narrateur.

On peut faire les mêmes distinctions pour le discours du narrateur, avec encore plus de subtilité, toutefois, ce qui nous semble particulièrement important dans le cas du *Chercheur de trésors*, à cause de toutes les nuances que prend cette supériorité du narrateur sur les personnages. Comme première catégorie, il y a celle de la *narration* proprement dite, celle de l'histoire objective où l'on rapporte les événements, où l'on décrit les paysages, mentionne le temps de l'action, comme indépendants d'une volonté extérieure qui perçoit et organise le récit. La deuxième catégorie est constituée par tout ce qui comporte un *jugement*, un retour sur l'histoire et les actions des personnages. Ici la présence du narrateur se fait sentir de façon plus précise. Il est celui qui se prononce sur une situation, qui a la faculté de juger. Cette présence peut être plus ou moins manifeste et les jugements portés, s'éloignent plus ou moins de la réalité de l'histoire. Nous avons distingué quatre façons qu'a l'auteur d'affirmer davantage la présence du narrateur à mesure que les jugements se généralisent, se détachent du déroulement des événements : 1. les simples qualificatifs accolés à une réalité ou à un personnage et qui renvoient à l'existence d'un narrateur. Ainsi on a, quand les étudiants amènent le cadavre à la salle d'autopsie : « le corps fit son entrée, accompagné de sa *brillante* escorte », (p. 48) ; le qualificatif suppose un jugement (ici, une pointe d'humour,

sur la réalité dont on parle) ; 2. si on s'éloigne un peu de la narration objective, les comparaisons, les métaphores et les métonymies contenues dans le discours et qui révèlent une présence organisatrice de ce discours : « Sa [Amélie] taille pouvait rivaliser avec celle des plus belles femmes du midi... » (p. 40), « Il [Mareuil] pouvait, comme la tigresse d'Afrique se reposer près du cadavre qu'il avait étendu à ses pieds et contempler, de son œil sanglant, sa victime encore palpitante. » (p. 16) ; 3. le jugement direct du narrateur sur les actes des personnages, sur les personnages eux-mêmes ou sur les choses qui les entourent. Il ne s'agit plus de la narration proprement dite, mais d'un retour sur l'histoire, où le narrateur se pose comme juge : « Oh ! la jolie chambre que celle d'un étudiant, surtout s'il a les moyens de la meubler à son goût. » (p. 83), « Que n'aurait pas fait cet homme si son imagination fertile eût été fécondée par l'éducation ? » (p. 7) ; 4. les jugements de valeur généraux qui n'ont qu'un rapport lointain avec le récit. Ici, le discours n'est plus du tout narratif mais sapientiel. Le narrateur s'affirme vraiment comme un individu complètement détaché de la réalité de l'histoire. C'est un sage, un philosophe : « Je conçois bien que l'espagnol vindicatif surprenne son ennemi au détour sombre d'une forêt et lui plonge son poignard dans le cœur... » (P. 15.) « N'est-ce pas près du foyer que la jeune canadienne, que l'éducation n'a pas encore perfectionnée, se demande si parmi cette foule d'hommes élégants qui l'entourent, elle ne trouvera pas une âme poétique... ? » (P. 97.)

La troisième grande catégorie est celle de l'adresse directe au lecteur, qui peut être mêlée, elle aussi, de jugements de valeur, ou prendre un caractère objectif. Le narrateur s'affirme alors, de la même façon que le personnage dans le dialogue, comme celui qui échange avec le lecteur. De même que dans le cas de l'échange pour les personnages, ces adresses directes renferment nécessairement un ou plusieurs *shifters*. Elles sont particulièrement fréquentes dans *le Chercheur de trésors* : « Si mon lecteur a été au Port-Joli, il a dû visiter le lac de ce nom. » (P. 9.) « Vous tous, nés au sein de l'aisance, ne faites-vous pas consister une partie des délices de la vie à être couchés près d'un feu pétillant... » (P. 96.)

Le narrateur s'affirme donc comme personnage indépendant, parce qu'il est présent dans la préface et le dernier chapitre où existe seul le présent de l'écriture. Par l'adresse directe au lecteur, il confirme son existence et celle du lecteur. Le procédé de la narration y est évident, mais nie la narration traditionnelle qui voulait poser comme réelle une histoire racontée. On a vu l'importance des jugements moraux posés par le narrateur. Il s'agit d'un retour sur l'histoire, constant

et explicite. Le narrateur tout-puissant décide de ce qui est bon ou mauvais pour les personnages qu'il met en scène, et pour la société de l'époque.

### III. LA SIGNIFICATION DU RÉCIT

Le récit ne prend sa signification que par son intégration à une autre structure, englobante, celle du système social. *Le Chercheur de trésors ou l'Influence d'un livre* sera donc déterminé à la fois par la structure économique-sociale des débuts du XIX<sup>e</sup> siècle au Canada français, et par le regard que la classe sociale à laquelle l'auteur se rattache pose sur cette société et son système de valeurs. On a ici une vision de la classe bourgeoise, qui réprouve ceux des siens qui sont engagés politiquement.

Le temps de l'histoire, on l'a vu, se déroulait en général, mises à part les légendes, de façon linéaire. Cependant la structure du récit est circulaire : celui-ci commence dans le présent du narrateur, alors qu'Amand est dans sa cabane, et se termine de la même façon, au même endroit. Si on examine le texte littéraire dans son entier, on voit que le narrateur mentionne Laharpe tout au début du roman, et le cite pour clore le texte. Il y a donc éclatement du processus narratif, en ce que le narrateur est seul à être présent du début à la fin du texte ; il est le seul qui existe réellement. Derrière la linéarité apparente de l'histoire, il y a donc une véritable circularité, devenue manifeste par le procédé discursif qui dévoile le processus de la narration comme déterminant le temps de l'histoire et des personnages.

Dans la préface, l'auteur disait vouloir décrire « les mœurs pures de nos campagnes ». Or, qu'en est-il de cette campagne ? Les lieux où se déroule l'histoire (sauf, comme nous l'avons mentionné, la petite anse de Saint-Céran et sa chambre à Québec), sont tous horribles, à la ville comme à la campagne<sup>26</sup>. Sauf Saint-Céran, Amélie, et la famille de l'oncle d'Amand, les personnages sont jusqu'à un certain point, des monstres. On a exactement ici le monde dégradé et incohérent qui, selon Lukacs, caractérise l'univers romanesque. « Cette irrationalité assurée et parfaite du cosmos entièrement structuré fait apparaître l'ombre de Dieu comme quelque chose de démonique... Dieu est réellement devenu un démon qui [...] prétend jouer le rôle de la divinité. » (Lukacs, *la Théorie du roman*,

26. *Le Chercheur de trésors*, avec *la Fille du brigand*, d'Eugène L'Ecuyer, est l'un des seuls romans canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle où l'on ne retrouve pas l'opposition milieu rural-milieu urbain, selon la dichotomie bon-mauvais.

Paris, Gonthier, 1968, p. 98). Ce démon se manifeste au cours de l'histoire comme un rituel magique superstitieux. Ainsi, lors de la comparution de Mareuil, « Beaucoup affirmaient que le sang coulerait immédiatement des blessures dès que l'assassin se trouverait en présence du corps. » (p. 38), ce qui arrive. Mareuil, pour sa part, prend Dieu à témoin de son innocence : « Si c'est moi qui ai pu commettre un crime aussi atroce, je demande à Dieu de m'écraser de sa foudre à l'instant ! » (p. 39), mais Dieu ne se manifeste pas. La superstition suppose donc nécessairement certaines manifestations concrètes, contrairement à la croyance en Dieu dont l'intervention reste intangible.

Qu'est-ce à dire des légendes, où Satan est chassé à chaque fois ? Bien sûr, le diable est perdant ici, mais *il existe* (comme partie fondamentale de l'histoire des légendes, pas nécessairement par rapport à l'histoire englobante où, comme on l'a vu, le doute reste possible), alors que Dieu ne paraît pas. Les légendes, qui sont des retours en arrière, présentent un monde différent ; les forces de l'ordre pouvaient encore gagner, même si les forces du mal se manifestaient de façon plus directe. Le Satan des légendes est l'envahisseur, celui qui vient prendre. Il est repoussé par la religion (ou par des représentations de la religion), mais il se manifeste directement. Le fait que Rose et l'homme du Labrador se retirent du monde pour ne plus le voir, en est une preuve. Satan l'envahisseur existe dans le monde, ceux qui l'ont vu changent complètement et vivent selon un ordre nouveau, spirituel. De là, deux conclusions au sujet de l'esprit religieux qui est manifesté dans les légendes : 1. les forces du mal sont présentes (davantage que les forces du bien) ; 2. l'ordre nouveau spirituel n'existe que pour contrecarrer ces forces du mal. Dans l'histoire du Canada français, l'envahisseur, c'est l'Anglais, et devant cette venue, le clergé enseigne au Canadien français ce nouvel ordre de valeurs morales qui dépassent et nient les valeurs temporelles.

On retrouve, dans les légendes, les trois ordres du récit, incarnés par Saint-Céran, Amand et Mareuil : l'ordre premier, celui du monde matériel, peut être rapproché de celui de Saint-Céran, avec tous les compromis, mais aussi les limites définies qu'il implique<sup>27</sup> ; l'infraction à l'ordre, par Rose et par Rodrigue, la venue de Satan, d'un Satan qui leur ressemble, rejoint évidemment le personnage de Mareuil qui tue même sans mobile, « malédiction de Dieu incarnée » (p. 16)... « au sourire infernal » (p. 19) ; l'ordre religieux qui donne la primauté au spirituel

---

27. Ceci, avec une exception cependant ; le monde des apparences qui séduit Rose n'est pas celui de l'ordre premier, mais de l'infraction à l'ordre. Au contraire, dans le récit principal, c'est Mareuil qui est horrible et Saint-Céran qui est beau.

sur le matériel est bien celui d'Amand, comme les mots latins récités par le curé pour chasser Satan sont du même ordre que les formules rituelles que prononce Amand pour l'appeler <sup>28</sup>.

Parce qu'il doit faire face à « un monde railleur et méprisant » (p. 72), Amand a pris refuge dans une religion magique, et c'est « en contemplant un métal brillant » qu'il cherche à oublier l'« amertume de l'existence » (p. 97). Sa cabane est presque une église où, à côté d'un lit délabré, se trouvent les principaux instruments utiles à son art. La seule chose précieuse qu'il possède, *le Petit Albert*, est son missel, son livre de recettes magiques qui lui permet de faire apparaître Satan. Amand a bien sûr quelques aides, mais très tôt il les écarte parce qu'ils ne sont pas, comme lui, respectueux du « rituel ». Les seuls moments où Amand rejoint « ce monde idéal pour lequel il était né » (p. 7) sont ceux où il dort, où il rêve. Ce n'est que dans le monde immatériel du rêve qu'il possède la fortune, la considération...

Amand ne vit pas tout à fait selon les normes de son temps, et c'est pourquoi il est raillé, méprisé. Il vit selon d'autres lois, un autre ordre. Comme le mendiant, comme Rose dans l'ordre nouveau, il vit dans un monde marginal, immatériel, monde qui fait dédaigner les valeurs quotidiennes. Ce monde magique qui permet à un homme d'être heureux dans la misère et dans la solitude, à la recherche de puissances occultes, lui donne comme consolation, non pas d'entrer en contact avec les puissances suprêmes de ce monde (Satan), mais avec des personnages secondaires (les gnomes). Ce monde est celui des valeurs que le clergé canadien-français a réussi à implanter dans une grande partie du peuple. Le monde magique est exactement à l'opposé du monde religieux, mais au même niveau. Le Canadien français de l'époque se trouvait dans une impasse matérielle, le conquérant anglais prenant en main l'économie du pays, la politique, etc. Peu de solutions se présentaient à lui : la plus répandue était celle prônée par le clergé ; elle reléguait le Canadien français à une terre infertile et voulait compenser sa dépossession par la religion, non pas une religion d'amour qui s'adresserait directement à Dieu, mais une religion rituelle avant tout, une religion qui prône la communication avec les saints plutôt qu'avec Dieu lui-même. Cette vie,

---

28. Cas unique dans la tradition romanesque canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle, la pensée religieuse ne s'exprime pas, au niveau de l'histoire, directement par le catholicisme, mais par une recherche « magique ». Il s'agit à la fois d'un voilement de la « réalité » au niveau événementiel, et d'un dévoilement de cette même réalité par l'essentialité de la recherche.

pauvre et misérable, du reclus incapable de s'adapter au monde ambiant, incapable même de travailler, c'est celle d'Amand dans sa cabane.

Une seconde solution est possible, mais condamnable : c'est celle de Mareuil qui s'oppose totalement à la société. Le narrateur condamne Mareuil en le présentant, par les vices horribles qu'il lui attribue, par son apparence même. Ainsi le meurtre de Mareuil est sans mobile. Mareuil est accusé et condamné avant même d'avoir commis son crime. Toujours, il sera dans l'illégalité. C'est le désespéré qui ne peut rien faire d'autre, qui est déterminé de par sa naissance à mal agir. Comme Amand, il n'est en sécurité que chez lui, replié sur lui-même. Mareuil, c'est à la fois le Canadien français qu'on croit racialement déterminé (plus tard, cette idéologie prendra la forme d'un contre-courant compensatoire, d'un néo-messianisme raciste canadien-français), et la solution du désespoir, tuer l'étranger, l'envahisseur, afin de le déposséder à son tour. Cette solution est impossible et inacceptable, impossible parce que le Canadien français ne peut s'en sortir, il est marqué, son crime est découvert. Il ne peut en être autrement. La Conquête est un fait qui a existé, qui existe ; on ne peut plus le nier. Le Canadien français a été marqué par elle et, comme Mareuil, il ne peut faire disparaître le cadavre qui toujours reviendra à la surface. La solution est inacceptable selon la morale du clergé et de la bourgeoisie canadienne-française (représentée par Saint-Céran) qui imposent leur idéologie aux autres classes sociales.

Le choix de Saint-Céran, on l'a vu, est beaucoup plus complexe. C'est celui de la bourgeoisie canadienne-française qui, critique, voit très bien la situation sociale et sa fausseté. Malgré cette lucidité, Saint-Céran fait des compromis et parvient à une situation honorable dans cette société qu'il réprouve. Il a des périodes de rêveries (les moments où il est le plus lucide) où il voit parfaitement le mécanisme faussé de la société, mais il ne fait rien pour y changer quoi que ce soit. Il s'intègre. Bien sûr, il n'épouse pas une femme du monde mais Amélie, fille simple ; il y a donc une certaine alliance entre Saint-Céran et le peuple, mais cette alliance est sélective. Comme il n'y a pas de véritable grande bourgeoisie héréditaire au Canada français<sup>29</sup>, il est possible que *quelques* individus atteignent ce rang ; c'est le cas pour Amélie qui, on l'a vu, sans avoir les manières artificielles d'une femme du monde, a toutes les qualités pour devenir partie intégrante de ce monde. C'est Saint-Céran qui fixe les règles de ce monde laïcisé où, parce que les valeurs spirituelles ont perdu toute leur importance, on ne peut plus

29. Il est significatif, à ce niveau, qu'on ne mentionne pas les antécédents familiaux de Saint-Céran.

vivre que selon un ordre social auquel on ne croit plus. C'est pourtant l'établissement de cet ordre social qui clôt l'histoire (avec le mariage), cet ordre qui est toujours venu en conflit avec les valeurs spirituelles d'Amand. Le discours, au contraire, se termine sur une affirmation des valeurs spirituelles qui demeurent inchangées.

À l'encontre de la structure apparente du texte qui montre la victoire de Satan sur Dieu, le récit révèle qu'à l'intérieur de ces valeurs magiques sataniques existent véritablement les traits principaux d'une mystique (plus superstitieuse que vraiment religieuse) qui rassemble les traits dominants de cette idéologie catholique et canadienne-française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette idéologie avait pour but de compenser l'infériorité économique-sociale dans laquelle se trouvaient placés les Canadiens français après l'arrivée du capitalisme anglais. L'opposition totale à ces valeurs (Mareuil) est jugée inacceptable. La réponse du prolétaire rural (Amand) est conforme à l'enseignement du clergé ; celle du petit propriétaire terrien (oncle d'Amand), mitigée. Ainsi le Canadien français reste partagé entre les valeurs traditionnelles qui accordent une certaine part au matériel, mais participe également à des valeurs spirituelles. Quant à la bourgeoisie, elle s'est bâti un monde de compromis ; lucide, elle voit la situation sociale, la critique, mais cependant vit de ces valeurs fausses du capitalisme et refuse pour elle-même le mysticisme de la classe prolétarienne ; opportuniste, elle encourage le mysticisme dans les classes défavorisées et contracte même des alliances avec elles ; elle se pose en juge et en mécène auprès de ceux dont elle a fait qu'ils aient besoin d'elle. C'est cette classe bourgeoise qui détermine les droits et les devoirs de chacun, les droits du prolétariat étant limités par les siens, les devoirs de la bourgeoisie étant une manifestation de ses droits et visant essentiellement à leur affirmation, au maintien de l'ordre établi. Le récit se termine en réitérant la toute-puissance du narrateur et en ré-assignant à Amand le statut de chercheur de trésors inexistants. Cette bourgeoisie dont fait partie l'auteur croit donc avoir réussi à neutraliser les forces du prolétariat en accentuant son mysticisme, au point même d'enlever à ce mysticisme un but extérieur à lui-même.

#### IV. LES LIMITES DU *CHERCHEUR DE TRÉSORS*

La critique a toujours souligné les défauts, les maladroites du *Chercheur de trésors*. Jamais on a dit ou écrit de façon claire les normes par rapport auxquelles péchait le roman. C'est d'ailleurs une des grandes faiblesses de la

discipline dite « esthétique » de n'avoir jamais pu définir exactement ce qu'elle entendait par « le beau ». Selon les écoles, au cours de l'histoire, on a pu dire que le beau était ce qui touchait l'esprit, élevait l'homme au-dessus de la réalité quotidienne et charnelle, ou, au contraire, ce qui le touchait dans sa chair, lui faisait ressentir de profondes passions. De là, avec les romantiques, « le beau, c'est le laid ». Nous jugeons avec une perception déjà orientée, socialisée, à partir de connaissances qu'on nous a transmises et qui sont déjà chargées de valeur.

L'éducation de l'enfant se fait à partir de jugements de valeur que l'on présente sous une forme « neutre ». Je cite au hasard le dictionnaire Larousse (qui en principe doit communiquer à son lecteur une information pure, dénuée d'opinion ou de prise de position) sous la rubrique Racine, Jean : « ... *Athalie* est peut-être son chef-d'œuvre... Dans son théâtre, Racine a réalisé à la perfection l'idéal de la tragédie classique... Il a manié la langue française de son temps avec un goût infaillible. » On se reporte donc à un ensemble de normes, définissant un genre, (ici, la tragédie classique) auxquelles l'auteur se serait parfaitement conformé. Mais il y a plus. Par rapport à quoi peut-on prétendre qu'*Athalie* soit un chef-d'œuvre ? Uniquement, une fois de plus, par l'obéissance à ces règles de genre ; ou bien n'y aurait-il pas une dimension insaisissable, informulée même, à laquelle on fasse allusion implicitement ? De même, de quel « goût infaillible » parle-t-on ? Le goût, comme le sentiment de la beauté, serait-il une dimension métaphysique inaltérable, comme on serait porté à l'inférer du texte (celui-ci et combien d'autres) ?

Ce long préambule est nécessaire pour cerner les dimensions implicites, sous-jacentes, dans la critique traditionnelle<sup>30</sup>. On déterminera donc la beauté d'une œuvre : 1. à partir des règles du genre ; 2. à partir d'une perception, d'un sentiment esthétique dépendant effectivement de la structure de l'idéologie de la classe dominante, mais (et parce qu'il dépend de cette idéologie), érigé en critère de vérité absolue. D'autre part, si la perception que l'on a d'une œuvre est influencée par l'idéologie de la classe dominante (qui devient par le fait même, idéologie dominante), on peut dire la même chose des œuvres qui participent de cette idéologie. Ainsi, plusieurs « défauts » que l'on a reprochés au *Chercheur de trésors*, se retrouvent dans d'autres œuvres de la même époque.

On reproche au *Chercheur de trésors* : 1. une certaine discontinuité, un manque de liens véritables entre les histoires des trois personnages principaux ;

30. A ce sujet, on peut consulter Jean-Louis Houdebine, « Pour une critique de l'idéologie poétique », *Promesse*, n<sup>os</sup> 23-24 et 25-26, automne-hiver 1968 et été-automne 1969.



et 2. le fait que l'auteur ne réussisse pas à faire « vivre » ses personnages d'une « existence autonome », c'est-à-dire que l'œuvre manque à des règles implicites du discours narratif traditionnel, à savoir : a) la règle de la causalité événementielle ; b) la norme qui veut que le récit ait une apparence de réalité « en soi » et voile le procès de production du discours.

Il est vrai que les liens de causalité sont souvent très ténus entre les personnages et entre les événements, que plusieurs personnages n'ont pas de continuité logique, qu'ils ne font qu'apparaître à un moment donné du récit, pour disparaître de la même façon, sans que l'on sache vraiment qui ils sont, ou comment ils agiront par la suite (pensons ici à l'oncle d'Amand, à Dimitry, ou à Clenricard). Les histoires de ces personnages s'intègrent mal au récit, on ne nous présente qu'une partie de leur aventure qui, supprimée, n'enlèverait rien à l'histoire des trois personnages principaux. Il faut donc intégrer ce récit dans une autre structure que celle de la causalité événementielle. L'élément de suspense est complètement absent du livre de P. Aubert de Gaspé fils (sauf peut-être pour l'histoire de Saint-Céran, mais encore là, il est très faible). Mareuil, on l'a vu, est déterminé physiquement à être un meurtrier. Il n'y a aucune surprise pour le lecteur qui le voit tuer Guillemette. Dès le début, il y a redondance dans les actions d'Amand ; là encore, aucune surprise possible. De même, Amand et Saint-Céran sont déterminés par leur apparence physique ; le premier est condamné à la marginalité d'un visionnaire, et le deuxième sera nécessairement l'homme du monde, celui qui réussit dans la vie. La simplicité excessive du caractère des personnages, ainsi que celle de leurs actions peut être imputable à un esprit de catégorisation très poussé. Nous avons souligné, dans la partie III, l'importance de l'idéologie raciste canadienne-française et son influence sur la littérature. Ce racisme incite à la catégorisation et peut s'exprimer dans un récit où l'agir des personnages est déterminé par leur physique.

Puisque le principe de la causalité événementielle ne joue que très peu dans *le Chercheur de trésors*, il faut tenter de trouver à ce roman un autre principe explicatif. On a vu le parallèle qu'il était possible d'établir entre les histoires de Saint-Céran, d'Amand et de Mareuil, et entre les deux légendes ; c'est un parallèle de structure événementielle. Le roman, alors, ne peut se dérouler de façon linéaire, une cause entra nant un effet qui deviendrait à son tour la cause d'un autre effet. La structure du roman est celle d'un triangle dont les sommets s'opposent deux à deux ; Saint-Céran s'oppose à Amand comme la vie intramondaine au mysticisme, à Mareuil comme l'ordre à la transgression ; Mareuil

et Amand sont dans un rapport d'opposition-dépassement (ou pseudo-dépassement) des valeurs bourgeoises. Ce n'est plus au niveau de l'événement qu'il faut se situer, mais à un niveau para-événementiel, à celui du discours sapientiel plutôt que narratif. Nous avons vu que les positions des personnages représentaient des solutions possibles au problème des Canadiens français de l'époque. On a trois réponses à une même situation, réponses irréductibles l'une à l'autre, réponses en parallèle et qui ne peuvent se rejoindre. Les légendes constituent un autre ordre : elles ne s'intègrent pas au reste du récit (toujours au niveau de la causalité) et ne peuvent se comprendre que dans un modèle pluridimensionnel qui tiendrait compte d'une forme de pensée qui a prévalu dans le passé. Dans *le Chercheur de trésors*, on se trouve donc face à un discours dont le but est d'instruire et de moraliser, (cela ressort de toutes les interventions du narrateur qui non seulement porte un jugement moral sur l'action à mesure qu'il la décrit, mais se prononce surtout sur la société et les structures sociales de son temps). Nous sommes en présence d'un discours d'abord sapientiel, mais qui prend une forme narrative (comme c'est d'ailleurs le cas, de façon encore moins voilée, pour la majorité des romans du XIX<sup>e</sup> siècle).

Que le discours soit sapientiel explique également la présence, que l'on pourrait juger excessive, du narrateur, et explique que les personnages du roman ne « vivent pas réellement ».

Le narrateur, on l'a vu, occupe la première place logique et spatiale dans la structure du récit ; son « temps » prime toujours sur celui des personnages ; il devient évident que les personnages lui seront subordonnés. Toutes les adresses directes au lecteur<sup>31</sup> occupent une place importante dans le récit et sont des procédés anti-narratifs qui dévoilent le procès de l'écriture du texte (procès qui selon les règles implicites du récit dont nous avons parlé plus haut, doit rester voilé). « Il y a quelques années, j'avais jeté sur le papier le plan d'un ouvrage [...] J'ai détruit mon manuscrit et j'ai cru voir un champ plus utile s'ouvrir devant moi. [...] J'ai décrit les événements... » (p. 2) ; « L'épouse d'Amand, dont nous n'avons fait nulle mention dans le cours de cet ouvrage, parce qu'elle ne prit aucune part aux événements que nous avons décrits... » (p. 96) ; « Il y a quelques années que l'auteur ne l'a pas vu... » (p. 98). Dans la préface et dans le quatorzième chapitre surtout, les réflexions du narrateur se font plus précises et affirment le travail de

31. Nous remarquons que le procédé de l'adresse directe au lecteur a été repris par plusieurs romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle : Antoine Gérin-Lajoie, Adèle Bibaud, Joseph Marmette, Honoré Beaugrand, pour n'en citer que quelques-uns.

l'auteur-producteur, travail qui selon les critères établis, devrait disparaître complètement au profit des personnages « créés ».

Le premier roman écrit au Canada est donc un anti-roman, en ce qu'il donne le primat à la didactique plutôt qu'à la narration, et par là, enfreint le code du récit qui veut faire voir comme réel ce qui est dit (personnages, événements), plutôt que l'acte de dire. Bien sûr, on peut objecter à ceci le « J'ai décrit les événements tels qu'ils sont arrivés, m'en tenant presque toujours à la réalité... » (p. 2). *L'Influence d'un livre* n'est pas une description de la « réalité » non plus qu'une pure et simple narration. Le texte tire son origine d'autres textes, dont le « texte social » du Canada français au XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi les textes d'auteurs précédents, anglais ou français (d'où la bourgeoisie tire l'essentiel de sa « culture »). Par sa supériorité dans le système social et comme possesseur d'une culture « importée », l'auteur devient un moraliste qui voit et réfléchit à travers la grille de son échelle de valeurs le monde dans lequel il vit, et assigne à chacun une place définie qui vise à prolonger, à reproduire ce monde.

(novembre 1970)

LOUISE DESFORGES,  
avec la collaboration de JEAN-PIERRE PICHÉ