



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon, or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LA PEINTURE D'UN TEXTE:
L'ILLUSTRATION DE MARIA CHAPDELAIN PAR
CLARENCE GAGNON

par
Gilles Lacombe
Département des lettres françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat en Lettres françaises (Ph.D.)



Gilles Lacombe, Ottawa, Canada, 1990



Government of Canada

Ornementation nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

ISBN 0-315-60536-7



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Résumé

Une analyse de l'illustration du roman par les peintures de Clarence Gagnon qui font partie de l'édition Mornay de Maria Chappelaine manifeste que ces peintures ne doivent pas être considérées péremptoirement comme un surplus décoratif. Elles illustrent le texte en un processus beaucoup plus complexe et significatif qu'une superficielle décoration qui se contenterait d'orner agréablement la présentation matérielle du roman. Nous avons donc voulu montrer qu'on peut lire ensemble le roman et les peintures, en les considérant comme des égaux, articulés l'un à l'autre en des relations sémantiques complexes. Ce sont les caractéristiques particulières de cette lecture que nous avons décrites, telles qu'elles se présentent, au fil des 54 peintures et de l'emblème inscrits à l'intérieur du roman. L'illustration du roman nous est apparue alors comme un processus d'explicitation, de concrétisation et de clarification qui produit la version élargie du roman qu'est le roman illustré.

Pour bien comprendre l'illustration du roman, il nous est apparu nécessaire d'analyser en premier lieu le roman non illustré. Cette analyse nous a permis de mieux comprendre les significations des passages illustrés par les peintures et, par conséquent, de juger plus efficacement les significations des actions illustratives. Seule une analyse

préalable du roman permet en effet de reconnaître, dans plusieurs peintures de l'édition Mornay, des illustrations du schème structural qui régit la construction des personnages. La solidarité sémantique qui réunit texte illustré et peinture illustrante nous a permis de définir l'illustration comme un procédé de signification bidirectionnel dans lequel les peintures sont à leur tour illustrées par le texte qu'elles éclairent. L'analyse du roman non illustré nous a également permis d'identifier plus clairement les passages non illustrés par les peintures et de comprendre une des caractéristiques générales de son illustration: l'occultation.

Sans prétendre définir les règles de fonctionnement du roman illustré en tant que sous-genre romanesque ni de fixer les modalités de fonctionnement du procédé illustratif en soi, nous avons inscrit, entre l'analyse du roman non illustré et nos analyses de l'illustration du roman par les peintures, une brève réflexion dans laquelle nous avons essayé de définir les caractéristiques générales de l'illustration en tant que procédé de signification. Les images illustrantes peuvent éclaircir un roman parce qu'elles sont réalisées dans un langage différent de celui de l'énoncé auquel elles sont articulées. Ainsi, les peintures illustrantes sont toujours visuellement et spatialement plus concrètes et plus explicites que le texte auquel elles sont similaires, parce qu'elles agencent leur énoncé en se servant de formes et de

couleurs, données immédiatement à voir, alors que le texte ne se donne que comme un potentiel plus ou moins précis et complexe de visualisations. Cependant, l'effet d'illustration résulte tout autant des similarités générales entre peinture et littérature.

L'illustration d'un roman peut donc être considérée comme l'ensemble des significations nouvelles proposées par les images inscrites dans un texte. Ces significations nouvelles sont illustratives parce que, tout en correspondant à certaines données d'un texte, elles ajoutent des informations complémentaires qui rendent plus explicites, plus concrètes, plus animées, plus élaborées ou plus précises les significations de l'énoncé textuel auquel elles sont articulées. Les significations proposées par l'illustration du roman, articulées à celles énoncées par le roman sans images, produisent donc le roman illustré, ce texte mixte qui est une version élargie du roman non illustré. Comme une peinture ou un texte non illustré, le roman illustré se veut, idéalement, une totalité: il se présente comme un objet unique et individué qui se caractérise par la cohérence interne.

On retrouve dans Maria Chapdelaine un processus analogue à celui de l'illustration. En effet, le roman lui-même peut être considéré comme une illustration du Québec, c'est-à-dire comme un discours qui vise à manifester d'une façon concrète, animée et complète une identité, celle du signifié textuel appelé Québec, et qui utilise, dans ce

but, une série de procédés: personnages, récit, descriptions générales et particulières, thèmes et motifs. Les peintures de Gagnon qui illustrent le roman apparaissent donc comme des développements et des prolongements du discours romanesque lui-même. Elles peuvent alors s'inscrire dans la rhétorique du texte, dont elles sont un aspect privilégié.

Les 54 peintures et l'emblème de l'édition Mornay illustrent la plupart des caractéristiques importantes du roman. Elles insistent sur la dimension descriptive du roman et illustrent les propriétés générales du milieu, de même que la plupart des thèmes et des motifs importants du roman, quoiqu'elles le fassent d'une façon qui ne respecte pas tout à fait leur importance textuelle. Elles privilégient en effet l'illustration du pays, du sacré et de la lisière sombre de la forêt, mais ne mettent pas en valeur le seuil et la petite fenêtre. Elles illustrent les actions importantes du récit, mais choisissent d'en occulter une en particulier. Surtout, les peintures de l'édition Mornay illustrent, à une exception près, tous les personnages importants, et elles le font en illustrant le schème qui régit la construction de ces personnages. C'est peut-être là leur qualité prédominante. Elles montrent les énoncés textuels que sont les personnages, en illustrant leurs expériences privilégiées, leurs objets merveilleux, leurs figures identitaires et la totalité qui résulte de l'intégration de ces trois niveaux. Mais les qualités picturales de ces images illustrantes leur octroient quelquefois une étrange autonomie par rapport à leurs

prétentions illustratives; nous avons essayé de mettre en évidence cette tension entre illustration du roman et fonctionnement pictural. D'autre part, les qualités picturales des images inscrites dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine illustrent les qualités littéraires du texte avec lequel elles forment un roman illustré.

Mais il y a aussi dans les peintures illustrantes toute une dimension de leur action qui n'éclaircit pas le roman. Plusieurs peintures de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine qui prétendent rendre plus concret, plus vivant ou plus clair tel ou tel passage textuel, en projettent une image déformée et fausse. L'illustration du roman se révèle alors comme un processus complexe d'éclaircissement et d'obscurcissement, une dialectique d'illustration et d'occultation. Maria Chapdelaine est effectivement illustré et occulté par les peintures de Clarence Gagnon et les dimensions occultatrices des peintures interfèrent dans la totalisation du roman illustré. Elles travestissent la complexité sémantique du roman et en projettent une image simplifiée, épurée, idéalisée, qui coïncide, d'une façon générale, avec la vision du pays que construisent les Voix. En ce sens, l'illustration de Maria Chapdelaine par Clarence Gagnon méconnaît la signification de tous les procédés qu'utilise le texte pour préparer et justifier le discours des Voix. Le texte de Maria Chapdelaine veut convaincre de la vérité de son discours, de l'authenticité des événements apparemment réels et objectifs qu'il raconte, de

l'individualité de Maria et de l'universalité naturelle des Voix. Les peintures de Gagnon ne dénoncent pas cet aspect mystificateur du roman: au contraire, certaines d'entre elles y participent à part entière. En cela, elles semblent se conformer aux lectures du roman qui ont prévalu durant les années vingt et trente. En choisissant d'accentuer le côté descriptif du discours romanesque et l'aspect euphorique et paradisiaque du pays de Québec, les peintures de l'édition Mornay projettent peut-être davantage une interprétation du roman qu'elles n'illustrent ses énoncés.

S'il est vrai que le roman illustré possède plus de défauts et de faiblesses que le roman sans images, il faut également conclure qu'il possède plus de vertus et de qualités qu'une version non illustrée du texte. Le Québec est effectivement plus concret, plus coloré, plus vivant dans le roman illustré par Clarence Gagnon qu'il ne l'est dans une édition du texte qui ne contient pas d'images. Les principales caractéristiques de l'illustration du roman plongent quelquefois au cœur même du roman et amplifient son rayonnement. Le roman que les peintures de Clarence Gagnon illustrent et occultent n'est peut-être pas aussi homogène que le roman sans images dont il exagère parfois certains défauts, mais ses qualités sont plus puissantes que ses faiblesses. Lire l'édition Mornay de Maria Chapdelaine en acceptant de jouer le jeu des peintures est un plaisir accru et un émerveillement renouvelé.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude aux professeurs du Département des lettres françaises qui m'ont encouragé à persister dans la rédaction de cette thèse et en particulier à M. Jean-Louis Major qui l'a dirigée. Son intérêt, ses remarques pertinentes et le temps qu'il a gracieusement consacré à la correction des brouillons m'ont permis de terminer le travail.

Je voudrais aussi remercier mon frère, Jean-Marc, qui s'est généreusement chargé de dactylographier les manuscrits.

Introduction

Ce travail veut étudier l'édition de Maria Chapdelaine illustrée par le peintre québécois Clarence Gagnon et publiée à Paris, en 1933, par les Editions Mornay. L'essentiel du travail est constitué par le relevé des actions illustratives de chacune des 54 peintures de Clarence Gagnon. Cette étude est précédée d'un examen de Maria Chapdelaine et elle est suivie d'un sommaire des caractéristiques générales de l'illustration du roman. On pourra ainsi juger de la valeur de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine et esquisser en même temps une vision d'ensemble de ce roman illustré.

Ce travail est une réflexion. Il amorce une recherche dans un domaine peu exploré, celui de l'illustration de textes littéraires par des peintures. L'objet que nous étudions est à la fois littéraire, pictural, et illustratif. Notre analyse du texte littéraire comme tel ne s'aventurera pas en des voies inédites: elle essaiera, par des méthodes conventionnelles, d'en décrire les caractéristiques essentielles. Notre exposé du procédé illustratif devra se limiter à des approximations sur plusieurs aspects d'une question fort complexe: rapports entre la peinture et la littérature, rapports entre la perception visuelle et le langage verbal, "picturalité". Ce sont les analyses des peintures qui accapareront la plus grande partie de ce travail. Mais encore ici nous ne présenterons pas des analyses exhaustives. Nous essaierons plutôt de décrire quels aspects de ces peintures sont

particulièrement importants dans l'illustration du roman et quelles significations sont ainsi mises en oeuvres.

L'édition de Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon peut être considérée comme un roman illustré. Cette catégorie de "textes mixtes" ou ce "sous-genre romanesque" n'aura dans notre réflexion qu'une valeur heuristique et générale. Nous n'entendons pas formuler une définition du roman illustré. Il y a toutefois, au coeur de notre réflexion, une définition implicite du roman illustré comme totalité. Ce concept intervient dans nos descriptions de l'espace, de la peinture, du littéraire et de ce que nous appelons l'action sémantique prédominante de Maria Chapdelaine.

Ce qui caractérise d'abord une totalité, c'est sa cohérence interne. Dans le contexte du roman illustré, cette cohérence interne se manifeste par le fait que texte et peintures ne sont pas des éléments séparés. Ils sont articulés l'un à l'autre et participent, de façon convergente et unifiée, à produire une entité unique et nouvelle, qui ne peut se réduire à la somme de ces parties. On pourrait donc considérer comme deuxième caractéristique le fait qu'une totalité constitue une entité originale.

Cette conception du roman illustré suscite pourtant quelques questions. En effet, les romans illustrés et, en particulier, l'édition Mornay de Maria Chapdelaine ne sont pas des bandes dessinées, ni des affiches, ni des calligrammes. Dans ces types de "textes mixtes", le langage

verbal et le langage pictural (ou simplement graphique) participent d'emblée et presque à titre égal, à la constitution d'un énoncé. L'effet de totalisation dépend donc structurellement de la collaboration directe entre le langage verbal et le langage pictural. Dans les romans illustrés, le rapport texte/image semble, à première vue, beaucoup moins important. La présence des peintures s'y fait habituellement beaucoup plus discrète. En fait, elles semblent n'y jouer qu'un rôle subalterne et décoratif.

Pourquoi alors s'attacher à décrire le fonctionnement totalisant d'un roman illustré, si effectivement le texte se suffit à lui-même, s'il est déjà complet et autonome dans son manuscrit et les éditions qui le respectent? Ne faudrait-il pas plutôt libérer le texte de tous les parasites qui s'y sont attachés? Ainsi Maria Chapdelaine pourrait justement apparaître comme l'exemple parfait du texte qui a servi d'alibi, de prétexte et de justification à des stratégies discursives extra-textuelles. Les nombreuses éditions illustrées dont il a été l'objet pourraient, de ce point de vue, être considérées comme les manifestations les plus apparentes de l'aliénation du roman. Ne faut-il pas alors retrouver Maria Chapdelaine sans images, dans le seul silence du texte? Ne faut-il pas le démythifier de tous les discours idéalisants qui l'ont dénaturé? Ne faut-il pas se méfier des images, de leur séduction, de leur matérialité, de leurs interférences dans la lecture?

La lecture d'un roman illustré entend ainsi

souvent se passer de la lecture des peintures qui prétendent "éclairer" le texte. Comme si les peintures étaient exclues du fonctionnement littéraire. Tout au plus devrait-on y jeter quelques regards distraits, pour se reposer de la lecture.

Il est vrai qu'une grande partie des peintures ou des dessins qui illustrent un roman sont des après-textes: ils ont été insérés dans le texte après sa composition ou même dans des éditions postérieures. Ils auraient souvent pour fonction de majorer le prix du livre dans une stratégie essentiellement commerciale. Certaines éditions illustrées s'adressent manifestement à des amateurs d'art pour qui le texte n'est qu'un alibi pour une mise en peinture. Comme le texte littéraire ne parle que de lui-même en prétendant faire référence, ainsi une peinture n'illustre(rail) que la peinture elle-même sous prétexte d'éclairer un texte ou d'en montrer le référent. Il est vrai que plusieurs des éditions illustrées de Maria Chapdelaine visaient d'abord à l'idéalisation. C'est d'ailleurs un aspect important de l'action des peintures dans l'édition Mornay. Il est vrai aussi que certaines éditions illustrées d'un roman sont davantage des objets d'art que des livres à lire. En revanche, l'examen des illustrations d'un texte révèle bien plus qu'une simple décoration. Les images ajoutent des informations à ce qu'elles illustrent. Elles produisent une version élargie du roman qui s'impose, idéalement, comme une totalité, c'est-à-dire comme un énoncé unique, marqué d'une cohérence sémantique bien précise. C'est ce procédé

signifiant qui est de l'illustration et non, comme le laisse entendre la signification conventionnelle du terme "illustration", l'image illustrante seule. Nous désignerons donc par ce terme le procédé de signification plutôt que les images qui y jouent un rôle. En particulier, nous examinerons comment ce procédé multiple et complexe s'accomplit dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine grâce aux peintures qui s'y inscrivent, aussi bien dans le cours du texte que dans son encadrement pictural.

Première partie

Le roman sans images

Chapitre I: Prémisses

1. Les éditions

Maria Chapdelaine a d'abord été publié du 27 janvier au 19 février 1914 dans le quotidien parisien Le Temps. Ce texte a été établi à partir d'une copie au carbone du manuscrit de l'auteur; cette copie aurait ensuite été détruite. Dès sa première publication le roman subit une série de modifications et de corrections, sous prétexte d'en assurer la lisibilité. Mais ces corrections relevaient probablement d'une intention plus idéologique que littéraire, comme le signale Nicole Deschamps dans son avant-propos à l'édition critique du roman¹. Dès lors, on aurait commencé à "coloniser" le roman. L'édition LeFebvre de 1916, publiée à Québec par les soins de Louvigny de Montigny, a "corrigé" encore davantage le texte de Hémon, dans le but, écrit Nicole Deschamps, de le "conformer au français normatif²". L'édition de 1921, établie par Daniel Halévy et publiée chez Grasset à partir de celles de 1914 et de 1916, a consacré les modifications arbitraires de ses modèles. C'est cette édition qui, à son tour, a servi de "modèle à toutes les éditions subséquentes³".

En 1983, Ghislaine Legendre a établi l'édition de Maria Chapdelaine en se fondant sur le manuscrit de l'auteur. Cette édition permet de prendre connaissance des variantes imposées au texte et de l'image travestie qu'elles ont léguée. Toute lecture authentique du roman ne peut dorénavant

s'effectuer qu'à partir de cette édition. Pourtant, c'est à l'édition Mornay que renverra notre travail, puisque c'est cette version, avec toutes ses imperfections, qui a été illustrée par Clarence Gagnon. Quant à l'édition Art Global et Libre Expression, publiée à Montréal en 1980, elle reproduit de façon méticuleuse la plupart des caractéristiques de la disposition graphique de l'édition Mornay. Elle présente en outre des versions convenables des peintures de Gagnon, mais elle ne réussit pas à en reproduire d'une façon exacte et précise tous les effets de couleurs. Elle peut donc servir d'outil de travail pratique, mais elle ne peut remplacer l'édition Mornay.

2. Texte et après-textes

A la troisième personne, dans les formes du passé narratif, le roman de Louis Hémon décrit et raconte une année de la vie d'une famille de paysans québécois du Lac Saint-Jean. L'action se déroule vraisemblablement au début du vingtième siècle et le texte est apparemment focalisé, comme l'indique le titre, sur le récit des amours de Maria, fille aînée de la famille Chapdelaine. Après la mort tragique de celui qu'elle aimait, François Paradis, Maria est sommée de choisir entre deux prétendants qui lui proposent des modes de vie opposés: d'un côté, Lorenzo Surprenant lui promet la vie aisée des grandes villes américaines; de l'autre, Eutrope Gagnon lui propose de continuer la vie qu'elle mène, de

devenir comme sa mère femme de cultivateur dans "le pays de Québec". Après la mort de sa mère, et instruite par des "Voix", Maria choisira d'épouser Eutrope et de perpétuer les traditions de sa "race".

Le roman de Louis Hémon ne se réduit pas à un récit transparent, dénotatif et réaliste, dont la valeur littéraire dépendrait de la façon plus ou moins originale dont il est agencé. Ce qui caractérise Maria Chappelaine, écrit Nicole Deschamps, c'est "une harmonie subtile entre réalisme et symbolisme⁴".

[...]induit par la répétition du procédé selon lequel l'auteur interprète sans cesse la réalité, le lecteur est porté spontanément à imaginer une richesse et une profondeur de signification, là même où elle ne lui est pas donnée. Une recherche poussée dans cette direction expliquerait peut-être la grande popularité du roman et la profusion des interprétations divergentes qu'il a inspirées⁵.

L'hypothèse de Nicole Deschamps est sans doute juste, mais les nombreuses interprétations du texte ne résultent pas seulement de celles de l'auteur. Il faut peut-être les considérer comme le produit du complexe bigarré de descriptions/explications énoncées par le narrateur - explicite et/ou implicite - et par les personnages. Les divergences entre ces interprétations seront dissoutes par les discours des Voix, présentés comme l'énoncé de la Vérité. Il faut donc situer les divergences interprétatives à l'intérieur même de la sémantique globale du texte qu'elles

contribuent à produire. Seule l'image finale du texte permet une ré-évaluation critique de certains jugements, qui, posés au fil du texte, assument dans l'immédiat de leur énonciation une signification qui s'écarte de celle que la sémantique globale du texte nous incite à leur accorder.

Par contre, Nicole Deschamps a bien raison de souligner la variété, la quantité et la divergence des interprétations qu'a suscitées Maria Chapdelaine. Il est très étonnant, en effet, de prendre connaissance de la longue suite "d'après-textes" dont le roman de Louis Hémon a été l'objet et le prétexte: deux bandes dessinées; une pièce de théâtre; une "suite" romanesque intitulée Alma-Rose du nom de la soeur cadette de Maria; trois adaptations cinématographiques; une série de sculptures réalisées par Suzor-Coté premier illustrateur du roman; toute la série des peintures, gravures et dessins qui font partie des nombreuses éditions illustrées du roman; des adaptations radiophoniques; des émissions de télévision; un photo-roman constitué des photographies tirées du film de Julien Duvivier; enfin un poème et une chanson. A quoi s'ajoute la longue liste des commentaires, des éloges, des explications et des analyses qui se sont poursuivis épisodiquement jusqu'à aujourd'hui, tant en France qu'au Québec. Cette thèse même manifeste à quel point ce discours a la vie dure et elle vient se ranger, un peu gênée, un peu rétive, au bout de cette lignée bigarrée où il lui faudra sans doute choisir ses amitiés et ses appuis.

Pourquoi tous ces après-textes? Maria Chapdelaine, a-t-il été, est-il toujours, pour reprendre l'expression de Nicole Deschamps, la victime innocente "d'un prodigieux détournement de sens" ou est-il l'instigateur de ses multiples travestissements? La lecture de Maria Chapdelaine et de son illustration par les peintures de Clarence Gagnon que nous nous proposons dans cette réflexion, si elle est la dernière en ligne ou presque, ne prétend pas faire la synthèse critique de tous les discours qui l'ont précédée ni être la voix du texte et de ses images. Si elle s'inspire fortement de lectures antérieures du roman et si elle prétend, évidemment, dire des vérités du texte, elle n'en a pas moins conscience d'être un autre après-texte.

Tous les dessins, gravures et peintures qui illustrent Maria Chapdelaine sont eux aussi des après-textes. Ils ne sont pas de l'auteur du texte. En fait, ils sont de plusieurs auteurs. D'ailleurs, la possibilité d'illustrer différemment un même texte manifeste bien, il nous semble, l'autonomie de ce texte. Aucune des éditions illustrées de Maria Chapdelaine et aucun des dessins et des peintures qui y figurent ne peuvent prétendre faire partie d'une version originale du texte. Les manuscrits de Hémon ne portent, semble-t-il, aucune indication que le texte soit incomplet par lui-même et exige d'être illustré. Une édition non illustrée du roman n'en constitue pas une version incomplète, partielle ou fragmentaire. Tout le texte y est actualisé.

En revanche, lire Maria Chapdelaine dans une

édition illustrée, celle de Clarence Gagnon surtout, nous apparaît, à première vue, comme un événement différent de la lecture d'une édition non illustrée du roman. L'illustration du roman par les peintures produit une version agrandie du roman, qui pourrait être comparée à une version à laquelle on aurait ajouté 55 paragraphes nouveaux.

En ce sens, les peintures ne sont pas que des après-textes. Elles fonctionnent aussi et surtout dans le texte; elles contribuent à sa durée et à son action. Par contre les significations de ces peintures illustrantes dépendent dans une grande mesure du texte lui-même. Si les peintures qui l'illustrent permettent de "relire" Maria Chappelaine, celui-ci permet de lire ses peintures illustrantes. En ce sens, c'est le texte qui illustre ces "illustrations", qui les éclaire, qui débrouille leur sens, fait vibrer leurs couleurs, qui anime leurs figurants, organise leur composition et leur donne une voix. Pour bien comprendre le fonctionnement du roman illustré, il faut donc analyser d'abord le texte "sans images"; on verra ensuite de quelles façons il réussit à investir les peintures qui l'illustrent et à déterminer leurs significations. Cette compréhension préalable du roman permettra également de décrire de quelles façons les peintures illustrantes éclairent, occultent ou modifient le texte.

Pour éviter les généralisations superficielles, nous nous attachons à une seule édition illustrée, plutôt que de faire l'analyse de toutes les éditions illustrées de Maria

Chapdelaine. Par ailleurs, si nous avons retenu celle illustrée par Clarence Gagnon, c'est surtout à cause de sa valeur picturale.

3. Modalités structurantes du roman

Notre étude de Maria Chapdelaine se fonde sur l'idée qu'un texte littéraire - et par conséquent un roman - se caractérise essentiellement par un processus de totalisation. La totalité résulterait de la convergence de toutes les parties (séquences) du texte, ou encore, selon un autre point de vue, elle apparaîtrait comme le résultat de l'action convergente de ce que l'on désignera comme les modalités structurantes du texte. On reconnaîtra d'emblée ce que cette conception du texte littéraire doit à la réflexion de Roman Jakobson, pour qui c'est la prédominance de la fonction poétique qui fait d'un texte une oeuvre littéraire. "Ce qui caractérise la fonction poétique", dit-il, c'est "la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte?". Prolongeant la réflexion de Jakobson, Daniel Delas et Jacques Filliolet soutiennent que

Il y a message poétique quand tous les éléments utilisés sont nécessaires à la compréhension du message global, et inversement quand le fonctionnement globalisant a conditionné la présence de chacun de ces éléments⁶.

Delas et Filliolet définissent donc le "texte" "comme une

totalité en fonctionnement¹⁰". Dans une réflexion sur la littérature qui s'inscrit dans la lignée de Jakobson, Jean-Louis Major "appelle littérature toute réalisation langagière qui en son énonciation même tend à instituer une présence individuelle."

Ce que j'appelle présence individuelle, écrit-il, n'est pas qu'une entité statistique; c'est une totalité complexe dont tous les éléments et tous les aspects concourent à l'unité, en même temps qu'ils en sont eux-mêmes transformés¹⁰.

Cette conception du texte littéraire implique donc l'existence d'une "littérarité" en tant que caractéristique générale qui définit la spécificité littéraire d'un texte et le différencie d'un texte non littéraire. Nous pensons pouvoir utiliser un concept analogue, celui de la picturalité, pour définir ce qui caractérise les oeuvres picturales et permet de les distinguer des images qui ne le sont pas. Delas et Filliolet soulignent d'ailleurs que "le poème, comme le tableau, est un tout dont les parties ne sont pas liées par un discours infiniment luxuriant mais par une relation intrinsèque¹¹". Ils poursuivent en signalant le caractère spatial de la totalisation du texte poétique: "la relation espace/message poétique est essentielle et réciproque: la spatialisation constitue la totalité, la totalité implique la clôture spatiale¹²". Ce sont des concepts que nous utiliserons pour décrire le processus même de l'illustration.

Ainsi un roman peut être considéré comme une "totalité en fonctionnement." Mais le genre romanesque impose des modalités "structurantes" récurrentes qui interviennent dans le fonctionnement de chaque roman. Ces modalités structurantes sont bien connues et font partie de la plupart des descriptions du roman. Ce sont: 1- l'histoire ou l'intrigue, constituée des événements racontés par le texte et par l'ordre chronologique et/ou causal de leur distribution; 2- la narration ou le récit, c'est-à-dire la façon dont cette histoire est racontée, à quoi se rattachent les catégories du point de vue narratif, de la présence implicite ou explicite du narrateur et de sa fonction, du "dialogisme", du "monologue intérieur"; 3- les personnages et leur rôle dans la sémantique du texte; 4- les thèmes, motifs et symboles principaux que le roman met en oeuvre; 5- l'espace romanesque, c'est-à-dire les significations des lieux, des mouvements, des territoires et des relations qui les nouent; 6- le temps romanesque sous ses multiples aspects: chronologie de l'intrigue et temporalité narrative, durée du vécu des personnages et thématization; 7- les descriptions, c'est-à-dire tous les segments du texte dont l'action consiste à définir, nommer, identifier, énumérer les parties essentielles et/ou secondaires, les aspects principaux ou les facettes pittoresques d'un signifié quelconque, ou, en d'autres termes, à construire/reproduire un objet. Dans le cas des romans illustrés, les peintures illustrantes peuvent s'ajouter à cette liste des modalités

structurantes pour contribuer au fonctionnement du roman et à sa constitution en totalité.

Les romans peuvent également être considérés du point de vue de leur style, si on entend par là des formes plus ou moins rigides et codées de leur fonctionnement. Même si ces styles sont davantage des processus du discours littéraire que des propriétés du seul genre romanesque, ils permettent tout de même de regrouper des séries de textes en des ensembles relativement homogènes ou qui se prétendent tels: le nouveau roman, le roman naturaliste, le roman romantique, etc.

A cette généralité stylistique s'ajoutent d'autres formes plus ou moins codées du fonctionnement romanesque: ce sont les sous-genres romanesques et leurs composantes, que l'on peut inférer à partir du fonctionnement global de certains romans (les romans policiers et les romans à thèse, par exemple), ou à partir du contenu thématique essentiel (le roman d'amour, le roman paysan, le roman d'aventure, etc), ou encore à partir de caractéristiques formelles spécifiques (les romans par lettres).

C'est probablement dans cette dernière catégorie de sous-genre romanesque que l'on devrait situer le roman illustré et en particulier l'édition Mornay de Maria Chapdelaine. Toutefois, notre intention n'est pas de définir les normes d'un idéal (sous)-générique: nous voulons d'abord examiner le fonctionnement d'une oeuvre particulière.

Comme tout roman, Maria Chapdelaine peut également

être classé d'après des critères historico-culturels. Le pays d'origine de l'auteur, la langue dans laquelle le texte est écrit, le ou les lieux de sa publication et de sa diffusion, la date de sa publication, le contexte culturel dans lequel explicitement ou implicitement le texte s'insère et, plus spécifiquement, l'institution littéraire à laquelle le texte appartient, tous ces facteurs permettent sans doute de le classer et, jusqu'à un certain point, d'en comprendre le fonctionnement.

4. Maria Chapdelaine et les institutions littéraires

A quelle histoire littéraire appartient Maria Chapdelaine? Écrit par un Français, le roman semble tenir une place plus importante dans l'histoire littéraire québécoise que dans celle de la France. En d'autres termes, Maria Chapdelaine est-il un roman français comme son auteur ou un roman québécois comme son contenu? La réponse la plus fréquente et peut-être la plus logique situe Maria Chapdelaine dans l'histoire du roman français, à cause de l'origine de son auteur. Les nombreuses références au "pays de Québec" et aux moeurs particulières de ses habitants, les descriptions du paysage et du climat, tout ce qu'on pourrait appeler la dimension sociologique du texte identifie implicitement les lecteurs comme un public qui ne connaît pas le milieu physique et culturel décrit par le roman. Maria Chapdelaine serait ainsi un roman "de l'exotisme", écrit par

un Français pour des Français. Selon Guy Laflèche, qui décèle en Maria Chapdelaine un "extraordinaire et machiavélique roman pour adolescents"¹³, le roman de Louis Hémon

[...]ne se détache pas de la littérature française où, à l'époque de Marcel Proust et de Jacques Rivière, le roman populaire est le néo-réalisme exotique qui situe à l'étranger les ingrédients du fascisme de l'entre-deux-guerres, le nationalisme et le chauvinisme français¹⁴.

Cette perception française de la vie québécoise s'inscrit dans le roman d'une façon particulièrement claire lors de la veillée où les personnages québécois rencontrent les trois Français qui ont acheté la terre de Lorenzo Surprenant. Ces personnages pourraient d'ailleurs être considérés comme la représentation des lecteurs mêmes du roman. La rencontre entre Français et Québécois provoque d'abord la possibilité de faire "jaillir des récits merveilleux, des descriptions de contrées lointaines aux mœurs étranges"(p.135)¹⁵. Cette étrangeté merveilleuse réfère-t-elle à la France vue par des Québécois ou l'inverse? Quoi qu'il en soit, ces espoirs se résorbent bientôt. La dureté de la vie québécoise et la perception de différences profondes provoquent une sorte de gêne chez les Français, que ni la simplicité ni la franchise des Québécois n'arrivent à surmonter.

[...]ils étaient trop différents, pour les imiter, des Canadiens qui les entouraient, dont ils n'avaient ni la

force, ni la santé endurcie, ni la rudesse nécessaire, ni l'aptitude à toutes les besognes: agriculteurs, bûcherons, charpentiers, selon la saison et l'heure. (p.138)

Mais cet épisode n'illustre qu'un aspect du rapport entre la France et le Québec. L'autre dimension, plus positive, est clairement énoncée par les Voix: pour elles, l'appartenance des Québécois aux valeurs de la civilisation française est une réalité identitaire et sacrée.

Le rapport entre la France et le Québec que le roman met en jeu semble donc indiquer que Maria Chapdelaine est effectivement destiné à des Français. Pourtant le roman obtint un succès de librairie sur les deux continents, et l'histoire de sa réception, au Québec aussi bien qu'en France, est significative. Durant les années vingt et trente, les aspects de la sémantique du texte qui glorifient le caractère français du Québec, alliés au catholicisme fervent (mais quelquefois ambigu) des personnages, auraient incité un groupe d'intellectuels français à présenter Maria Chapdelaine comme

[...]un chef d'oeuvre sur le Canada français qui doit être lu par tous à cause de la moralité exemplaire de ses personnages et de sa grande valeur d'édification¹⁶.

Ces discours, manipulateurs et mystifiants, auraient donc incité les lecteurs français à se faire une image très idéalisée du Québec. "Le roman de Hémon était devenu un

mythe, écrit Raymonde Héroux, tout enné à l'idée d'une Nouvelle-France¹⁷ qui aurait conservé intactes, dans un paysage de paradis terrestre, les traditions, les vertus morales et humanitaires de la Vieille France que les révolutions avaient détruites.

La carrière québécoise de Maria Chapdelaine aurait suivi sensiblement le même tracé qu'en France. Pendant une trentaine d'années, selon Normand Villeneuve, Maria Chapdelaine fut présenté par ses promoteurs québécois comme "le symbole de la survivance canadienne-française¹⁸". Les intellectuels québécois des années vingt et trente virent dans le roman de Hémon "le poème épique et la chanson de geste de la Nouvelle-France¹⁹", selon l'expression de Jean Bruchési. Après l'avoir idéalisé et sacralisé, ils s'en servirent pour faire revivre une idéologie de survivance qui prévalait au Québec dans le courant du dix-neuvième siècle. Maria Chapdelaine deviendra un "témoin de l'âme canadienne-française et un plaidoyer pour le maintien d'une société traditionnelle": non "pas un roman vraiment lu, écrit Normand Villeneuve, mais plutôt imaginé," et "qui finit par devenir conforme aux illusions d'un groupe²⁰".

Selon Normand Villeneuve, l'urbanisation progressive de la société québécoise et les bouleversements économiques et sociaux qu'elle provoqua auraient suscité dans la classe dominante la crainte de voir ses privilèges s'effriter et l'auraient incitée à formuler des discours mythifiants afin d'opposer aux incertitudes du présent les

formes idéalisées du passé. Ces interprétations auraient donc réprimé certains aspects du texte qui ne s'accordaient pas avec leur projet: les thèmes de la dureté de la vie et de l'hostilité du monde, les aliénations du personnage principal, les ambiguïtés du sentiment religieux.

Ces raisons expliquent, du moins en partie, pourquoi, malgré l'origine étrangère de l'auteur, malgré l'exotisme pittoresque de certaines descriptions, les Québécois se sont identifiés à Maria Chapdelaine et l'ont perçu comme une représentation juste, vraisemblable et émouvante de leur vie collective. Ce "récit du Canada Français" offrait ainsi aux Québécois la possibilité de retrouver dans une forme belle, dramatique et apparemment objective une certaine image de leur identité nationale. Maria Chapdelaine, à la fois personnage, roman et mythe, a été intégré à l'histoire culturelle et littéraire du Québec. Cette appropriation, ou cette appartenance, s'explique peut-être aussi par le fait que le roman semble bien, à première vue, reformuler à sa façon la thématique et les techniques narratives du groupe de romans québécois que des historiens de la littérature ont appelé "les romans de la fidélité", qui iraient de La Terre Paternelle (1846) de Patrice Lacombe aux deux romans de Germaine Guèvremont, Le Survenant et Marie-Didace, parus environ un siècle plus tard.

Pour André Renaud et Réjean Robidoux, le roman de Louis Hémon

[...]a pu rassembler en un seul livre les qualités éparses de la production romanesque antérieure; il a repris ce qu'avaient proclamé ses devanciers mais mieux que ceux-ci ne l'avaient fait²¹.

Quel serait alors ce matériau romanesque québécois, formel et thématique dont se serait servi Hémon en le portant à une sorte de parachèvement? Selon Robidoux et Renaud, ce qui caractérise les romans de la fidélité, c'est le fait que:

L'anecdote est conçue en fonction de la leçon à proposer et seul importe ce but primordial du roman: - émouvoir le lecteur par la représentation d'une vie ardue mais libre, l'effrayer en racontant les dangers de l'exil ou de l'industrialisation, le convaincre que l'avenir de la race dépend de la réponse des Canadiens Français à leur vocation historique de colonisateurs et de payans²².

C'est dans ce but idéologique que les romanciers de la fidélité utilisent le plus souvent une intrigue amoureuse: "deux jeunes paysans s'aiment et alors même qu'ils vont s'épouser le jeune homme menace d'abandonner la terre pour s'établir dans une ville²³". La dimension descriptive joue un rôle primordial dans ces romans qui font l'éloge du milieu physique et de la vie paysanne. Les personnages, quant à eux, tendent à devenir des types plutôt que d'affirmer des différences: "les romanciers de la fidélité, écrivent Renaud et Robidoux, cherchent à atteindre le prototype du cultivateur plutôt que de pénétrer l'âme de l'individu²⁴".

Selon Gérard Comeau, au contraire, le rapport de Maria Chapdelaine aux romans de la fidélité n'en serait pas un de répétition, d'amélioration et de parachèvement, car Louis Hémon "a su donner une orientation nouvelle à un genre démodé et désuet²⁶". A l'encontre des romans de la fidélité, Maria Chapdelaine comme Menaud maître-draveur, Le Survenant et Marie-Didace ne tirent pas nécessairement leur signification de considérations pararomanesques mais fonctionnent en tant "qu'univers autonomes qui déterminent leurs propres conditions d'existence²⁶".

Il y aurait donc, selon Comeau, une rupture profonde - esthétique et idéologique - entre les romans de la fidélité et Maria Chapdelaine. Cette rupture tiendrait au statut d'un personnage central qui serait la "modalité structurante" majeure du roman: ce personnage serait un "héros problématique", dans le sens que Georges Lukacs donne à cette expression²⁷. "Il n'est pas impossible que ce changement capital soit le fruit du hasard, écrit Comeau, puisque Louis Hémon ne semble pas avoir connu le roman de la Fidélité²⁸".

Sans le dire explicitement, Guy Laflèche, quant à lui, situe le roman de Hémon dans une sorte d'espace intermédiaire des romans français et québécois: comme si Maria Chapdelaine était le lieu de rencontre de leurs traditions respectives. Louis Hémon se serait servi de ce que Guy Laflèche appelle "la recette éprouvée de Patrice Lacombe²⁹" pour réécrire Madame Bovary:

Louis Hémon ne raconte-t-il pas la même histoire que Flaubert dans Madame Bovary. Il en aura tout simplement déplacé les chapitres: Maria est amoureuse de Léon qui disparaît bientôt et elle doit choisir entre Charles et Rodolphe. Mais pas de coup de théâtre, rien d'emporté et surtout pas d'arsenic; elle choisit Charles en connaissance de cause³⁰.

L'hypothèse est intéressante, mais elle devient réductrice lorsque Guy Laflèche voit dans "l'histoire[...] beaucoup trop aimable et douce³¹" de Maria Chapdelaine la preuve de son invraisemblance et le signe du caractère ironique du texte. Il est vrai que certains segments du texte peuvent laisser une impression de naïve simplicité, presque un effet de "fleur bleue"; témoin les aventures de Téléphore et du démon; l'épisode des moustiques; la symbolique flagrante et primaire de certains motifs comme la maison, la tempête et le voyage; la récurrence peut-être trop marquée des signifiants de l'hostilité du monde; l'apparence un peu "niaise" (p.156) de Maria; enfin et surtout les Voix elles-mêmes. Mais il faut aussi reconnaître d'autres aspects s'opposant à une vision ironique: la complexité et la cohérence de la sémantique du texte, la densité et le sérieux de certains segments lyriques et tragiques ainsi que le ton généralement sympathique de la narration.

En fin de compte, Maria Chapdelaine est-il un roman français ou un roman québécois? Pourquoi ne pourrait-il être les deux à la fois? En citant et en intégrant dans Menaud Maître-Draveur les Voix de Maria Chapdelaine,

Felix-Antoine Savard a scellé l'appartenance du roman de Louis Hémon à la littérature québécoise, mais qui pourrait prétendre que la littérature française ne pourrait pas le revendiquer avec autant de raison?

Notes.

1. Louis Hémon, Maria Chapdelaine, Avant-propos de Nicole Deschamps, Notes et variantes, index des personnages et des lieux par Ghislaine Legendre, Montréal, Editions Boréal Express, 1983, cf. p. IX-X.
2. Op.cit., Nicole Deschamps, p.XI.
3. Op.cit., Nicole Deschamps, p.XII.
4. Nicole Deschamps, "Maria Chapdelaine récit du Canada français", dans Le mythe de Maria Chapdelaine, Montréal, PUM, 1980, p.49.
5. Id., p.56.
6. Nicole Deschamps, dans Louis Hémon, Maria Chapdelaine, Montréal, Editions Boréal Express, 1983, p.VII.
7. Roman Jakobson, "Linguistique et poétique" dans Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.218.
8. Daniel Delas et Jacques Filliolet, Linguistique et poétique, Paris, Librairie Larousse, 1973, p.41-42.
9. Id., p.46.
10. Jean-Louis Major, "Pour une épistémologie de la littérature", Revue de l'Université d'Ottawa, vol.55, no.4, octobre-décembre 1985, p.133.
11. Daniel Delas et Jacques Filliolet, op. cit., p.47.

12. Id., p.47.
13. Guy Laflèche, "L'édition critique de Maria Chapdelaine par Ghislaine Legendre", Voix et Images, vol. VIII, no.1, automne 1982, p.61.
14. Id., p.63.
15. Nous identifierons dorénavant les citations de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine en inscrivant entre parenthèses, après la citation, le numéro de la page. Ces citations sont extraites de Louis Hémon, Maria Chapdelaine, Paris, Editions Mornay, 1933, 205 p.
16. Raymonde Héroux, "Best-Seller made in France", dans Le mythe de Maria Chapdelaine, Montréal, PUM, 1980, p.107.
17. Id., p.118.
18. Normand Villeneuve, "Maria Chapdelaine catéchisme de la survivance nationale", dans Le mythe de Maria Chapdelaine, PUM, 1980, p.176.
19. Cité dans Le mythe de Maria Chapdelaine, p.176.
20. Normand Villeneuve, op.cit., p.187.
21. Réjean Robidoux et André Renaud, Le roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, p.33.
22. Id., p.27.
23. Id., p.27.
24. Id., p.28.
25. Gérard Comeau, Le héros et la notion d'héroïsme dans quelques romans régionalistes canadiens-français du vingtième siècle, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa,

d'Ottawa, 1972, p.XI.

26. Id., p.XII.

27. Cf. Georges Lukacs, La théorie du roman, Genève, Gonthier, 1963, 196 p.

28. Gérard Comeau, op. cit., p.XI.

29. Guy Laflèche, op.cit., p.62.

30. Id., p.62.

31. Id., p.62.

Chapitre II: Maria Chappelaine, roman du pays de Québec

1. Composition romanesque et stratégie idéologique¹

La composition d'un texte se réalise habituellement par l'entremise d'une activité de segmentation, à travers laquelle le texte lui-même se répartit en une série de zones ou "séquences" très spécifiques. Formellement et sémantiquement démarquées les unes des autres, les séquences se répartissent sur l'axe linéaire du texte, qu'elles organisent. "J'appelle séquence, écrit Jean-Louis Major, une partie du texte constituant un tout sous le rapport d'une action romanesque déterminée²".

La composition du texte se produit donc par la constitution et la mise en rapport de ses parties essentielles, de ses "unités maximales", celles où se rassemblent et se conjuguent, dans une autonomie relative, une certaine quantité de ses éléments quels qu'ils soient. Les séquences sont en interaction constante entre elles. Elles contribuent chacune et en g^l à produire la totalité. Elles sont habituellement perçibles en cours de lecture, mais leur démarcation précise dépend de la fin du texte, de ce moment où la vision globale de son fonctionnement devient possible.

Ainsi Maria Chapdelaine est composé de 16 chapitres d'inégale longueur et d'importance variable, mai-

ces chapitres ne coïncident pas avec les séquences du texte. De fait, il existe dans la composition du roman une tension entre chapitres et séquences. La dimension narrative du discours romanesque fait en sorte que la plupart des 16 chapitres sont focalisés sur la dénotation des actions dont la suite forme le récit. Par contre, certains chapitres, tout en restant articulés sur la narration, privilégient la dimension descriptive.

Par ailleurs, le roman est composé de telle manière que l'agent textuel qui complète et parachève la constitution de l'action sémantique prédominante, les "Voix", y apparaît comme la conséquence logique ou "naturelle" de toutes les actions qui ont précédé son intervention. Par rapport à cette action sémantique, Maria Chapdelaine est constitué de trois séquences. La première, qui est aussi la plus longue, joue le rôle d'un prologue; elle s'étend du début du texte jusqu'à l'intervention des Voix (p. 199). Sa fonction est essentiellement stratégique: elle vise à préparer, à justifier, à rendre vraisemblables les Voix. A cette fin, elle met en oeuvre presque tous les éléments du récit, de la thématisation et de la description du pays de Québec. Ce prologue est suivi du discours cosmogonique des Voix, de la troisième tout particulièrement. Les Voix résolvent tous les conflits que le récit a mis en jeu: elles complètent la description du Québec, énoncent clairement la Vérité et détruisent les forces du Mal. Les Voix sont le Logos, l'énoncé surnaturel qui définit la réalité et ordonne

la manière de vivre. Ce sont les Voix qui réalisent et parachèvent l'action sémantique prédominante du texte, cette unité entre Maria, le Québec et le Sens, que le prologue avait élaboré mais en l'investissant d'ambiguïté, d'incertitude, de demi-vérités et d'erreurs. La troisième séquence n'est qu'un épilogue: elle a pour fonction d'ajouter les informations nécessaires pour mettre un terme au récit. Mais la simplicité de son discours laisse subsister des doutes sur l'issue réelle de l'histoire. Faut-il imaginer Maria heureuse ou aliénée? L'épilogue ne vient ainsi que recamoufler un jeu qui s'est affiché à découvert dans l'épisode des Voix.

Dans Maria Chapdelaine, le temps linéaire de l'histoire et sa dénotation narrative sont donnés presque toujours simultanément. Le roman fait coïncider l'ordre des événements dans le référent avec l'ordre de leur occurrence dans le texte. Les deux exceptions majeures à ce procédé sont le récit de la mort de François, tenu par Eutrope une semaine après l'événement "réel" et le récit de la rencontre de Maria avec son curé s'effectuant par l'entremise du souvenir, quelques heures après l'entrevue, pendant le retour de Maria à la maison.

En faisant coïncider temps de l'histoire et temporalité narrative, le roman se conforme à la convention romanesque la plus traditionnelle, à tel point que le procédé pourrait apparaître au lecteur d'aujourd'hui comme un signe de la non-littérarité. Si on compare Maria Chapdelaine à La

recherche du temps perdu par exemple, dont il est plus ou moins contemporain, on doit reconnaître un écart considérable dans l'agencement des techniques narratives. Toutefois le respect de la linéarité chronologique n'est pas un défaut de construction, pas plus d'ailleurs que l'utilisation d'autres procédés traditionnels: elle n'est qu'un signe de conventionnalisme.

D'où viennent donc les qualités romanesques qui feraient d'un roman soumis aux conventions romanesques de son époque un "chef-d'oeuvre[...] devenu la représentation symbolique la plus profonde de notre identité nationale³". De l'originalité de son contenu? De cette identité nationale québécoise dont parle Jean Ethier-Blais? Ou de "l'harmonie subtile entre réalisme et symbolisme", considérée par Nicole Deschamps comme sa caractéristique distinctive?

Le roman semble particulièrement réussi dans les segments où il s'attarde à la vie intime des personnages, en particulier de Maria. C'est sans doute à ces passages que Jean Ethier-Blais fait allusion lorsqu'il écrit que Louis Hémon "se révélera dans Maria Chapdelaine le maître absolu de l'intériorité⁴". "Maître absolu" est probablement une légère exagération, mais il est certain que l'évolution psychologique de Maria et la représentation de ses rêveries sont un des aspects les plus réussis du texte. La narration à la troisième personne et selon un point de vue général, vague, sans lien avec un lieu précis, offre, en principe, une grande liberté de mouvement et de focalisation. Cette

liberté, le texte ne l'assume que partiellement; il se contente surtout de varier ses distances par rapport aux objets, aux personnages, aux choses ou aux événements, passant du plan panoramique au gros plan. De la même façon d'ailleurs qu'il varie la durée de ses centrations sur tel ou tel segment de l'histoire.

Le narrateur de Maria Chapdelaine reste le plus souvent extérieur à son discours. Ce narrateur anonyme intervient pourtant en quelques occasions dans le texte. Sa présence reste discrète, mais les jugements et les explications qu'on peut lui attribuer se répercutent sur tout son discours et le colorent d'une tonalité assez précise. Ainsi, son discours est quelquefois investi de connotations ironiques ou critiques, par exemple lorsque le narrateur s'adresse au Dieu "redoutable" que les Québécois "adorent sans subtilité ni doute" (p.31), ou encore de pessimisme lorsqu'il constate que "le coeur humain est ainsi fait" (p.32) que la liberté - ou l'aise - lui est inaccessible, mais dans l'ensemble il reste sympathique. Commentant le silence de Maria durant et après la demande en mariage de Lorenzo, le narrateur veut en expliquer aux lecteurs les raisons profondes, comme s'il craignait que l'attitude de Maria ne suscite un jugement désapprobateur: "Les jeunes filles des villes l'eussent trouvée niaise; mais elle n'était que simple et sincère, et proche de la nature, qui ignore les mots" (p.156).

Le narrateur intervient d'une façon similaire

après avoir qualifié de "plaisirs vulgaires" et de "mesquins avantages de confort et de vanité"(p.148), les arguments de Lorenzo. Il veut expliquer clairement les raisons de la vulnérabilité de Maria face à ce matérialisme qu'il désapprouve: "mais considérez, dit-il en interpellant directement le lecteur, que ces choses étaient les seules qu'elle pût comprendre avec exactitude et que tout le reste[...] n'avait que plus de force de rester aussi impalpable et vague"(p.148-149).

Mais c'est surtout lorsqu'il tente de justifier les Voix que le narrateur manifeste son attitude à l'égard de son discours. Encore ici il veut instaurer une complicité avec le lecteur, en présentant les Voix comme un phénomène naturel, universel: "Elles n'avaient rien de miraculeux, ces voix: chacun de nous en entend de semblables lorsqu'il s'isole et se recueille assez[...]"(p.199). L'évocation d'une condition commune au narrateur, au lecteur, et au personnage exclut toute possibilité explicite d'ironie. Mais l'argument n'en est pas pour autant convaincant.

En effet, les prétentions du texte à tenir un discours réaliste sont discréditées par sa sémantique profonde, qui organise de l'intérieur du texte lui-même la signification des objets, des personnages et des événements qu'il met en jeu. Ce n'est pas le référent qui décide du sens d'objets comme le seuil, la petite fenêtre, la maison, le voyage, le pays sous ses multiples aspects - terre, forêt, tempête, soleil -, mais bien le fonctionnement intrinsèque du

texte lui-même. L'objectivité réaliste du regard du narrateur est en fait un leurre, un simulacre: il s'agit d'un procédé d'écriture dont le but est de construire du sens tout en donnant l'impression de le reproduire.

Pourtant, le texte maintient jusqu'à la fin sa prétention de réalisme. Le dernier chapitre est écrit dans un style presque journalistique, dépouillé de toute manifestation de la vie intérieure des personnages. Stylistiquement, il a le dernier mot. Comment interpréter cette persistance?

Le texte semble vouloir inciter son lecteur à admettre sa valeur réaliste - presque de la même façon, croirait-on, qu'il a voulu expliquer les Voix - tout en faisant le contraire de ce qu'il dit. L'effet de réalisme est immédiatement récupéré par le faire du texte et il devient lui aussi un aspect de son fonctionnement et non, comme le voudrait le texte, le sens réel de son action.

A cet égard, une question se pose. Comment le texte procède-t-il lorsqu'il veut dire la vie intérieure de Maria? Notons d'abord que la vie intime de Maria ne lui appartient pas en propre. En réalité, Maria est déterminée par son milieu et elle en est le symbole le plus prestigieux.

Sur le plan des procédés formels, la conscience de Maria n'est pour le texte qu'un autre objet qu'il peut dénoter à partir du point de vue neutre et anonyme qu'il adopte. C'est aussi un objet privilégié qu'il construit avec

obstination et prudence. C'est précisément à propos de Maria que le narrateur assume en quelques occasions stratégiques une présence textuelle explicite pour rendre son comportement intelligible. Mais le texte présente habituellement la vie intérieure de Maria en indiquant clairement, par les marques linguistiques et discursives appropriées - guillemets de citation, syntagmes d'introduction (Maria songea, pensa, se dit, il semble à Maria, etc.), - qu'il en représente "réalistement" le contenu. Ce réalisme débouche quelquefois sur l'étrange, le fantastique ou le merveilleux², lorsque le texte fait intervenir des éléments plus ou moins "surnaturels" et qui sont associés - par le biais de la personnification - à certains contenus privilégiés de la conscience de Maria. Les Voix en sont les manifestations les plus évidentes, mais la main qui serre le cœur de Maria après la mort de François (p.122) et l'essaim de fées ricaneuses qui semblent pénétrer dans la maison et l'investir de leurs prophéties sont du même registre.

En fait, l'intervention des Voix au moment crucial de l'action compromet la réussite romanesque de Maria Chappelaine. Leur rôle se réduit à celui d'un "deus ex machina". Le contenu trop évidemment rédempteur de leur discours semble dévaloriser toute l'apparente authenticité de la quête de Maria.

Il n'en reste pas moins que même si elles sont un défaut de construction, les Voix sont un élément crucial de la sémantique du texte. Le texte en effet thématise

systématiquement la "voix": mutisme de Maria, voix des chutes qui annoncent le printemps et la venue de François, voix qui a murmuré à Maria que la vie était morne et grise et toutes les paroles des personnages adressées directement ou indirectement à Maria pour lui apprendre une leçon particulière ou lui révéler un point de vue inusité sur la vie, serment échangé avec François, demandes de Lorenzo et d'Eutrope, consentement final d'épouser Eutrope. Les voix ne sont pas que des paroles émises et entendues; elles sont surtout des manifestations métonymiques du sens, elles sont le sens lui-même. Les Voix participent de cette thématisation et la complètent. Mais l'utilisation de ce procédé affecte d'autres aspects de la sémantique du texte.

Il y a en effet une dimension ironique ou machiavélique de Maria Chapdelaine, qui tient à sa tentative de masquer le sens réel de son projet et de son action sous une apparence de naturel, d'objectivité dénotée et d'authenticité vécue. Cette entreprise est repérable tout au cours du texte, car son fonctionnement sémantique révèle que tout ce qui relève de la référence est en réalité construction textuelle. Mais ce sont surtout les Voix qui démasquent clairement tout le projet. Le naturel qui les précède y apparaît dorénavant sous le visage d'une mécanique. Et tout le prologue, y compris le contenu et l'ordre des événements, l'évolution psychologique de Maria, les descriptions du pays de Québec, les interventions du narrateur, la tonalité discursive, les motifs et la

thématique, devient sous l'éclairage des Voix un simulacre d'authenticité, quelquefois lyrique, quelquefois tragique, quelquefois dénotatif et réaliste, brillant, complexe et bigarré, qui n'est en réalité que la mise en oeuvre d'une stratégie discursive dont le but est de justifier les Voix. Le texte met beaucoup d'efforts pour préparer les Voix. Mais tout cet échafaudage s'écroule avec l'intervention de l'élément principal de la stratégie: les Voix elles-mêmes. Par rapport à cette stratégie, Maria Chapdelaine apparaît comme un discours idéologique camouflé sous la forme d'un roman. En effet, le message des Voix pourrait, de ce point de vue, se résumer à l'affirmation du nationalisme québécois comme religion. Le roman serait un discours mythifiant et mystificateur qui veut imposer à ses lecteurs une fiction idéaliste - les Voix sacrées de la Tradition.

C'est indirectement à une telle vision du texte que s'opposent les auteurs du Mythe de Maria Chapdelaine, pour qui "la résignation suicidaire de Maria Chapdelaine[...]paraît insupportable". Pour eux, les "colons de Louis Hémon", dont "une première génération de lecteurs avait fait de glorieux colonisateurs," sont devenus à la relecture "des colonisés".

Ce jugement risque de donner une image trop négative du roman, qui n'en manifeste pas moins une richesse sémantique étonnante. En réalité, la stratégie discursive qui l'investit peut à son tour être considérée comme une qualité ou du moins un élément de sa signification.

2. Thématique du roman

Le thème central dans Maria Chapdelaine est celui de la vie. Autour de ce mot s'articulent des contextes très variés dans lesquels s'instaure une communauté de signification entre l'abstrait et le concret, entre le collectif et l'individuel. Le roman est effectivement la représentation/construction d'une vie collective, la vie du Québec, et d'une partie cruciale de la vie de Maria Chapdelaine.

D'entrée de jeu, le roman présente le paysage de Péribonka comme une parole énonçant la signification de la vie de tout un peuple:

Toute cette blancheur froide, la petitesse de l'église de bois et des quelques maisons, de bois également, espacées le long du chemin, la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace, tout parlait d'une vie dure dans un pays austère. (p.1-2)

A la fin du roman, les Voix diront que le Québec est un pays merveilleux et que la vie y est héroïque et totalement satisfaisante:

C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs coeurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants: Au pays

de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer... (p.204-205)

L'espace romanesque est lui-même structuré par le thème de la vie. Il peut être considéré comme l'articulation des rapports entre "la vie du bois" (p.17), "la vie de la terre" (p.165) et la vie dans les villes américaines. Le conflit entre nomades et sédentaires peut lui aussi être considéré comme l'opposition entre deux styles de vie. D'autre part, l'évolution du personnage principal est présentée comme l'apprentissage pathétique, difficile et, finalement, réussi que Maria doit effectuer pour "arrêter sa vie" (p.158).

Par rapport à Maria, la thématization de la vie prend la forme d'une question - comment vivre? - qui entraîne la recherche d'une réponse satisfaisante. Cette quête investit la thématization de l'amour et structure le récit. Elle se présente comme le conflit entre une foi naïve dans la possibilité du bonheur et un contexte qui, en imposant une existence morne et difficile, contredit le rêve de bonheur. Les jeunes gens imaginent devant eux une "longue vie assurément heureuse" (p.32), mais Maria a l'intuition "que quelqu'un lui a chuchoté longtemps que le monde et la vie étaient des choses grises" (p.86). Pour elle, l'amour de François va "colorer et réchauffer à jamais la vie terne de tous les jours" (p.85), mais sa mort transforme le rêve de bonheur en un mirage et ramène au premier plan la question du comment-vivre. Maria devra choisir entre la vie de la terre

et la vie des villes américaines, où, lui dit Lorenzo, "on peut vivre comme du monde, et faire un règne heureux" (p.148). Maria est résolue de ne pas "vivre toute sa vie en des lieux désolés" (p.196), mais encore une fois la mort - celle de sa mère, cette fois - lui révélera qu'elle est "capable" de "vivre ainsi, dans ce pays, comme sa mère avait vécu" (p.197). Enfin, les Voix lui enseigneront la vraie façon de vivre et le sens de la vie.

La quête de la vérité est ainsi dramatisée dans les formes de l'ignorance et de l'apprentissage, des réveils exaltants et des mirages trompeurs, des méconnaissances et des révélations. En fin de compte, le savoir s'instaure dans l'énoncé qui dit le sens de la vie et qui assure ainsi la survie. Le réalisme du texte tient à ce qu'il prétend être la représentation de ce processus et de la parole qui le dissout. Le texte en vient d'ailleurs à citer directement la Parole de Vérité. On pourrait même prétendre qu'en toute cohérence avec son projet esthétique Maria Chapdelaine est logiquement orienté vers la citation et que citer est le geste discursif en quoi cristallise tout son projet sémantique. Les Voix, comme le Québec, comme Maria, sont effectivement un principe de vie, doué de permanence et d'idéalité. Leur prise de parole met en évidence qu'elles sont un phénomène concret: la manifestation de la vie.

Selon Placide Gaboury, le symbole - disons plutôt le motif - le plus important du roman, celui qui se voit investi de la plus lourde charge sémantique, est celui du

"seuil". La fréquence de ses emplois et l'importance des événements qui s'y produisent en font un lieu privilégié. L'isomorphie entre les significations plus générales que le mot "seuil" peut activer et les actions posées par les personnages qui y sont situés, leurs sentiments, leurs états d'âme, les valeurs qu'ils vivent et énoncent, font en sorte que le seuil, en plus de désigner littéralement un endroit concret, en vient à signifier également les attitudes des personnages qui lui sont associés. Mais, notons-le, les significations symboliques du seuil restent implicites et sa valeur symbolique n'est jamais énoncée de façon explicite par le texte.

Le seuil dans l'univers de ce roman, écrit Gaboury, est un symbole à plusieurs facettes. Il représente le lieu du partage: le moment d'hésitation et aussi l'attitude d'une attente⁹.

Il est "la limite d'un monde", "le lieu privilégié d'où l'on regarde le pays étendu et vers lequel on descend", il est "l'entrée dans l'inconnu", l'espace de celui qui se "tient à l'orée de deux mondes". Le seuil est un espace que le père viril et conquérant franchit sans hésitation mais où, par contre, Eutrope s'attarde "pour sonder la nuit du regard" (p.33). Et c'est sur le seuil que François surgit comme une apparition merveilleuse. Mais c'est surtout Maria qui est le plus intensément associée au seuil. Selon Placide Gaboury, il y a dans le roman deux scènes où le symbolisme du seuil prend une valeur particulière. Celle, tout d'abord, où

Maria, après avoir appris la mort de François, sort "sur les marches du perron de bois" (p.122). Le monde lui apparaît d'abord figé et sévère, mais aussitôt le froid la saisit "comme un couperet" (p.122); la lisière des bois semble soudainement se rapprocher et Maria, attaquée par le monde, doit rentrer dans la maison protectrice. Moment capital, puisque c'est alors que le

monde change de visage et devient ennemi [...]. C'est du seuil que Maria perçoit toute cette métamorphose. Tout est changé en elle, tout le sera donc dans l'univers [...]. C'est sur ce seuil que tout change de signe [...]. Maria ne peut plus y respirer, elle y meurt [...]. Maria ne peut plus franchir le seuil: son monde lui est retranché, elle restera de ce côté-ci¹⁰.

Le seuil est donc le lieu où, comme François, Maria fait l'expérience de la mort. Commentant la même scène, Nicole Deschamps écrit:

La nature devient l'instrument de la fatalité, par exemple lorsque le froid qui a tué François tue aussi symboliquement Maria, la rapprochant ainsi de celui qu'elle aime mais la condamnant à vivre à jamais exclue de l'espace du désir¹¹.

En réalité, Maria "découvrira" des valeurs qui lui permettront de franchir le seuil et d'échapper à l'enfermement, mais ce dépassement reste suspect.

L'autre scène où le symbolisme du seuil est particulièrement marqué est celle de la demande en mariage.

Eutrope propose à Maria d'aller faire une promenade mais Maria n'ose pas s'aventurer plus loin que le perron de la maison: la neige qui tombe lui rappelle François. Elle est sur le point de rentrer lorsque Eutrope lui impose son discours. Maria ne peut "affronter ce monde extérieur devenu menace et ennui. Ne pouvant se résoudre à dire oui¹²". Elle lui dit d'attendre, et sans en avoir franchi le seuil, rentre dans la maison:

Et c'est désormais dans ce monde intérieur qu'elle habitera, écrit Gaboury, monde abrité, monde de la mère mais d'où l'amour sera absent, exilé¹³[...] Maria est un personnage sur un seuil; elle le seuil jamais franchi¹⁴.

Selon Placide Gaboury, le motif de la "petite fenêtre" est "un corolaire de l'imagerie du seuil¹⁵". De l'intérieur de la maison, elle est l'ouverture qui permet un contact visuel avec le monde extérieur. Mais son sens propre et réaliste est élargi et dépassé par la valeur symbolique que le texte lui attribue. La petite fenêtre

[...] devient pour Maria l'écran où s'anime son monde intérieur[...] tout ce qu'elle y percevra sera teinté par les événements intimes de sa vie¹⁶.

Les caractéristiques de la fenêtre, ouverte ou fermée, opaque ou transparente, deviennent à la fois des représentations de visions du monde et un agent constructeur de ces visions. L'analyse de Gaboury illustre ainsi le caractère systématique

de ce procédé romanesque. Le regard que Maria porte sur le monde n'est pas de l'ordre de la sensation, enregistrement sur l'écran optique d'une réalité extérieure toute faite, mais bien de la perception, c'est-à-dire interprétation du monde.

Ainsi les motifs du seuil et de la fenêtre occupent une place de choix dans la sémantique du roman. Les autres motifs, ceux de la terre, de la maison, du voyage, de la forêt, sont à la fois plus communs et plus généraux.

3. Le sacré

La manifestation la plus apparente du sacré dans Maria Chapdelaine tient effectivement aux Voix, à leur message et à sa réception. Même si le texte soutient qu'elle n'a rien de miraculeux, l'expérience des Voix ressemble à une extase ou à une transe et évoque la comparaison avec les voix de Jeanne D'Arc, cette autre héroïne nationale. La thématisation du sacré, du profane et du religieux est ainsi intégrée au projet essentiel du texte: décrire la vie du peuple québécois, construire une totalité qui réalise cette vie. Dans ce projet, le sacré et son explicitation par le texte servent de principe fondateur à l'énonciation du nationalisme québécois. Le message des Voix peut alors se résumer dans l'assertion suivante: être Québécois et fidèle aux traditions ancestrales est un acte de transcendance religieuse qui sacralise la vie de celui qui y consent.

Les personnages de Maria Chapdelaine vivent dans le merveilleux¹⁷. S'ils font la distinction traditionnelle entre l'âme et le corps, entre le monde matériel et celui de l'esprit, s'ils croient que le sensoriel est subordonné au spirituel et au surnaturel, ils pensent toutefois que ces deux dimensions sont profondément reliées. C'est pourquoi des interventions du surnaturel dans le naturel leur apparaissent comme de phénomènes exceptionnels mais normaux et vraisemblables. Miracles, punitions divines, efficacité des rites religieux, tabous et magie sont pour eux les signes de l'unité profonde du naturel et du surnaturel. Les parents de Maria vivent dans une sorte de monisme psychologique selon lequel toute manifestation de l'espace et du temps est potentiellement un dévoilement de l'être dans sa totalité:

La vie avait toujours été une et simple pour eux: le dur travail nécessaire, le bon accord entre époux, la soumission aux lois de la nature et de l'Eglise. Toutes ces choses s'étaient fondues dans la même trame, les rites du culte et les détails de l'existence journalière tressés ensemble, de sorte qu'ils eussent été incapables de séparer l'exaltation religieuse qui les possédait d'avec leur tendresse inexprimée. (p.106)

C'est le même genre d'unité que viendront promouvoir les Voix. Elles diront que même les faiblesses - ignorance, matérialisme, individualisme - de l'identité nationale sont aussi "des choses sacrées, intangibles" (p.204). L'univers des parents et le Québec des Voix sont caractérisés par l'unification de tous leurs aspects dans une totalité. En

tant qu'unité merveilleuse, ils sont investis d'un rayonnement sémantique qui se traduit sur le plan existentiel par l'épanouissement euphorique des personnages. Les Chapdelaine de la nuit de Noël et les Québécois des Voix sont des personnages heureux et complets.

Tous les termes qui se rattachent au sacré - Âme, paradis, intangible, etc. - peuvent avoir une signification sécularisée, mais la plupart d'entre eux n'en perdent pas pour autant leur sens propre et littéral. En effet, pour les personnages, ces termes désignent des caractéristiques fondamentales de leur expérience. Pour le roman, le sacré désigne une réalité objective et concrète. Elle relève des références au catholicisme des personnages et de la dénotation de leur foi dans l'existence réelle du Paradis, des miracles, dans l'efficacité des rites. Mais ce sont surtout les Voix qui cristallisent le statut textuel du sacré. Elles disent à Maria qu'au Québec tout est sacré. Cette affirmation ne veut pas uniquement signifier, d'une façon sécularisée, l'extrême importance des traditions québécoises. Elle veut aussi révéler que le Québec est une entité spirituelle, "intangible", si merveilleuse qu'elle est paradisiaque.

S'articulant à la thématization du sacré et des catégories qui lui sont reliées, la dureté de la vie et l'hostilité du monde apparaissent comme les manifestations du profane. Le sédentarisme et la vie de la terre deviennent, pour certains personnages, comme une profanation par voie de

banalisation et d'omission, d'un désir naturel de bonheur, de liberté et de paradis.

L'hostilité du monde prend la forme d'une hiérophanie: elle peut, en effet, être considérée comme une manifestation du sacré, mais d'un sacré négatif, celui qui, selon Rudolf Otto, se manifeste par des sentiments de crainte "primordiale", provoqués par l'apparition incontrôlable de forces supérieures et menaçantes:

Le bruit du vent[...]ressemble à un rire lugubre, et il semble à Maria que tous ceux qui sont réunis là[...] courbent l'échine et parlent bas, comme des gens dont la vie est menacée, et qui craignent. (p.144)

Dominés et opprimés par des forces mystérieuses et inexplicables, les personnages de Maria Chapdelaine semblent bien, de ce point de vue, être animés par une peur religieuse à l'égard d'un sacré multiforme: le Monde, la Vie, le Destin, le Mal. Ce pouvoir est hostile parce qu'il agit. Son action consiste principalement à envahir l'espace vital et le moi intime des hommes afin de l'étouffer (cf. p.144). Tout le pays nous est présenté comme une manifestation du Mal: son climat difficile, le froid et la neige, les tempêtes, la forêt omniprésente et menaçante, les voyages périlleux (et mortels) qu'il provoque, les travaux épuisants qu'il impose et la lutte constante à laquelle il astreint ses habitants. La mort des hommes est la manifestation la plus puissante de son pouvoir maléfique. C'est lui qui semble assassiner François

et qui met fin aux rêves de bonheur de Maria. Les personnages de Maria Chapdelaine ne vont pas jusqu'à diviniser les forces obscures de la nature, mais ils leur attribuent quelquefois une dimension surnaturelle et sacrée. Face au Pouvoir maléfique qui semble régir leur vie, il ne reste apparemment à ces personnages que la possibilité de lutter pour de maigres et temporaires victoires, sachant que le Mal aura le dernier mot. Tel est apparemment la situation réelle de la vie au pays de Québec, et c'est ainsi qu'elle leur apparaît dans des moments de lucidité: "c'est vrai ce que disait là Lorenzo Surprenant," se dit Maria, "c'était un pays sans pitié et sans douceur"(p.143). De ce point de vue, le surnaturel et le sacré peuvent apparaître comme la réification de phantasmes dont le rôle est de camoufler une réalité si terrible qu'elle serait apparemment insupportable. Le roman ne pose pas explicitement ce jugement mais on y discerne des traces de l'écroulement des croyances qui soutiennent l'unité de la vie lorsque les personnages se voient placés devant l'imminence de la mort:

La peur de la mort envahit la maison. Ils se sentirent isolés du reste du monde, sans défense[...]et leurs yeux se mouillèrent aussi, cependant qu'ils se taisaient et demeuraient immobiles, consternés, comme par une trahison.(p.173-174)

Ce sentiment d'avoir été trahis et cet "effarement tragique"(p.168) ne dureront pas. Tous les moments difficiles trouveront une réponse dans les religions: le nationalisme et le catholicisme.

Par ailleurs, l'opposition entre le sédentarisme et le nomadisme peut être considérée comme une relation conflictuelle entre un individu prophétique et une collectivité conformiste. On rejoindrait ainsi une autre dimension du sacré. En effet, pour Roger Caillois¹⁹, le sacré et le culturel sont deux forces opposées. Le monde social et collectif est profane; il se caractérise par une tendance à la stabilité: permanence, immobilité et sécurité en sont les vertus essentielles. Le sacré, d'autre part, est ce qui provoque "l'irruption du mouvement"²⁰ dans l'univers profane: il est à la fois force de destruction et agent créateur. Le profane se caractérise par l'uniformisation collective de la pensée, alors que le sacré "a comme lieu privilégié l'individu²⁰".

François le nomade peut être perçu effectivement comme une manifestation du sacré parce qu'il provoque l'irruption du mouvement dans l'univers fermé des sédentaires. C'est surtout le coeur dormant de Maria qu'il réveille à la vie et à l'amour. La conception de Caillois nous permet d'associer le sacré au caractère transcendant d'une expérience individuelle, sauvage, pure ou naturelle qui assure un contact direct avec le sens. Le sacré trouverait ainsi à s'énoncer à travers l'expérience amoureuse et la découverte de soi.

Concevoir le rapport entre le sacré et le profane comme un conflit entre un individu prophétique (ou problématique) et une collectivité conformiste implique une

forme de violence. En ce sens, violence et sacré sont indissociables: violence contestatrice de l'individu (du sacré) dont les actions et les valeurs questionnent ou accusent la collectivité (ou le profane); violence répressive de la société qui, par peur, ou par instinct de conservation, réagit aux incursions de l'individu en essayant soit de le récupérer soit de l'éliminer. On pourrait de la sorte expliquer la "résignation suicidaire²¹" de Maria comme le résultat de la violence récupératrice et répressive que la société et ses Voix font subir à la contestation. "De fait, écrit Caillois, l'attitude profane implique toujours une certaine abdication. Elle retient l'homme d'aller jusqu'au bout de ses désirs ou de sa volonté²²". Selon René Girard, "la violence constitue le coeur véritable et l'arme secrète du sacré²³". Celui-ci ne serait donc que "tout ce qui maîtrise l'homme²⁴". Quand les hommes transgressent les interdits, ils provoquent littéralement la violence transcendante "à descendre sur eux"(p.119). Aucun personnage n'est frappé par la foudre dans Maria Chapdelaine, mais les Chapdelaine interprètent la mort de François comme le résultat de son manque d'humilité. Pour la mère Chapdelaine, la mauvaise température que sa famille doit endurer est une punition que le bon Dieu leur fait subir parce que certains de leurs voisins ont enfreint les lois du bon accord en se faisant des procès. Tout espoir d'aisance matérielle et toute volonté d'être libéré du fardeau opprimant du travail quotidien, comme tout désir de bonheur terrestre et

individuel sont interprétés comme une transgression par un Dieu sévère et cruel qui punit celles de ses créatures qui essayent de s'affranchir de leur condition difficile (p.31-32).

Pour les personnages de Maria Chapdelaine, à l'exception possible du narrateur, le sacré a effectivement existence et réalité. Le sacré est surtout une caractéristique qu'ils attribuent à des expériences privilégiées qui sont, pour eux, une actualisation de leur identité profonde. Mais le sacré se manifeste également à travers les activités religieuses effectuées par les personnages. La religion des personnages de Maria Chapdelaine est évidemment le catholicisme.

Si la religion peut être définie - en partie - comme l'administration du sacré, alors le curé que visite Maria après la mort de François est sûrement un représentant exemplaire de cette conception de la religion. Le texte le présente effectivement comme "un homme de loi ou [...] un pharmacien énonçant prosaïquement des formules absolues, certaines" (p.132). Mais la fonction véritable du religieux dans Maria Chapdelaine n'est peut-être pas de gérer un ordre idéologique ou de dispenser (ou de refuser) des biens spirituels. Le but et le sens de l'action religieuse consistent plutôt à diffuser le caractère extraordinaire et signifiant du sacré dans le domaine lacunaire du profane. Le but du religieux est de sacraliser tout le profane, de l'éliminer en fait. Le profane n'apparaît comme tel qu'à

cause de l'ignorance et de la faiblesse des hommes. L'activité religieuse consiste dans la propagation du Savoir: le pays n'est pas aliénant, il est sacré. De ce point de vue, on pourrait donc dire qu'une partie essentielle des activités narratives et sémantiques du texte sont de nature religieuse. Elles visent à l'élimination du profane et à l'instauration d'un sacré totalisant.

La religion catholique professée par les personnages du roman procède de la même façon. Elle se donne pour fonction ultime de sacraliser définitivement la vie des Québécois en médiatisant leur passage à travers le temps et la mort pour leur ouvrir les portes du Paradis et de la vie éternelle. Tous les personnages du roman sont effectivement des catholiques avoués, pratiquants et fervents. Seul François manifeste ouvertement une certaine indépendance qui n'est que partielle et n'est pas une rupture profonde. Le catholicisme du peuple québécois est une des caractéristiques essentielles de son identité et de sa vie collective. Le roman en donne, disséminée au fil du récit, une description détaillée et précise: "O Dieu redoutable des Ecritures, que tous ceux du pays de Québec adorent sans subtilité et sans doute"(p.31). La religion des descendants de ces "paysans pieux venus de France"(p.201) est donc simple et naïve. Elle se veut soumission et obéissance totale à la volonté divine, aux lois de l'Eglise et à celles de la nature. A ce titre elle agit comme une force de sécurisation existentielle très profonde. La position principale y est tenu par un Dieu à la

fois sévère et bienveillant. Il est donc celui qui punit en permettant la sécheresse ou en ne tolérant pas la témérité de François. Mais il est aussi celui qui récompense les créatures qui auront été fidèles au pacte conclu en leur accordant, après la mort, "la béatitude inimaginable des élus" (p.183). "Le bon Dieu sait ce qui est bon pour nous, dit le curé à Maria, il ne faut pas se révolter ni se plaindre." (p.132).

Maria croit que son curé est chargé par Dieu de "lui expliquer la vie et lui montrer le chemin" (p.131). C'est un rôle que le curé assumera pleinement: investi d'un pouvoir presque absolu sur ses paroissiens, il représente l'Eglise et ses lois, mais il est aussi garant de l'ordre social et des traditions.

Pour les personnages de Maria Chapdelaine, le sacré semble se manifester surtout à l'occasion de certains moments liturgiques privilégiés. Ces moments sont vécus dans une profonde ferveur, et l'atmosphère solennelle et sublime qui les caractérise peut être considérée comme une manifestation du sacré. Maria compare son amour pour François à "l'exaltation des messes chantées" (p.85). On pense également à la veillée de Noël, à son atmosphère festive et féérique qui investit la perception de Maria et transforme la vie ordinaire en abolissant les distinctions habituelles entre sacré et profane, entre intimité subjective et extériorité objective:

Maria regardait par la fenêtre les champs blancs que cerclait le bois solennel; la ferveur religieuse, la montée de son amour adolescent, le son remuant des voix familières se fondaient dans son coeur en une seule émotion[...] le monde était tout plein d'amour ce soir-là, d'amour profane et d'amour sacré, également simples et forts, envisagés tous deux comme des choses naturelles et nécessaires[...] (p.109)

Doit-on en conclure que le roman présente des personnages chez qui le sens du sacré se réduit à une crédulité simpliste? On ne trouve nulle part une dénonciation explicite du caractère aliénant de la religion et du sacré, mais plutôt des traces d'ironie dans la description de la vie religieuse du peuple québécois.

Nous avons déjà souligné comment le narrateur intervient pour essayer de démystifier le caractère surnaturel - "miraculeux" - des Voix et de leur message. La partie essentielle du message des Voix consiste dans l'affirmation que le catholicisme des Québécois, avec la langue française et les vertus et faiblesses de la psychologie collective, sont des aspects de l'identité nationale et que celle-ci est sacrée. Ainsi il faudrait pratiquer le catholicisme non parce qu'il est vrai, bon, juste et efficace mais bien parce qu'il est la religion ancestrale. Les Voix disent en fin de compte que le catholicisme québécois est subordonné au nationalisme. En affirmant que les éléments constitutifs de l'identité nationale sont de nature sacrée et "intangibles", les Voix attribuent à des structures sociales et culturelles un niveau

d'existence surnaturelle ou sacrée.

En dépit de l'ironie possible du narrateur et de l'hérésie des Voix, l'autre religion professée par les personnages est présentée comme une caractéristique essentielle de la vie québécoise. Les Chapdelaine la pratique avec ferveur. Témoin, leur attitude lorsque le curé administre les derniers sacrements à la mère qui agonise:

Où! la certitude! le contentement d'une promesse auguste qui dissipe le brouillard redoutable de la mort! Pendant que le prêtre accomplissait les gestes consacrés[...] Samuel Chapdelaine et ses enfants priaient sans relever la tête, presque conso'és, exempts de doute et d'inquiétude, sûrs que ce qui se passait là était un pacte conclu avec la divinité, qui faisait du paradis bleu semé d'étoiles un bien légitime. (p.184)

Il est vraiment difficile de saisir le ton exact du narrateur dans ce passage. L'ironie est possible mais elle semble tamisée ou assourdie par une volonté d'impassibilité réaliste ou, mieux, par une sympathie pour des personnages dont on respecte l'innocence ou la sincérité.

La profondeur des convictions religieuses de Maria est mise en valeur après la mort de François. Après s'être demandée, victime de sa douleur, pourquoi la Vierge, les Saints ou Dieu lui-même n'ont pas aidé François, Maria se ressaisit pour se préoccuper d'aider "la pauvre âme en peine" (p.125) de François. L'essentiel pour elle devient le salut éternel de François. Ses mille Avé n'ont obtenu d'autre réponse que l' "immobilité vraiment divine" (p.125). Maria

Maria elle-même demande pas moins "pardon pour une âme[...]" avec les mêmes mots, la même humilité, la même foi sans limites"(p.125) qu'elle a prié pour le bien-être de l'homme qu'elle aimait.

L'attitude de Maria est représentative de celle des autres personnages, qui associent au sacré ce qu'on pourrait appeler la vie du cœur, c'est-à-dire des expériences dans lesquelles les personnages vivent une coïncidence euphorisante avec leur identité profonde. C'est la récurrence du mot "paradis", à la fois espace et état, qui manifeste peut-être le mieux la valeur religieuse que le roman attribue aux expériences privilégiées.

Les discours de Lorenzo et d'Eutrope qui décrivent et racontent leurs expériences valorisantes sont dénués de vocabulaire religieux ou mystique. Pourtant la force de leur amour pour Maria apparaît effectivement pour chacun d'eux comme une expérience si extraordinaire et signifiante qu'elle dépasse la commune mesure de l'expérience ordinaire et touche ainsi presque au sacré. Ils la ressentent d'ailleurs comme un "mysterium fascinans". "L'amitié que j'ai pour vous, dit Eutrope à Maria, ça ne peut pas se dire"(p.156).

A part Maria et les Voix, c'est surtout la mère qui associe un sens du sacré à ses expériences privilégiées. Elle vit dans le regret résigné de ce "paradis perdu"(p.30) qu'est pour elle la vie des vieilles paroisses. Le roman recourt également au vocabulaire "sacré" pour décrire ces "consolations":

[...]quand l'idée du coin de terre déblayé, magnifiquement nu, enfin prêt pour la culture, eut pénétrer son esprit, elle montra une sorte d'extase mystique. (p.52)

Ou encore, la mère

se fit le chantre des gestes héroïques des quatre Chapdelaine et d'Edwige Légaré, de leur bataille contre la nature barbare et de leur victoire de ce jour. (p.53)

Le roman relie le discours de la mère à l'énonciation d'un texte sacré, mythique. Et effectivement si les "gestes héroïques" des hommes peuvent être compris comme des actions cosmogoniques, la parole de la mère peut aussi être perçue comme un geste cosmologique qui parachève les actions des hommes en les faisant passer au plan de l'énonciation claire, expressive, universelle.

Mais de tous les personnages, celle qui fait l'expérience la plus profonde du sacré est évidemment Maria. C'est également à travers son regard que la dimension profane de la vie se manifeste le plus explicitement. La dureté de la vie s'impose à elle d'une façon intense: la mort de François l'a confirmée dans le savoir que son appétit de bonheur ne pouvait s'accommoder d'un genre de vie, qui semble-t-il, ne la satisfera jamais:

Vivre toute sa vie en des lieux
désolés[...]peiner de l'aube à la

nuits[...]ne jamais voir autour de soi que la nature primitive, sauvage, le bois inhumain[...] Est-ce que cela en valait la peine?(p.196)

Ce genre de vie lui apparaît effectivement comme une profanation: y consentir serait amputer sa vie. Durant sa longue veille auprès du four à pain, Maria réfléchit à la puissance de son amour pour François et au sens que cette expérience a prise pour elle:

[...]quelque chose d'unique, de solennel et pour ainsi dire d'inévitable[...]et cela va colorer et réchauffer à jamais la vie terne de tous les jours. (p.85)

L'amour apparaît comme une force innée qui va donner sens à sa vie:

Elle a toujours eu l'intuition confuse qu'il devait exister quelque chose de ce genre: quelque chose de pareil à l'exaltation des messes chantées, à l'ivresse d'une belle journée ensoleillée et venteuse, au grand contentement qu'apporte une aubaine ou la promesse sûre d'une riche moisson. (p.85)

Ces prises de conscience sont euphorisantes et le roman y associe des expressions qui ressortissent au religieux et au sacré: "sourire inconscient d'extase[...]prescience d'un contentement miraculeux"(p.86).

La force qui caractérise le sentiment amoureux est ressentie comme numineuse, tandis que la dureté de la vie ne peut qu'être profane: elle est perçue par Maria comme opposée

diamétralement au bonheur amoureux et à la réalisation de soi. Le profane dur et banal et le sacré amoureux se distinguent pour Maria sous les formes de l'erreur et de la vérité. Et la voix qui prêche la vie en gris ne peut être que mensongère:

Il lui semble que quelqu'un lui a chuchoté longtemps que le monde et la vie étaient des choses grises. La routine du travail journalier, coupée de plaisirs incomplets et passagers; les années qui s'écoulaient, monotones, la rencontre d'un jeune homme tout pareil aux autres, dont la cour patiente et gaie finit par attendrir; le mariage, et puis une longue suite d'années presque semblables aux précédentes, dans une autre maison. C'est comme cela qu'on vit, a dit la voix. Ce n'est pas bien terrible et en tout cas il faut s'y soumettre; mais c'est uni, terne et froid comme un champ à l'automne. (p.86)

Il n'y a rien de spécifiquement ou d'explicitement "surnaturel", aucune référence directe au divin, à l'au-delà, à une vie spirituelle, dans les rapports entre l'amour, le sacré et le profane. Mais le sacré est effectivement pour Maria une constituante de l'expérience amoureuse parce que celle-ci est profondément identitaire et heureuse. Pour les personnages de Maria Chapdelaine, tout ce qui apparaît comme une actualisation de soi contredit implicitement "le témoignage des sens" et la dureté de la vie. L'expérience amoureuse peut être perçue comme sacrée parce que l'état de joie profonde et de plénitude existentielle qu'elle produit est déjà une participation au Paradis et l'indice de

l'existence euphorisante d'une réalité transcendante. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la thématization du sacré dans Maria Chapdelaine, - et plus spécifiquement en ce qu'il a trait à l'expérience amoureuse de Maria.

La signification sacrée et unifiante de l'amour est mise en évidence lors du récit de la veille de Noël.

[...]le monde était tout plein d'amour ce soir-là, d'amour profane et d'amour sacré, également simples et forts, envisagés tous deux comme des choses naturelles et nécessaires; ils étaient tout mêlés l'un à l'autre[...] (p.109)

Le texte semble insister ici non pas sur la distinction entre le profane et le sacré, mais sur l'égalité en force, en simplicité, en "naturel" en "nécessité" de l'amour profane, c'est-à-dire l'amour de Maria pour François, et de l'amour sacré, l'amour de Maria pour Dieu. Le sens implicite est clair: l'amour humain est effectivement une expérience sacrée même s'il ne s'adresse pas à Dieu. Maria elle-même se rendra compte, confusément il est vrai, du caractère prométhéen et profanatoire de son amour pour François. Après s'être avouée en songeant au retour de François que "le reste de leur bonheur qui vient sera quelque chose qu'ils pourront accomplir presque seuls" (page 111), elle ajoute: "à moins que ce ne soit un sacrilège de penser ainsi" (page 111).

Ce qui retient Maria à l'intérieur d'un espace existentiel et moral bien délimité, c'est en effet sa peur du sacrilège. Le sacrilège est une profanation. Il s'oppose

directement aux gestes religieux qui ont pour fonction de sacrifier le profane. Il transforme le sacré en du profane en l'amputant de sens, de réalité et de pouvoir. Transformation qui, dans Maria Chapdelaine, n'est pas uniquement une question de degré, mais plutôt de nature. En posant des gestes, comme dormir durant la veillée au mort, s'exiler en ville, se complaire dans une douleur apparemment excessive pour un mort, l'auteur de ces gestes méconnaît la valeur réelle de son action et en transforme le sens et la nature.

Lorsque Maria, par exemple, reproche au Christ, à la Vierge et aux saints de n'avoir pas sauvé François, elle se reprend tout aussitôt dans la crainte d'avoir écouté sa douleur "qui parle ainsi avec des cris de reproche[...]" et "le coeur simple de Maria craint d'avoir été impie en l'écoutant"(p.125). La morale n'est donc pas une question de volonté, mais de connaissance. C'est pourquoi une fois renseignée par les Voix, Maria se soumettra naturellement.

Lorsque Maria revient à la maison après avoir rencontré le curé, elle aurait sûrement des raisons de se révolter. Au contraire, elle se soumet à l'autorité du curé qui a réduit à un "tourment profane"(p.132) son chagrin d'amour. Par contre, arrivée à la maison, elle ressent

[...]un sentiment nouveau fait d'un peu de crainte et d'un peu de haine pour la campagne déserte, le bois sombre, le froid, la neige, toutes ces choses parmi lesquelles elle avait toujours vécu et qui l'avaient blessé.(p.133)

Il est possible d'inférer que la haine et la crainte de Maria ne s'adressent pas uniquement à la nature et au pays mais aussi aux voix, et aux valeurs qui ont profané son besoin d'être heureuse. Elles peuvent même s'adresser à ce Dieu sévère et cruel qui l'a condamnée à une vie dure dans un pays austère. Mais cette révolte possible reste liminale.

De la même façon, s'exiler aux Etats-Unis, ce serait profaner la nature sacrée des traditions et du pays; ce serait aussi choisir un genre de vie fondé sur le matérialisme et sur l'idée que les satisfactions d'une "vie facile, presque sans labeur, emplie de petits plaisirs"(p.200) sont plus signifiantes que les satisfactions morales et métaphysiques de la fidélité aux "vertus essentielles de sa race"(p.197). Mais Maria n'est pas vraiment consciente du sens réel de son choix: elle "pressentait tout cela confusément"(p.149). La révolte reste ainsi plus inconsciente que librement assumée. Et lorsqu'elle saura la vérité, elle réprimera sans hésiter tout désir sacrilège: "car les voix avaient parlé clairement et elle sentait qu'il fallait obéir"(p.205).

La révolte de Maria contre le pays et les valeurs qui lui sont liées et l'affirmation de la liberté que ce geste implique ont en réalité deux significations. La révolte n'est pas d'abord chez elle la manifestation d'une conscience individuelle qui se pose comme origine et fin de son action, mais plutôt le signe d'une imperfection, la manifestation

d'une faiblesse inhérente. Pour être sacralisée, Maria a besoin de l'intervention de forces supérieures; ses imperfections la rendent incapable de faire elle-même son salut. En ce sens, on pourrait dire que c'est le mythe chrétien de la chute et de la rédemption de l'homme qui sert de matériau structurant au récit et à la sémantique de Maria Chapdelaine.

Maria semble incapable d'assurer son salut sans assistance extérieure, mais les Voix sont aussi présentées comme si elles étaient les pensées profondes et intimes de Maria. La révolte de Maria résulterait alors d'une pensée superficielle et confuse, alors que l'acceptation proviendrait d'un moi profond qui, en des moments privilégiés, parle et dit la vérité. Le texte réunit ces deux visions de la nature humaine: l'homme est faible et a besoin de surnaturel pour être sauvé; l'homme est faible, mais possède en lui, caché dans ses profondeurs, une capacité de transcendance. La révolte de Maria ne peut donc être que temporaire, partielle et confuse. Son rôle n'est pas de manifester une liberté luciférienne, mais de servir de stimulus et d'alibi à l'énonciation de la Vérité.

Et c'est la deuxième signification que nous y voyons: les perceptions et la portée symbolique de certains gestes qui manifestent la révolte de Maria correspondent assez précisément aux faiblesses du nomadisme et du sédentarisme, présentés à la fois par le roman comme l'une des caractéristiques essentielles du peuple québécois et comme

force structurante de la psychologie des personnages. Motivée et structurée par le sédentarisme/nomadisme, la révolte de Maria devient une représentation de la psychologie du peuple québécois. Ainsi Maria n'est pas réellement révoltée contre son milieu, le pays et les traditions. Elle est plutôt le moyen par lequel les tensions inscrites dans le milieu sont énoncées et dramatisées. D'où le caractère liminal et ambigu de la révolte de Maria; non pas rupture avec un espace culturel, mais plutôt mise en scène des faiblesses inhérentes à cet espace culturel.

Notes.

1. Dans les chapitres II et III nous nous inspirerons surtout des travaux de:

Placide Gaboury, "La structure romanesque dans l'oeuvre de Louis Hémon", dans L'enseignement secondaire, vol. 45, no.4, septembre-octobre 1966, p.85-201 et vol.45, no.5, novembre-décembre 1966, p.216-242.

Gérard Comeau, Le héros et la notion d'héroïsme dans quelques romans régionalistes canadiens français du vingtième siècle, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1972, XXV, 167 p.

Nicole Deschamps, Avant-propos, p.7-15, et "Maria Chapdelaine récit du Canada français", p.19-65, dans Le mythe de Maria Chapdelaine, Montréal, PUM, 1980, 263 p.

2. Jean-Louis Major, Le jeu en étoile, Ottawa, Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1978, p.53.

3. Jean Ethier-Blais, "Un livre comme Hémon, secret, magique, introuvable", Le Devoir, samedi 30 mai 1987, p.D-8.

4. Id., p.D-8.

5. Cf. Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1976, 188 p.
6. Nicole Deschamps, op.cit., p.11.
7. Id., p.13.
8. Placide Gaboury, op. cit., p.222.
9. Id., p.222.
10. Id., p.223.
11. Nicole Deschamps, op. cit., p.51.
12. Placide Gaboury, op. cit., p.225.
13. Id., p.225.
14. Id., p.216.
15. Id., p.225.
16. Id., p.226.
17. Le merveilleux, selon Todorov, correspond à une situation où des personnages interprètent comme normaux, naturels ou vraisemblables des événements qui ne dépendent pas des lois naturelles ou des témoignages "ordinaires" des sens. Ces réalités sont "hyperboliques", selon Todorov, c'est-à-dire "surnaturels par leur dimension supérieure" (Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1976, p.60).
18. Roger Caillois, L'homme et le sacré, Paris, Gallimard, 1950, 246 p.
19. Peter-Eckhard Knabe, "Signification du sacré", dans Le sacré: aspects et manifestations, Paris, Editions

Jean-Michel Place, 1982, p.15.

20. Id., p.20.

21. Nicole Deschamps, op. cit., p.11.

22. Roger Caillois, op. cit., p.174.

23. Peter-Eckhard Knabe, op. cit., p.16.

24. Id., p.16.

Chapitre III: Totalité et procédés romanesques

i-Espace romanesque et lieu de l'action

La géographie de Maria Chapdelaine se répartit en trois grandes régions. La région étrangère est constituée de tout ce qui ne fait pas partie du Québec. Les villes américaines en sont les manifestations les plus importantes. Exclue de l'enceinte sacrée du territoire québécois, cette région est profane, mais elle fascine.

Le pays de Québec, opposé aux régions étrangères, est lui-même constitué de deux régions distinctes qui entretiennent entre elles, une relation ambiguë de conflit et de communauté. Les Québécois sont soit nomades soit sédentaires. Les nomades habitent une région peu peuplée, située au Nord. Les amérindiens s'y trouvent toujours; François y mène sa vie d'aventure; les chantiers y sont situés. Cette région est associée à une éthique de la liberté et à un naturel qui l'oppose au pays des sédentaires.

La majorité des Québécois habitent un territoire où la nature est domestiquée et où les traces de leur culture investissent tous les paysages. Mais ce territoire est lui-même segmenté en deux zones distinctes. D'abord la zone que préfère la mère Chapdelaine, celle où les campagnes sont défrichées et où les villages sont construits depuis longtemps. La zone du père est située au nord de cette région, à la frontière du territoire des nomades. Elle est constituée de terrains à demi-sauvages, défrichés par des

cultivateurs qui y mènent une vie difficile. Les Chapdelaine vivent dans cette dernière zone de la région sédentaire, que le roman identifie d'ailleurs assez précisément, en se référant à des signifiés géographiques extra-textuels: Lac Saint-Jean, Péribonka et plusieurs autres villages de cette région.

Le roman décrit le cadre spatial de l'histoire des amours de Maria, la terre et la maison des Chapdelaine, en une série de passages disséminés sur l'ensemble du texte. La maison et les bâtiments des Chapdelaine sont situés à l'orée de la forêt. D'autre part, la terre des Chapdelaine est formée de terrains défrichés et cultivés et de terrains à demi défrichés. La rivière Péribonka est à cinq cents pas de la maison et une chute y devient pour les Chapdelaine, le signe du printemps. Le texte élabore encore plus précisément sa description du lieu de l'action: il nomme et décrit les types d'arbres, la végétation, les accidents géographiques et surtout les transformations qui affectent ce paysage au fil des saisons. C'est ce territoire que les Voix disent paradisiaque et sacré.

2. Récit, description et totalité

C'est le personnage de Maria, plus précisément, le caractère temporel et vital de sa conscience qui sert de matériau à la narrativisation du milieu et de ses conflits. Le conflit entre sédentarisme et nomadisme, tout comme les

autres propriétés du milieu, est énoncée et représentée de façon privilégiée par le personnage de Maria. Les implications symboliques du travail d'apprentissage de Maria et des révélations qui lui sont faites permettent au texte d'énoncer le sens fondamental de la collectivité. Les propriétés générales du milieu sont manifestées de façon privilégiée et concrète par la mise en récit du devenir de Maria. Ses actions prennent donc une valeur allégorique, pour représenter et construire le destin du Québec. Mais en outre, elles font du milieu, collectif, et abstrait, une entité dynamique, vivante, qui, comme Maria, s'accomplit à travers un devenir propre.

En tant que personnage, Maria est un microcosme, et sa quête d'un sens à la vie n'est pas essentiellement la manifestation d'une individualité. Sa découverte du sens n'est pas le résultat d'une conscience libre qui, découvre la "signification transcendante de la nature¹". Maria devient le moyen par lequel le texte confond dans une "proximité absolue" sujet et objet, individu et société, narration et description.

Selon Lukacs, l'objet désiré et recherché par le héros/sujet dans la quête que le roman raconte est l'état où "sa propre adéquation à soi-même² [...] cette simple vision du sens est la plus haute grâce que puisse lui accorder la vie³". Cette conception d'un héros à la recherche d'une essence personnelle, conçue et vécue comme son identité profonde et comme la voix du sens, correspond à la

signification de la quête effectuée par Maria. Le dénouement de la quête se réalise effectivement par le discours des Voix, entraînant l'obéissance de Maria et son assentiment au mariage avec Eutrope. Les Voix révèlent à Maria qui elle est, et sa quête se termine dans ce savoir.

Par ailleurs il y a dans Maria Chapdelaine toute une série organisée de descriptions du milieu, dont Maria est l'élément principal et privilégié. En fait, le roman décrit et construit, par l'entremise symbolique d'une histoire réaliste et d'un personnage individuel, la vie complexe et dramatique d'un milieu. Même si le roman commence et finit par des énoncés narratifs, narration et description y sont intégrées et interdépendantes. C'est leur union qui produit cette synthèse identitaire, cette totalité, différée, masquée, et finalement clairement réalisée par les Voix.

Le lecteur de Maria Chapdelaine a ainsi l'impression d'assister, au fil du récit, à l'objectivation presque scientifique d'un milieu physique et social. Mais les descriptions et les explications du narrateur ne sont pas toujours "vraies", elles sont insérées dans la dynamique du récit et, à ce titre, elles seront soit confirmées, soit contredites ou corrigées par les Voix.

Les descriptions du pays de Québec constituent évidemment un aspect réaliste: elles raffermissent la prétention référentielle du texte, puisqu'ils renvoient constamment à un objet extra-textuel dont elles se présentent comme des dénnotations fidèles et vraies. Mais en même temps

elles investissent le récit. Récit et descriptions s'encadrent et se co-produisent l'un et l'autre. Le projet sémantique du texte implique qu'objets et événements ne soient pas séparés, que le Québec soit une totalité vivante constituée à la fois des hommes, de l'espace, du temps et du sens. Ainsi toute objectivation est événementielle parce que constitutive d'une subjectivation individuelle et/ou collective. Le monde est état d'âme, manifesté par les "Voix" qui sont aussi les pensées intimes et l'identité profonde du personnage central. Ce sont en effet les Voix qui réalisent la synthèse entre narration et description de la façon la plus explicite. Elles sont un intervenant narratif qui joue un rôle crucial, mais elles sont aussi la personnification de l'objet prédominant de la dimension descriptive.

Les énoncés descriptifs, qui dénotent les caractéristiques générales du milieu sont très souvent introduits par des événements dont elles viennent expliquer le sens en identifiant le contexte social, culturel, idéologique, physique etc. dans lequel ces événements s'inscrivent. Ce procédé contribue à consolider la vraisemblance du récit en accordant aux événements concrets qu'il raconte la valeur des manifestations du milieu. Ce processus, systématisé dans le roman, produit l'impression que le récit est un prétexte à description, que personnages et événements sont les moyens ou les occasions de nommer et d'identifier telle ou telle caractéristique du milieu. La mort de la mère est l'événement qui permet au texte de nommer

les "vertus essentielles de (la)[...] race"(p.197). La mort de François et les réactions de Maria permettent au texte de définir un aspect essentiel du pragmatisme qui caractérise la mentalité paysanne: "Les paysans ne meurent point des chagrins d'amour"(p.126). La rencontre de Maria avec le curé permet de tracer le portrait physique de ce dernier, présenté comme typique du peuple québécois, paysan même dans ces élites dirigeantes. C'est le même processus qui caractérise toute la série d'événements qui précède l'intervention des Voix. En ce sens, tout le récit apparaît comme un pseudo-récit, un récit-mirage, c'est-à-dire la mise en scène d'un décor, d'une suite d'événements, dont la signification réelle n'est pas motivée par le référent temporel, événementiel, ni par le vécu objectif des personnages que le récit prétend représenter, mais bien par le projet sémantique qui anime tout le texte: définir et décrire le pays du Québec et construire un espace sémantique totalisant.

Dans le discours réaliste, selon Philippe Hamon "l'énoncé descriptif est[...]encadré de deux pseudo-énoncés narratifs corrélés qui le vraisemblabilisent⁴". Mais de la même façon, "l'énoncé narratif est encadré d'énoncés descriptifs corrélés qui le justifient comme unité de transformation⁵". Maria Chapdelaine est trop investi de symbolisme pour être considéré comme un roman réaliste, mais la plupart des chapitres du roman commencent par des dénotations temporelles. Certains chapitres complètent ces indications de temps par des descriptions de la nature

transformée au fil des saisons, pour encadrer effectivement les événements racontés. Le texte fait davantage que constituer ainsi un contexte temporel au récit: il implique qu'il y a ressemblance, voire même déterminisme, entre les personnages et leur milieu. La naissance de l'amour est associée au printemps, sa maturation à l'été, sa fin à l'hiver, et la rédemption de Maria au retour d'un deuxième printemps. Mais ce rôle n'est pas rempli que par le cadre temporel et physique. Toutes les caractéristiques du peuple québécois que le texte nomme et décrit structurent les personnages, les événements, leur ordre et leur signification. Les transformations du récit sont en réalité déterminées par le milieu. Elles peuvent donc être considérées comme des prolongements de la description du pays de Québec. Plus concrètes, dramatiques, personnalisées, elles complètent les dénnotations des propriétés générales du milieu en les contextualisant dans des vécus et une suite organisée d'actions.

L'ensemble des dénnotations/descriptions du pays de Québec, disséminées au cours du texte en un ordre plutôt irrégulier, peut être interprété comme une tentative pour énoncer ce que l'on appelle aujourd'hui la "spécificité québécoise". Ces caractéristiques sont des marques identitaires. Si les ethnologues attribuent d'ordinaire un statut historique et culturel à ces entités ethnologiques, Maria Chapdelaine en fera plutôt une essence spirituelle, une âme collective qui coïncide pour chaque personnage avec le

sens de sa vie. Ainsi, l'importance de ces dénnotations/descriptions dans la sémantique du texte ne tient pas à leur valeur référentielle ou sociologique, mais plutôt de ce que le texte se servira de la généralité et de l'abstraction des caractéristiques du pays du Québec pour affirmer la supériorité de leur statut ontologique. La "numinosité" de l'identité collective et le sentiment d'épanouissement qu'elle suscite permettront aux Voix d'affirmer que les traditions sont sacrées et intangibles. Pour Maria Chappelaine, ce qui caractérise le peuple québécois, c'est son interaction avec un milieu physique très précis, c'est le fait que les individus qui le composent sont des paysans, catholiques et français et que sa psychologie collective est déterminée surtout par le conflit entre sédentarisme et nomadisme. Pour le roman, toutes ces caractéristiques sont reliées entre elles, en même temps qu'elles sont toutes intimement associées au milieu physique.

Outre ces caractéristiques générales, le roman présente une série de caractéristiques secondaires qui ont pour effet de dessiner une image plus concrète, et plus pittoresque du Québec. Ces détails sont liés aux caractéristiques générales du milieu, dont elles sont des manifestations particulières. Elles servent donc à compléter un portrait général et à mettre en évidence les différences qui permettent d'identifier le milieu québécois comme une entité socio/culturelle spécifique.

Par exemple le roman signale et explique l'orthographe particulière en usage au Québec: "On signe Denise, ou Denije ou Deneije; Conrad ou Courade; des hommes s'appellent Herménégilde, Aglaé, Edwige..."(p.46). Il souligne la rareté des yeux bleus chez les Québécois mais relève par contre la fréquence des "yeux vifs". Il dit que l'"indéfinissable" accent québécois "n'est pas l'accent d'une quelconque province française, mais seulement un accent paysan"(p.136). Il note que les Québécois ont un sens aigu de la parenté: "dans ce pays,[...]tous les liens de parenté sont suivis méticuleusement en esprit, malgré les distances"(p.172).

Le milieu physique accorde à certains mots un sens particulier, le mot "écarté" par exemple. De la même façon d'ailleurs que la mentalité paysanne euphémise les termes qui réfèrent à des expériences émotives intenses. Le roman s'attarde quelquefois à la description de certaines coutumes particulières: il cite par exemple le texte des chants traditionnels qu'entonnent les Chapdelaine la veille de Noël, il nomme les usages particuliers du jour de l'An. Il insiste aussi sur les coutumes religieuses: l'importance du jour de Noël, de la prière du soir, de la messe dominicale.

Lorsqu'on les situe dans le contexte de ces activités descriptives, on se rend compte que toutes les dénnotations des événements collectifs de la vie des Chapdelaine prennent une valeur symbolique. D'autant plus que le texte laisse entendre que les activités des

Chapdelaine sont identiques à celles des autres paysans québécois. Les descriptions des travaux des champs et l'ordre particulier qu'ils impliquent deviennent des représentations de la vie économique et sociale de l'ensemble des Québécois. La même valeur symbolique peut être attribuée à toutes les descriptions de la vie alimentaire des Chapdelaine, à leurs modes de locomotion, à leurs préparatifs pour l'hiver, à l'intérieur de la maison, aux activités des femmes, à la répartition des tâches. Ainsi, les Chapdelaine sont un microcosme du peuple québécois.

Le roman considère les Québécois comme une ethnie, comme un peuple distinct. Les termes qu'il emploie pour désigner cette ethnie relèvent sans doute d'un discours aujourd'hui dépassé, mais leur sens est clair. A propos des bleuets, il signale que ce fruit sauvage est devenu "le dessert national du Canada français" (p.58). Plutôt que "nation", c'est le mot "race" qu'emploie le plus volontiers le texte: "[...]ces hommes appartenaient à une race pétrie d'invincible allégresse" (p.2), "[...]la bonne humeur raisonnable de sa race" (p.45), "[...]l'infinie patience de sa race" (p.84), "[...]vertus essentielles de sa race" (p.197), "[...]une race qui ne sait pas mourir" (p.204). On rencontre aussi "hommes de la province de Québec" (p.59) et "hommes du pays de Québec" (p.13). Mais le roman privilégie le terme "canadiens", employé par les Québécois eux-mêmes et pour des raisons que le texte expose. L'expression "pays de Québec" très fréquente, désigne la synthèse du peuple, du milieu

physique et du statut ethnique.

Ce peuple en est d'abord un de paysans, et tous les personnages de Maria Chapdelaine sont des paysans. Ce fait détermine la structure sociale et, en particulier, l'absence de classes sociales. Même les membres de l'élite dominante, médecin et curé, qui ne vivent plus de la terre, sont restés psychologiquement et même physiquement des paysans. Dans cette société, c'est le curé qui joue le rôle de chef de clan:

[...]le prêtre canadien n'est pas seulement le directeur de conscience de ses ouailles, mais aussi leur conseiller en toutes matières, l'arbitre de leurs querelles, et en vérité la seule personne différente d'eux-mêmes à laquelle ils puissent avoir recours dans le doute. (p.129)

Le peuple québécois se divise fondamentalement en nomades et en sédentaires. Pourtant, les individus qui composent ces deux groupes sont tous des paysans. Les sédentaires ont continué au Québec le genre de vie qu'ils menaient en France, alors que les nomades, envoûtés par le pays, sont des paysans qui voyagent. Malgré leurs différences, ces deux groupes vouent un même amour au pays, source de sécurité pour les uns, occasion d'aventure pour les autres.

Le rapport entre nomadisme et l'état de paysan est ambigu. Un nomade partiel comme le père Chapdelaine est aussi un paysan à part entière. François, par contre, un nomade

plus complet que le père, ne mène pas le même genre de vie que lui. Il est né et a grandi sur une terre mais a choisi de la vendre pour vivre en coureur de bois. Mais, s'il a rompu avec la culture de la terre, il ressent toujours le besoin de revenir auprès des hommes et des femmes de la terre. S'il a rompu avec le sédentarisme, il n'a pas rompu avec les sédentaires. Les nomades, qui ne constituent pas dans Maria Chapdelaine une classe sociale distincte, restent des paysans. Leur foyer, leur centre d'enracinement au monde, est multiple et changeant; leur territoire est périphérique. Ils sont différents et excentriques, mais non étrangers.

Par ailleurs, le rapport entre l'état de paysan et le sédentarisme ne présente aucune ambiguïté. Si le roman emploie fréquemment le mot "paysan", il utilise également l'expression "les gens de la terre"(p.32) et le terme "habitant" pour désigner les cultivateurs québécois. Les descriptions de la vie de la terre que font la mère Chapdelaine et Eutrope Gagnon sont des apologies idéalistes et euphoriques de la vie paysanne. Le sédentarisme peut être interprété comme une tentative de définir la vie paysanne dans son essence: la permanence, la fixité, la répétition, l'ordre et l'aisance matérielle. Ces valeurs sont produites par la relation physique, économique, culturelle et existentielle que le paysan entretient avec la terre qu'il cultive.

La vie paysanne produit donc des attitudes et des comportements plus ou moins habituels. Il existe, par

exemple, une "étiquette paysanne" (p.28), des "conversations de paysans" (p.28-29). Dans Maria Chapdelaine la condition paysanne est un phénomène transnational, qui implique une dimension psychologique. Ainsi la proximité de la nature et la dépendance à son égard produisent chez le paysan un pragmatisme, un sens de l'essentiel réduit à une sorte de matérialisme naïf, accompagné d'un anti-psychologisme. La religion s'occupe de l'âme et du salut, mais dans le reste de la vie, il ne faut pas prendre trop au sérieux les "peines" et les "joies du coeur" (p.127). Ce qui compte d'abord, ce sont "le travail journalier, la moisson, l'aisance future" (p.127). Cette attitude atteint même le langage: "les grands mots pathétiques" sont remplacés par des formes moins excessives; on dit "amitié" pour "amour", "ennui" pour "douleur" (p.127). C'est pourquoi "les paysans ne meurent point des chagrins d'amour" (p.127) et ne voient aucune profanation dans le fait de parler des choses de la terre "même à côté de la mort" (p.187).

Dans Maria Chapdelaine, le catholicisme est caractéristique à la fois de la condition paysanne et de l'identité nationale. On l'a déjà souligné, ce catholicisme s'inscrit dans le sens du sacré, qu'il manifeste et contribue à produire. Ce sens du sacré, du surnaturel et du spirituel est présenté dans le roman comme le contexte existentiel dans lequel les personnages éprouvent leur vie dans ses actualisations les plus intenses et les plus intimes. Ces moments deviennent pour eux des manifestations identitaires.

Si le roman présente ces expériences comme sacrées, ce n'est pas tellement pour en connoter l'intensité affective que pour signifier que tout contact avec une intimité essentielle participe déjà du sacré et est un indice du surnaturel.

Le peuple québécois est aussi présenté dans Maria Chapdelaine comme étant "français". Le rapport, multiple et complexe, que tisse le roman entre les Français d'Europe et les Québécois d'Amérique est énoncé sous deux modes distincts et complémentaires: la différence et l'identité.

C'est parce que les Québécois sont présentés comme différents des Français que Maria Chapdelaine apparaît comme un roman de l'exotisme. Cette différence, le roman la manifeste d'une façon privilégiée par la mise en scène de la rencontre entre les immigrants français qui ont acheté la terre de Lorenzo et leurs voisins québécois. Les immigrants français sont des inadaptés parce qu'ils n'ont pas compris l'intensité des différences entre le climat québécois et celui de la France:

Ils n'avaient pas prévu les mouches noires, ni compris tout à fait ce que serait le froid de l'hiver, ni soupçonné les mille duretés d'une terre impitoyable. (p.138)

Les Français apparaissent plus sophistiqués et plus "civilisés" que les Québécois", présentés implicitement tout au moins, comme des "primitifs" ou des "bon sauvages", adaptés à une vie qui est plus proche d'une nature sauvage et exigeante. Par exemple, la langue des Français contient

[...]des expressions et des tournures de phrases que l'on n'entend point au pays de Québec, même dans les villes, et qui aux hommes simples assemblés là paraissaient recherchées et pleines de raffinement. (p.136)

En fait, la comparaison entre le Québec et la France joue en sourdine chaque fois que le texte décrit tel ou tel aspect de la vie ou du pays québécois. Les références à la France, explicites dès la scène initiale (p.6), restent un énoncé possible que le lecteur peut greffer aux descriptions du Québec. Le processus est confirmé et raffermi chaque fois que le texte lui-même actualise le procédé.

Mais le roman nous présente aussi le rapport France/Québec sous le mode d'une identité. Les Québécois sont les descendants directs des Français, leurs ancêtres, qui ont colonisé le pays de Québec. Ces "paysans pieux venus de France" (p.201) leur ont transmis "le cœur le plus humain de tous les cœurs humains [...] vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire" (p.204). Le roman présente la France sous un jour extrêmement positif: la force de sa vie affective, de ses qualités de cœur, font de "l'âme française" la manifestation collective la plus achevée, la mieux réussie de l'homme. Le "nous" employé par la troisième Voix marque bien qu'au Québec rien n'a changé: la langue, le folklore, la religion ont survécu au temps et à la conquête "barbare".

Par ailleurs, les Québécois sont présentés comme l'âme de la France: d'une France traditionnelle qui a

retrouvé dans le contact avec la nature une vigueur nouvelle. Les Québécois apparaissent ainsi comme des nomades par rapport aux sédentaires français. Leur vie dure et aventureuse a en quelque sorte renouvelé la France. Mais les Québécois peuvent aussi être perçus comme d'authentiques sédentaires par rapport à ces nomades "écartés" que seraient les Français de l'époque. En décrivant les raisons qui ont poussé des immigrants parisiens à venir s'établir au Québec, le roman laisse entendre que la situation sociale et morale de la France s'est dégradée:

[...]la lassitude du trottoir et du pavé, de l'air pauvre des villes; la révolte contre la perspective sans fin d'une existence asservie; la parole émouvante, entendue par hasard, d'un conférencier prêchant sans risque l'évangile de l'énergie et de l'initiative, de la vie saine et libre du sol fécondé. (p.137)

Ce qui fonde l'identité de la France et du Québec, c'est donc la fidélité à une essence -celle de l'âme française, catholique et rurale- à une langue et à une vie affective ardente dans laquelle les traits les plus admirables de l'humanité semblent s'être réunis et parachevés.

Les caractéristiques du peuple québécois, paysan, catholique, français, vivant dans un pays vaste et sauvage auquel il s'est adapté et dans lequel il a développé son identité spécifique, possèdent des dimensions psychologiques, morales et existentielles. Pour le roman en effet, l'identité

québécoise est une "âme" et non uniquement un ensemble de forces ou de concepts scio/culturels. Le texte énumère donc, en convergence avec les autres propriétés générales du milieu, une série de traits, de qualités surtout, qui caractérisent la personnalité québécoise en tant qu'entité générale et spécifique: une liste partielle comprendrait la jovialité, l'allégresse, l'éternelle simplicité, l'infinie patience, la bonne humeur, la sérénité, la douceur, l'ordre raisonnable, et, diront les Voix, le coeur le plus humain des coeurs humains.

Grâce à ces traits, le roman organise une description qui ressortit à l'ordre ethnologique plutôt qu'à l'ordre matériel ou factuel. En effet, cette description est organisée à la façon d'un discours qui utilise la dénotation complexe et objective d'un objet et de ses caractéristiques comme fondement empirique pour expliquer les "lois" qui structurent le fonctionnement de cet objet en tant que totalité. C'est pourquoi certaines des dénnotations/descriptions du milieu sont investies d'une valeur explicative, explicite ou implicite, par rapport aux événements ou aux comportements des personnages qu'elles accompagnent. C'est la mentalité paysanne de Maria qui explique son attitude après la mort de François; c'est son catholicisme qui explique qu'elle ne se révolte pas après avoir constaté que ses milles aves n'ont pas été efficaces; c'est ce même catholicisme qui explique qu'elle semble accepter les jugements du curé sur son amour pour François,

sur la valeur de sa peine d'amour et sur son devoir.

En posant les caractéristiques du milieu comme principes explicatifs du comportement et des pensées des personnages, le texte fait de l'identité nationale québécoise une réalité axiologique. C'est à ce fait que les Voix feront allusion en évoquant les vertus et les faiblesses de l'identité nationale.

La force qui structure peut-être le plus fortement l'identité collective québécoise est explicitement nommée et décrite par le roman: c'est l'opposition sédentarisme/nomadisme. L'opposition sédentarisme/nomadisme et le noyau de valeurs qu'elle implique, agit dans le texte comme principe d'intelligibilité du comportement, des pensées et des désirs intimes des personnages; elle structure les thèmes principaux et explique la signification des événements. Elle constitue l'agent le plus puissant qui organise la "logique interne" de la description du pays de Québec.

L'opposition sédentarisme/nomadisme divise le peuple québécois en deux groupes distincts: d'un côté les sédentaires et leur idéal d'ordre et de paix immobile; de l'autre, les pionniers (ou les nomades) et leur sens de l'aventure et du vagabondage. Pour désigner chacun de ces groupes, le roman emploie le même terme générique dont il se sert pour nommer le peuple dans son ensemble: "race"(p.39). Le procédé suggère déjà par lui-même l'importance de cette division et la force des traits existentiels qui y

correspondent.

Selon le roman, les sédentaires sont motivés par un "idéal", c'est-à-dire un ensemble de valeurs qui forment un modèle à viser, un but à atteindre. Les nomades, au contraire, semblent répondre à des exigences plus viscérales et instinctives. La différence n'est donc pas seulement entre des valeurs, ordre ou aventure, elle est aussi entre des psychologies. Les sédentaires sont portés vers l'idéalisation et, subrepticement sans doute, vers l'idéologisation. Les nomades, plus instinctifs et passionnés, recherchent surtout la jouissance de l'expérience et ils semblent peu enclins à expliquer ou rationaliser leur expérience.

L'opposition sédentarisme/nomadisme est donc présentée par le roman comme un conflit: un "éternel malentendu". De toutes les propriétés générales du peuple québécois, elle est celle qui est la plus dramatique. Il est vrai que le catholicisme et la mentalité paysanne sont aussi investis de tensions internes: mais celles-ci sont elles-mêmes déterminées de façon beaucoup plus précise par l'opposition nomadisme/sédentarisme. Ainsi, l'ordre, valeur sédentaire par excellence, peut être conçu comme le principe qui explique l'adhésion au sacré institutionnel, aux "lois" de Dieu et de l'Eglise. C'est encore un sens de l'ordre sédentaire qui explique l'attitude des paysans qui se méfient des débordements affectifs.

L'opposition sédentarisme/nomadisme peut également être considérée comme le principe explicatif du récit. Si on

conçoit Maria Chapdelaine comme la description/construction d'un objet, le pays de Québec, et si ce milieu est caractérisé par l'existence d'un conflit de valeurs, il devient presque nécessaire pour le texte de faire appel à une histoire pour donner une configuration concrète à ce conflit. La question posée par l'histoire que raconte Maria Chapdelaine n'est donc pas de savoir qui va épouser Maria, mais comment se résoudra un conflit qui semble irréductible et "éternel" entre deux segments d'un même peuple. C'est à ce conflit "éternel" que les Voix viendront mettre un terme. Pour décrire "réellement" et "en totalité" l'identité québécoise, il fallait donner une forme narrative à ce conflit.

En situant tous ses personnages soit dans le camp des nomades, soit dans celui des sédentaires, le roman se conforme lui-même à la typologie qui lui a permis de classer en deux groupes distincts le peuple québécois. Mais cette répartition des personnages n'est pas aussi précise qu'une première impression pourrait le laisser croire. L'opposition sédentarisme/nomadisme s'accommode de zones grises, de confusions et de mélanges et Maria elle-même apparaît comme le personnage par qui le roman fait la synthèse des valeurs qu'impliquent le sédentarisme et le nomadisme.

Le sédentarisme et le nomadisme apparaissent dans le roman comme deux modes de vie qui se manifestent par des attitudes divergentes à l'égard du temps et de l'espace, par des valeurs opposées, et par des psychologies différentes.

L'appartenance des personnages au nomadisme ou au sédentarisme est-elle un déterminisme? Et ce déterminisme est-il si puissant qu'il réduise l'individualité des personnages à n'être qu'une apparence, un procédé discursif plutôt que le lieu d'une présence à soi, unique et autonome? En d'autres termes, il s'agit de savoir si, dans Maria Chadelaine, les structures culturelles qui constituent le peuple québécois en tant que tel agissent sur la psychologie des personnages comme une forme structurante exhaustive qui en recouvrent les occurrences essentielles.

Pourtant, en plus de nommer des propriétés du milieu et de présenter des personnages qui les actualisent, le roman donne aussi la très vive impression que les personnages, et tout particulièrement Maria, sont des individus, c'est-à-dire que leur expérience, leurs actions, leurs pensées, leurs émotions et leurs perceptions, si elles sont évidemment orientées par le milieu, restent essentiellement du ressort de la conscience personnelle. Toutes les "rêveries" de Maria, par exemple, peuvent donner l'impression que le texte est régi par l'opposition entre une conscience subjective réfléchissante et une réalité extérieure objective, collective et physique. Peut-être tout personnage romanesque anthropomorphe n'est-il jamais totalement réductible à n'être que le support fictif qui permette l'énonciation de valeurs. En ce sens, le personnage de Maria conservera toujours, malgré toutes les fonctions symboliques qui l'investissent, une certaine opacité

individuelle.

Mais précisément, dans son apparente subjectivité, dans l'intimité de son expérience, Maria n'est-elle pas un personnage microcosmique, qui représente, développe, narrativise, vraisemblabilise le Québec? Les critiques français et québécois des années 1920 et 1930 avaient-ils raison de voir Maria comme un symbole du Québec? Tout en dénonçant le caractère insidieux et insupportable de cette mythisation, Nicole Deschamps reconnaît en Maria un symbole:

Parfait silence réfléchissant les voix qu'elle entend et révèle, Maria ne peut répondre qu'en s'identifiant elle-même à ces voix, réunies finalement en une seule. Voilà pourquoi on a si justement vu en elle un pur symbole. Les sentiments de Maria envers François, Lorenzo et Eutrope marquent un decrescendo des valeurs individuelles et un crescendo des valeurs sociales.*

C'est que les actions mêmes que pose Maria - son amour pour François, sa décision de partir - sont motivées par des valeurs qui relèvent du sédentarisme ou du nomadisme: ses actions en représentent et en illustrent des aspects. Un personnage déterminé par son milieu ne peut être qu'une représentation de ce milieu.

Selon Placide Gaboury, c'est bien le conflit entre sédentarisme et nomadisme qui organise la sémantique du texte, mais ce conflit serait signifié et réalisé par le rapport entre le "monde du père" et le "monde de la mère." Ainsi la thématization du roman serait une affaire de

famille. Maria aurait hérité de son père le goût de l'aventure, mais elle serait aussi "la réplique de sa mère, dont elle a toujours appris qu'il fallait aimer le pays où les plaçait le destin et le mode de vie qu'on y mène depuis toujours". Le rapport entre sédentarisme et nomadisme serait donc énoncé de la façon la plus signifiante par l'opposition entre le monde de la Mère et celui du Père.

Samuel Chapdelaine se présente lui-même comme la victime d'une force irrationnelle, à laquelle il ne peut résister. Fait "pour le défrichement plutôt que pour la culture"(p.31), à cinq reprises depuis son mariage, il a quitté la terre qu'il venait de défricher, pour s'enfoncer plus loin dans la forêt vers le Nord, entraînant avec lui ses enfants et sa femme. Le défrichement terminé et le confort se recréant comme dans les vieilles paroisses il se mettait à haïr "à en perdre la raison"(p.195) ses voisins et sa terre et à désirer s'établir sur une autre terre vierge comme s'il s'agissait de retourner à son pays natal.

Le nomadisme semble donc structurer la vie intérieure du père et ses comportements concrets. Mais on doit aussi reconnaître qu'il s'agit d'un nomadisme partiel et mitigé. Il n'est pas, comme celui de François, un vagabondage plus ou moins continu. Le père ne voyage que pour s'établir sur une terre nouvelle: il est un "pionnier", alors que François peut être considéré davantage comme une sorte de "coureur de bois." Faire de la terre est un geste héroïque, une "passion d'homme"(p.31). Le père est un guerrier qui

s'éprouve dans le plaisir de l'affrontement. Le but matériel du combat est presque un prétexte: c'est le corps à corps qui est pour lui signifiant.

Le père voyage, mais il reste à l'intérieur des frontières du pays. S'il préfère un certain isolement, il reconnaît aussi la nécessité d'une vie collective identitaire. Ses recommencements sont une façon de perpétuer et de propager la tradition. Faire de la terre, c'est aussi faire du pays. Le nomadisme du père est donc un geste à la fois personnel et communautaire. Si le père le présente comme une sorte de passion anti-sociale qui fait le malheur de ses proches, il n'en reste pas moins, que cette passion est aussi l'expression d'une sorte de sagesse innée et d'un sens naturel du sacré, qui tient à la valeur identitaire du geste et à sa dimension mythique.

La mère Chapdelaine est une sédentaire condamnée à une forme de nomadisme. Son désir personnel la porte toujours vers une sorte d'idéalisation de la vie de la terre:

Elle pensait toujours avec regret aux vieilles paroisses où la terre est défrichée et cultivée depuis longtemps, et où les maisons sont proches les unes des autres, comme à une sorte de paradis perdu. (p.30)

En apparence radicalement différente de son mari, qu'elle suit par devoir, la mère a comme lui la capacité naturelle d'actualiser une qualité d'émotion et une intensité du sens qui ont pour elle valeur existentielle. Elle

participe aux gestes héroïques du père:

Elle se fit le chantre des gestes
héroïques des quatre Chapdelaine et
d'Edwige Légaré, de leur bataille contre
la nature barbare et de leur victoire de
ce jour. Elle distribua les louanges et
proclama son légitime orgueil[...] (p.53)

Si le défrichement du père peut être interprété comme un geste cosmogonique, la parole de la mère a une valeur cosmologique. Elle se présente comme le récit de la fondation du monde, elle est le discours mythique qui s'ajoute au geste rituel et le parachève en manifestant son sens.

Peut-on dire alors que le monde du père et celui de la mère sont deux univers diamétralement opposés, irréconciliables? Le sédentarisme de la mère est davantage qu'un immobilisme sclérosant. Pour elle, "l'idéal d'ordre et de paix immobile" (p.39) qui définit le sédentarisme est aussi l'occasion d'une exaltation de son expérience profonde. Son sédentarisme vient se greffer, se marier au nomadisme du père. Ils ont une même intensité, ils peuvent partager un même objet - "faire de la terre". La relation entre le monde de la mère et celui du père n'est pas exclusivement fondée sur un "éternel malentendu". Pour la mère, le nomadisme du père n'est pas inhumain ou foncièrement mauvais: elle en reconnaît implicitement la bonté, même s'il lui paraît déraisonnable:

C'est vrai, dit-elle, il y a des hommes
comme cela. Samuel par exemple, et toi,

et encore bien d'autres. On dirait que le pays connaît des magies pour vous faire venir... (p.37)

Le père reconnaît également la validité et la justesse de l'idéal de sa femme:

-C'est bien vrai, Laura, que tu aurais fait une vie plus heureuse avec un autre homme que moi, qui serait resté sur une belle terre, près des villages. (p.105)

Le roman explicite d'ailleurs l'unité profonde de leur vie commune:

La vie avait toujours été une et simple pour eux: le dur travail nécessaire, le bon accord entre époux, la soumission aux lois de la nature et de l'Eglise. Toutes ces choses s'étaient fondues dans la même trame, les rites du culte et les détails de l'existence journalière tressés ensemble, de sorte qu'ils eussent été incapables de séparer l'exaltation religieuse qui les possédait d'avec leur tendresse inexprimée. (p.106)

La vie du couple Chapdelaine se caractérise par une simplicité et une unité fondées sur le partage intime d'une même vision du monde: ces qualités sont plus puissantes que le conflit entre le nomadisme mitigé du père et le sédentarisme rêvé de la mère.

Ce n'est donc pas dans l'opposition entre le monde du père et celui de la mère qu'il faut chercher l'expression majeure du sédentarisme/nomadisme. La "vie de la terre" qui est la leur s'oppose beaucoup plus précisément à un ailleurs

représenté par les villes américaines. Le conflit sédentarisme/nomadisme s'énonce de la façon la plus vive par les oppositions entre la mère Chapdelaine et le nomade exemplaire qu'est François. En fait, c'est chez Maria que trouvera à s'exacerber le conflit existentiel et moral qui reste secondaire dans la vie commune de ses parents.

Au début du roman Maria est présentée comme une adolescente peu consciente de soi, conditionnée par sa mère à accepter les valeurs du sédentarisme:

D'avoir entendu quinze ans durant sa mère vanter le bonheur idyllique des cultivateurs des vieilles paroisses, Maria en était venue tout naturellement à s'imaginer qu'elle partageait ses goûts. (p.39)

Toute une série de facteurs vont provoquer chez elle une découverte progressive de ce qui lui apparaît comme son individualité. La rencontre de François coïncide avec le retour de Maria à la maison après un voyage et avec l'arrivée du printemps:

[...]cette courte absence d'un mois semblait avoir tout changé, et en revenant au foyer elle y rapportait une impression confuse que commençait une nouvelle étape de sa vie [...] (p.33)

Réveillée par François, elle "sentait que depuis le commencement du monde il n'y avait jamais eu de printemps comme ce printemps-là" (p.33). De concert avec l'intensité émotionnelle qu'elles mettront en jeu, elles provoqueront

aussi un réveil de la pensée. Le dialogue de la mère et de François provoque d'abord chez Maria la prise de conscience qu'elle n'est plus certaine de partager les valeurs prêchées par sa mère: "le bonheur idyllique des cultivateurs des vieilles paroisses"(p.39). La différence personnifiée par François devient pour Maria un critère qui lui permet de juger de la qualité des expériences qu'elle vit. La nature exceptionnelle et euphorisante de son amour pour François semble sans commune mesure avec les amours des sédentaires, telles que les lui racontent sa cousine de Saint-Pierre et sa mère.

Maria exprime sa différence au moyen d'images identitaires plus puissantes que les forces champêtres et organiques qui sont pour la mère les symboles et les objets de son bonheur. Maria compare d'abord ses sentiments amoureux à "une belle gerbe riche dont les épis s'écartent et se penchent" (p.159). Mais cette image ne la satisfait pas:

Non, c'était plus vif et plus fort que cela. C'était pareil à une grande flamme-lumière aperçue dans un pays triste à la brunante[...] (p.159)

Lorsqu'elle se représente le bonheur que l'amour de François lui procure, Maria recourt à des images qui dénotent le mouvement: "une promesse éclatante vers laquelle on marche"(p.159); "un jaillissement d'espoir et de désir[...] un contentement miraculeux qui vient"(p.86). Ces images, qui correspondent aux pensées intimes de Maria sont

en réalité la manifestation textuelle du nomadisme. Vécue comme une expérience de sa différence individuelle, l'expérience de Maria est une actualisation d'une caractéristique essentielle du milieu. Etre unique et différent, c'est, dans Maria Chapdelaine, être nomade. L'amour révélera aussi à Maria le caractère mensonger de la vision du monde qu'on lui a inculquée et qui est celle du sédentarisme: "quelqu'un lui a chuchoté longtemps que le monde et la vie étaient des choses grises"(p.86). Son expérience euphorique de l'amour lui révèle la vraie nature de ce discours et de la soumission qu'il prêche: "Ce n'est pas vrai, tout cela. Maria secoue la tête dans l'ombre avec un sourire inconscient d'extase, et songe que ce n'était pas vrai"(p.86). L'amour apparaît donc comme le geste qui fait apparaître la vraie vie.

Toutefois la mort de François obligera de nouveau Maria à modifier ses jugements sur l'amour: il apparaîtra, lui aussi, comme un mensonge, tout au moins comme une merveilleuse promesse qui ne se réalisera jamais. Et le nomadisme réveillé par l'amour se révélera, comme le sédentarisme, incapable de la satisfaire. La force du pays sauvage est aussi agressive et destructrice. Mais l'amour a réveillé chez Maria un individualisme, issu du nomadisme. C'est cette attitude, alliée au pragmatisme de la mentalité paysanne, qui motivera les réflexions de Maria, obligée de choisir entre Lorenzo et Eutrope. Paradoxalement donc, le choix qu'elle semble faire en toute autonomie en faveur de

Lorenzo et de la vie des villes américaines, et qui, en apparence, correspond à un refus des valeurs du pays, ce choix est en réalité une façon de représenter ce milieu, d'en manifester les tensions internes.

La rencontre de François et l'expérience de l'amour se présentent aussi comme une forme de détachement à l'égard de la mère. Maria passe alors d'un état de dépendance idéologique à une prise de conscience euphorique de sa différence. La mort de François ne met pas un terme à ce processus; au contraire, elle l'accentue. Représentante du sédentarisme, la mère est aussi la porte-parole du pays. C'est elle qui affirme:

Au milieu du monde qui ne parle que l'anglais, j'aurais été malheureuse tout mon règne[...]c'est encore parmi les Canadiens que les Canadiens sont "le mieux". (p.65)

Toute expérience qui sépare Maria du pays est donc aussi implicitement une séparation d'avec la mère.

En choisissant d'épouser Lorenzo et de partir pour les Etats-Unis, Maria se sépare de la mère et du pays. Aussitôt sa mère tombe mystérieusement malade, d'une "maladie dans le dedans du corps" (p.178) qui provoquera sa mort. Dans le temps chronologique, la maladie de la mère commence "un soir d'avril" (p.161), alors que la décision de Maria a été prise quelques semaines plus tôt. Mais le texte juxtapose ces deux événements dans un ordre de consécuitivité. Le treizième chapitre se termine sur la décision de partir, le quatorzième

débute par le commencement de la maladie de la mère. L'ambiguïté fascinante de l'écriture du roman de Hémon fait en sorte que la maladie et la mort de la mère ne perdent jamais totalement leur opacité réaliste: la mère est présentée comme "réellement" malade; sa mort est racontée comme si elle était un événement concret, causé par une maladie incompréhensible que ni les pilules d'Eutrope, ni la sagesse miraculeuse de Tit-Sèbe, ni les connaissances scientifiques du médecin ne peuvent guérir. Pourtant cette mort suit exactement le geste moral et existentiel de rejet posé par Maria. Comme si effectivement la mort "réaliste" de la mère était la représentation concrète de la mise à mort morale qu'elle vient de subir. En décidant de partir, Maria a tué moralement sa mère. Celle-ci en mourra "réellement".

Pourtant la séparation d'avec la mère et la maturité qu'elle connote s'avèreront rapidement factices. En fait, c'est la mort de la mère qui provoquera des événements qui renverseront le contenu des valeurs choisies par Maria. Il fallait que la mère meure pour que Maria renaisse comme mère; il fallait que Maria refuse le pays pour renaître comme figure du pays.

La mort de la mère suscite les discours élogieux - ou même mythifiants - d'Ephrem Surprenant et du père, qui révèlent à Maria la "vraie nature" de sa mère:

Dès le seuil de la mort, sa mère semblait prendre un aspect auguste et singulier, et voici que les qualités familières, humbles, [...] disparaissaient derrière d'autres vertus presque héroïques. (p.196)

Maria a alors "l'intuition confuse que ce récit d'une vie dure, bravement vécue, avait pour elle un sens profond et opportun"(p.196). C'est dans ces conditions qu'elle prend conscience d'une dimension de son être qu'elle avait ignoré et dont elle avait rejeté la valeur. Elle se rend compte qu'elle pourrait

Vivre ainsi, dans ce pays, comme sa mère avait vécu, et puis mourir et laisser derrière soi un homme chagriné et le souvenir des vertus essentielles de sa race, elle sentait qu'elle serait capable de cela.(p.197)

C'est après avoir rejeté les valeurs de la mère, que Maria prend conscience qu'elle peut l'imiter, voire la remplacer. Morte, la mère agit comme une médiatrice qui provoque des changements profonds chez Maria.

En prenant conscience de la partie sédentaire de son être, Maria devient à la fois nomade et sédentaire, comme le peuple qu'elle représente. Connaissant d'expérience, mais toujours confusément, les vertus et les faiblesses de chacune de ces deux attitudes, elle devient le lieu possible de leur synthèse. La prise de conscience de son sédentarisme inné s'accompagne de la longue liste de vertus dont "peu de femmes[...] étaient capables"(p.196) et que sa mère avait réussi à actualiser: l'abnégation, la force, la constance, la "patience", la "sérénité joyeuse", "l'ordre raisonnable, et la douceur, et la gaieté"(p.196). Ces vertus forment la part

positive du sédentarisme. En reconnaissant qu'elle peut vivre comme sa mère, Maria s'y reconnaît également. Dès lors, elle sait que son identité profonde n'est pas uniquement un appétit impérieux de bonheur personnel, mais qu'elle est aussi intimement constituée de vertus sociales et plus ou moins confondue avec un moi collectif.

Par contre, Maria n'est toujours pas convaincue qu'elle doit rester au pays et vivre comme sa mère, mais elle est prête à recevoir une dernière série de révélations, qui surgiront, sans miracle, dans le silence de la nuit et devant le corps de la mère morte. Les voix du pays seraient-elles aussi la voix de la mère? La troisième surtout lui révèle, de façon claire et explicite, le sens profond de la vie et la réponse définitive à la question "Pourquoi rester?" (p.203):

C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs coeurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants. Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer. (p.204-205)

Maria est donc sommée de choisir entre le bien et le mal. Mais il y a plus. Le devoir de fidélité au pays est présenté comme un "commandement" (p.204): "les voix avaient parlé clairement et elle sentait qu'il fallait obéir" (p.205). Dans la réaction de Maria, il n'y a aucune place pour le doute, l'hésitation, ou la possibilité d'un choix contraire. Les Voix n'ont pas seulement contredit les arguments de Lorenzo,

elles ont éliminé la possibilité existentielle d'un choix qui serait contre-nature: "en vérité c'étaient les voix qui lui avaient enseigné son chemin"(p.205). Ce sont les Voix qui ont décidé et non Maria. Leur enseignement n'a pas provoqué une délibération mais plutôt un assentiment immédiat -"elle sentait"- et une obéissance complète: "Maria Chapdelaine sortit de son rêve et songea: 'Alors je vais rester ici...de même!'"(p.205).

On peut concevoir les Voix et Maria comme deux entités distinctes - destinateur et destinataire - et le message des Voix comme des occurrences concrètes et réelles que le texte reproduirait. Il s'agit là d'une interprétation plausible, que le texte propose. Mais on peut aussi inférer que les Voix sont plutôt des personnifications des pensées intimes, des rêveries profondes de Maria elle-même. Ce qui veut dire alors qu'en entendant les Voix du pays, Maria s'entend parler, qu'elle est à la fois destinateur et destinataire d'un message qui surgit de son intimité même.

L'épisode des Voix manifeste qu'en dépit d'une apparence de subjectivité, Maria est le Québec. Si ses pensées intimes sont les Voix et si la troisième voix, qui fait la synthèse et transcende les deux premières, est "l'âme de la province"(p.203), alors Maria est aussi l'âme de la province. De ce point de vue, le sentiment qui porte Maria à obéir aux Voix n'est pas un geste libre et personnel. Il n'est que la justification vraisemblable et psychologique d'une situation où l'issue est fixée d'avance. En tant qu'âme

du Québec, Maria n'a pas réellement le choix ou la possibilité d'être différente de ce qu'elle est.

Il n'y a pas réellement de différences dans Maria Chapdelaine mais plutôt la production d'une totalité. Les alternances du narratif au descriptif, du collectif à l'individuel, du monde au moi, du général au singulier, qu'articule le roman ne sont que des aspects d'un même "objet". Le déroulement linéaire et narratif n'est que le schème qui assure le dévoilement progressif du Même et de l'Un. Microcosme et macrocosme, quelquefois distingués, quelquefois confondus, se co-produisent. La distance qui les sépare n'est que le point de vue à partir duquel, à travers la transparence du premier, le deuxième devient visible.

3. Personnages et totalité

La totalité formée de Maria, des Voix et du Québec, est l'aspect le plus important de l'action sémantique prédominante du texte. De sorte que nous croyons qu'il est possible de parler de l'existence d'un schème structural qui régit dans Maria Chapdelaine la construction des personnages. Si nous insistons sur cet aspect, c'est, bien sûr, parce que nous croyons que toute la sémantique du texte y est concentrée, mais c'est aussi parce que nous retrouverons ce schème et ses actualisations très efficacement illustrés par certaines des peintures que nous étudierons plus loin.

Ce schème est constitué de trois niveaux ou

dimensions, qui sont à la fois distinctes et profondément reliés entre eux. On pourrait les désigner comme les dimensions de l'expérience, de la figuration et de l'interprétation. Ou, en d'autres termes, comme les dimensions de la vie, de la représentation et de la connaissance ou encore, de l'existential, du symbolique et de l'idéologique.

A. Le niveau de l'expérience

Le niveau de l'expérience est constitué par tout ce que le texte dit, en les dénotant ou en les commentant, des perceptions, des pensées, des émotions et des actions des personnages principaux. En ce sens, le niveau de l'expérience inclut les domaines de la figuration et de l'interprétation.

Pour chacun des principaux personnages il y a une ou quelques expériences particulières qui constituent des événements privilégiés et qui sont vécues dans un état d'intensité et d'exaltation. Ces événements sont souvent connotés par un vocabulaire religieux et prennent ainsi une valeur objectivement sacrée. Ces expériences privilégiées correspondent à des actualisations de l'identité profonde des personnages: ce sont elles, en définitive, qui définissent les personnages en tant qu'énoncés textuels.

Pour les sédentaires, l'expérience privilégiée tend à devenir consensuelle et communautaire. La dimension collective de leur idéal de paix et d'ordre implique presque

obligatoirement un partage avec autrui, une communion d'expérience et de pensée. Quant aux nomades, leurs expériences privilégiées sont plus individuelles, elles n'impliquent pas de rupture avec la communauté des sédentaires mais elles sont un geste solitaire et une exaltation de leur différence. Mais nomades et sédentaires partagent tous la même aspiration, la même passion pour le sens.

Ces expériences ne recouvrent pas la totalité des gestes des personnages: elles semblent même jusqu'à un certain point se distinguer des gestes quotidiens, motivés par la survivance. Mais cette distinction semble superficielle puisque, tant pour les sédentaires que pour les nomades, le quotidien est tranfiguré par les expériences privilégiées, un peu comme Maria croit que l'amour va "colorer et réchauffer à jamais la vie terne de tous les jours"(p.65).

Cette transfiguration du quotidien correspond à une des fonctions du sacré: sanctifier la vie, la saturer de sens. Et on peut dire que les expériences privilégiées sont des sacrements, qu'ils sacralisaient la vie des personnages. C'est d'ailleurs pourquoi on doit leur adjoindre les expériences spécifiquement religieuses des personnages, surtout les plus importantes, comme le rite des derniers sacrements administrés à la mère mourante. L'intensité avec laquelle ces expériences privilégiées sont vécues et le lyrisme qui en marque la narration ou la description donnent

l'impression d'une nette préséance attribuée à l'expérience sur le discours, au concret sur l'abstrait, au vécu sur l'idéal, au coeur sur la réflexion, à la vie sur la pensée. L'important pour les personnages, c'est d'abord l'expérience immédiate: être amoureux, faire de la terre, défricher, vivre en ville. Ceci est particulièrement vrai pour Maria, qui découvre sa différence comme la confirmation concrète d'une intuition de bonheur inscrite en elle depuis toujours. La Maria amoureuse démasque le mensonge des discours que les voix du conformisme sédentariste lui ont obstinément répétés. Pour elle, il y a donc dans son intimité un déterminisme naturel vers le bonheur. Ainsi, l'amour qu'elle éprouve pour François l'incite à aller "droit vers lui, poussée par une force impérieuse et sage, aussi sûre de bien faire qu'une enfant qui obéit"(p.158-159). De la même façon, le père Chapdelaine était "fait pour le défrichement plutôt que pour la culture"(p.31). François semble aussi connaître d'instinct ce qui fait son bonheur:

Travailler dans les chantiers, faire la chasse, gagner un peu d'argent de temps en temps à servir de guide ou à commercer avec les sauvages, ça, c'est mon plaisir[...] (p.37)

Lorenzo dit à Maria que son amour pour elle est surgi spontanément.

Ainsi, s'il y a dans le nomadisme, une sorte de vérité innée du coeur qui détermine "naturellement" les expériences privilégiées, pour les sédentaires, pour la mère

en particulier, c'est davantage une sorte de collusion du coeur et de l'esprit qui commande l'expérience privilégiée.

Parallèlement aux expériences privilégiées, il y a dans Maria Chapdelaine des expériences de la perte du sens. Liés aux thèmes de la mort, du sacrilège, de la dureté de la vie et de l'hostilité du monde, elles sont vécues intensément sous la forme de l'échec, du malheur, de la douleur, de l'étouffement, voire de l'erreur et de la méconnaissance. Ainsi, et pour nous en tenir à une seule des expériences de ce genre, peut-on considérer les sentiments qu'éprouve Maria à son retour à la maison après sa rencontre avec le curé. Ses sentiments se distinguent des impressions d'étouffement, d'étranglement ou d'invasion de son intimité par un monde hostile qu'elle a déjà éprouvées et qu'elle ressentira encore comme une forme de rapport au monde. Dans sa situation particulière, elle fait plutôt l'expérience d'une sorte d'absence, voire d'impossibilité, du sens: "Le monde lui paraissait curieusement vide, tout au moins pour un soir. Il ne restait plus d'amour et on lui défendait le regret" (p.133). La perte de l'amour et l'interdiction de le prolonger par le chagrin semble vider le monde. Comme s'il perdait toute capacité d'être signifiant, comme s'il n'offrait aucune prise au désir de bonheur et à la possibilité d'exprimer la douleur. On peut aussi interpréter ses sentiments comme une façon d'annuler l'opposition sédentarisme/nomadisme. Avec François meurt le rêve de nomadisme qu'il avait éveillé en elle: "Maintenant il fallait

faire semblant de n'avoir rien vu, et chercher laborieusement son chemin, en hésitant dans le triste pays sans mirage"(p.159). Cette appréhension du vide marque peut-être le point tournant de l'aventure de Maria. Tout ce qui suit, la haine et le rejet du pays, le rôle compensatoire de la "glorieuse métempsychose" des villes américaines, la mort de la mère, la prise de conscience de son sédentarisme, les Voix, est peut-être provoqué et justifié par la connaissance d'un lieu où le sens n'existe pas.

Mais le sentiment du vide ne dure pas: il n'apparaît que pour être remplacé par

[...]un sentiment nouveau fait d'un peu de crainte et d'un peu de haine pour la campagne déserte, le bois sombre, le froid, la neige, toutes ces choses parmi lesquelles elle avait toujours vécu et qui l'avaient blessée. (p.133)

L'expérience du vide, comme les autres formes de perte du sens, est en fin de compte moins puissante que les expériences privilégiées: le sens comblera le vide, la vie l'emportera sur la mort, Maria restera au pays. Les pertes du sens n'auront été que les étapes d'un apprentissage.

B. Le niveau de la figuration

La deuxième dimension de ce que nous avons appelé le schème qui régit la construction des personnages est celui de la figuration. Ce processus est constitué des discours -

rêveries, paroles, explications - que tiennent les personnages sur leurs expériences privilégiés et sur leur perte du sens qu'elle qu'en soit la forme de transcription par le texte.

Les expériences privilégiées donnent aux personnages l'impression de coïncider avec ce qui, en eux, est authentique. Cette coïncidence de l'action et de l'être produit une sorte d'objectivation intime du "je", qui s'éprouve comme "quelqu'un", comme un "objet" pour lui-même, complet, unique, différent: une image identitaire qu'il peut décrire, raconter, expliquer, symboliser, à soi ou aux autres.

Tous les personnages de Maria Chapdelaine dessinent ainsi leur portrait. Ils disent alors qui ils sont, comment et pourquoi ils vivent. Le processus est particulièrement évident dans les discours que chacun des prétendants tient à Maria pour la convaincre de l'épouser. La mère procède elle aussi, à cette forme d'auto-identification lorsqu'elle s'affirme comme sédentaire et patriote lors de ses discussions avec François et Lorenzo ou encore dans le discours qu'elle tient lorsque ses hommes "font de la terre". Le père lui aussi se décrit, se raconte et s'explique: dans le discours qu'il adresse à Maria, en veillant la mère morte.

La figuration ne s'accomplit cependant pas uniquement par les discours que les personnages tiennent sur eux-mêmes. Toutes les dénnotations objectives que le texte

Énonce sur le peuple en général et sur tel ou tel personnage contribuent à cette fonction, de même que les images que les personnages se font les uns des autres. Quelle qu'en soit la forme, la projection de la figure identitaire, en nouant sujet et objet, semble justifier la valeur représentative de la pensée, de l'imagination et du discours par rapport à l'expérience. Cette conscience de soi est associée par le texte à la maturité psychologique: elle implique la connaissance d'un noyau sémantique intime et permanent.

Cette activité n'est cependant pas un gage absolu de vérité. Comme les personnages peuvent se tromper sur la valeur réelle de leurs expériences privilégiées et des objets désirables, de la même façon ils peuvent projeter de fausses images, des "mirages" séduisants et prestigieux. Ainsi, par exemple, du plaidoyer de Lorenzo en faveur de la vie citadine. Ce sont bien sûr, les Voix qui feront la synthèse décisive de l'imaginaire et de la Vérité.

Pour tous les personnages, les discours sur les objets sont toujours accompagnés d'une dénotation du bonheur que leur procure ou leur procurerait la possession de cet objet. Et cette situation devient pour eux la figure de leur identité. On peut donc se représenter par des énoncés très simples l'identité des personnages: Lorenzo et la ville, François et le pays "sauvage" du Nord, Samuel et la terre qu'il défriche, Eutrope et la terre fertile qu'il cultive, la mère et la vie des vieilles paroisses, chacun des trois prétendants et Maria, Maria et François, Maria et le Québec.

En ce sens, les personnages de Maria Chapdelaine sont essentiellement des "êtres-dans-le-monde" ou mieux des "êtres-par-le-monde". Etre soi-même n'est jamais pour eux une sorte d'auto-affection de la pensée se connaissant ou de la conscience se "visant" dans une séparation radicale. Etre soi-même implique toujours un rapport euphorique ou disphorique avec un objet.

Le monde dans Maria Chapdelaine est du paysage: lieux, objets, territoires disent du sens. Ils parlent. Lorsque le texte termine la description qui ouvre le premier chapitre par la phrase: "tout parlait d'une vie dure dans un pays austère" (p.2), il fait davantage que résumer la signification du lieu qu'il vient de décrire. Il dit aussi, implicitement, que dans le monde de Maria Chapdelaine tout parle. C'est cette parole du monde et non son existence "brute", silencieuse, que le texte prétend représenter. Cette parole se réalise tout spécialement à travers les activités d'auto-représentation des personnages. En identifiant leur moi profond, les personnages définissent également un objet désirable qui est une partie du monde. En décrivant l'union de leur être et de leur action, les personnages réalisent la parole du monde. Ils se constituent en identité en disant que le monde est signifiant.

Mais la voix du monde est également cristallisée et personnifiée par les Voix qu'entend Maria. La parole des Voix, celle de la troisième surtout, "la voix du pays de Québec" (p.203), peut être considérée comme la plus importante

manifestation textuelle des discours figuratifs par lesquels les personnages disent et se confirment leur identité et la signification du monde. Elle est le pays qui se décrit, se symbolise, se représente et s'explique. Ce pays peut être compris comme un sujet désirant essayant de faire la conquête de son objet désirable, Maria. Tout comme il peut être interprété comme une représentation de Maria qui se parle à elle-même.

L'épisode des Voix peut aussi être considéré comme la dernière des nombreuses rêveries de Maria. Ses rêveries sont constituées, dans une large proportion, de ses discours d'auto-représentation, de la même façon que le message des Voix est une auto-représentation du Québec. Ces nombreux moments d'introspection donnent l'impression d'un personnage introverti, qui réagit plus qu'il n'agit, qui "songe" plus qu'il ne parle. Ce mutisme - relatif - mais flagrant peut être considéré comme un trait caractériel, mais il manifeste peut-être surtout que l'activité de Maria en est une de quête intérieure, d'interrogation et d'apprentissage.

C. Le niveau de l'interprétation

Si la parole publique de Maria est pudique et craintive, sa parole intime est riche et foisonnante. La vie des personnages et tout particulièrement de Maria ne se limite pas à la quête d'un objet, ni au sentiment d'une coïncidence avec une identité profonde. Pour Maria, la vie

sera aussi un travail de connaissance, "un effort de pensée pathétique" (p.158), qui correspond à la troisième dimension du schème qui régit la construction des personnages. Tout ce qui arrive à Maria, tout ce qui se produit autour d'elle a pour effet de lui apprendre une leçon, de lui révéler quelque aspect nouveau de la vie. Cette progression dans la connaissance apparaît d'abord comme une découverte de la dimension nomadique de son moi profond, puis comme une redécouverte de la valeur morale, héroïque du sédentarisme. Les Voix viennent enfin compléter l'instruction de Maria en réalisant une synthèse de ces deux systèmes de valeurs et de vie. Ce processus met en évidence le rôle que joue la dénotation des activités cognitives dans la construction des personnages: tous réfléchissent et émettent des jugements de réalité et de valeur sur eux-mêmes, sur autrui, sur leurs conditions d'existence. Cette activité cognitive est déjà implicite dans le processus de figuration des personnages. Les discours autoreprésentatifs des personnages sont une façon d'exprimer leur identité et, simultanément, de la comprendre.

Une part essentielle du réveil et de la maturation de Maria est constituée par le développement de ses capacités de juger les gens et les choses et de comprendre sa propre expérience. Lors de la première rencontre avec François une série d'images surgit en elle, sans que le roman ne manifeste qu'elle les comprend ou les juge, comme si sa vie cognitive n'était constituée que de perceptions et d'impressions vagues

et confuses.

Environ un an plus tard, le changement est profond. Après avoir écouté Eutrope lui demander de devenir sa femme, le regard de Maria s'arrête sur "l'unique construction de planches, mi-étable et mi-grange" (p.157) située à côté de la maison: "elle lui trouvait, précise le texte, un aspect à la fois répugnant et misérable" (p.157). Maria se pose dorénavant comme la productrice active et raisonnante de sa propre vision du monde. Ce qui l'entoure devient pour elle:

[...]le symbole de ce qui l'attendait si elle épousait un garçon comme Eutrope Gagnon, une vie de labeur grossier dans un pays triste et sauvage. (p.157)

La construction d'une vision personnelle du monde constitue une étape cruciale de la vie de Maria. Elle assume la spécificité de son besoin de bonheur et voit le monde en conséquence. En ce sens, objectivation et subjectivation sont des processus analogues et co-productifs. La subjectivité de Maria, éveillée par une expérience privilégiée qui lui procure le sentiment d'une coïncidence à soi, s'assume et se connaît comme foyer de vie autonome et spécifique, en réfléchissant sur le monde et sur soi.

Les jugements que les personnages portent sur le monde ont surtout pour but d'évaluer l'objet en fonction de la réalisation du bonheur. Après la mort de François, cette activité deviendra nécessaire pour Maria:

Si François Paradis ne s'était pas écarté sans retour dans les bois désolés, tout eût été facile. Elle n'aurait pas eu à se demander ce qu'il lui fallait faire: elle serait allée droit vers lui, poussée par une force impérieuse et sage, aussi sûre de bien faire qu'une enfant qui obéit. (p.158-159)

C'est parce qu'elle est privée de cette "force impérieuse et sage" que Maria est obligée de dépendre de sa raison pour juger le monde et ses objets. Ces jugements sont "interprétatifs": ils ont tous des connotations existentielles. François, Lorenzo, Eutrope, La Mère, les Voix réfléchissent exactement de la même manière. Juger ou interpréter, pour les personnages de Maria Chapdelaine, c'est d'abord relier dans un ordre de causalité déterminante, réalité et valeur. Le pays est bon et "nous sommes un témoignage. C'est pourquoi il faut rester dans la province" (p.204), disent les Voix. La valeur des objets est donc définie selon le schème traditionnel d'opposition binaire: positif/négatif. Ce sont les critères permettant d'évaluer en bien ou en mal les objets et les expériences privilégiées qui font problème: ces critères, multiples, complexes et souvent ambigus, apparaissent comme le contenu essentiel des expériences privilégiées. Ces propriétés des expériences privilégiées - ou leur absence ou leur contraire - sont donc ce qui permet aux personnages d'évaluer le monde. La vie de la terre est bonne parce qu'elle permet d'être heureux, libre, calme, paisible, bon catholique, à l'aise. La

vie de la ville est bonne parce qu'elle permet de vivre heureux, libre, calme, paisible, à l'aise, en bon catholique. Les expériences divergentes font en sorte que les valeurs positives et négatives de certains de ces critères sont inversées selon les points du vue. Pour les nomades, être immobile, calme et paisible est synonyme de malheur et d'esclavage. Pour les sédentaires, être errant et vivre une vie d'aventurier est synonyme de risques téméraires, de danger mortel et d'insécurité physique. Seules, à la toute fin, les Voix viendront dire précisément le contenu véridique de l'expérience authentique et définir la hiérarchie des valeurs qui donne sens et direction à la vie individuelle.

* * *

Tout mène effectivement aux Voix dans Maria Chapdelaine: la construction des personnages y est complétée; le récit des amours de Maria et la description du pays de Québec s'y fusionnent; la composition du texte et sa signification s'y révèlent; l'action sémantique prédominante s'y parachève. Ne restent que les ambiguïtés de l'épilogue.

Maria Chapdelaine ne se réduit donc pas à un conflit entre le bonheur et le devoir, entre le monde du père et celui de la mère, entre nomadisme et sédentarisme, entre le principe de plaisir et le principe de réalité, entre un

individu problématique et sa société aliénante. Maria n'est pas une figure individuelle dont le destin se scellera par un emmurement derrière un seuil jamais franchi. Ce roman n'est ni un roman pour adolescents ni un roman catholique. Il ne se conforme pas aux images idéalisées qu'en ont projetées ses lectures des années vingt et trente. Il n'est pas un chef-d'oeuvre, mais les richesses et les complexités de sa sémantique ainsi que les qualités de son écriture en font un roman exceptionnel. Lié à la fois au roman québécois de la fidélité et au roman français de son époque, il occupe une place de choix dans l'imaginaire québécois tout en rayonnant au-delà des frontières de la francophonie. Mais ce texte n'est pas innocent. En un sens, Maria Chapdelaine est une entreprise de mystification: un discours idéologique superbement camouflé sous les apparences prestigieuses d'un discours romanesque. Il ne convainc pas, même s'il réussit à intéresser et à émouvoir.

Nous avons tenté de décrire la cohérence interne du roman, à travers ses activités de thématization, sa construction des personnages, son projet descriptif et ce que nous avons appelé son action sémantique prédominante. Maria Chapdelaine doit en effet être considéré comme une totalité en fonctionnement, qui se réalise par la convergence de ses modalités structurantes et de leurs énonciations particulières. Récit, personnages, description, thèmes et motifs se co-produisent et participent à l'entité unique et cohérente qu'est le roman et son personnage éponyme. Que

cette totalité soit investie d'une stratégie mystifiante dont les Voix sont la manifestation la plus apparente ne détruit pas la cohérence sémantique du roman. Au contraire, cette cohérence sémantique réussit presque à recouvrir le défaut de construction que sont les Voix et les procédés discursifs que le texte utilise pour convaincre ses lecteurs de la vérité de l'affirmation à laquelle il tend: le Québec est un paradis, il faut lui être fidèle.

Notes.

1. Gérard Comeau, op. cit., p. 19.
2. Georges Lukacs, La théorie du roman, p.83.
3. Id., p.76.
4. Phillipe Hamon, "Un discours contraint", dans Littérature et réalité, Paris, Seuil, 1982, p.164.
5. Id., p.164.
6. Nicole Deschamps, op. cit., p.64.
7. Placide Gaboury, op. cit., p.216.

Deuxième Partie

Maria Chapdelaine illustré par Clarence Gagnon

Chapitre I: Le procédé d'illustration

Selon le Petit Robert, le mot "illustrer" signifie "rendre plus clair" et le verbe "éclairer" en est un synonyme. L'illustration pourrait donc être définie comme un procédé de clarification. En effet, la locution "mettre en lumière" (par un exemple démonstratif) définit l'action à laquelle réfère le verbe "illustrer". Au sens courant, les mots "illustration" et "illustrer" servent à désigner les images fixes, imprimées dans des livres. Une illustration, nous dit le dictionnaire, est une figure (gravure, reproduction) illustrant un texte. Ainsi "l'illustration" désigne "le genre artistique, l'ensemble des techniques mises en oeuvre pour illustrer les textes." Illustrer c'est donc "orner de figures, d'images un ouvrage".

L'usage veut donc dire que les mots "illustrer" et "illustration" ne soient pas utilisés uniquement pour dénoter des images inscrites dans un livre. Ces mots possèdent une signification plus générale. Ils désignent alors un procédé langagier qui peut être réalisé de plusieurs façons par des agents bien différents. Tout ensemble de signes qui, à l'intérieur d'un texte, aurait pour fonction de "mettre en lumière" par un exemple démonstratif ou par quelque autre procédé analogue un aspect de ce texte, pourrait être nommé "illustration". Ainsi un passage d'un texte quelconque, qui éclairerait un autre passage du même texte pourrait être considéré comme une illustration. Ce qui semble caractériser d'une façon assez particulière le procédé illustratif, c'est qu'il implique très souvent la mise en relation, dans une

action d'éclaircissement, de deux ensembles de signes qui font partie de deux langages différents. Un segment d'une symphonie de Beethoven à l'intérieur d'un discours oral sur la musique romantique est un exemple du procédé illustratif s'accomplissant au moyen de textes "mixtes". Cependant les illustrations ne sont pas uniquement constituées de signes non verbaux adjoints à des signes verbaux. Le langage verbal peut aussi servir à illustrer des aspects d'ordre non verbal. Les capacités dénotatives du langage verbal le rendent particulièrement apte à préciser la polysémie ambiguë de certains textes non verbaux. Par exemple le titre d'un tableau joue souvent ce rôle, ou encore les légendes adjointes aux peintures/illustrations.

Une illustration est donc un signe, c'est-à-dire une entité "à deux faces", solidaires l'une de l'autre, et dont l'union se définit comme procédé de signification. Ces deux faces nous les appelons illustrant et illustré. Dans un roman illustré, l'illustration en tant qu'activité de signification exige la mise en rapport d'une peinture et d'un texte.

La solidarité entre illustrant et illustré est contextuelle, non institutionnelle: elle se réalise d'une façon particulière selon chaque texte. Dans un roman illustré, c'est la mise en contiguïté graphique qui la déclenche. Telle peinture et tel passage du roman sont articulés l'un à l'autre parce qu'ils sont placés l'un à côté de l'autre. Il s'agit là d'un procédé habituel, de même qu'un

ordre conventionnel régit les positions respectives des deux faces du signe illustratif: l'illustré précède l'illustrant. Mais comme nous le verrons, certains illustrants s'articulent à des passages du texte qui leur sont spatialement très éloignés.

Illustrant et illustré peuvent tous deux être considérés comme des énoncés. Dans le cas des romans illustrés, les illustrés textuels sont toujours au moins un syntagme: ils sont habituellement des phrases ou, d'une façon plus générale, des passages du texte. Les illustrants picturaux peuvent, eux aussi être considérés comme des énoncés, mais comme ce terme réfère d'une façon particulière à des phénomènes verbaux il devra être adapté aux modalités spécifiques de la sémantique picturale. Dans le cas d'un roman illustré, l'éclaircissement d'un passage du texte littéraire est produit par l'articulation de ce passage à une (des) peinture(s) illustrante(s): le signe illustratif y est donc constitué de deux énoncés qui font partie de deux langages différents, le langage littéraire et le langage pictural.

Cette différence de langages possède en soi des effets illustratifs. Un passage littéraire est éclairci précisément parce que son illustrant est réalisé dans un langage différent. Dans toutes les illustrations "mixtes", constituées de deux énoncés qui font partie de deux langages différents, ces différences possèdent, l'une par rapport à l'autre, des propriétés de clarification parce qu'elles

mettent en évidence les capacités signifiantes particulières de ces deux langages. Ainsi des peintures peuvent éclaircir un roman parce qu'elles montrent, d'une façon concrète, immédiate et précise, des aspects du texte qui, énoncés verbalement, "manquent" de clarté, de visibilité concrète immédiate et précise. Un texte romanesque est "invisible", et c'est sur cette absence que viennent se greffer les illustrations picturales.

D'autre part, la peinture ne peut illustrer que les aspects visualisables du texte. Il y a de très nombreux passages d'un texte qui peuvent motiver des visualisations, mais il en existe aussi un nombre important qui ne possèdent pas cette capacité. L'illustration d'un roman est donc limitée par cette répartition des passages du roman.

Les images illustrantes, à notre avis, ne sont pas des ornements du texte: elles participent à part entière avec un discours littéraire, pour produire une totalité, le roman illustré. Cette conception du procédé illustratif rejoint une conception "moderne" de la rhétorique selon laquelle

[...]la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques: elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient[...]tout élément linguistique s'y trouve converti en figure du langage poétique¹.

La "conversion" dont parle Jakobson implique que les figures de style - et les illustrations picturales d'un roman - peuvent être considérées comme des "figures du

langage poétique" et, plus spécifiquement, comme des agents d'une totalisation textuelle particulière.

Ainsi on peut considérer que les images illustrantes non seulement jouent un rôle analogue à celui des figures de style, mais que de fait elles agissent de la même façon que les figures de style particulières qui font partie de ce texte. Elles seraient alors une dimension particulière des figures de style utilisées par ce roman ou, en d'autres termes, de la rhétorique de ce texte.

Il est vrai que les théoriciens de la rhétorique ne semblent pas avoir inscrit les images illustratives dans leurs listes de figures. Pourtant il existe une figure qui possède des similarités frappantes avec les illustrations picturales inscrites dans un roman, soit l'hypotypose. Pour Bernard Dupriez, ce qui caractérise l'hypotypose c'est la synthèse qu'elle réalise entre les aspects verbaux et spatiaux de son énoncé. L'hypotypose, écrit Dupriez, "est donc un développement de l'image au double sens du terme: image visuelle et image rhétorique²". Les peintures qui illustrent un roman se caractérisent également par cette double dimension. Selon Fontanier,

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante³.

Cette caractéristique permet de distinguer l'hypotypose

d'autres figures de style qui pourraient aussi être considérées comme des agents illustratifs. Ainsi, la métaphore, l'allégorie, la métonymie, la concrétisation et l'amplification peuvent toutes servir à illustrer ou éclaircir un énoncé, mais elles n'impliquent pas une valorisation de la dimension spatiale du procédé illustratif.

Si l'hypotypose est une façon de "peindre" avec des mots afin de rendre un énoncé plus "vivant" et "énergique", les illustrations picturales d'un texte peuvent être considérées comme des hypotyposes. On pourrait même dire qu'elles en sont le développement ultime, puisqu'elles élaborent la dimension spatiale de l'hypotypose jusqu'à sa conclusion logique et ultime. Ne se contentant plus de "peindre avec des mots", l'hypotypose devenue un illustrant pictural éclaire son illustré littéraire en utilisant des formes/couleurs, en construisant une peinture. Elle parle avec de la peinture. Les illustrations picturales qui construisent le portrait d'un personnage, qui montrent d'une façon concrète les couleurs et la configuration d'un objet dénotées par le texte, qui peignent le lieu de l'action, la topographie d'un paysage, qui dessinent les gestes, les attitudes et les interactions des personnages, qui cristallisent les moments importants d'un récit ou les significations principales d'une description, qui donnent à voir les thèmes, les motifs ou les symboles les plus importants du texte, peuvent en effet être considérées comme

des hypotyposes parce qu'en mettant ainsi en lumière ces énoncés textuels, elles nous les peignent "d'une manière si vive et si énergique qu'elle(s) les met(tent) en quelque sorte sous les yeux."

Cette conception du procédé illustratif, et plus particulièrement des illustrations picturales d'un roman, suscite d'autres problèmes. En effet, ce qui semble caractériser les peintures qui illustrent un texte, c'est l'importance de l'aspect verbal de la signification de ces peintures. Quel est donc le rapport entre la peinture et le langage verbal, et plus particulièrement, comment s'effectue le rapport entre une peinture/illustration et la verbalisation de son sens?

Si les illustrations picturales d'un roman peuvent être considérées comme un aspect de la rhétorique de ce texte, ne doit-on pas conclure alors que, dans un roman illustré, le procédé illustratif se réalise non plus à partir des différences entre deux énoncés de deux langages distincts, mais à partir de similarités entre deux énoncés du même langage: le premier, celui de l'illustré, étant explicitement verbal et littéraire, et le deuxième, celui de l'illustrant, étant lui aussi verbal (et littéraire) même s'il est motivé par une peinture. Ce qui voudrait dire qu'une peinture qui illustre un texte n'est que le "signifiant d'un signifiant", qu'elle ne sert qu'à motiver la prononciation des mots que le langage verbal a instauré en tant qu'agents de signification. Il s'agit là d'une conception de

l'illustration et de la peinture qui suscite, depuis le début de la peinture dite moderne, une critique constante de la part des théoriciens, peintres ou historiens d'art, qui entendent protéger et valoriser l'indépendance de la peinture par rapport à la littérature. Dire d'une peinture qu'elle n'est qu'une illustration est même devenu une façon d'affirmer son manque de qualité picturale. Dans la perspective moderne, une illustration est très souvent conçue comme une image qui asservit son fonctionnement spécifique à la transcription d'un énoncé verbal qui lui est extérieur et antérieur. Cet asservissement est interprété - et souvent à juste titre - comme une répression des possibilités intrinsèques de la peinture. Nous croyons pourtant que les peintures qui illustrent un texte ne sont pas contraintes à cet asservissement et que leur signification n'est pas uniquement réalisée de façon verbale.

Ainsi, toute peinture est un stimulus visuel et provoque une activité d'identification qui utilise le langage verbal pour nommer, décrire, commenter, expliquer ou analyser ce qui est perçu. Percevoir en effet, c'est en grande partie nommer. L'activité de nomination qui accompagne un percept visuel et pictural a pour but d'identifier ce qui est perçu.

Un objet peut être considéré comme ayant une identité perceptive lorsqu'il est perçu comme appartenant à une certaine catégorie d'objets et non pas à d'autres, ce qui le rend dès lors mémorisable; lorsqu'il peut être associé à une action quelconque ou être nommé⁴.

Les énoncés verbaux motivés par une peinture sont plus faciles à réaliser et plus précis dans leur contenu lorsque la peinture est réaliste et figurative. C'est pourquoi les images illustrantes qui ne sont pas des peintures motivent habituellement des verbalisations dénotatives et non littéraires. L'action illustrative de ces images consiste habituellement à représenter de façon claire et distincte le référent de l'énoncé verbal.

Lorsqu'une image illustrante est une peinture, elle se définit toujours en agencant ses formes, ses couleurs et sa composition pour elles-mêmes, en fonction de leurs virtualités propres, dans le projet de constituer une totalité. C'est ce type d'activité qui mène à la peinture abstraite. Mais dans les peintures figuratives, qui assument toujours une portée référentielle évidente, elle est plus discrète. Néanmoins, toute peinture figurative affiche de façon évidente, ce que nous appellerons à la suite de Jakobson, la prédominance de sa fonction poétique. Toute peinture réussie affirme finalement qu'elle est une totalité, une entité unique et originale, caractérisée par sa cohérence interne. Cette affirmation met également en évidence l'autonomie du langage pictural, puisque chaque peinture se construit à partir des virtualités de ses modalités structurantes. Ce trait distinctif a aussi pour effet d'ouvrir à l'infini ou d'annuler les verbalisations que peut motiver une peinture. Il y a donc dans toute peinture une invitation à suspendre l'énoncé verbal qui serait

l'expression de la signification de cette peinture. Lorsque ce processus est mis en oeuvre dans une image qui se présente également comme illustration d'un texte, le résultat peut être déroutant. En affirmant une non verbalité, l'image affirme qu'elle est si différente du texte qu'elle prétend illustrer qu'on est en droit de se demander en quoi la sorte de contemplation silencieuse à laquelle elle invite peut clarifier un énoncé sonore et verbal.

De fait, cependant, la non verbalité de la peinture n'est pas en contradiction absolue avec son pouvoir de motiver des énoncés verbaux. Il s'agit plutôt d'une situation paradoxale qui résulte de la tension entre la prédominance culturelle du langage verbal et l'autonomie du langage pictural. Ainsi, une peinture agit à la fois d'une façon visuelle, spatiale, non verbale, et comme motivatrice de verbalisations. Encore ici il faut distinguer entre peinture non figurative et peinture figurative. Les verbalisations motivées par les premières ne sont toujours que des interprétations possibles, alors que les peintures figuratives motivent habituellement des énoncés verbaux beaucoup plus clairs et précis.

Cependant, la plupart des énoncés motivés par des peintures figuratives sont aussi différents d'un texte non littéraire que les peintures qui les ont motivés peuvent l'être d'une image non picturale:

[...]la résistance qu'offre le figuratif
à se laisser parler vous contraint au

minimum à un langage polysémique et interminable qui présente davantage d'affinités avec la poésie et le roman qu'avec le langage univoque de la science et de la philosophie².

Même lorsqu'elle est réaliste la peinture ne donne jamais les mots justes qui seraient les constituants évidents de son énoncé verbalisé. Comme le souligne fort justement Sarah Kofman, les énoncés verbaux motivés par des peintures possèdent plus d'affinités avec les textes littéraires qu'avec les textes non littéraires. Cette ressemblance tient au fait qu'en son domaine une peinture agit de la même façon qu'un texte littéraire dans le sien. C'est cette action qui détermine les verbalisations que peut motiver une peinture. Si on regarde, par exemple, la peinture de la page 112 de l'édition Mornay, il semble évident qu'un énoncé de type réaliste, naturaliste, journalistique et non littéraire ne peut pas exprimer la signification de ce paysage pictural. Seul un énoncé verbal qui serait structuré de façon similaire à la structuration qui caractérise la peinture pourrait donner une possible équivalence aux significations picturales. Une peinture n'est pas faite de mots mais elle invite ses "lecteurs" à parler en poètes. Elle invite à la faire parler en utilisant le langage littéraire. Il s'agit d'une invitation et non d'une obligation. Il n'est pas facile de l'accepter concrètement.

Dans un roman illustré, le roman lui-même peut fournir ces verbalisations littéraires puisque ce sont certains de ses passages qui, en étant illustrés, peuvent

apparaître comme les concrétisations des énoncés littéraires motivés par la peinture. Le fait que ces passages soient cités en légendes sous la peinture contribue à cet effet. Mais il faut aussi constater que les textes verbaux qui accompagnent des peintures influencent souvent le caractère littéraire des verbalisations que peut motiver une peinture. Ainsi, les titres ont souvent un rôle réducteur, en s'affichant ou en étant perçus comme l'énoncé verbal qui fixe et résume la signification de la peinture.

On constate donc qu'il existe, entre peinture et littérature, des similarités profondes, qui entretiennent un lien paradoxal avec leurs différences. Le concept de la "littérarité" dégagé par Roman Jakobson pour décrire la spécificité du fonctionnement littéraire peut éclairer ces similarités de fonctionnement. Il est possible d'élaborer un concept analogue pour la peinture. La "picturalité" serait donc un type général de fonctionnement qui autoriserait à distinguer une peinture des autres images qui ne le sont pas. Pour Jakobson, ce qui caractérise le texte littéraire, c'est qu'y prédomine la fonction du langage qu'il appelle la fonction poétique:

La visée du message en tant que tel,
l'accent mis sur le message pour son
propre compte, est ce qui caractérise la
fonction poétique du langage⁴.

Cette accentuation s'effectue à tous les niveaux, formels et sémantiques. Pour Jakobson, la prédominance de la fonction

poétique n'élimine pas les autres fonctions du langage, mais elle les subordonne aux jeux de forme et de sens qui constituent le texte littéraire. Elle les inscrit dans son activité de totalisation. La picturalité d'une peinture nous semble tout aussi descriptible que la littérarité d'un texte littéraire. On la reconnaît dans l'agencement particulier de formes, de couleurs, de composition, de sémantique qui caractérise chaque peinture.

En poésie, toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens[...] la poésie[...] est une province où le lien entre son et sens, de latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense⁷.

C'est ce même type d'activité qui caractérise le fonctionnement d'une peinture. Ce ne sont pas les sons qui sont assimilés au sens mais plutôt des formes/couleurs. Dans les messages visuels non-picturaux, photographies journalistiques ou images/illustrations dans un manuel scientifique par exemple, les formes/couleurs sont agencées entre elles sans que leurs similarités/dissimilarités ou que leur agencement global soient posés de façon à ce qu'ils soient évalués comme étant producteurs d'une totalisation. Ces messages visuels "ordinaires", comme les textes non littéraires, sont au service d'un référent. Ils utilisent des formes conventionnelles, ou perçues comme neutres, pour assurer la lisibilité de leur référence. Les messages visuels

picturaux, au contraire, font prédominer une autoréférence: ils disent que le sens qu'ils énoncent et l'espace qu'ils construisent coïncident. C'est cette activité qui provoque l'ambiguïté de la verbalisation de la signification d'une peinture.

Cette similarité générale de fonctionnement entre la peinture et la littérature se retrouve également à partir de ce que nous avons appelé les modalités structurantes du texte romanesque. Le récit, les personnages, les descriptions, la thématisation, les motifs et les symboles, l'espace et le temps, les techniques discursives agissent tous (idéalement) en convergence, et souvent en concomitance, pour donner naissance à une oeuvre particulière. La composition du texte, c'est-à-dire son agencement interne en une série de séquences, forme le processus concret et dynamique de la totalisation textuelle. Tous ces aspects du fonctionnement romanesque peuvent être considérés comme caractéristiques de sa littérarité; ils sont les signes concrets que l'assimilation coproductrice du son et du sens, ou du fond et de la forme, du contenu et de l'expression, est ce qui produit le texte.

On peut retrouver la plupart de ces catégories à l'intérieur d'une peinture, et d'une peinture qui illustre un texte. Elles y sont certes transformées, et souvent d'une façon très profonde. Mais la présence, dans la peinture, de modalités structurantes similaires à celles d'un roman permettent de croire qu'une peinture et un texte romanesque

fonctionnent d'une façon similaire. Bien entendu, ces similarités impliquent toujours des différences, qui excluent précisément qu'une peinture puisse représenter un texte, Mais elles n'excluent pas qu'elle puisse l'illustrer.

Une peinture peut - en principe - raconter une histoire: elle peut montrer une suite d'actions, avec ses personnages et ses cadres spatio-temporels; elle peut les situer dans un ordre qui correspond à la linéarité de leur apparition, de manière à former un récit complet. Mais il s'agit là d'une possibilité rarement actualisée. Les formats restreints du support pictural incitent plutôt les peintures à se concentrer habituellement sur la dénotation d'une action particulière plutôt que sur la suite multiple d'actions qui forment un récit, surtout lorsqu'il s'agit de l'illustration d'une histoire connue. La peinture montre souvent un moment-clé qui agit comme métonymie par rapport à l'ensemble de l'histoire. Par contre, une série organisée de peintures peut représenter la série d'actions qui constituent un récit.

Les acteurs d'un récit sont clairement picturalisables puisque la peinture peut évidemment figurer des personnages. L'art du portrait manifeste également que la peinture a une vocation descriptive et que les personnages qu'elle montre ne sont pas nécessairement des éléments d'un récit. La peinture peut montrer des objets, instruments culturels ou éléments du monde naturel, lieux, territoires, etc. Elle peut arriver, par répétition ou par l'usage

d'autres procédés, à produire des thèmes, à construire des motifs et surtout à émettre des connotations. L'activité connotative de la peinture, (comme celle de la littérature) est particulièrement intense: elle restructure souvent des identités perceptuelles et leur nomination verbale, pour les accorder à ses visées, suggérant ainsi des verbalisations qui ne sont pas dénotatives.

C'est parce qu'une peinture fonctionne de façon similaire à un roman qu'elle peut agir comme l'illustrant d'un passage de ce roman. En effet, c'est parce qu'une peinture peut, par exemple, montrer des actions, et le faire d'une façon directement perceptuelle, visible et picturale, qu'elle en vient à clarifier, à concrétiser, à développer et à élargir la signification du passage romanesque qu'elle illustre. Mais les capacités particulières du langage de l'illustrant - de la peinture - peuvent avoir une action éclaircissante par rapport à celles du langage de l'illustré dans la mesure précise où ces deux langages sont reliés par des similarités de fonctionnement.

Si les similarités générales entre la peinture et la littérature autorisent et déterminent l'illustration d'un roman par des peintures, il n'en reste pas moins que ces similarités sont circonscrites et limitées par les dissimilarités entre la peinture et la littérature. Ces restrictions ont une double origine. Elles sont d'abord constituées des aspects du texte et de la langue qui ne sont pas visualisables. Elles résultent également de l'incapacité

de la peinture à produire des types de significations similaires à tous les types de significations que peut réaliser la littérature.

D'une façon générale, la langue picturale semble beaucoup moins rigidement codée que la langue française par exemple. Et comme pour ce qui est de la musique, la peinture et son code sont internationaux. Une peinture ne se traduit donc pas. Sur le plan sémantique, la peinture a la capacité de raconter et surtout de décrire. En revanche, ses possibilités d'argumenter sont plutôt limitées. Elle ne semble pas pouvoir exprimer, directement tout au moins, des idées abstraites et des processus de pensée logique. Par exemple, le "c'est pourquoi", posé explicitement par les Voix, "Nous sommes un témoignage. C'est pourquoi il faut rester dans la province[...]" (p.204) n'est pas illustré par les peintures de Gagnon.

La peinture est également très limitée dans ses dénnotations temporelles. Etant donné qu'elle peut construire de la consécutivité, elle peut suggérer le passé et le futur. Mais cette suggestion reste générale et peu développée. Le présent est son temps préféré. Les peintures qui illustrent un roman se voient parfois attribuer des capacités élargies de dénotation temporelle, mais c'est le texte qui produit cet effet. Si l'on sait, par exemple, que les action illustrées dans les peintures des pages 123 et 150 se déroulent au passé et au futur, c'est uniquement à cause du contexte romanesque. Si la peinture peut motiver des verbalisations, elle ne peut

dénoter des sons, des bruits ou des voix. Elle peut réussir à les suggérer, mais elle reste, d'elle-même, silencieuse.

Certaines peintures illustrantes peuvent s'inscrire dans les marges du texte et continuer ou développer ainsi un segment narratif ou descriptif plutôt que d'éclaircir un passage. Il s'agit là d'un type de fonctionnement illustratif qui se rapproche de celui joué par les images dans des textes mixtes comme la bande dessinée ou le cinéma. Ces peintures s'attribuent donc le rôle de participant direct dans la production textuelle.

Pour être efficaces, ces peintures doivent aménager de façon vraisemblable les informations qu'elles ajoutent au texte. Or, c'est le texte qui détermine les conditions de cette vraisemblance. Si, par exemple, une peinture peut élaborer le portrait d'un personnage secondaire que le texte ne fait pas, elle ne pourrait pas, par contre, inventer un nouveau personnage qu'elle essaierait d'inscrire dans le récit.

Par ailleurs, l'écriture, au sens graphique du terme, est aussi du dessin; écrire, c'est produire des dessins. Ce que rend manifeste toute la tradition du calligramme et de la poésie concrète. Cet aspect est plus évident encore lorsque le dessin du texte ne se conforme pas aux schèmes conventionnels qui le régissent. Mais même lorsqu'on ne peut repérer aucune trace de restructuration "poétique" de la graphie, le texte forme toujours un dessin. Les illustrations picturales peuvent être considérées donc

comme le prolongement et l'amplification de la picturalité inscrite dans la graphie du texte.

La picturalité du dessin textuel instaure une continuité avec les peintures/illustrations qui lui sont juxtaposés, mais cette continuité n'élimine pas pour autant les différences entre langage pictural et langage littéraire. Les dessins des mots d'un texte sont habituellement des figures noires qui se détachent du fond blanc du papier sur lequel ils sont imprimés. Ils sont constitués d'une suite de signes graphiques arbitraires, alignés à l'horizontale. Ces images fortement codées restent, sur le plan pictural, très limitées par rapport aux peintures. Les dessins d'un texte doivent toujours, au risque de rendre le texte illisible, respecter les codes qui régissent l'écriture. Mais la dimension picturale de l'écriture d'un texte rejoint, en un sens, l'aspect littéraire des verbalisations motivées par des peintures, pour agir comme fondement structural à l'illustration d'un roman: la peinture contient une dimension littéraire comme la littérature possède une dimension picturale. L'illustration d'un roman par des peintures peut donc être considérée comme le développement de leurs propriétés communes.

La lecture des images est fréquemment caractérisée par ce que Cocula et Peyrontet appellent "la réduction de la polysémie par les informations complémentaires", dont les agents principaux seraient le montage et les codes idéologiques. Dans un roman illustré,

ces phénomènes sont filtrés par l'action du texte illustré. En effet, c'est le roman qui agit alors comme le principal agent réducteur de la polysémie des images qui l'illustrent. Il autorise une relecture de l'image illustrante à partir de la compréhension de sa valeur illustrative; ce qui permet d'attribuer des significations relativement précises à certains éléments de l'image et à l'image dans son ensemble. Cet aspect de l'illustration d'un roman prend quelquefois des formes spectaculaires dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine: par exemple, seule la lecture du texte permet de voir dans la peinture de la page 8, une illustration de la première rencontre entre Maria et François.

La lecture d'un roman illustré peut donc être considérée comme l'articulation complexe d'un double processus illustratif. Les peintures clarifient le texte en énonçant d'une façon concrète, perceptuelle et visible ce que le texte dit d'une façon invisible avec des mots. Inversement, le texte éclaire la signification des peintures en fournissant les données qui permettent d'en préciser le sens et d'en réduire la polysémie. L'illustration d'un roman par des peintures est une activité double dans laquelle les deux constituants du signe illustratif jouent alternativement le rôle d'illustrant et d'illustré. Les réalisations concrètes de ce processus sont déterminées par plusieurs facteurs qui peuvent varier grandement d'un roman illustré à l'autre ou à l'intérieur du même texte. Les caractéristiques graphiques de l'inscription des peintures

dans le roman, la précision ou l'imprécision du contenu des peintures, le contenu du passage textuel illustré constituent les plus importants de ces facteurs.

Tout ceci met en évidence le fait que, dans un roman illustré, le texte et les peintures participent ensemble à la constitution d'un énoncé nouveau, plus vaste et plus complexe que celui réalisé soit par les peintures seules, soit par le texte sans images. En fin de compte, on peut dire que dans un roman illustré le texte fait de la peinture, parce qu'il intervient dans la structuration des peintures qui l'illustrent; de la même façon, ces peintures assument un rôle littéraire parce qu'elles prennent la parole au coeur du texte lui-même.

Ainsi, dans un roman illustré, le rapport entre illustrant et illustré se caractérise parfois par une augmentation de la polysémie des images illustrantes. Plus une peinture marque son autonomie et met en évidence la prédominance de la fonction poétique, plus elle résiste aux entreprises de réduction de sa polysémie par le texte qu'elle illustre. Dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, certaines peintures apparaissent tout autant, sinon davantage, comme des peintures autonomes que comme des illustrants d'un illustré textuel. Elles sont construites de telle façon que le texte qu'elles illustrent a l'apparence d'un simple matériau iconographique que la peinture a restructuré à sa guise, dans le but de constituer une totalité autonome.

Notes.

1. Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, p.248.
2. Bernard Dupriez, Gradus, Paris, Union Générale d'Édition, 1983, p.240.
3. Pierre Fontanier, Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977, p.390.
4. André Delorme, Psychologie de la perception, Montréal, Éditions Études vivantes, 1982, p.79.
5. Sarah Kofman, Mélancolie de l'art, Paris, Éditions Galilée, 1985, p.24.
6. Roman Jakobson, op.cit., p.218.
7. Id., p.240-241.
8. Bernard Cocula et Daniel Peyrontet, Sémantique de l'image, Paris, Librairie Delagrave, 1986, p.41.

Chapitre II: L'édition Mornay de Maria Chapdelaine

1. Clarence Gagnon

Nous n'aborderons ici l'oeuvre de Clarence Gagnon, que pour situer ses peintures dans Maria Chapdelaine. D'ailleurs, l'examen que nous ferons de ces dernières ne portera pas sur leur style mais sur le dialogue qu'elles entretiennent avec le roman.

Né à Montréal en 1881, Clarence Gagnon suit ses premiers cours à l'Art Association of Montreal, de 1897 à 1900; il étudiera ensuite à l'Académie Julian, à Paris, pendant deux ans (1904-1905). Il viendra en contact avec les nouveautés stylistiques de l'impressionnisme et du post-impressionnisme, mais se refusera aux grandes aventures de la modernité picturale qui prenaient alors leur envol. De retour au Québec en 1909, Gagnon choisira le comté de Charlevoix comme son lieu d'inspiration préféré. Il "partagera ensuite sa vie entre Charlevoix, Paris et Montréal où il meurt en 1942".

Selon Guy Robert, l'oeuvre de Clarence Gagnon serait

[...]nourri[e] d'un impressionnisme adapté avec ferveur aux réalités visuelles du paysage champêtre québécois, entre le modernisme dont il fait preuve au début de sa carrière et des attitudes réactionnaires qu'il a affichées surtout pendant les dix dernières années de sa vie[...]

Hughes de Jouvancourt caractérise ses peintures de

façon plus précise:

Avec la technique et la touche européenne dans l'interprétation du sujet, et la façon de travailler la couleur, japonisante dans le découpage du dessin, la pose de la couleur en aplat et l'escamotage de l'ombre, Gagnon crée son propre style qui quoique de tendance décorative, reste très pictural. Son idéal en peinture pourrait se comparer à celui de Gauguin[...]. Le maître de Baie Saint-Paul rompt avec l'impressionnisme pour reconstruire son propre univers canadien[...]. Le Canada[...]. La pour Gagnon les mêmes résonances multicolores que le paradis des mers du sud pour le maître de Tahiti³.

Les peintures que Gagnon a réalisées pour illustrer Maria Chapdelaine, sont, tant sur le plan stylistique que sur le plan du contenu, plus complexes et plus variées que les jugements de Jouvancourt ne pourraient le laisser croire. Par contre on y retrouve des manifestations de ce mélange des manières européennes et japonisantes dont parle Jouvancourt. D'emblée, il apparaît que la vision paradisiaque du Canada qui se dégage de l'ensemble de la peinture de Gagnon concorde avec la vision du Québec énoncée par les Voix de Maria Chapdelaine. Cette concordance intervient directement dans l'illustration du roman. Elle l'a sûrement facilitée. La peinture de Gagnon ne participe pas aux aventures de la modernité picturale, mais elle se démarque tout de même par une certaine originalité qui tient surtout à une maîtrise de la couleur. En outre, Gagnon est manifestement plus à l'aise dans la construction

d'un paysage que dans la représentation de personnages. Cependant la plupart de ses paysages sont habités.

Selon Gérard Morisset, c'est dans ses travaux d'illustration que Gagnon a réussi à se démarquer en tant qu'artiste original:

[...]ce peintre est d'abord un illustrateur; il en a le talent, le souci du détail et de la documentation, le goût de l'anecdote bien contée, le sens décoratif⁴.

Selon le même historien de la peinture québécoise, Gagnon aurait "su rendre ce que le roman de Louis Hémon contient de nostalgique; il a même accentué ce caractère, en quoi il trahit quelque peu l'oeuvre du romancier⁵". En réalité, ce n'est pas le côté "nostalgique" du roman que Gagnon a accentué, mais plutôt son côté euphorique.

Selon Jean-René Ostiguy, dans ses illustrations pour Maria Chapdelaine et pour Le grand silence blanc⁶, Clarence Gagnon aurait réalisé son rêve d'exprimer "la vie des humains et des bêtes dans la nature canadienne⁷" mais "le caractère trop étudié de ses compositions disparaît dans le jeu des mises en pages⁸".

Notons à ce propos que les peintures de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine ne sont pas tout à fait conformes aux peintures originales de Clarence Gagnon, comme on peut le constater, par exemple, grâce aux reproductions publiées dans une étude récente sur la vie et l'oeuvre de Clarence Gagnon⁹. Celui-ci était d'ailleurs conscient de ce problème et

considérât "que la moitié des reproductions était bonne et que le quart était franchement mauvais¹⁰". René Boissay constate que, dans les peintures de l'édition Mornay, plusieurs des détails des originaux sont estompés ou franchement éliminés et, surtout, que les couleurs n'y sont pas fidèles à celles des gouaches originales. Au risque de paraître injuste envers Clarence Gagnon, nous devons analyser les peintures de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, avec leurs imperfections, et non les originaux. C'est bien sous cette forme et dans ces conditions que le texte de Louis Hémon, ou ce qui se donnait pour tel, a été réuni aux reproductions imparfaites des peintures de Clarence Gagnon, pour produire le roman illustré Maria Chapdelaine.

Selon J. Russell Harper, Gagnon avait un amour passionné et intense des habitants: "he painted them at work or play with a background of quiet villages or the rural Québec hillsides¹¹". Selon Guy Robert, il tenait son originalité et sa principale source d'inspiration

[...]à la Baie Saint-Paul[...]où des paysans solidement enracinés dans leurs terres et traditions savent labourer ou cuire le pain, lancer la flèche de leur église vers le ciel ou peindre leurs maisons de vives couleurs, s'amuser ferme ou tenir de leurs mains noueuses le livre des prières et du réconfort¹².

La peinture de Gagnon serait donc une ostentation élogieuse de l'identité québécoise, présentée comme une réalité agricole et paysanne, catholique et française,

pittoresque et merveilleuse. Ainsi, elle correspondrait à la littérature du terroir. En fait, cette vision du Québec se retrouve dans les oeuvres de ceux que Guy Robert appelle "les Septs Grands du paysage québécois". Elle se retrouve également chez d'autres peintres importants, comme Cornelius Krieghoff et Henri Julien. Comme le constate Guy Boulizon, "A leur manière, les paysagistes auraient joué leur rôle dans la mythologie de l'agriculturisme¹³". Selon le même esprit, Suzor-Côté donnait pour tâche à la "peinture du terroir" "d'écrire sur la toile la vie si poétiquement naïve du travailleur de la terre, le paysan¹⁴". Les nombreuses allusions littéraires qui se retrouvent dans le projet de Suzor-Côté manifestent bien qu'il existait alors une conception littéraire de la peinture. Mais ces allusions contribuent surtout à mettre en évidence la complicité, consciente ou non, qui existait à cette époque entre la peinture et la littérature québécoises. Elles avaient en commun un même contenu qu'elles présentaient de façon similaire. La réunion de ces deux discours parallèles dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine apparaît comme le prolongement logique d'un phénomène plus vaste.

2. L'illustration de la littérature du terroir

L'édition Mornay de Maria Chapdelaine a été précédée par une série de textes illustrés, dans lesquels les affinités entre la littérature du terroir et une peinture qui

pourrait porter le même nom sont amenées à un point de cristallisation. A cette époque que Denise A. Ostiguy désigne comme "les débuts dans l'illustration du livre¹⁰", on retrouve le roman de P.-J.-O. Chauveau, Charles Guérin (1852), illustré par J.H. Walker (1831-1899), ainsi que Claude Paysan d'Ernest Choquette, illustré par Ozias Leduc. Mme Ostiguy signale aussi A. Bourgeois (1888-1963) qui collabore à Marie Calumet (1904) de Rodolphe Girard¹⁴. Dans le même contexte, s'inscrit le nom d'Henri Julien, qui a illustré deux textes: Sous les pins (1902) d'Adolphe Poisson et une édition de La légende d'un peuple (1908) de Louis Fréchette¹⁷. Henri Julien a aussi participé à l'édition de 1907 des Contes Vrais de Pamphile Le May, à laquelle ont collaboré pas moins de douze illustrateurs. L'auteur d'une édition critique des contes de Le May, Jeanne Demers, a déjà souligné l'importance textuelle de ces images:

Leur abondance, leur qualité dans l'ensemble et l'intérêt que leur a porté Le May rendent impossible une édition critique qui les écarterait¹⁸.

Le Maria Chapdelaine illustré par Gagnon peut donc être considéré comme le point culminant d'une certaine tradition et comme la manifestation la plus réussie de la complicité discursive entre la littérature du terroir et une peinture qui partageait ses buts et ses aspirations.

En particulier, lorsque Gagnon commence son travail, vers 1930, au moins cinq éditions illustrées du même

roman étaient déjà parues, dont les auteurs étaient Suzor-Côté, Gérard Cochet, André de Gacher, A. Alexeieff et Jean Lébédéff. De ces dernières, nous nous attarderons surtout à l'oeuvre de Suzor-Côté, publiée à Montréal en 1916 sous l'égide de Louvigny de Montigny¹⁹. Le texte avait déjà paru en feuilleton dans le quotidien parisien Le Temps, du 27 janvier au 18 février 1914. L'édition québécoise de 1916, qui contient les dessins de Suzor-Côté, est la première publication du roman dans la forme matérielle qui en respecte l'unité littéraire. Ainsi, dès sa sortie sous forme de livre, Maria Chapdelaine a été un roman illustré. Ce qui explique peut-être la prolifération des éditions illustrées subséquentes. Pourtant, le texte n'entretenait en soi aucun lien nécessaire avec ses premières images. Les dessins ne sont pas l'oeuvre du romancier et ils sont, à leur façon, des après-texte. Mais ces dessins ont d'emblée manifesté que le roman de Hémon pouvait agir comme un puissant stimulant au processus d'illustration. L'édition de 1916 a établi un précédent qui est devenu une tradition. Dès sa première parution au Québec, Maria Chapdelaine a donc été lu et vu en même temps.

Les dessins illustratifs de Suzor-Côté sont également des réussites picturales. Ce peintre, dessinateur et sculpteur a réalisé, pour illustrer le roman de Hémon, une série de magnifiques dessins au fusain, vingt-cinq en tout, qui ont été reproduits en noir et blanc. Malheureusement, l'édition de 1916 ne rend pas justice aux dessins de

Suzor-Côté, comme le montre bien l'édition publiée par la maison La Frégate en 1969²¹. L'édition de 1916, beaucoup plus petite que celle de 1969²², a été imprimée à l'aide de moyens techniques sûrement moins développés que ceux de 1969: les dessins originaux y ont subi de nombreuses pertes de couleur, de texture et de contrastes; deux des dessins de Suzor-Côté ont été littéralement coupés en deux. En dépit de ces défauts, l'édition de 1916 présente une version illustrée de Maria Chappelaine dans laquelle la qualité des dessins de Suzor-Côté s'impose de façon évidente.

Les vingt-cinq dessins de Suzor-Côté sont de dimensions variées; mais à cause du format du livre, ils sont tous relativement petits. Des vingt-cinq dessins, seulement six occupent toute la page sur laquelle ils sont inscrits²³. Tous les autres sont intercalés entre deux passages du texte. Tous, sauf le dernier, sont situés à l'intérieur d'un chapitre; seul le dessin de la page 243 est situé entre la fin du quinzième chapitre et le début du seizième.

Chaque dessin est accompagné d'une légende, c'est-à-dire d'un passage extrait du roman et réimprimé immédiatement sous le dessin. Le caractère typographique des légendes est nettement plus petit que celui du texte lui-même. Ces légendes sont suivies du numéro de la page d'où parviennent les citations.

Il s'agit là de procédés d'illustration assez conventionnels, dont l'intention est de faciliter la compréhension du rapport entre le texte illustré et l'image

illustrante. Les légendes, en signalant les passages du texte qui sont illustrés par le dessin, permettent un trajet visuel rapide, allant du texte illustré à l'image illustrante. Cette proximité facilite le repérage des similarités de contenu entre textes illustrés et images illustrantes. Par contre, dans l'édition de 1916, la plupart des dessins ne sont pas placés à proximité du lieu précis où interviennent dans le texte les passages constitués en légende. Cette situation produit des écarts de synchronisme qui ne favorisent pas l'articulation des dessins au roman.

Une règle semble régir la disposition des dessins dans l'édition de 1916 de Maria Chapdelaine. En effet les vingt-cinq dessins de l'édition de 1916 sont placés à des intervalles de dix pages et sont tous situés sur des pages dont le numéro se termine par un trois, sauf deux exceptions pour les dessins des pages 115 et 125. Cette règle mathématique impose à la disposition des dessins, une régularité presque abstraite, qui peut s'expliquer par des raisons techniques, mais qui n'a pourtant que peu de rapport avec le texte: le roman n'est pas structuré en fonction de l'ordre mathématique de sa pagination.

L'illustration de Maria Chapdelaine par les dessins de Suzor-Côté se caractérise d'abord par l'abondance des portraits. Les principaux personnages sont illustrés: Eutrope, page 63; Samuel Chapdelaine page 73; François, page 133; Lorenzo, page 173; la mère, page 223. Mais on rencontre aussi une série de portraits de personnages secondaires:

Napoléon Laliberté à la page 13, Hormidas à la page 23, le chien à la page 33, le cheval Charles-Eugène à la page 43, Edwige Légaré à la page 103, le curé à la page 163, le médecin à la page 193, et Tit-Sèbe à la page 203. Quant à Maria, son importance textuelle est mise en évidence par les deux dessins qui lui sont réservés: le premier, celui de la page 143, la présente dans une situation narrative, la récitation des mille Avé. Maria est assise sur une chaise près de la table, le chapelet entre ses doigts, le regard rêveur. L'image de cette orante est aussi un portrait. Le dessin se sert de la situation narrative qu'il illustre, pour construire d'une façon élaborée, l'image corporelle de Maria. Le deuxième portrait de Maria est celui de la page 183 qui montre une jeune paysanne, simple et gracieuse. Ce portrait est dessiné dans un style presque classique: pureté ovale du visage de Maria, contours gracieux de ses mains, vêtements sobres mais élégants, agencés avec simplicité et goût, posture figée du personnage, attitude calmement rêveuse.

Ce qui semble caractériser tous ces portraits, c'est que les personnages y sont seuls et qu'ils sont, pour la plupart, extraits du contexte narratif. Les deux objets illustrés, la pompe et le four, sont également extraits du contexte narratif et décrits isolément, pour eux-mêmes. Les trois paysages ne comportent pas de personnages. Même si des traces de présence humaine figurent dans deux de ces paysages, l'absence explicite de personnages renforce la

dimension descriptive de ces énoncés picturaux.

Seulement cinq dessins de l'édition de 1916 présentent des regroupements de personnages en action. Ces dessins, auquel on peut adjoindre celui de la page 143 illustrant la récitation des mille Avé, illustrent de façon explicite des passages à valeur narrative. Celui de la page 53, qui illustre la traversée de la rivière gelée, montre les gestes du père et du cheval. Maria fait également partie de cette scène dramatique, mais elle est passivement assise au fond du traîneau. Le dessin de la page 83 illustre le combat d'Edwige Légaré contre une souche difficile à déraciner.

Les trois autres dessins qui illustrent des actions au moyen de regroupements de personnages sont placés au début et à la fin du texte. Par leur position, ils mettent donc en évidence l'enclenchement et le dénouement de l'histoire. La prédominance de la valeur descriptive des dessins inscrits entre ces dessins à valeur narrative produit un effet d'encadrement. Comme si l'illustration de l'histoire n'avait pour fonction que de permettre l'élaboration de dessins à valeur descriptive et l'enracinement sémantique à des portraits.

Le dessin de la page 3 illustre la sortie de la messe, un événement à valeur narrative évidente, qui précède et provoque la première rencontre de Maria et de François. Mais la sortie de la messe possède également une valeur descriptive très importante. Elle est le contenant et l'alibi narratif qui permet au texte d'identifier certaines des

propriétés générales du milieu: un peuple de paysans, français et catholiques. La scène picturale caractérise les personnages comme paysans et catholiques, mais ne saurait manifester leur caractère français.

Il faut attendre jusqu'à la page 233 pour rencontrer un dessin qui illustre un regroupement de personnages. Ce dessin illustre à la fois la transformation que la mort fait subir à la mère Chapdelaine et la perception de cette transformation par l'ensemble de la famille Chapdelaine. Il ne peut pas être considéré comme un portrait de groupe, mais l'action qu'il illustre a un caractère collectif.

Le dernier dessin, celui de la page 243, présente une interaction directe entre deux personnages anthropomorphiques clairement individuels. Ces deux personnages, construits de plein corps, sont placés l'un à côté de l'autre et sont réunis par un contact visuel fortement mis en évidence. Le personnage masculin (Eutrope), regarde le visage du personnage féminin (Maria), alors que celle-ci baisse pudiquement les yeux. Leurs mains jointes deviennent le signe de leurs fiançailles. Ce dessin, qui illustre la fin de l'histoire en se concentrant sur la dénotation des rapports entre deux personnages bien précis, s'oppose à l'ensemble des autres dessins, qui ont montré personnages, objets et paysages dans un isolement presque anti-narratif.

Les dessins de l'édition de 1916 mettent en

valeur la dimension descriptive du roman. Par ailleurs, si on réunit tous les dessins à valeur narrative, il est possible d'en constituer un schéma très général de l'histoire. Toutefois, on y remarque une absence notoire: aucun dessin n'illustre l'épisode des Voix. Il est étonnant que le passage le plus important du roman ne soit pas illustré, alors que plusieurs dessins sont consacrés à des épisodes tout à fait secondaires.

On doit admettre cependant, à la défense de Suzor-Côté, que les portraits de personnages arrivent à suggérer un caractère héroïque et merveilleux, devenant en quelque sorte des représentations indirectes du message des Voix. Malgré le réalisme du dessin et un certain attachement pour le pittoresque de la barbe du père, les portraits du père et de la mère, en particulier, mettent en évidence la noblesse rustique, la force et le courage, la simplicité, la bonne humeur et la sérénité de personnages qui pourraient être considérés comme des figures héroïques de l'Ancien Testament. En réalité, tous les portraits sont construits d'une façon positive, même ceux des animaux, même celui du tentateur qu'est Lorenzo. S'il est possible de reconnaître dans ces portraits une illustration indirecte des Voix, il faut aussi les associer au projet de Suzor-Côté. L'illustration des personnages de Maria Chapdelaine lui aura fourni l'occasion de transformer la naïveté poétique de la vie paysanne en une valorisation du caractère héroïque des paysans.

L'édition de 1916 et celle de 1933 contiennent une série de dessins et de peintures qui illustrent les mêmes passages romanesques. Outre la traversée sur la glace, les deux éditions illustrent la mort de la mère, en utilisant toutes deux les effets symboliques qui se dégagent de la lumière placée auprès de la mère morte pour énoncer la signification de l'événement.

En plus de ces illustrations du même passage textuel, il y a dans ces deux éditions une série d'images qui contiennent assez de ressemblances pour qu'on puisse les mettre en rapport. Les dernières images des deux éditions n'illustrent pas le même passage mais elles transmettent des versions similaires du rapport entre Maria et Eutrope. De même le dessin de la page 13 de l'édition de 1916 pourrait être considéré comme une illustration différente du même passage que la peinture de la page 4 de l'édition Mornay. On pourrait aussi rapprocher le dessin du combat d'Edwige et de la souche (1916, p.83) et la peinture de la page 55 (1933); le paysage de la ferme des Chapdelaine (1916, p.92-93) et toutes les images du même lieu dans l'édition Mornay; le paysage de la page 153 de l'édition 1916 et ceux des pages 112, 134 et 152 de l'édition Mornay, illustrations du thème de l'hostilité du monde. Ces ressemblances suggèrent aussi que Gagnon a connu l'édition 1916 et qu'il l'a peut-être utilisée comme point de repère.

Si nous devions émettre des préférences quant à la qualité des dessins qui figurent dans l'édition de 1916, nous

choisirions les trois paysages des pages 92-93, 153 et 212-213. Avec celui de la page 3, ces dessins sont les plus élaborés. Leur complexité leur accorde une richesse picturale et sémantique que les portraits ne possèdent pas. D'un rayonnement sémantique qui déborde d'ailleurs le seul rapport à leurs légendes, ils peuvent tous trois être considérés comme des illustrations de l'hostilité du monde et de la dureté de la vie. Ce qui les rend particulièrement intéressants, c'est qu'ils utilisent des procédés stylistiques différents pour réaliser une même action illustrative.

Le dessin des pages 92-93 se sert d'un réalisme presque méticuleux, sans trace de lyrisme et sans connotations existentielles, pour illustrer la ferme des Chapdelaine, avec ses bâtiments très proches de la forêt, avec les troncs d'arbres coupés et les souches en désordre tout près de la maison. Le dessin de la page 153 emploie un style expressionniste pour construire un paysage qui illustre le chemin qui relie la maison des Chapdelaine au monde extérieur. Mais ce paysage est surtout une évocation magnifique de la désolation physique et psychologique par laquelle le texte caractérise, à quelques occasions, le paysage québécois. La variété des textures, le jeu des blancs, des noirs, des gris, de complicité avec les silhouettes des arbres et l'échancrure blanche au-dessus de l'horizon, la grisaille du firmament et la noirceur de la forêt, tout y est agencé dans une composition simple mais

puissante, à laquelle on peut associer des sentiments et des valeurs, surtout dans le contexte du roman qui insiste si fortement sur la vision négative du pays, celle de Maria en particulier.

Le dessin des pages 212-213 pourrait être interprété comme une synthèse des styles très différents utilisés dans les dessins de paysages précédents. Du premier il conserve un sens du détail et de la précision dans le dessin des objets. La silhouette de l'église surtout, se dégage avec précision contre le firmament. Mais à cette précision réaliste s'ajoutent les qualités lyriques et connotatives du dessin de la page 153. Les très belles textures du firmament et du sol semblent s'abstraire de la pure dénotation réaliste pour évoquer des sentiments et des valeurs: l'ennui, la tristesse peut-être. L'horizontalité marquée du paysage, son sol plat, uniforme et gris qui semble se prolonger vers de très lointaines distances contribuent à ce même énoncé. Le pays dont ce paysage fait partie est en effet austère, sans douceur et sans pitié, investi d'un profond ennui. La tranche de blancheur qui s'inscrit entre les bâtiments, le sol et l'horizon, ainsi que la texture du firmament, ajoutent un accent dramatique, presque tragique, à ce paysage morne et triste. En plus de dénoter une partie du ciel non recouvert de nuages, ce blanc évoque aussi le vide et l'absence. Il n'est ni gris, ni noir, ni texturé. Le contraste si frappant qui l'oppose à presque tout le reste du dessin lui octroie aussi un accent dur et métallique. Dureté

du vide peut-être. Cet effet est d'ailleurs obtenu de la même façon dans le dessin de la page 153.

Les images de l'édition de 1916, comme celles de 1933 sont aussi, dans l'ensemble, des peintures réussies. Le véritable précédent établi par l'édition de 1916, c'est qu'elle a présenté des dessins qui avaient pour rôle et intention de rendre visible le texte lui-même, mais qui, en même temps, préservaient leur autonomie picturale. En ce sens, l'édition de 1916 est exemplaire: c'est véritablement à partir de leur fonctionnement pictural que les dessins de Suzor-Côté illustrent le roman.

D'un point de vue pictural en effet, ce qui caractérise le plus fortement l'originalité des 25 dessins de Suzor-Côté, ce sont les différentes textures dont ils se servent pour construire leurs espaces. Ces textures ont pour but de représenter les reliefs accidentés de certains objets - nuages, sol, forêt, toits des maisons - mais elles sont souvent si intéressantes en soi, qu'elles deviennent perceptibles pour elles-mêmes, indépendamment de leur valeur représentative. Ceci est particulièrement vrai dans les paysages des pages 212-213 et 153. La qualité picturale - ou productrice d'espace - de ces textures et l'agencement global du dessin ont tendance à nous les faire considérer comme des espaces "purs", qui s'affirment indépendamment de leur message dénotatif.

Ainsi s'inscrit dans ces dessins une tension entre, d'une part, l'illustration en tant que contenu

discursif et, d'autre part, la picturalité même du dessin. Cette dernière semble réduire ses valeurs dénotatives et illustratives à un prétexte. Pourtant, le réalisme du dessin résiste, de son côté, à cette réduction au silence que voudrait lui imposer une picturalité qui tend, d'instinct, à l'abstraction. Ces paysages pourraient être extraits de leur contexte livresque ou même être regardés abstraitement, sans tenir compte de leur réalisme et de sa dénotation, ils seraient toujours valides.

On retrouve la même tension entre picturalité et illustration du texte dans un certain nombre d'autres dessins, qui sont construits d'une façon complètement réaliste et dans lesquels les textures ne sont pas "jouées". Si, par exemple, les variétés de gris qui représentent la surface des vêtements d'Eutrope, dans le dessin de la page 63, restent collées à leur référent, en revanche la texture de traits diagonaux et serrés qui représentent le manteau et la mallette du médecin, dans le dessin de la page 193, peut être perçue abstraitement, pour elle-même. Le caractère ambigu. (figuratif non figuratif) des textures est précisément l'un des signes privilégiés du statut pictural des dessins de Suzor-Côté.

Selon Nicole Deschamps, les dessins de Suzor-Côté, "artiste local dont la maîtrise technique est appréciée par toutes les académies régnantes²⁴", n'auraient pas pour effet de "révéler l'originalité du livre²⁵". Au contraire, écrit-elle, "cet étalage dans la présentation détourne du

texte lui-même." De connivence avec les modifications imposées au texte par ses éditeurs, les illustrations de Suzor-Côté seraient "des mises entre guillemets de la réalité québécoise décrite par Hémon. Personnages, objets, animaux, paysages, la première imagerie inspirée par Maria Chapdelaine appartient déjà au folklore²⁴". Les paysages de Suzor-Côté ne sont pas folkloriques. Et ils sont, d'après nous, les dessins les plus réussis de l'édition 1916. Il est vrai que les portraits de Suzor-Côté sont investis d'un pittoresque idéalisé qu'on peut interpréter comme le signe d'une mise entre guillemets folklorisante. D'autre part, il ne nous semble pas que ces images "détournent" du texte lui-même, du moins pas de façon aussi radicale que l'affirme Nicole Deschamps. C'est un problème que nous retrouverons à propos de l'édition Mornay.

Les dessins originaux de Suzor-Côté et les peintures de Clarence Gagnon ayant servi à l'illustration de Maria Chapdelaine ont récemment été présentés dans une exposition conjointe. Dans un catalogue publié à cette occasion, Ian M. Thom signale que "Suzor-Côté a réussi à animer un récit essentiellement sans intrigue[...] Ses images suggèrent plutôt que de s'imposer. Des commentaires sont offerts mais pas au point d'entraver notre imagination. En bref, ces dessins sont admirablement appropriés à l'illustration. Ils complètent le récit sans l'écraser²⁷."

Ian M. Thom esquisse en outre une comparaison de l'illustration de Suzor-Côté et celle de Clarence Gagnon.

Rappelant qu'on a déjà dit que "Suzor-Côté avait cherché à illustrer le texte de Hémon alors que Gagnon avait utilisé le texte comme point de départ²⁸", Ian M. Thom nuance cette affirmation en constatant que les "soucis de Gagnon concernant la peinture étaient [...] plus importants²⁹" que ceux de Suzor-Côté. L'attention aux détails, les effets de lumière, les atmosphères, tout donne aux peintures de Gagnon une "qualité de joyau³⁰". Ces miniatures, conclut Ian M. Thom "ont plus en commun avec les enluminures médiévales comme Les Très Riches Heures du Duc de Berry qu'avec les images bien travaillées de Suzor-Côté³¹".

En effet, par leurs dimensions et leur multicoloration les peintures de Gagnon rappellent les manuscrits enluminés du Moyen Âge. Par ailleurs, l'impression qui se dégage des peintures de l'édition Mornay est fort différente de celle projetée par les dessins au fusain de Suzor-Côté. Cependant ces deux groupes d'images s'apparentent par leur qualité picturale, qui correspond qualités littéraires du texte qu'elles illustrent, chacune à sa façon. Les images des autres éditions illustrées de Maria Chapdelaine, parues dans les années vingt et trente n'atteignent pas, et de loin, à la qualité de ces deux éditions.

3. L'édition de 1933: le dispositif graphique

Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon

fut publié à Paris par les Editions Mornay: l'achevé d'imprimer pour les peintures, est du 8 juin 1933, alors que pour le texte il est de juillet 1929. Le livre fut tiré à 2000 exemplaires: cent exemplaires sur papier blanc nacré du Japon et numérotés de 1 à 100; et 1900 sur papier blanc de rives et numérotés de 101 à 2000. On a, en outre, imprimé 80 exemplaires hors commerce dont 10 japons et 70 rives. Nous avons utilisé pour notre analyse l'exemplaire numéro 298 conservé dans la collection spéciale de la bibliothèque de l'Université d'Ottawa.

La page couverture est constituée d'un carton qui imite le papier d'écorce. Elle porte sous le titre un emblème, composé de deux coeurs partiellement embouclés et coiffés d'une couronne; celui de gauche tient au faite de la couronne un symbole du feu, alors que celui de droite est surplombé au même endroit par une croix. Il s'agit d'allusions à l'amour et au christianisme.

Toutes les pages du livre sont de même format, soit 19,25 cm sur 25,625 cm. Le texte imprimé fait 12 cm sur 17 cm incluant le numéro des pages, mais seulement 16 cm si on mesure seulement les caractères imprimés. A l'exception de la dernière page, toutes les pages respectent cette règle, même celles qui contiennent des peintures. En effet, les 54 peintures ne dépassent jamais les 12 cm de largeur, de même que leur hauteur s'ajoutant à celle du texte ne dépasse jamais 16 cm. Les pages de fin de chapitre respectent également cette règle. Chaque page, illustrée ou non,

présente donc toujours le même format rectangulaire. Les marges, vides et blanches, sont toujours, également, de même format. La marge supérieure mesure 3,5 cm de haut; la marge inférieure, 4,5 cm; celles de gauche et de droite ont une largeur de 3,625 cm .

L'édition de 1933 se caractérise par une nette cohérence graphique et spatiale. En particulier, les peintures y sont strictement intégrées aux dimensions du texte imprimé: l'unité spatiale qui les réunit suggère une solidarité sémantique.

Les peintures sont réparties de telle façon qu'on n'en voie jamais deux à la fois. Les cent premières pages du texte comprennent 32 peintures, réparties également en deux groupes de 16 dans les deux segments de 50 pages. Des pages 100 à 150 il n'y a que 9 peintures, alors que de la page 151 à la page 206 on en retrouve 13.

La répartition des peintures par chapitre suit également une trame plus ou moins régulière. A l'exception du dernier chapitre qui n'en présente aucune, chaque chapitre contient un minimum de deux peintures et un maximum de cinq: trois chapitres en ont cinq, cinq chapitres en ont quatre, quatre chapitres en ont trois et seulement trois chapitres en ont deux. Le rapport entre chaque chapitre et le nombre de peintures se présente comme suit: I: 4; II: 4; III: 4; IV: 4; V: 4; VI: 3; VII: 2; VIII: 4; IX: 3; X: 3; XI: 2; XII: 3; XIII: 2; XIV: 5; XV: 5; XVI: 0. Le dernier chapitre est accompagné de l'emblème de la page 206.

La zone du texte qui est la plus saturée de peintures est celle qui s'étend des pages 87 à 101. Huit peintures s'y suivent à toutes les deux pages: chaque fois que le lecteur tourne une page, il est mis en présence d'une nouvelle peinture. D'autre part, dans trois segments du texte les peintures sont séparées par des intervalles de huit pages: des pages 8 à 16, 142 à 150 et 115 à 123. Les peintures des pages 60 et 69 sont séparées par un intervalle de neuf pages.

La répartition des peintures dans l'édition Mornay est organisée selon un schème très simple. Les peintures y occupent deux types de positions: trente-huit peintures sont situées à l'intérieur d'un chapitre, alors que les quinze autres sont placées au-dessus de la première ligne d'un chapitre. Seul l'emblème de la page 206, placé en fin de chapitre, fait exception; le chapitre xvi est d'ailleurs le seul qui ne soit pas ouvert par une peinture.

Les peintures placées en début de chapitre sont plus petites que les autres, et le caractère horizontal de leur forme est plus marqué. D'une façon générale, ces peintures agissent comme des agents de transition du discours romanesque. Elles s'insèrent dans le vide entre deux chapitres pour l'investir de leur discours. Elles confirment habituellement la fin du chapitre précédent, et relancent le roman sur son cours avant même qu'il n'ait repris la parole. Elles peuvent aussi illustrer des passages du chapitre précédent, et même affirmer des significations que le texte

n'a pas énoncées. Leur répétition constante et régulière a pour effet de rythmer la lecture et de mettre en évidence le rôle des chapitres dans la composition romanesque. Ce groupe de peintures possède ainsi une homogénéité que les peintures placées à l'intérieur des chapitres ne possèdent pas. Celles-ci se distinguent par leurs dimensions et leur format, mais elles n'ont aucun rôle précis par rapport à la composition romanesque.

Deux images occupent des positions particulières dans l'édition Mornay: l'une sur la page de titre, l'autre à la fin du texte.

Un paysage de soleil levant (ou couchant?) sur la page de titre peut nous inciter à l'interpréter comme une illustration du début du texte. Un soleil jaunâtre en configuration de demi-cercle est placé au centre de cette peinture. D'une façon qui reste implicite, ce sont toutes les significations inhérentes au symbolisme traditionnel du soleil qui sont actualisées dans cette peinture. Selon Gilbert Durand, "le soleil signifie d'abord lumière et lumière suprême³²". Il peut aussi être considéré comme un symbole de la transcendance et du sacré, dont il met en valeur la puissance, la vitalité et le caractère hyperbolique.

Les actions spatiales du soleil dans la peinture de la page de titre peuvent aussi être investies des significations que ce motif énonce. En effet, le réalisme de la peinture implique que toute la coloration du paysage est en grande partie déterminée par le soleil levant. Ce paysage

d'automne baigne dans une lumière douce et feutrée, dans laquelle le rose du firmament illuminé par le soleil levant se reflète dans la couleur du cours d'eau. Le paysage est rendu visible, coloré et clarifié par le soleil levant. Élargie par le symbolisme du soleil, l'énoncé pictural devient une façon de dire que le monde est illuminé par le Sens. L'illumination solaire équivaut finalement à une sacralisation du monde. L'énoncé pictural de la page titre possède ainsi d'évidentes similarités avec le message des Voix: il révèle implicitement la fin du récit et la signification essentielle de tout le discours romanesque.

Par son format, ses dimensions et son apparence générale, l'image qui figure à la dernière page diffère de toutes les autres peintures. D'une façon, on pourrait dire qu'elle n'illustre pas le texte, et qu'elle est uniquement une figure vague et conventionnelle dont le rôle est essentiellement décoratif. À la rigueur, on pourrait dire qu'elle sert de substitut au mot FIN, qui est absent du texte.

Posé en couleur, sans encadrement, sur le blanc de la page, immédiatement au-dessous de la dernière phrase du texte, cet emblème est constitué, en premier lieu, d'une branche de conifère disposée en diagonale, ascendante de gauche à droite. Dans la religion populaire québécoise, les branches de conifère remplaçaient souvent le rameau: elles servaient donc à l'aspersion de l'eau bénite; elles étaient fréquemment adjointes à un crucifix et posées sur un mur.

L'emblème de la page 206 est en effet constitué d'une croix d'un brun foncé, dressé à la verticale et coiffée d'un petit cercle doré. Sous ce cercle se retrouve une représentation de l'écriteau sur lequel était inscrit, selon la tradition chrétienne, le INRI. Une représentation de la couronne d'épines, formée de branches enlacées, se déploie en cercle autour du point de croisement des axes verticaux et horizontaux de la croix qui les occulte partiellement. A la base de la croix, on trouve un bénitier en forme de coquille. Au Québec, en effet, les coquillages étaient jadis fréquemment utilisés pour remplir le rôle de bénitier.

Les significations de ce syntagme de symboles sont assez transparents. La branche de conifère nous renvoie assez clairement au monde terrestre; si on la met en rapport avec le texte, elle devient par métonymie, un symbole du "pays de Québec". Les éléments religieux, croix, écriteau, couronne d'épines et bénitier font allusion au christianisme, plus précisément au catholicisme; ils sont des affirmations du spirituel et du sacré. Le seul élément de cet ensemble emblématique qui reste un peu ambigu est le cercle situé au sommet de la croix.

Cet ensemble de symboles iconographiques manifeste que la fin du récit débouche sur une sorte de synthèse du pays et du sacré, illustrant ainsi un aspect essentiel du discours des Voix. L'emblème de la page 206 entretient donc un rapport particulier avec l'ensemble du dernier chapitre et avec les significations de la fin du texte. Il interprète la

fin du texte et la présente d'une façon explicitement positive, ajoutant aux non-dits du roman une signification qui élimine l'ambiguïté du dernier chapitre. Il devient en quelque sorte le dernier mot du texte.

Se déployant entre l'image de la page titre et l'emblème de la page 206, encadré d'images, le texte semble en sortir et y revenir, comme s'il n'en était que l'émanation. En fait, peut-on se demander, qui, des images ou du texte, précède l'autre? Quel est l'illustrant et quel est l'illustré?

Les peintures de l'édition Mornay occupent un espace qui, dans une édition non illustrée, revient au texte lui-même. De même largeur que le texte imprimé, les peintures ne lui sont pas simplement juxtaposées; elles paraissent sémantiquement articulées au roman.

D'un point de vue graphique, les peintures segmentent le texte qui s'arrête à l'endroit où il rencontre la bordure supérieure d'une peinture, pour recommencer en dessous de la bordure inférieure de cette peinture. Les passages qui sont ainsi segmentés par une peinture, sont donc, d'un point de vue graphique, mis en évidence dans le roman illustré. Le rapport spatial privilégié que chaque peinture entretient avec les passages qui lui sont les plus rapprochés peut être considéré comme le signe d'un rapport sémantique possible.

Dans l'édition Mornay, les peintures ne s'accompagnent pas de légendes et elles ne portent aucun

titre. Titres et légendes sont habituellement situés au bas ou en-dessous de la peinture, de sorte que les passages du roman qui occupent ces positions apparaissent, à priori, comme ceux qui sont illustrés dans la peinture qui les surplombe. Et effectivement, dans l'édition Mornay, ces passages sont très fréquemment ceux qui sont illustrés par les peintures. Mais cette fréquence n'est pas une règle. Plusieurs peintures de l'édition Mornay entretiennent des rapports illustratifs avec de nombreux passages qui en sont plus ou moins éloignés. Par exemple, certaines peintures illustrent des thèmes romanesques; elles sont alors en rapport sémantique avec la plupart des passages du texte qui thématisent cet aspect du discours romanesque. Par ailleurs, les peintures qui illustrent le message des Voix et l'action sémantique prédominante du texte se trouvent au point ultime de ce rayonnement sémantique. Elles entretiennent une multiplicité de rapports avec l'ensemble du texte et leur signification illustrative n'apparaît qu'une fois la lecture terminée.

Notes.

1. Guy Robert, La peinture au Québec depuis ses origines, Sainte-Adèle, Iconia, 1978, p.63.
2. Id., p.62.
3. Hughes de Jouvancourt, Clarence Gagnon, Montréal, Editions La Frégate, 1970, p.123.

4. Gérard Morisset, La peinture traditionnelle au Canada français, Montréal, Cercle du livre de France, 1960, p.188-189.
5. Id., p.190.
6. Louis-Frédéric Rouquette, Le grand silence blanc, Paris, Editions Mornay, 1928, 237 p.
7. Jean-René Ostiguy, Un siècle de peinture canadienne 1870-1970, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, p.23-24.
8. Id., p.24.
9. René Boissay, Clarence Gagnon, Hong Kong, Editions Marcel Broquet, 1988, 201 p.
10. Id., p.175.
11. J. Russel Harper, Painting in Canada, Toronto, University of Toronto Press, 1977, p.230.
12. Guy Robert, op.cit., p.62.
13. Guy Boulizon, Le paysage dans la peinture au Québec, Laprairie, Editions Marcel Broquet, 1984, p.76.
14. Cité dans Hughes de Jouvancourt, Suzor-Côté, Montréal, Editions La Frégate, 1978, p.176.
15. Denise A. Ostiguy, "L'illustration du livre au Québec", dans Livre, Bibliothèque et Culture Québécoise, Montréal, Asted, 1977, p. 99.
16. Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Charles Guérin, illustrations de J.H. Walker, Montréal, G.H. Cherrier, 1852, 359 p.

Ernest Choquette, Claude Paysan, illustrations d'Ozias Leduc, Montréal, Cie d'imprimerie et de gravures Bishop,

1899, 226 p.

Rodolphe Girard, Marie Calumet, illustrations d'A. Bourgeois, Montréal, (s.n.) 1904, 396 p.

17. Adolphe Poisson, Sous les pins, illustrations d'Henri Julien, Montréal, Beauchemin, 1902, 308 p.

Louis Honoré Fréchette, La légende d'un peuple, illustrations de Raoul Barré, Albert S. Brodeur, Georges Delfosse, Henri Julien, Charles Huot, J.(?) Labelle, Jean-Baptiste Lagacé, Ulric Lamontagne, Georges Latour, Ozias Leduc, Edmond-Joseph Massicotte, Jobson Paradis, Montréal, Beauchemin, 1908, 370 p.

18. Jeanne Demers, "L'illustration des Contes Vrais de Pamphile Le May", Corpus, no.3, mars 1986, p.10.

19. Pour une liste des éditions illustrées de Maria Chappelaine, voir notre bibliographie.

20. Louis Hémon, Maria Chappelaine: récit du Canada français, précédé de deux préfaces par Emille Boutroux et par Louvigny de Montigny; illustrations originales de Suzor-Côté, Montréal, J.A. LeFebvre, 1916, XIX, 243 p.

21. Louis Hémon, Maria Chappelaine, Montréal, Editions La Frégate, 1969, [10], 139 p.

22. 1916: 18 1/2 X 11 1/2, 1969: 28 1/2 X 23 1/2.

23. Ce sont les dessins des pages 63, 73, 133, 172, 183 et 223.

24. Nicole Deschamps, dans Louis Hémon, Maria Chappelaine, Montréal, Editions Boréal Express, p.XI.

25. Id., p.XI.

26. Id., p.XII.

27. Ian M. Thom, Maria Chapdelaine illustrations, avec un essai de Jack Warwick, 1987, p.20.
28. Id., p.32.
29. Id., p.32.
30. Id., p.31.
31. Id., p.31.
32. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p.167.
33. Id., p.169.

Chapitre III: L'illustration de Maria Chapdelaine

1. Les modalités structurantes des peintures de Clarence Gagnon

Avant de procéder à l'analyse de chacune des peintures de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, nous voudrions évoquer les significations des principaux instruments d'analyse qui guideront notre lecture. Nous ne prétendons aucunement formuler une théorie générale ni dégager une méthode d'analyse picturale universellement applicable; nous ne voulons qu'exposer brièvement une conception de la peinture et de ses principales composantes.

Les éléments picturaux sont des formes/couleurs, c'est-à-dire des synthèses d'un dessin et de sa coloration ou d'une couleur et de son dessin. La peinture est une construction d'espace qui se caractérise par un effet de continu et qui est agencée dans une action totalisante. Comme un texte littéraire elle s'impose en tant qu'entité unique, investie d'une cohérence qui la rend intelligible. Une peinture peut donc être considérée comme une totalité en fonctionnement.

Pour désigner la spécificité picturale, par opposition aux images non picturales, nous faisons appel au concept de picturalité, par analogie avec celui de littérarité. De la même façon, nous appliquons à la peinture le critère de la prédominance de la fonction poétique pour définir le concept de picturalité. La convention associe

habituellement une oeuvre picturale avec le support plat et bi-dimensionnel sur lequel les traces colorées sont inscrites par le peintre et qui peut être un mur, une toile ou une feuille de papier.

Dans nos analyses, nous recourrons à la notion de "zone" comme à un équivalent pictural de la "séquence" littéraire. Les "zones" peuvent donc être considérées comme les plus grandes unités ou comme les agents de la composition d'une peinture. Chaque zone se démarque des autres zones par des différences de forme, de couleur et de signification. Toutes les zones d'une peinture s'articulent entre elles pour produire la totalité picturale.

L'une des modalités structurantes les plus importantes des peintures de Gagnon - comme de la peinture en général - est ce que nous appellerons l'observateur imaginaire. Par sa construction, une peinture de Gagnon se donne toujours comme la représentation de ce qui est vu par un observateur. Ce personnage imaginaire, probablement anthropomorphique est toujours implicite; il ne fait jamais partie de ce qui est montré dans la peinture. Il est toujours situé à une position précise dans l'extension imaginaire de l'espace construit et montré dans la peinture. La position de cet observateur par rapport aux objets qui font partie de la peinture explique que ces objets soient représentés de près ou de loin, au centre ou à la périphérie, qu'ils soient gros ou petits, qu'ils soient placés l'un devant l'autre. La coordination des positions et des dimensions des objets de la

peinture est donc déterminée par la position de l'observateur imaginaire.

De même que le roman se présente implicitement (et quelquefois explicitement) comme la transcription des verbalisations du narrateur, les peintures de Gagnon se présentent toujours comme la représentation des perceptions de quelqu'un. Cependant, l'observateur imaginaire des peintures de Gagnon conserve toujours l'anonymat: il n'intervient jamais dans les peintures, alors que le narrateur du roman de Hémon prend quelquefois directement la parole.

L'observateur imaginaire des peintures de Gagnon est unique et immobile. Il est lié de façon indissoluble et nécessaire au type d'espace, constant à travers les 55 peintures, que construisent ces peintures, à savoir un espace "euclidien"¹.

Selon Piaget, l'espace euclidien est le troisième et dernier type d'espace construit par la conscience de l'enfant. Il succède aux espaces topologiques et projectifs. Pierre Francastel avait déjà noté les ressemblances entre les espaces picturaux et les types d'espaces décrits par Piaget et en était venu à la conclusion que les caractéristiques générales de ces trois types d'espaces perceptuels pouvaient servir à expliquer le fonctionnement des espaces picturaux. Fernande Saint-Martin reprend cette idée en lui donnant un fondement théorique plus solide, dans le but de constituer une sémiologie de l'art.

Selon Fernande Saint-Martin l'espace euclidien fut utilisé d'une façon privilégiée par la peinture occidentale, de la fin du Moyen Age jusqu'au post-impressionnisme. C'est sur cette constante structurale que viennent s'inscrire toutes les différences stylistiques qui caractérisent l'histoire de l'art occidental, du Quattrocento italien au post-impressionnisme français. Par contre, à partir du post-impressionnisme, la peinture occidentale serait motivée par

le processus ininterrompu de prise de conscience[...] de la portée structurante des diverses composantes picturales qui produisaient l'espace euclidien et de la nécessité de leur élimination progressive².

Les peintures que Gagnon a réalisées pour illustrer Maria Chapdelaine s'inscrivent dans la vaste tradition euclidienne. On n'y retrouve pas de traces explicites de l'élimination des composantes euclidiennes et de leur remplacement par des procédés topologiques et projectifs. Toutefois certains procédés y ont parfois pour effet de rendre ambigu le statut euclidien de l'espace. Ces procédés mettent en valeur certaines composantes d'une peinture de telle façon qu'elles affirment leur action structurante spécifique. Ces procédés correspondent en général avec le caractère japonisant du style de Gagnon: valorisation des lignes/contours, couleurs posées en aplat, schématisation plus ou moins abstraite de la composition.

Dans un espace euclidien, la verticalité, la latéralité et la profondeur de tous les éléments sont agencées de façon coordonnée pour produire une série d'objets "volumétriques, aux contours stables et bien cernés, isolés entre eux et séparés par l'illusion de distances vides³". Ce réseau coordonné d'objets tri-dimensionnels suppose un observateur imaginaire unique dont la peinture représenterait un percept.

Le procédé de la perspective monoculaire fait partie des composantes de l'espace euclidien. Il en est peut-être le plus spectaculaire parce que le plus logique. Mais la production d'un espace euclidien ne coïncide pas avec l'utilisation systématique de ce procédé. Dans les peintures de Gagnon il intervient surtout pour régir la construction des maisons, des églises et de quelques autres objets culturels.

Les peintures de Gagnon utilisent tous les dispositifs structuraux susceptibles de faire émerger un espace euclidien:

convergence des lignes vers un point de fuite et établissement des raccourcis, superposition des plans/contours, définition volumétrique par le clair-obscur, valorisation du plan focal, émergence de la forme sur un fond, perspective atmosphérique dégradant la forme/couleur de l'objet à distance, formes fermées, etc⁴.

Certains d'entre eux y prennent une importance particulière. Le plan focal, par exemple, est habituellement

le lieu de la peinture où l'intérêt sémantique est concentré. La dégradation de la luminosité des objets joue un rôle spatial très important dans les scènes d'intérieur. Le point de vue à partir duquel les objets volumétriques et opaques sont construits ne nous permet pas toujours d'identifier clairement ces objets. Ceci s'applique d'une façon particulière aux personnages. L'opacité des objets et leur superposition sur l'axe de profondeur produisent des effets d'occultation partielle qui assument, dans certaines peintures, des répercussions sémantiques.

La plupart des paysages de l'édition Mornay sont agencés selon un schème structural qui correspond d'une façon générale à ce que les historiens de l'art appellent la perspective orientale. Les objets, les plans et les zones qui sont situés au bas de la surface de la peinture sont construits de façon à ce qu'ils soient perçus comme étant les plus rapprochés de l'observateur imaginaire. Le haut de la peinture, qui représente habituellement le firmament, est construit de manière à être perçu comme la zone la plus éloignée de l'observateur imaginaire. L'espace qui s'étend entre ces extrémités est organisé selon un étagement progressif et ascendant d'objets, de plans et de zones. Certains objets de l'avant-plan, aux formes très verticalisées, peuvent monter jusqu'au haut de la peinture tout en restant proches de l'observateur imaginaire; ils occultent ainsi les zones, les plans ou les objets situés derrière eux. Ce schème structural permet d'évoquer la

distance, l'éloignement ou la vastitude: ces significations interviennent de façon marquée dans l'illustration du roman.

La construction euclidienne investit les peintures de Gagnon d'un réalisme dénotatif qui correspond en gros au type d'énoncé utilisé par le roman. Toute la dimension symbolique du discours romanesque s'élabore à partir de ce réalisme. Le caractère euclidien des peintures de Gagnon leur assure donc des similarités discursives et stylistiques avec le texte qu'elles illustrent.

Les couleurs des peintures de Gagnon contribuent, elles aussi, à produire des espaces euclidiens. Elles participent à la construction du réseau d'objets volumétriques et elles possèdent une valeur réaliste, puisqu'elles correspondent, en gros, à certaines des propriétés distinctives d'objets du monde extérieur qui seraient perçues par un adulte occidental. Cependant, Gagnon pose souvent ses couleurs en aplat; ce qui a pour effet de bi-dimensionnaliser les objets et d'instaurer une ambiguïté dans le fonctionnement euclidien des peintures. En outre, Gagnon agence toutes les couleurs d'une même peinture, pour produire un effet global d'harmonie et de beauté. Ce procédé instaure lui aussi une certaine tension par rapport à la production d'un espace euclidien. En effet, la coloration d'une telle peinture ne semble plus répondre aux seules exigences euclidiennes; elle est investie d'une autonomie qui relève davantage de la production d'une totalité cohérente et unique. Cette tension est particulièrement évidente dans les

peintures qui mettent en évidence des effets de couleurs rares, précieux, aux connotations merveilleuses. Par ailleurs, la couleur ne joue qu'un rôle secondaire dans Maria Chapdelaine, alors que pour chacune des peintures elle est une modalité structurante importante. Aucun des passages illustrés ne comporte une valorisation aussi marquée de la couleur. D'ailleurs, l'édition Mornay est la première édition illustrée de Maria Chapdelaine qui n'ait pas été réalisée en noir et blanc. Nous reviendrons sur les rôles illustratifs de la couleur, lors de nos analyses particulières.

Notes.

1. Nous empruntons des termes et des catégories à l'essai de Fernande Saint-Martin (Les fondements topologiques de la peinture, Montréal, Editions HMH, 1980, 184 p.) qui a elle même puisé ses concepts à l'épistémologie génétique de Jean Piaget.
2. Fernande Saint-Martin, op.cit., p.137-138.
3. Id., p.133.
4. Id., p.138.

2. Les peintures illustrantes

Peinture 1^a

Cette première peinture se trouve placée à l'endroit où figurent habituellement les premiers mots du texte. Ainsi, elle retarde le départ du texte et en repousse les premiers mots au centre de la page. Du même coup, cette peinture se présente au lecteur comme un élément textuel. C'est par elle et avec elle que le texte commence.

Quel est donc l'énoncé de cette peinture? Elle se veut d'abord description d'un village - Pérignonka, dira le texte - constitué par un groupe limité de maisons. On peut inférer que d'autres maisons occupent l'espace imaginaire qui s'étend à gauche et à droite de la bordure de la peinture. Ce petit village, entouré de forêts et de collines boisées, est donc situé dans un territoire encore "sauvage", pas complètement domestiqué.

Tous les toits des maisons sont recouverts de neige. Leurs murs de face et de côté sont peints, en des teintes uniformes et relativement claires, de rouge, de jaune, d'orangé, de vert, de mauve. Les murs des maisons de la périphérie et de celles qui sont placées à proximité du chemin qui mène de la berge du lac gelé jusqu'à l'église sont colorés en des teintes plus foncées. A ces références s'ajoutent trois traîneaux, leurs occupants humains, et les

chevaux en mouvement qui les tirent. Ils semblent bien venir du village et avoir suivi le chemin serpentant qui y mène. Tous trois, placés dans l'hémisphère gauche du tableau vont dans la même direction, vers la gauche. Leur position les situe sur une même ligne droite et horizontale, peut-être la trajectoire que suit le chemin. Les couleurs des traîneaux, et à un moindre degré, celles des chevaux et des occupants, surtout le roux/orangé vif du traîneau qui est le plus près du centre de la peinture, sont analogues aux couleurs des maisons du village. La dimension culturelle de ces objets ou, en termes picturaux, des formes/couleurs qui représentent maisons et traîneaux, est ainsi renforcée par leur coloration.

Dans cette peinture, en effet, les couleurs de certains objets culturels et celles des objets naturels sont assez nettement différenciées. Mais le procédé n'est pas utilisé d'une façon systématique: les deux maisons de la berge et quelques-unes du village, surtout sur le flanc gauche, sont colorées de teintes foncées qui se rapprochent davantage des teintes des zones boisées que de celle des autres maisons. Par ailleurs les teintes vives de rouge et de jaune des autres maisons et des traîneaux ont pour effet de différencier ces objets culturels des objets naturels - forêt, colline, firmament, etc. Le même procédé se retrouve dans les peintures 16, 19, 40, 48, 55, 60, 95, 99, 101, 106, 128, 189, 167, 155, 150, où un contraste de couleurs permet de démarquer d'un arrière-plan ou d'un contexte certaines

formes qui représentent des objets culturels.

Les couleurs associées au village et aux traîneaux dans cette première peinture seront reprises, en tout ou en partie, dans les peintures 4, 8, 99, 126 pour le village et ses maisons, et les peintures 3, 16, 19, 104, 171, 187 pour les traîneaux. Cette constance dans la coloration de certains objets établit, au fil des peintures, une certaine continuité sémantique qui correspond à la continuité textuelle que le roman instaure. Que, par exemple, le traîneau des Chapdelaine soit toujours coloré en rouge, correspond au fait que c'est toujours le même objet qui est nommé lorsque le texte fait référence au traîneau des Chapdelaine. La constance de coloration est un procédé illustratif pour signifier que certains objets picturaux sont identiques d'une peinture à l'autre et que cette identité correspond à l'identité de certains objets du roman. Notons cependant que ce rouge est inventé par les peintures: le roman ne fait pas allusion à la couleur du traîneau des Chapdelaine. D'autre part, ce procédé illustratif n'est pas employé d'une façon rigoureuse et systématique dans toutes les peintures de l'édition Mornay.

Par exemple, si on compare le village de la peinture 1 et celui qui est illustré par la peinture 126, les ressemblances sont assez importantes pour suggérer qu'il s'agit probablement d'un même lieu. Et pourtant la peinture 1 illustre le village du roman nommé Pérignonka, alors que celui de la peinture 126 est fort probablement une illustration de Saint-Henri-de-Taillon. Quant au village de la peinture 99,

son identité reste incertaine même s'il ressemble fortement au village de la peinture 1. Il pourrait s'agir du même village perçu et représenté à partir d'un autre point de vue. Les différences de forme, d'ordre et de disposition des maisons pourraient s'expliquer par des changements d'angle et de distances correspondant à un déplacement des observateurs imaginaires. Comme le village de la peinture 1, le village de la peinture 99 est constitué d'une série de maisons de couleurs semblables déployées autour d'une église. Ce village est également situé au pied d'une étendue d'eau glacée, de couleur analogue: un blanc verdâtre. Même les collines boisées qui entourent les deux villages peuvent être perçues comme étant des représentations d'un même objet. Les seuls détails qui viennent contredire cette interprétation sont les différences dans le dessin des clochers des deux églises. Celui de la peinture 1 est à deux étages, alors que celui de la peinture 99 n'en a qu'un. Leurs couleurs et leurs formes générales sont pourtant similaires à une exception près: l'église de la peinture 99 est constituée de deux segments, l'église elle-même et, à l'arrière, une pièce adjointe qui représente probablement la sacristie; l'église de la peinture 1 ne possède pas de pièce adjointe.

Ainsi, les peintures de l'édition Mornay n'assurent pas une reconnaissance immédiate des éléments du texte qu'elles illustrent à plus d'une occasion. Elles peuvent faire varier les formes et les couleurs d'un personnage, d'un lieu ou d'un objet. Il en résulte que les

personnages, les lieux et les objets picturaux n'ont pas la même homogénéité sémantique que dans le roman. Pour identifier personnages et objets picturaux qui illustrent un même élément textuel, il faut souvent recourir au roman lui-même. Mais il s'agit là d'une situation complexe, puisqu'il y a aussi au fil des peintures, des répétitions évidentes de certains traits distinctifs, de couleur et de forme, qui permettent de reconnaître certains objets ou certains personnages, tel que le traîneau des Chapdelaine ou le personnage de Maria.

L'attitude des peintures de l'édition Mornay se distingue de celle que l'on rencontre par exemple, dans des bandes dessinées. Dans ces textes mixtes, personnages et objets sont habituellement reconnaissables d'une image à l'autre à cause de la répétition d'une série de traits distinctifs qui ne varient pas fondamentalement malgré les différences de points de vue, d'éclairage et de couleur qui déterminent la construction de chaque image. A cet égard, les peintures/illustrations de Gagnon subordonnent leur illustration du roman à leur fonctionnement spécifiquement pictural. C'est ce principe qui explique que la reconnaissance de certains objets et personnages reste problématique au fil des peintures. Ce qui semble importer pour Gagnon, c'est le fonctionnement spécifique de chaque peinture, son processus de totalisation, où formes et couleurs, composition et sémantique s'intègrent dans une action unique et convergente. Ce sont donc les exigences

particulières de chaque peinture qui déterminent l'emploi de telle forme et telle couleur, tout autant que la répétition, d'une peinture à l'autre, des mêmes caractéristiques pour illustrer un même élément textuel.

La peinture 1 possède également certaines caractéristiques qui valent pour l'ensemble des peintures et de l'édition Mornay. Ainsi, les personnages qui occupent les traîneaux sont si petits qu'il est impossible de les identifier clairement. Ces personnages ne sont pas individuels: ils ne restent que des personnages-dans-des-traîneaux. La distance qui les sépare de l'observateur imaginaire explique en partie leur dimension réduite et leur impersonnalité. Mais ce sont également les dimensions de la peinture qui produisent cet effet. En effet, les peintures originales ne sont que légèrement plus grandes que les reproductions: elles s'inscrivent ainsi dans la tradition des enluminures médiévales qui associent miniatures et illustration.

La petitesse peut avoir, dans certaines peintures, des effets sémantiques et illustratifs. Par exemple, la dimension réduite de la peinture 8 et de ses constituants rend impossible toute perception précise de la physionomie des personnages groupés dans et autour du traîneau rouge situé sur l'axe central et vertical qui divise la peinture en deux segments latéraux. Ces personnages - on le comprend plus tard - sont des illustrations du père Chapdelaine, de Maria et de François. L'événement illustré est la première

rencontre entre Maria et François, un élément de première importance dans le roman, beaucoup plus important, par exemple, que la cueillette des foins illustrée à la page 79. Mais la dimension réduite de l'image élimine toute possibilité de rendre signifiants les visages des personnages illustrés.

La gullivérisation de certains éléments picturaux, en particulier dans la représentation du visage, vient renforcer un procédé caractéristique de l'édition Mornay. À part certaines exceptions importantes, les peintures de Gagnon ne montrent pas les visages des personnages qu'elles illustrent. On a même l'impression qu'elles cherchent sciemment à les camoufler.

Les dimensions physiques des peintures contribuent à occulter les visages, surtout lorsque les personnages sont situés, comme dans la peinture 1, à une distance suffisante de l'observateur imaginaire pour que la figuration des détails devienne presque impossible. On retrouve le même procédé dans les peintures 8, 23, 79, 106, 113. Mais même lorsque les personnages sont situés à l'avant-plan et donc proches de l'observateur imaginaire, il est souvent impossible ou très difficile de distinguer leur physionomie. La schématisation du dessin, qui ne marque que les traits généraux du visage- les yeux, la bouche, ou la ligne générale du profil- élimine toute possibilité de connoter la vie intérieure par le visage (cf. peintures 40, 52, 79, 73, 95, 97).

La simplification du dessin des visages s'explique aussi par l'emploi de la technique de l'aplat, dans laquelle les champs de couleur sont posés d'une façon uniforme, sans dégradé de clair/obscur, sans variation de densité. Les visages ainsi colorés paraissent presque abstraits (cf. peinture 52). On pourrait, à la rigueur, les considérer comme des formes colorées qui subordonnent leur fonction illustrative à leur valeur purement picturale. Il arrive aussi que les couleurs du contexte ressemblent tellement à celles des visages, qu'elles se démarquent difficilement l'une de l'autre (cf. peintures 16, 19, 38, 48, 55).

L'intégration des personnages et de l'environnement, et l'effet d'occultation du visage qui l'accompagne, peuvent aussi résulter de l'utilisation de couleurs obscures, qui dénotent la nuit, le soir ou l'ombre. Cet effet se retrouve dans la peinture de la page 201, mais on le remarque aussi dans les peintures 28, 106, 115, 167, 198.

Ces procédés et leurs effets soulèvent des questions intéressantes. Pourquoi l'occultation des visages et l'intégration des personnages et des paysages sont-ils ainsi liés dans les peintures de Gagnon? Le texte insiste sur ce qu'on pourrait appeler la représentation du visage intérieur de Maria et des principaux personnages. En revanche, il ne donne pas de portraits détaillés de l'apparence physique des personnages, mais il n'en présente pas moins des traits importants: le regard, par exemple.

En choisissant de ne pas figurer directement et clairement les visages, sauf certaines exceptions importantes, les peintures de Gagnon ne se privent-elles pas de la possibilité, spécifiquement picturale - l'art du portrait le prouve -, de connoter les pensées intimes et les visions du monde des personnages. Doit-on conclure qu'il s'agit là d'une infidélité profonde au texte, voire même un travestissement de son fonctionnement? Ce qu'illustrent les peintures de Gagnon, n'est-ce pas en fin de compte, une aliénation des personnages romanesques? En réalité, l'illustration des personnages dans les peintures - comme dans le texte - est plus complexe que la seule description des visages ou l'énonciation des indices de la vie intérieure et des valeurs que les visages peuvent manifester.

D'autres procédés interviennent pour cacher les visages dans les peintures de Gagnon: la superposition d'une forme quelconque, qui, placée devant un visage, le rend tout à fait invisible (cf. peintures 48, 55, 123). Dans la peinture de la page 182 le visage de la mère agonisante est à peine représenté: il est occulté par le corps du prêtre, qui, de l'angle où la scène nous est présentée, se trouve placé directement entre la mère et l'observateur imaginaire. Dans certaines peintures qui illustrent l'hiver, les vêtements, couvre-têtes et collets, dont sont emmitouflés les personnages ne laissent paraître qu'une partie du visage (cf. peintures 16, 19, 30, 101, 123). Mais ce sont surtout les positions des personnages picturaux par rapport à

l'observateur imaginaire qui produiront un effet d'occultation des visages. Plusieurs personnages sont perçus et construits de cette façon, ne laissant que des profils partiels de visages (cf. peintures 28, 40, 48, 52, 55, 60, 95, 115, 121, 128). L'effet d'occultation est complet et total dans les peintures qui présentent un personnage de dos (cf. peintures 79, 89, 97, 101, 182).

Une même peinture réunit parfois plusieurs procédés d'occultation. En 55, par exemple, le personnage à la chemise rouge de l'avant-plan gauche a le visage caché par son bras levé. Les personnages placés autour du feu sont vus de profil et c'est à peine si l'on peut distinguer les traits distinctifs du contour des visages. Le visage du personnage de droite qui tient un cheval, n'est pas dessiné: il n'est qu'une forme de couleurs cutanées sans différenciations internes. Lui et le personnage central se distinguent beaucoup moins facilement de leur contexte que les trois autres personnages qui sont démarqués par superposition sur la zone bleu clair de l'étendue d'eau. De tous ces personnages, le seul dont on voit le visage est celui de l'extrême gauche.

Même dans les peintures qui présentent des scènes d'intérieur relativement proches de l'observateur imaginaire, les visages sont souvent occultés. Les personnages sont souvent vus de dos (182) ou de côté (198 - le visage de Maria). L'éclairage - présenté comme source de la visibilité des objets - les laisse souvent dans une obscurité relative

qui, sans les occulter tout à fait, les rend souvent difficilement perceptibles. Le visage du père dans la peinture 198 en est un exemple, de même que certains visages de la peinture 69.

Par ailleurs, dans les scènes d'intérieur, tous les foyers de lumière - bougies ou chandelles - sont occultés, soit en étant situés dans le prolongement imaginaire de l'espace représenté, donc à l'extérieur de la toile (177, 170?, 69 et 42), soit en étant cachés par une forme superposée (182, 198?, 170?). Ainsi, dans les trois peintures consacrées à la mort de la mère, un rapport sémantique s'instaure entre ces occultations: celle des visages et celle des foyers de lumière.

Le procédé d'occultation souffre pourtant des exceptions importantes. Ainsi, malgré l'obscurité, certaines scènes d'intérieur permettent de distinguer la physionomie des personnages représentés. A l'exception de la peinture 198, ces peintures illustrent toutes des activités collectives: les travaux domestiques des femmes (25), la prière en famille (42), la veillée chez les Chapdelaine qui réunit les trois prétendants de Maria (69), la première visite du médecin (170), la visite de Tit-Sèbe le remmancheur (177), l'administration des derniers sacrements (182). Les personnages y sont tous perçus de proche, et les clairs/obscurs servent à la fois à en obscurcir certains et à en éclairer d'autres. La peinture 69 par exemple, laisse voir de face deux visages pourtant situés à l'arrière-plan droit

de la peinture. Le personnage que l'on voit de face - François? -, point de mire de la série des personnages qui l'entourent en demi-cercle, a le visage suffisamment éclairé pour que sa physionomie soit perceptible. La peinture 170 laisse voir clairement les visages de deux personnages: celui de Maria tout à fait éclairé, et celui du médecin, partiellement ombragé, mais assez illuminé pour être bien visible. La position centrale de ce personnage et de son visage, en fait d'ailleurs, le point nodal de l'intérêt sémantique et pictural.

Le processus est répété dans la peinture 177 où l'effet est dramatique. Cette peinture présente de face un visage clairement illuminé, alors que le reste du corps demeure dans l'ombre. Ce visage est probablement celui de Tit-Sèbe le remmancheur, un personnage tout à fait secondaire dans le texte, comme le médecin. Mais la peinture accorde à ce visage une importance qui étonne: il devient presque l'anthithèse de tous les visages occultés, dont il souligne le procédé d'occultation. Il est le visage montré, ostenté. Ce visage affiché s'oppose - presque directement - au visage caché de la peinture 123, comme il s'oppose à l'absence du visage de la mère agonisante dans les trois peintures consacrées à sa mort.

De tous les visages des personnages du roman, celui qui est le plus important et qu'on s'attend à voir illustré souvent et clairement est celui de Maria. Il n'y a pas de portrait de Maria dans l'édition Mornay. Du moins pas

de portrait au sens où Maria serait présentée en figure démarquée sur un fond vide ou dans un contexte métonymisé comme dans l'édition illustrée par Suzor-Côté. Dans l'illustration de Clarence Gagnon, Maria est toujours inscrite dans un paysage extérieur ou intérieur, elle est toujours entourée des contextes où son destin se joue: la maison et ses connotations sédentaires, la nature et ses connotations sédentaires et nomades.

Maria est le personnage qui est le plus souvent illustré dans les peintures de Gagnon, et celui dont le visage se reconnaît le plus facilement au fil des images. Elle est illustrée à 12 occasions (cf. peintures 8, 16, 19, 25, 73, 82, 150, 155, 177, 182, 198, 201). A cinq occasions son visage est montré assez clairement et avec assez d'éléments communs pour qu'on le reconnaisse dès sa deuxième parution. Les peintures 25, 73 et 155 la présentent de profil: l'éclairage nocturne de la première et les vêtements qui cachent une partie du visage dans la deuxième rendent la reconnaissance plus difficile et la ressemblance moins explicite. Maria est probablement l'un des personnages présents dans quatre autres peintures (69, 85, 170, 189).

Visuellement tout au moins, Maria est absente de la peinture 1. Peut-être y est-elle une passagère du traîneau rouge, mais comment en être certain? Sûrement pas au premier regard. Les personnages qui occupent ces traîneaux sont beaucoup trop petits et trop loins de l'observateur imaginaire pour être individués. Cependant, les couleurs du

cheval et du traîneau, placés au centre de la peinture, se retrouvent ailleurs de façon constante pour illustrer le cheval des Chapdelaine et leur traîneau. On peut donc identifier le traîneau et ses occupants comme des illustrations du traîneau des Chapdelaine, du père et de Maria. La peinture illustrerait alors une action: le départ des Chapdelaine vers la maison familiale. Cette action n'intervient que plus loin dans le roman, soit à la page 13.

La peinture doit cependant être considérée surtout comme la description d'un paysage, dont un village est le signifié prédominant. D'un point de vue pictural, les trois traîneaux sont submergés par la description de ce paysage où ils interviennent qu'à la façon d'un élément anecdotique secondaire, dont la fonction est d'inscrire une dénotation de mouvement, de présence humaine et de vie dans un paysage qui, autrement, pourrait paraître trop symétrique, trop morne, trop inanimé. Le départ des Chapdelaine n'en constituerait que la signification illustrative secondaire.

En effet, la peinture 1 illustre d'abord la description de Péribonka que le texte construit aux pages 1 et 2. Les correspondances entre les énoncés littéraires et picturaux sont reconnaissables dès la première lecture. En fait, c'est surtout la première phrase de la description textuelle qui est illustrée par la peinture. La peinture présente une topographie, des éléments paysagers et des positions d'objets similaires, sans être rigoureusement identiques, aux dénotations textuelles:

[...]cette église, juchée au bord du chemin sur la berge haute au-dessus de la rivière Pérignon, dont la nappe glacée et couverte de neige était toute pareille à une plaine. (p.1)

La blancheur de la neige picturale, étalée sur la plupart des objets, à l'exception des collines et des arbres, peut être considérée comme une illustration de l'assertion textuelle: "La neige gisait épaisse sur le chemin aussi, et sur les champs[...]" (p.1). La couleur du firmament peut à son tour, illustrer les "nuages gris" (p.1). Enfin la proximité des forêts de conifères et des collines boisées qui entourent le village sur trois côtés, peut être considérée comme l'illustration d'un élément paysager qui revient assez fréquemment dans le roman. Ce motif participe à la thématisation de l'hostilité du monde et de la dureté de la vie: "la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace" (p.2). Les forêts de conifères et les coteaux boisés de la peinture 1 sont colorés dans des teintes sombres, mais peut-on en conclure qu'ils apparaissent comme "une menace"?

D'autres aspects de ce paysage pictural diffèrent du paysage textuel qu'il illustre. A l'encontre de la notation textuelle selon laquelle l'église "avait paru désolée", on pourrait dire que par sa position centrale et sa configuration l'église picturale prédomine sur tous les bâtiments du village, pour illustrer le thème du sacré et l'une des propriétés générales du milieu, le catholicisme.

Elle n'est pas construite de façon à signifier la désolation, pas plus qu'elle ne se caractérise par la petitesse, contrairement à "la petitesse de l'église de bois" (p.1) du roman. Sa couleur et son architecture élaborée dégagent plutôt une impression de calme assurance.

Le village pictural ne se conforme pas, dans l'ensemble, aux dénotations textuelles. Il n'est pas constitué de "quelques maisons, de bois également, espacées le long du chemin" (p.1-2). Au contraire, il comprend plusieurs maisons multicolores, relativement rapprochées les unes des autres, qui entourent l'église et forment une masse relativement compacte. En définitive, c'est tout le paysage pictural qui ne se conforme pas à la signification d'ensemble que le texte attribue au paysage qu'il vient de décrire: "tout parlait d'une vie dure dans un pays austère" (p.2). La négativité du paysage pictural est beaucoup moins marquée que celle du paysage romanesque: ce sont plutôt des sentiments d'ennui ou de mélancolie qui se dégagent des couleurs du firmament, de la neige et des collines.

Dans la sémantique du texte, ce paysage concret et particulier représente implicitement tout le pays et la vie que mènent ses habitants. Le thème de la vie dure et de l'hostilité du monde prend son point de départ dans la signification que le texte dénote comme caractéristique explicite du paysage, pour établir la stratégie narrative et descriptive selon laquelle sera dramatisée la conquête de l'identité et l'apparition des Voix disant que le Québec est

un Paradis et que la vie y est bonne et sacrée. La peinture 1 ne respecte pas la stratégie du texte, dont elle méconnaît les significations. Le paysage qu'elle construit n'est pas paradisiaque, et il occulte les aspects négatifs du pays: c'est un procédé qu'on retrouve dans plusieurs peintures de l'Édition Mornay.

La peinture qui inaugure le discours romanesque manifeste ainsi toute une série de procédés illustratifs qu'on rencontrera ailleurs: l'occultation des personnages et du visage en particulier, la constance dans l'utilisation de certaines couleurs pour faciliter l'identification de certains intervenants narratifs, la tension entre l'illustration d'un passage narratif et d'un passage descriptif, l'illustration de plus d'un passage textuel à la fois, l'illustration des signifiés prédominants du discours descriptif textuel, c'est-à-dire des propriétés générales du milieu. Mais c'est surtout le procédé que nous appellerons l'occultation du mal qui est mis en évidence dans cette peinture. D'une façon moins évidente qu'en d'autres peintures, mais avec suffisamment d'acuité pour qu'on se rende compte que le pays pictural n'est pas aussi âpre que le pays du roman.

Notes.

1. Pour désigner chaque peinture nous utiliserons dorénavant le numéro de la page sur laquelle elle est inscrite.

Peinture 4

Cette peinture illustre un événement que le texte raconte: la criée des nouvelles de la paroisse par Napoléon Laliberté, qui se produit chaque semaine après la grand-messe. L'intérêt de cette peinture illustrante tient principalement à la tension qu'elle installe par rapport au texte. En effet, la peinture 4 présente une série d'éléments qui correspondent au texte lui-même, mais elle ajoute une suite encore plus chargée d'informations que le texte n'a pas énoncée. En fait, elle se construit avec des composantes que le texte ignore: son geste structural prédominant consiste dans un contraste dramatique entre le clair et l'obscur, le haut et le bas, le lointain et le proche. Deux grandes zones la segmentent, dont la première est ensoleillée et située au haut de la toile, alors que la seconde est ombragée et située au bas. L'ombre de cette deuxième zone s'explique "réalistement" par le fait que l'église qui cache les rayons du soleil est placée derrière elle. La démarcation de ces deux zones est constituée par une ligne horizontale légèrement diagonale et ascendante vers la droite. Cette ligne-contour est partiellement occultée par les personnages d'avant-plan situés dans la zone ombragée et dont la tête et les épaules pénètrent dans la zone ensoleillée tout en demeurant ombragés. Cette ligne-contour segmente également les corps d'une suite de personnages placés au second plan, qui discutent entre eux ou écoutent le crieur. Cette

segmentation des personnages répète le processus structural qui régit toute la peinture, comme s'il en était à la fois un aspect et une représentation.

L'effet de contraste semble si fortement actualisé qu'il éclipse la valeur référentielle de cette peinture au profit de sa valeur poétique. Comme si l'illustration n'était qu'un prétexte pour mettre en scène une opposition dramatique, énoncée par la peinture elle-même, entre le haut de la toile, avec sa coloration éclatante, ses blancs aveuglants, son bleu dur et froid, et le bas de la toile, où sont réunis les personnages et où les tons foncés prédominent.

La réduction de la valeur référentielle est encore accentuée par le fait que le personnage principal de la peinture, le crieur, est présenté presque de dos, ne laissant paraître qu'une partie de son visage. Pour le décrire le texte avait pourtant adopté un point de vue de face: "les mains à fond dans les poches de son grand manteau de loup-cervier, plissant le front et fermant à demi ses yeux vifs sous la toque de fourrure profondément enfoncée" (p.3). Le point de vue choisi par la peinture est donc infidèle au texte, même si le crieur de la peinture semble se conformer assez bien au personnage du texte. Mais cette légère infidélité a tout de même pour effet de reporter l'intérêt sur d'autres parties de la toile. Vu de face, le crieur, qui est aussi le point de mire des regards de tous les personnages, aurait sans doute pris une importance sémantique

plus marquée.

Ce qui s'impose au regard dans cette peinture, ce sont les blancs, les roses, les oranges et le bleu de l'arrière-plan. Leur prééminence est mise en valeur par un effet de contraste qui les démarque de la zone obscure du bas. La zone du haut n'a qu'une valeur narrative très secondaire: elle ne fait que dénoter le décor - une partie du village visible du perron de l'église. La dimension narrative de la peinture se concentre dans la zone la moins valorisée sur le plan visuel. On est donc en présence d'une peinture qui relègue au second plan sa signification illustrative.

Cette impression est encore renforcée par le fait que l'élément principal de l'événement raconté par le texte est tout à fait absent de la peinture. Le roman insiste en effet sur la voix et les paroles du crieur: "il se mit à crier les nouvelles de toutes ses forces, de la voix d'un charretier qui encourage ses chevaux dans une côte"(p.3). Et plus loin: "Napoléon Laliberté continuait à crier très fort"(p.4). La voix et par conséquent les paroles prononcées par le crieur ne sont en aucune façon illustrées dans la peinture qui, à cause de son point de vue, occulte la bouche du crieur. En ce sens, la peinture est une mise en silence du texte: les voix qui animent toute la sémantique du texte sont étouffées par l'éclat de la lumière.

C'est dans la zone du haut qu'est concentrée la valeur sémantique de la toile, qui n'illustre aucun passage du roman. En effet, le roman n'a pas encore décrit le

village, ni la couleur de ses maisons, ni l'éclat d'une lumière que la neige rend aveuglante. La sortie de la messe lui a plutôt permis de s'attarder sur les conversations des hommes, dont il cite des bribes, sur leurs vêtements, sur leur bonne humeur: "ces hommes appartenaient à une race pétrie d'invincible allégresse et que rien ne peut empêcher de rire"(p.2). L'épisode de l'annonce des nouvelles prolonge le procédé amorcé par la sortie de la messe, qui est un prétexte narratif pour mettre en scène d'entrée de jeu, un groupe de personnages dont sont dénotés les comportements généraux, les attitudes typiques. Les informations criées par Napoléon Laliberté - offre d'emplois pour la construction du quai, arrivée d'un arpenteur qui peut délimiter clairement les terres, présence de commerçants qui veulent acheter des pelleteries - ont une valeur descriptive. Elles permettent de caractériser la vie sociale et économique des habitants du Lac Saint-Jean et, implicitement, du peuple québécois. L'illustration de cet événement subordonne, elle aussi, l'événement à sa dimension descriptive. Mais l'objet décrit n'est pas le même. Pour la peinture il s'agit moins de représenter la vie sociale et économique du peuple québécois que de mettre en scène un effet de contraste entre le clair et l'obscur, dans lequel la zone éclairée qui contient maisons enneigées et firmament s'impose, par la force intense de sa luminosité comme lieu prédominant de la sémantique de la peinture. Cet effet de luminosité - associé à la neige, au firmament, au soleil - a aussi une valeur descriptive

implicite: il présente un aspect du paysage québécois dont les autres peintures feront d'ailleurs un des éléments majeurs de leur sémantique (cf. peintures 8, 21, 97, 101, 128, 134). Cet aspect du paysage n'est pourtant pas décrit dans le segment du texte que la peinture prétend illustrer; en réalité, la peinture contredit les dénnotations du climat que le roman énonce:

[...]le soleil d'avril n'envoyait entre les nuages gris que quelques rayons sans chaleur[...]Toute cette blancheur froide, la petitesse de l'église de bois et des quelques maisons, de bois également,[...]tout parlait d'une vie dure dans un pays austère. (p.1-2)

En plus de s'opposer au texte, la peinture 4 contredit la peinture 1, qui, elle, demeure fidèle au texte par son illustration d'un ciel nuageux et, jusqu'à un certain point, dans sa suggestion d'une atmosphère lourde. Dans le texte, climat et paysage sont, en toute vraisemblance, identiques dans les deux moments dénotés puisque ceux-ci ne sont séparés que par "un instant"(p.1). En dépit de ses différences, la peinture 4 ne rompt pas tout lien illustratif avec le texte. De fait la zone supérieure de la toile illustre un passage qui ne survient que bien plus tard dans le roman, manifestant ainsi que les peintures illustrantes ne sont pas rigoureusement soumises au déroulement linéaire du texte:

Parfois il était, ce monde, d'une beauté

curieuse, glacée et comme immobile, faite d'un ciel très bleu et d'un soleil éclatant sous lequel scintillait la neige; mais la pureté égale du bleu et du blanc était également cruelle et laissait deviner le froid meurtrier. (p.96-97)

La peinture 4, comme la plupart des autres peintures qui illustrent cet aspect du paysage québécois, met en valeur les aspects positifs du passage et en répriment les aspects négatifs. Les effets de couleur de la zone supérieure, tout comme les dessins des maisons, très stylisées, aux couleurs éclatantes, raffinées et presque idéalisées ont des connotations euphorisantes. L'effet du blanc et du bleu, la finesse des roses et des oranges semblent signifier tout le contraire d'un monde où règnent une "pureté[...]cruelle" et un "froid meurtrier". En ce sens, la peinture 4 correspond davantage à l'action sémantique prédominante qu'à un passage particulier du roman.

Peinture 8

Le rapport entre cette peinture et le texte se présente presque comme une énigme: tout se passe comme si la peinture s'était consciemment construite en vue de cacher ses rapports avec les passages du texte qu'elle illustre. Le segment du texte qui la précède dénote la dispersion des fidèles après la sortie de la messe:

Les groupes formés devant l'église se dispersaient peu à peu. Certains regagnaient leurs maisons, ayant appris toutes les nouvelles; d'autres, avant de partir, allaient passer une heure dans un des deux lieux de réunion du village: le presbytère ou le magasin. Ceux qui venaient des "rangs", ces longs alignements de concessions à la lisière de la forêt, détachaient l'un après l'autre les chevaux rangés et amenaient leurs traîneaux au bas des marches de l'église pour y faire monter femmes et enfants. (p.7-8)

Dans la peinture 8, la plupart des personnages sont toujours attroupés devant l'église; seuls se détachent quelques petits groupes ici et là. En outre, les personnages qui sortent ensemble de l'église semblent être surtout des femmes.

La peinture 8 livre une troisième image du village de Pérignonka, mais le contraste avec la peinture 4 est frappant. Dans la peinture 4, le point de vue à partir duquel le village est illustré lui donne l'apparence d'un lieu fermé, théâtral, avec, à l'avant-plan, des personnages qui obstruent toute percée du regard vers les lointains et qui se

détachent du décor formé des maisons à l'arrière-plan. Le firmament y est très proche du village; il a l'apparence uniforme, monochromatique, d'un pan de mur debout à proximité des maisons. Dans la peinture 3, au contraire, le village se présente comme un lieu ouvert: les arbres, les maisons et l'église du côté droit de la toile obstruent toute vision de profondeur, mais du côté gauche le sol couvert de neige s'étend du bas de la toile jusqu'au sommet des montagnes qui s'élèvent à l'horizon. Ces montagnes, derrière lesquelles débute le firmament, sont suffisamment éloignées pour ne pas donner l'effet d'emmurer le village. L'ouverture aérienne de l'espace, la mobilité offerte au regard ont aussi, semble-t-il, un effet euphorisant, renforcé par l'éclat de la neige qui recouvre le toit de l'église, par la tache de rouge/orangé qui lui est juxtaposée, par l'orangé clair de la maison de la bordure droite. Il y a dans cette peinture, une sorte de présence de l'air qui recouvre tous les objets, comme si la pureté de la lumière devenait à la fois tangible et ouverte. Le point de vue de l'observateur imaginaire, légèrement en plongée par rapport aux personnages, contribue peut-être à suggérer la présence de l'air et sa proximité au regard.

De prime abord, on pourrait croire que cette peinture illustre très librement la dispersion des fidèles après la messe, ou encore qu'elle représente d'un autre point de vue, la criée des nouvelles de la paroisse. Mais ces interprétations sont contredites par le fait que la peinture

montre la sortie des femmes et que cet événement se produit après l'annonce des nouvelles. Si on poursuit la lecture du texte on se rend compte qu'immédiatement après avoir dénoté la dispersion des fidèles, le texte met en scène la première rencontre entre François et Maria. La peinture 8 pourrait donc illustrer cet événement. Mais le texte situe la rencontre tout près de l'église: "Samuel Chapdelaine et Maria n'avaient fait que quelques pas dans le chemin lorsqu'un jeune homme les aborda"(p.8). Il faudrait donc chercher Samuel, Maria et François, près de l'église, parmi les personnages légèrement détachés du groupe principal. Mais la petitesse des personnages nous empêche de les identifier clairement et de leur assigner une valeur illustrative précise. D'autre part, les deux groupes de personnages à l'avant-plan ne sauraient correspondre aux personnages du roman: le groupe de droite est constitué d'un homme, d'une femme et d'un enfant; deux des personnages du groupe placé au centre de la toile sont assis dans un traîneau, alors que le roman précise que les Chapdelaine n'ont fait que quelques pas et n'ont donc pas pu réintégrer leur traîneau. La peinture 8 n'est donc probablement qu'une illustration de la sortie de la messe.

En fait sa valeur illustrative ne sera établie que par comparaison avec les peintures 16 et 19, qui toutes deux permettent d'identifier le traîneau et le cheval des Chapdelaine par leurs couleurs respectives: rouge et brun très foncé. Le traîneau et le cheval de la peinture 8 se

reconnaissent par les mêmes couleurs; de légères différences peuvent s'expliquer par des différences d'éclairage. La peinture 8 est donc une illustration de la première rencontre entre François et Maria. Mais elle en montre une version différente de celle du roman: le traîneau et le cheval ne font pas partie de l'événement raconté par le texte; dans la peinture, la rencontre se produit sur la route à plusieurs mètres de l'église, non à quelques pas. La peinture a donc réuni en un présent unique une suite d'événements du texte: sortie des femmes, dispersion des fidèles, rencontre de Maria et François, alors que le texte les présentent consécutivement. En outre, elle a éliminé un événement intermédiaire: la sortie de Maria.

La peinture transforme certains aspects de l'événement textuel et ajoute aux indications du texte une foule d'éléments nouveaux dont la valeur est essentiellement descriptive: vision d'ensemble du village, couleurs des maisons et du traîneau, jaune de l'église, blancheur de la neige en alternance avec la teinte bleuâtre qui la définit surtout à l'avant-plan. Ainsi, la peinture 8 construit un paysage beaucoup plus qu'elle n'organise une narration. L'événement textuel qu'elle illustre n'apparaît que comme un prétexte pour construire une scène de la vie villageoise.

Le texte choisit de présenter la rencontre de Maria et François à partir d'un point de vue rapproché des personnages, qui permet, par exemple, la dénotation précise, nuancée, du regard de François:

Ses yeux hardis allaient de l'un à l'autre. Quand il les détournait, il semblait que ce fût seulement à la réflexion et par politesse, et bientôt ils revenaient, et leur regard dévisageait, interrogeait de nouveau, clair, perçant, chargé d'avidité ingénue. (p.9)

La dimension psychologique de la personnalité de François implicite dans la description de son regard, est absente de la peinture illustrante. Le point de vue choisi pour l'illustrer élimine à priori la possibilité de l'évoquer.

La peinture réduit ainsi l'événement textuel à une visibilité presque minimale, comme s'il n'était qu'une occurrence sensorielle sans dimension psychologique et existentielle. En choisissant de ne pas suggérer l'intimité psychologique des personnages et toute les connotations qui sont liées à la première rencontre de François et Maria (la rêverie symbolique de Maria par exemple), la peinture 8 semble réduire le texte à un empirisme sensoriel tout à fait contraire à sa sémantique.

Peinture 16

Insérée dans le segment du texte qui raconte le retour de Maria et de son père, en traîneau, de Pérignon à la maison familiale, cette peinture en présente un moment. Son action sémantique la plus intéressante est l'illustration de l'assoupissement des personnages, du père en particulier.

Le passage qu'elle illustre est fort probablement celui qui la suit:

Au bout de deux milles, le chemin escalada une côte abrupte et entra en plein bois[...] la perspective ne fut plus qu'une cité de troncs nus sortant du sol blanc. (p.16-17)

On reconnaît, dans la peinture 16, des troncs d'arbres coupés, tant sur la gauche et que sur la droite de la zone d'avant-plan. La côte, dont le traîneau aurait atteint le sommet n'est pas montrée directement, mais il est possible de croire que c'est elle qui réunit la zone d'avant-plan et des terrains plus bas dont l'existence est suggérée par le segment de la surface glacée située au-dessus de la zone d'avant-plan. La peinture montre donc probablement un moment qui n'est pas explicitement dénoté dans le texte, mais qui serait celui où, sur le sommet de la côte le traîneau commence tout juste d'entrer dans la forêt de brûlés.

La peinture renvoie également à des éléments antérieurs dans le texte. On y reconnaît assez clairement le traîneau et le cheval Charles-Eugène dont le texte vient

d'expliquer le nom, et on peut inférer assez facilement que les passagers du traîneau sont le père et Maria. Le cheval, le traîneau et les passagers forment dans la peinture un groupe compact qui se dégage nettement, par ses couleurs, rouge (du traîneau) et brun foncé (du cheval), du contexte environnant; ce sont surtout des couleurs pâles qui constituent ces zones d'arrière et d'avant-plan. Le groupe des voyageurs est situé, en partie tout au moins, sur l'axe central et vertical qui divise la peinture en deux segments égaux. Plus précisément, c'est le cheval qui occupe cette position privilégiée, mais puisqu'il est formellement et sémantiquement associé au traîneau et à ses passagers, situés à sa gauche, ceux-ci sont en quelque sorte assimilés à la position centrale occupée par le cheval.

Tous ces procédés ont pour effet de concentrer l'intérêt sémantique sur le groupe cheval-traîneau-passagers et souligner la valeur narrative de la peinture. L'illustration de l'action de voyager dépend aussi du dessin des pattes du cheval. En réalité, elles seules arrivent à dénoter explicitement le mouvement nécessaire à la représentation picturale de voyager. C'est surtout la patte droite du cheval, pliée au genou et saisie dans un instant très précis, qui énonce le mouvement et temporalise d'une façon très "anecdotique" le contenu de cette peinture. Elle est à peu près le seul élément qui ne soit pas figé, les trois autres pattes du cheval paraissant immobiles. Par contre, la position, légèrement penchée vers la droite, du

cou et de la tête du cheval peut évoquer l'effort musculaire et par conséquent indiquer un état de mouvement. Mais elle peut aussi évoquer des sentiments de fatigue et de repos. C'est donc surtout la patte droite du cheval qui dénote le mouvement, mais elle est d'une visibilité très discrète, et l'impression générale que dégage la peinture en est une de fixité. Traîneau, personnages et paysage nous semblent tous immobiles ou "arrêtés". Mais cet aspect de la peinture n'est pas arbitraire, il est un mélange d'invention et de motivation.

La zone d'avant-plan, qui entoure le cheval, le traîneau et les personnages illustre probablement et en partie, le paysage que décrit le texte aux pages 16-17. La surface glacée qui s'étend au second plan est aussi une illustration d'un passage du texte: "Le chemin glacé longeait la rivière glacée"(p.15). Par contre, les collines qui s'élèvent de l'autre côté de la glace sont un ajout de la peinture où elles tiennent un rôle important. Le texte avait pourtant précisé dès le départ des voyageurs:

[...]les hautes collines bleues qui bornaient l'horizon de l'autre côté du lac Saint-Jean, disparurent peu à peu à mesure qu'ils remontaient la longue courbe de la rivière. (p.13-14)

L'élément le plus important du paysage du roman est le bois, qui, dans la sémantique du texte thématise l'hostilité du monde:

[...]c'était le bois qui venait jusqu'à la berge: fond vert sombre et de cyprès, sur lequel quelques troncs de bouleaux se détachaient çà et là, blancs et nus comme les colonnes d'un temple en ruine. (p.15)

Quelques phrases plus loin le texte revient encore sur la présence du bois:

[...]mais toujours derrière les champs nus la lisière des bois apparaissait et suivait comme une ombre, interminable bande sombre entre la blancheur froide du sol et le ciel gris. (p.15)

Ce paysage presque abstrait, donné dans une simplicité schématique, avec sa composition tripartite et ses couleurs simples et précises, aurait pu servir de matériau très efficace à une mise en peinture. Le "fond vert sombre" de la peinture 1 l'a déjà illustré et on le retrouvera ailleurs. Quant au "ciel gris", la peinture 16 le présente, mais finement texturé, et se déployant selon un dégradé subtil du foncé vers le clair, de la gauche vers la droite. Certaines des formes de vert pâle qui font partie de la zone montagneuse dénotent clairement des arbres, mais ils sont évidemment fort différents de la présence sombre et constante des bois du texte. A l'encontre du contraste entre la blancheur du sol et le gris du ciel que souligne le roman, le paysage de la peinture 16 se caractérise par l'homogénéité de sa coloration. Le contraste prédominant oppose le groupe traîneau-passagers-cheval à tout le contexte environnant. Il y a bien sûr des différences contrastantes dans ce paysage,

mais elles sont concentrées dans la zone d'avant-plan et opposent le blanc du sol enneigé aux teintes foncées, brunes et vertes des troncs d'arbres et des arbustes. Ce contraste brun foncé/vert pâle et blanc répète d'ailleurs celui qui oppose le cheval au paysage.

Les autres couleurs du tableau se caractérisent par une série de variations du pâle au foncé. Le vert foncé des arbustes de l'avant-plan droit en sont les teintes les plus foncées, alors que le blanc de l'avant-plan en est la couleur la plus pâle. Ces variations se continuent dans les zones d'arrière-plan qui dénotent la surface glacée, les zones boisées qui recouvrent en partie les collines, les zones enneigées et le firmament. Ce sont les teintes pâles qui prédominent dans ces variations. Elles sont agencées avec beaucoup de finesse. Toutes ces couleurs sont d'ailleurs finement texturées d'un même léger pointillisme. Ces textures, concentrées dans la partie supérieure de la peinture sont beaucoup moins visibles dans la zone d'avant-plan.

Ces effets de couleur, qui ne sont pas indiqués dans le texte, possèdent en accord avec la composition générale de la peinture, des répercussions sémantiques que déjà le dessin des personnages - du père et du cheval - permettaient d'inférer et que la lecture du texte vient renforcer. Le roman affirme, à propos du père Chapdelaine: "la voiture ne manquait jamais de l'endormir, et son cheval, devinant l'assoupissement habituel du maître, ralentit et

finit par prendre le pas"(p.14). Le texte qui précède immédiatement la peinture 16 dénote un deuxième assoupissement du père:

[...]mais quand le cheval ralentit de nouveau après quelques foulées plus vives, il s'était déjà rendormi, les mains ouvertes sur les genoux[...]le menton appuyé sur le poil épais de son manteau.(p.16)

La peinture 16 montre un personnage masculin qui semble dormir: il a la tête baissée, son menton est probablement appuyé sur son manteau, ses deux mains semblent reposer sur ses genoux. A la page suivante le texte dira que Maria également s'endort pendant le voyage. Le paysage est si monotone qu'il incite au sommeil:

Il n'y avait rien à voir ici[...]la vie du bois était quelque chose de si lent qu'il eût fallu plus qu'une patience humaine pour attendre et noter un changement.(p.17)

L'homogénéité des couleurs de la peinture 16 semble bien illustrer cette monotonie. On a même l'impression que toutes les zones au-dessus des personnages pèsent de leur grisaille verdâtre sur les personnages d'une lourdeur qui est peut-être l'effet de leur monotonie, mais peut-être aussi l'indice de la somnolence qui s'est emparée du père Chapdelaine et qui bientôt gagnera Maria. Même le cheval semble à-demi affaîssé. Les teintes tamisées et texturées du ciel, du bois, de la neige et la glace semblent en effet produire l'assoupissement

qui s'empare des personnages. Même le dessin des formes claires et foncées, qui s'imbriquent les unes dans les autres dans la zone qui dénote les collines boisées semblent suggérer un ralentissement de la respiration et un calme propice au sommeil. La nappe égale et texturée du firmament est peut-être le symbole de ce sommeil. Le pouvoir assoupissant du paysage et son effet sur le père sont effectivement signifiés par la peinture et ce geste sémantique qui se greffe à sa dénotation narrative la rend particulièrement intéressante. Mais cette signification reste une possibilité: elle conserve un statut implicite et n'atteint jamais à la clarté et la précision de la dénotation.

Peinture 19

Ce qui étonne de prime abord, c'est le contraste: les deux figurants de la peinture précédente, presque figés, passent brusquement à l'action dans celle-ci. De toutes les peintures de l'édition Mornay, c'est probablement celle qui dénote le plus clairement et le plus explicitement une action. Sa valeur dramatique et narrative est évidente. Les gestes sont dénotés par la posture des personnages, figés à des points très précis de leur trajectoire gestuelle.

Par les couleurs et le dessin, on reconnaît le traîneau du père Chapdelaine. Encore ici, le groupe cheval-traîneau-personnages, se détache du paysage environnant par un contraste de couleur, moins puissant que dans la peinture 16 cependant. Comme dans la peinture 16, le groupe cheval-traîneau-passagers croise l'axe vertical central de la peinture, accentuant ainsi sa visibilité et sa mise en valeur sémantique. Il est d'ailleurs présenté de près, l'observateur imaginaire n'étant situé qu'à quelques mètres. On obtient ainsi une présentation claire et précise des gestes des personnages et de certains détails comme le dessin de la lanière du fouet ou de la bride tendue que tient le père. La position de l'observateur imaginaire semble cependant quelque peu invraisemblable si l'on en juge d'après les catégories "réalistes" de la perception. En effet, l'observateur se tiendrait lui aussi sur la glace sur le point de se briser. Cette position, par contre, permet une

présentation très efficace de l'action, qui fait oublier l'invraisemblance.

Comme la précédente, cette peinture présente un moment précis du voyage de retour des Chapdelaine. Tout en restant fidèle aux indications générales du texte, elle en transforme certains éléments pour amplifier le caractère dramatique de l'événement. Dans la peinture, les voyageurs sont encore à quelque distance de la rive et la glace est déjà brisée derrière eux. Selon le texte, la glace n'est pas encore brisée lorsque le père se dresse pour lancer son cheval à la course: "il ne restait plus que trente pieds à franchir quand la glace commença à craquer de nouveau et ondula sous les pieds du cheval"(p.19). La glace ne se brise qu'après que les voyageurs ont atteint la berge. Le dessin de Suzor-Côté qui illustre le même événement respecte de façon plus littérale les données du texte. En devançant le moment où la glace se brise, la peinture de Gagnon donne une image plus dramatique.

Dans le roman, "le père Chapdelaine s'était mis debout, bien réveillé, cette fois, les yeux vifs et résolus sous son casque de fourrure"(p.19). La peinture le présente ainsi, debout et tenant les cordons; il est arqué vers l'avant et semble résolu et déterminé. Mais ses yeux sont cachés par sa casquette bien rentrée sur son front. Le fouet, ajouté par la peinture, dramatise la situation. La peinture montre clairement la vivacité du geste avec lequel il frappe le cheval. Encore ici la dénotation du mouvement est

métonymique et indicielle: la peinture fige le bras, la main, le manche du fouet et la lanière à un point de leur trajectoire, pour suggérer les phases antérieures et subséquentes du mouvement.

Dans les peintures 1, 4, 8, le discours descriptif prédomine, à tel point que les valeurs narratives en sont occultées. Dans la peinture 19, c'est le contraire qui se produit. Le paysage y est segmenté en deux zones distinctes. La première, celle du bas, qui met en évidence le trou dans la glace et le danger qu'il implique, devient un acteur directement impliqué dans l'action. La deuxième partie du paysage est constituée par la zone supérieure de la peinture, qui représente la terre ferme avec ses champs recouverts de neige, des buissons roses, des maisons (en particulier, "la maison de Charles Lindsay, visible sur l'autre bord"(p.18)), le chemin courbé, les collines à l'horizon avec des sections boisées, colorées en sombre. Dans la sémantique narrative qu'énonce la peinture, cette zone représente la sécurité, le but à atteindre.

Une telle transformation du rôle discursif attribué au paysage est assez spectaculaire. Mais elle avait déjà été préparée par la peinture 16 où le paysage se voit investi d'une certaine valeur narrative. Ses couleurs et sa composition deviennent des actions autant qu'un contexte. La peinture 19 amplifie ce processus et le rend plus explicite: le paysage y devient l'énoncé d'une suite d'actions qui constituent l'épisode de la traversée périlleuse.

Il faut aussi noter la passivité de Maria dans la peinture 19. Rien dans son attitude ne manifeste qu'elle soit consciente du danger qui a transformé le père et le cheval. Elle semble tout aussi passive - ou tout simplement tranquille - dans la peinture 19 que dans la précédente. Cette passivité correspond d'ailleurs au texte, qui ne dénote aucunement les réactions de Maria durant la traversée, comme elle correspond à l'état existentiel de Maria qui n'a pas encore entrepris le lent travail de sa maturation.

Peinture 21

La peinture 21 présente la ferme des Chapdelaine, plus précisément la partie de la terre où sont situés les "bâtiments". Ce sont ces derniers qui occupent l'espace central. C'est vers eux que s'oriente le chemin qui monte au centre de la toile après être sorti du coin de droite; c'est vers eux que convergent également les lignes-contours de deux collines qui se rencontrent en un point situé légèrement au-dessus du toit de la maison. Les bâtiments sont également le lieu où le contraste clair/obscur est le plus dramatiquement énoncé: la neige blanche des toits ensoleillés se démarque franchement des côtés sombres des bâtiments. Ce sont d'ailleurs ces deux blancs éclatants, entourés presque au complet de couleurs plus obscures, qui sont investis de la plus grande luminosité et qui appellent sans ambiguïté l'attention.

Des deux bâtiments, la maison des Chapdelaine est le plus imposant en même temps que le plus éloigné de l'observateur imaginaire et le plus proche du centre de la toile. Le chemin qui la contourne passe devant sa porte, rougeâtre et difficile à repérer. Les fenêtres sont cernées de lignes-contours jaunes. De sa cheminée s'échappe un très mince filet de fumée. Devant la maison se dresse un bâtiment à la droite duquel on distingue des formes brunes plus petites et recouvertes du blanc de la neige. Les avant-plans

de la peinture sont constitués de deux grandes zones enneigées qui recouvrent la toile de gauche à droite. Le chemin les traverse et il aboutit sur une zone plus petite, enneigée et ensoleillée, dans laquelle les bâtiments sont construits. Les zones d'arrière-plan dénotent des collines boisées que surplombe le bleu d'un firmament tacheté de trois petits segments de nuages.

On peut considérer cette peinture comme une illustration du contexte immédiat -la maison des Chapdelaine- où se produisent les événements que le deuxième chapitre raconte. La peinture, située sur la même page que le début du deuxième chapitre, donne l'impression de l'ouvrir de la même façon que la peinture 1 le faisait. Comme la peinture 1, elle serait une mise en scène du lieu de l'action. Mais à l'encontre de la peinture 1, qui illustre précisément une mise en scène textuelle du lieu de l'action, celle-ci n'illustre pas un passage du texte qui aurait le même rôle. Le chapitre 2 ne débute pas par une description de la terre des Chapdelaine. Il reprend plutôt le fil narratif, arrêté à la fin du premier chapitre, en sautant quelques heures et en omettant de raconter l'arrivée des voyageurs à la maison. Le texte dénote le fait que Maria raconte "les nouvelles" de son voyage et les attitudes des personnages qui l'écoutent, puis l'éloge des vieilles paroisses par la mère et le regard mélancolique qu'elle pose sur le paysage. Ces événements forment un bloc temporel relativement homogène: ils constituent un moment dont la peinture serait l'illustration

"de l'extérieur". En ce sens, la peinture 21 illustrerait un long segment du texte, c'est-à-dire tout le temps qui s'étend de l'arrivée jusqu'au début du souper.

En réalité, la peinture désigne un moment précis de la journée. Une dénotation du même lieu quelques minutes plus tard serait légèrement différente puisque les trois nuages auraient probablement bougé, tout comme la position des zones ombragées. Ainsi, la peinture n'illustrerait qu'un moment particulier de la durée racontée au début du deuxième chapitre. Mais étant donné l'absence d'indices qui permettraient d'identifier ce moment de façon ponctuelle, la peinture est en quelque sorte libérée de la chronologie stricte, pour signifier, par métonymie, une durée plus étendue: la fin de l'après-midi et "l'heure du souper". C'est à ce moment que se produisent les événements racontés par le texte et que les ombres ont approximativement la longueur et les positions qui sont montrées par la peinture.

L'agencement des zones ensoleillées et des zones ombragées permet d'inférer la présence d'une source de lumière - le soleil - dont la position "explique" l'angle selon lequel les objets opaques et tridimensionnels sont colorés de teintes claires ou obscures. Le soleil, non dénoté, est situé à la gauche et relativement bas dans l'extension imaginaire de l'espace pictural. C'est à partir de cette position du soleil que sont éclairées les parties des objets qui lui font face et que ne le sont pas celles qu'il n'atteint pas directement.

Ainsi, la peinture 21 peut être considérée comme une illustration du lieu de l'action et du temps des actions dénotées au début du deuxième chapitre.

Mais on peut aussi considérer la peinture 21 comme un énoncé autonome qui s'inscrit précisément là où le situe la mise en page: entre la fin du premier chapitre et le début du deuxième. Ainsi la peinture prolongerait le récit du retour de Maria et de son père:

[...]et bientôt les voyageurs perçurent à la fois un espace de terre défriché, une fumée qui montait, les jappements d'un chien. (p.20)

Les voyageurs n'ont pas encore aperçu la maison et ils ne devinent sa présence que par des indices. La peinture 21 présente le moment précis où la maison des Chapdelaine entre dans le champ de vision des voyageurs. L'ellipse entre la fin du premier chapitre et le début du deuxième permet à l'illustration d'intervenir en complétant les informations énoncées par le roman. La peinture 21 se présenterait alors comme un énoncé textuel direct, comme un passage du roman (illustré), plutôt qu'une "illustration" d'un passage précis du roman. Le point de vue manifeste d'ailleurs que la position de l'observateur imaginaire coïncide à peu près avec celle des voyageurs à ce moment-là.

Quoi qu'il en soit, cette peinture montre pour la première fois un des éléments majeurs de la sémantique du texte: la maison des Chapdelaine et la terre qui l'entoure.

Au début du deuxième chapitre, la thématique de la maison n'est pas encore développée, mais déjà le seul fait qu'elle est présentée comme le but du voyage de retour en indique l'importance dans la sémantique du texte. En même temps qu'elle symbolise le pays et, partant, l'identité profonde de Maria, elle constitue un élément de la description, de type sociologique, qu'énonce le roman. La maison des Chapdelaine représente implicitement toutes les maisons québécoises. Ainsi, c'est donc la peinture de Gagnon qui, la première, et bien avant le texte, en présente une image.

Le deuxième chapitre décrit l'intérieur de la maison, non l'extérieur. Par contre, dans un paragraphe qui dénote les perceptions de la mère, le texte donne une suite d'informations sur le paysage qu'elle voit:

Par la petite fenêtre carrée elle contemplait avec mélancolie les quelques champs nus qui s'étendaient derrière la maison, la grange de bois brut aux planches mal jointes, et plus loin l'étendue de terre encore semée de souches, en lisière de la forêt[...] (p.22)

On retrouve effectivement dans la peinture 21 certains éléments de ce paysage: un terrain défriché, la grange dont la construction semble moins achevée que celle de la maison, la lisière de la forêt. La fumée qui monte de la cheminée et le chemin qui monte vers la maison concordent avec les indications du texte. D'autres éléments sont moins conformes aux données du texte. Ainsi, une colline s'élève au centre de

la peinture, au-dessus de la maison qu'elle surplombe majestueusement. Deux autres collines proches de la maison, peut-être aussi élevées que celles d'arrière-plan, produisent l'effet d'un paysage accidenté et montagneux, au creux duquel se dresse la maison. Cette réussite picturale entre pourtant en conflit avec le texte, qui indique plutôt que la terre des Chapdelaine n'est pas située parmi des collines et des montagnes: "les montagnes de la rivière Alec se montrèrent deux ou trois fois dans le lointain"(p.20). Cette précision est fournie immédiatement avant que les voyageurs ne deviennent conscients des signes avant-coureurs de la maison. Le texte permet aussi d'inférer que les forêts qui entourent la maison des Chapdelaine sont surtout composées de conifères: "les brûlés firent place à la foule sombre des épinettes et des sapins"(p.20).

Dans la peinture, les arbres proches de la maison sont dénudés, et leurs couleurs brun clair ou brun foncé, n'ont pas la sombre opacité des épinettes et des sapins. Par ailleurs, le bleu du ciel dans la peinture 21 devrait plutôt être gris et nuageux, comme dans les peintures précédentes qui, elles, respectaient les données du texte.

Le roman donne plus loin (p.92) une description plus détaillée des environs de la maison des Chapdelaine:

A cinq cents pas de la maison des Chapdelaine la berge de la rivière Pérignonka descendait à pic vers l'eau rapide et les blocs de pierre qui précédaient la chute, et de l'autre côté du courant la berge opposée montait comme

un amphithéâtre de rocher en coteau, de coteau en colline, mais comme un amphithéâtre qui se prolongeait sans fin vers le nord. Du feuillage des bouleaux, des trembles, des aunes, des merisiers semés sur les pentes[...] (p.92-93)

Ce paysage textuel se rapproche bien plus du paysage de la peinture 21 que les indications textuelles qui l'entourent. C'est de l'autre côté de la rivière Pérignon, à cinq cents pas de la maison, que, selon le texte, le paysage commencerait à s'élever progressivement à la manière d'un amphithéâtre, et cette élévation se prolongerait "sans fin" vers le nord. Cet élément descriptif correspond à d'autres peintures de l'édition Mornay, qui présentent le déploiement progressif de collines s'étendant jusqu'au loin. La peinture 21 présente plutôt des collines relativement proches de la maison, qui cachent par leur masse la représentation d'un horizon lointain.

Ce qu'illustre la peinture 21, c'est en fait, l'importance de la maison dans la sémantique du roman. En attribuant à la maison la position centrale dans une composition spatiale dramatique, la peinture entretient des rapports illustratifs avec tous les passages du roman qui contribuent à la thématique de la maison.

Peinture 23

A première vue, cette peinture est l'une des plus étonnantes de toute la série réalisée par Gagnon. Elle donne l'impression d'entretenir un rapport si ténu avec le texte qu'il semble à peine vraisemblable.

Nulle part le texte ne raconte la marche des communiantes ni ne les décrit ni ne dénote la scène villageoise que présente la peinture, avec le trottoir de bois, les maisons jolies et pittoresques, colorées de teintes pastels, les arbres qui les surplombent et les habitants du village qui regardent du perron, défiler les fillettes en route pour l'église. En outre, le tableau pictural se passe en été, marquant une rupture avec les peintures qui l'entourent et avec le récit.

Quelle est donc la signification de cette peinture? Quel rapport son contenu peut-il entretenir avec le roman? Une exploration plus attentive du contenu de la peinture et du texte qui lui est contigu permet de relever certaines similarités sur lesquelles se fonde le procédé illustratif. La scène picturale présente un moment privilégié de la vie villageoise, comme le manifeste le costume d'apparat que portent, pour la circonstance, les premières communiantes. En tant que scène "typique" de la vie villageoise, elle concrétise la réaction de la mère Chapdelaine au compte rendu que Maria fait de sa visite aux

villages environnants. La mère manifeste alors l'essentiel de son expérience intime en exprimant son rêve de sédentaire:

C'est une belle paroisse, et qui m'aurait bien "adonné"; du beau terrain "planche" aussi loin qu'on peut voir, pas de crans ni de bois, rien que des champs carrés avec de bonnes clôtures droites, de la terre forte et les chars à moins de deux heures de voiture...C'est peut-être péché de le dire; mais tout mon "règne", j'aurai du regret que ton père ait le goût de mouver si souvent et de pousser plus loin et toujours plus loin dans le bois, au lieu de prendre une terre dans une des vieilles paroisses. (p.22)

La peinture présenterait en quelque sorte un moment privilégié de la vie dans les "vieilles paroisses" que la mère Chapdelaine aurait tant désirée mais qu'elle a sacrifiée au nomadisme de son mari. En tant que projection du discours implicite de la mère, la peinture 23 devient une image de soi, une figure identitaire. En ce sens, la peinture 23 devient un énoncé par lequel la mère produit sa subjectivité. C'est une ostentation de la mère que réalise la peinture 23. Et du même coup, une ostentation du sédentarisme.

On aurait ici un cas manifeste de la peinture en tant qu'hypotypose. Immotivée dans son contenu explicite, la peinture 23 illustre de façon concrète l'idéal sédentaire de la mère. Figuration de son identité. cette peinture montre "l'âme" de la mère de la même façon que la peinture 201 illustre "l'âme⁵ du Québec".

Peinture 25

Comme la précédente, la peinture 25 n'est pas une illustration "littérale" des passages qui lui sont contigus. Sans rapport immédiat avec le roman, elle présente les activités domestiques des femmes Chapdelaine. Maria, à l'avant-plan fait du pain dans une huche rougeâtre remplie de farine. La mère, à l'arrière-plan, travaille à un métier à tisser. A droite, la jeune fille assoupie sur une bergeuse est probablement Alma-Rose, la cadette des enfants Chapdelaine. Le roman a déjà présenté une description de l'intérieur de la maison des Chapdelaine qui a pu servir de matériau à la peinture. Par contre, l'intérieur de la maison n'est pas le contenu essentiel du discours pictural; il n'est que le contexte dans lequel se produisent les activités dénotées.

Par ailleurs, le portrait pictural de l'intérieur de la maison est très différent de celui qu'a présenté le texte. Le roman a justifié sa description en utilisant le regard de Maria comme l'agent perceptuel dont il dénote les contenus: "Maria regarda autour d'elle, cherchant quelque changement à vrai dire improbable[...]" (p.24). Il a ensuite énuméré les objets importants, en indiquant leur place: le poêle d'abord, une armoire, la table, l'évier, la pompe. Mais il n'a signalé ni un métier à tisser, ni une huche à pain. Selon le texte une cloison sépare l'intérieur en deux

compartiments: le lit des parents est situé dans l'un; ceux des filles, Maria et Alma-Rose, dans l'autre. Les garçons dorment au grenier dont la présence est indiquée par l'escalier qui y mène. Enfin le roman signale les images qui ornent les murs. Dans cette description, il n'y a aucune dénotation de couleur. C'est la peinture qui colore le texte.

Dans la peinture 25, la mère est placée devant une fenêtre, mais celle-ci n'est ni carrée ni petite, à l'encontre de l'unique fenêtre décrite par le roman (p.22). Elle est, au contraire, un assez grand rectangle constitué de six petits carreaux; de fait elle correspond davantage à une fenêtre qu'on trouverait dans la maison de paysans "à l'aise", plutôt que dans la maison de cultivateurs défricheurs dont la vie est caractérisée par la dureté.

L'image de l'intérieur de la maison que donne la peinture manifeste une grande simplicité, et même un certain dénuement. Il n'en reste pas moins que cet intérieur dégage une sorte de noblesse et d'aisance, de calme et de sérénité, d'où le sens de la beauté n'est pas absent. Cette impression se dégage peut-être des effets de la couleur: la prédominance des teintes de rouge et de brun, surtout dans les dessins de la catalogne qui recouvre le plancher, la sobriété du dégradé de clair-obscur qui se déploie du bas vers le haut. La physionomie des personnages contribue également à l'impression de calme. Le visage de Maria vu de face, semble animé par une absorption sereine dans un travail qui n'est

pas ressenti comme un fardeau. La figure d'Alma-Rose, abandonnée au sommeil, et sa posture suggèrent à la fois une innocence enfantine et une ambiance familiale. Le roman dira plus tard que la maison des Chapdelaine se caractérise par son "intérieur pauvre" (p.69). Quelques pages plus loin, il énumère les travaux domestiques des femmes:

[...]leur ouvrage habituel: la tenue de la maison, la confection des repas, la lessive et le raccommodage du linge, la traite des trois vaches et le soin des volailles, et une fois par semaine la cuisson du pain qui se prolongeait souvent tard dans la nuit. (p.81)

On sait par ailleurs les jugements négatifs que Maria portera sur l'existence quotidienne de la femme d'un cultivateur défricheur. La peinture 25 suggère au contraire que la vie de femme d'intérieur est bonne, que Maria y est heureuse et qu'elle est, comme sa mère, une femme de maison. Les personnages semblent travailler dans l'ambiance "d'ordre et de paix immobile" (p.39) qui caractérise le sédentarisme. Or, le sédentarisme est un aspect de l'identité de Maria qui ne lui sera révélé dans ses vertus essentielles qu'à la toute fin du roman. Au début, Maria est présentée comme une sédentaire par habitude qui, en s'éveillant à la vie, rejette le sédentarisme de sa mère et de son milieu. La Maria de la peinture 25 est celle qui, avant son éveil au nomadisme, et d'avoir "entendu quinze ans durant sa mère vanter le bonheur idyllique des cultivateurs des vieilles paroisses[...]en était venue tout naturellement à s'imaginer qu'elle

partageait ses goûts"(p.39). Cette peinture intervient d'ailleurs à un moment où Maria semble toujours partager les valeurs de sa mère. Ainsi elle illustrerait un certain "bonheur idyllique".

Mais on peut aussi penser que la peinture 25 ne tient pas compte des nuances et des transformations sémantiques que le texte énonce par le biais de Maria. En effet, la vision euphorisante de Gagnon a tendance à réprimer, à ignorer ou à méconnaître les dimensions négatives de la thématisation du pays et de la vie. Cette peinture peut être considérée comme une illustration de la vision idéaliste selon laquelle Maria serait une sédentaire heureuse qui s'identifie aux valeurs de la vie traditionnelle. C'est peut-être cette interprétation qui est la plus plausible. La peinture serait ainsi investie d'une intention plus ou moins arbitraire d'assimiler Maria à une vision idéaliste du Pays.

Peinture 28

La peinture 28 assume une valeur narrative évidente. Un personnage semble s'y diriger vers une maison. L'action se déroule la nuit et les conditions d'éclairage permettent à la peinture de mettre en jeu des effets de couleur particulièrement réussis.

La composition résulte de l'agencement de cinq grandes zones; l'une qui dénote le firmament; l'une très sombre qui dénote les arbres des collines; une troisième nettement plus grande, qui dénote les terrains recouverts de neige; une quatrième constituée par l'ensemble des formes-couleurs qui dénotent les bâtiments vers lesquels se dirige le personnage, qui forme la cinquième et dernière zone. Pourtant cette apparente simplicité n'est pas sans tension: le jeu des couleurs déconstruit partiellement la clarté d'une composition fondée à la fois sur la valeur dénotative des formes-couleurs et sur leur différenciation picturale. Ainsi le personnage d'avant-plan se démarque clairement de son contexte parce qu'il est construit en tant que figure sur un fond. Mais l'homogénéité de la coloration instaure une continuité spatiale, et par conséquent sémantique entre le personnage, les bâtiments et les collines. Cette opération simplifie la composition, mais instaure une ambiguïté qui se répercute dans la fonction illustrative.

La composition permet aussi de rendre compte de l'importance spatiale du rayonnement orangé qui dénote la lumière du fanal que le personnage tient à la main. Un contraste très marqué différencie le rayonnement lumineux de presque tout le reste, dont seuls les deux petits rectangles orangés qui trouent les murs de la maison viennent diminuer l'intensité monosémique. Mais le contraste clair-obscur n'est pas articulé dans un rapport d'opposition diamétrale: l'obscurité de l'ensemble de la peinture est relative et mitigée. Elle est intense dans les zones qui dénotent personnages, bâtiments, collines et forêt, mais elle est plus douce dans les zones qui utilisent des bleus mauves pour signifier le firmament et, surtout, la neige.

L'étalement du contraste clair-obscur en une série de variations d'intensité a des effets sémantiques. Son importance dans l'organisation spatiale nous incite d'ailleurs à subordonner la valeur dénotative de la peinture à l'énonciation du contraste: comme si le personnage, par exemple, ne fait partie de la peinture que parce qu'il rend vraisemblable (et donc possible) la présence d'une zone claire qui s'oppose à l'ensemble. Mais ce contraste n'oppose pas le noir d'une nuit menaçante (associé conventionnellement au mal) et la clarté d'une lumière chaude et reconfortante (associée au bien). L'obscurité que traverse le personnage est signifiée par un ensemble de couleurs raffinées aux effets harmonieux qui en viennent à suggérer davantage une sorte de douceur chatoyante et mystérieuse.

Il y a d'ailleurs, répandue sur tout ce paysage, une douce luminosité qui n'est pas sans rappeler des paysages éclairés par une pleine lune. Cette possibilité expliquerait, réalistement, coloration et éclairage. Cet effet de luminosité diffuse et poudrée dans laquelle baigne toute la peinture est produit par une texturisation exhaustive de tout l'espace pictural. En effet, toutes les zones, toutes les formes et les couleurs sont constituées d'un ensemble de très petits points et quelquefois de lignes pâles et foncées qui se démarquent tous d'un fond plus foncé. Cette texturisation est plus contrastée dans la zone qui dénote la neige mais elle est visible partout. La dénotation du rayonnement de la lumière orangée utilise d'ailleurs le même procédé. Cet effet, très réussi, accorde à la peinture cette sorte d'ambiance mystérieuse et lumineuse qui peut être interprétée comme une connotation du merveilleux.

Le rapport avec le texte n'est pas difficile à trouver: il s'agit d'Eutrope Gagnon qui s'approche de la maison des Chapdelaine pour veiller avec Maria:

Ils achevaient de souper lorsqu'un bruit de pas se fit entendre au dehors[...] "Un veilleux", dit la Mère Chapdelaine. "C'est Eutrope Gagnon qui vient nous voir." [...] Il apparut sur le seuil, son fanal à la main. (p.27)

Si la perception de la signification illustrative est facile, elle n'en doit pas moins tenir compte d'un ensemble de légères modifications. D'abord, la peinture montre un moment

qui, dans le texte, est déjà passé. Eutrope est assez près de la maison pour qu'on entende ses pas, puis il est déjà sur le seuil lorsque le roman le présente; dans la peinture, il est encore à quelque distance de la maison. La peinture marque ainsi une certaine autonomie: elle n'est ni mimétique ni paraphrastique par rapport au texte. Elle en respecte les données assez limitées: la nuit, Eutrope, le fanal, comme elle illustre les indications textuelles sur la maison et le terrain qui l'entoure.

Dans le texte, Eutrope est d'abord perçu - il est entendu - par les personnages situés à l'intérieur de la maison. Le narrateur ne le présente donc pas d'un point de vue objectif, mais plutôt à travers les perceptions des autres personnages. La peinture aurait pu adopter un procédé discursif analogue en présentant Eutrope tel qu'il serait apparu à un personnage regardant par la fenêtre. Mieux encore, il aurait pu nous être présenté, comme dans le texte, "sur le seuil, son fanal à la main"(p.27). Comme si elle racontait à la troisième personne et à partir d'une distanciation objectivante, la peinture montre Eutrope presque de dos. Son point de vue est celui d'un observateur quelques pas derrière Eutrope, debout à hauteur d'homme sur le même terrain légèrement incliné qu'Eutrope traverse pour se rendre à la maison. Ce point de vue permet de présenter la maison - où se trouve Maria - en tant que terme de la marche d'Eutrope, illustrant ainsi le texte presque contigu: "Malgré qu'il vînt pour Maria, comme chacun savait"(p.28). La

dénotation picturale de la marche d'Eutrope peut ainsi devenir une illustration de son élan amoureux vers Maria. A cet égard, la flamme qu'il tient à bout de bras et celle qui lui répond à travers les fenêtres de la maison peuvent prendre une valeur symbolique.

Peinture 34

La peinture 34 s'inscrit après la fin du deuxième chapitre, alors qu'apparaissent les signes de l'arrivée du printemps et en particulier, après la dernière phrase, qui agit à la manière de la chute d'un poème: "Elle sentait que depuis le commencement du monde il n'y avait jamais eu de printemps comme ce printemps-là"(p.33). Elle nous montre une chute, comme si elle voulait figurer le procédé textuel qui l'a immédiatement précédée. Cette interprétation, un peu facile, doit cependant être subordonnée au fait que la peinture 34 se rattache aussi au début du troisième chapitre:

[...]Maria entendit[...]un son qui la figea quelques instants sur place, immobile, prêtant l'oreille. C'était un mugissement lointain et continu, le tonnerre des grandes chutes qui étaient restées glacées et muettes tout l'hiver. (p.34)

La peinture illustre ainsi ce que les personnages entendent mais ne voient pas. C'est ce bruit qui est pour les personnages le signe concret de l'arrivée du printemps: "Alors ils se mirent tous à parler[...] de la saison qui s'ouvrait"(p.34). Le texte définit le bruit des chutes par une série de métaphores ("mugissements", "tonnerre") et par des épithètes ("lointain et continu"). Plus loin, il le désigne comme une voix:

[...]la mère Chapdelaine ou Maria ouvrirent la fenêtre[...]pour écouter[...]cette autre grande voix qui annonçait que la rivière Pérignon s'était libérée et charriait joyeusement vers le grand lac les bancs de glaces venus du nord. (p.35)

De son côté, la peinture fonctionne comme si elle disait: voici ce qu'auraient vu les personnages s'ils avaient regardé les grandes chutes au moment où ils les entendent. Ou encore: voici la description visuelle des grandes chutes qu'aurait pu faire le narrateur s'il avait choisi de les décrire. La peinture illustre ainsi la dimension visuelle, absente du texte. Par contre, dans la peinture, les voix des chutes sont silencieuses. Evidemment, la peinture n'a aucun moyen de produire du son. Le lecteur qui regarde la peinture 34 n'entend pas le mugissement des chutes: comme s'il était placé devant une description/perception qui aurait été amputée d'un de ses éléments essentiels. La peinture ne peut illustrer ni les voix des personnages, ni les voix des chutes, ni les Voix elles-mêmes.

Peintures 38 et 40

Nous examinerons ensemble ces deux peintures parce que leurs significations sont analogues et complémentaires: elles sont en réalité deux aspects d'un même énoncé. Le fonctionnement sémantique de ces deux peintures consacrées à François est identique à celui des peintures 23 et 25 qui énoncent les valeurs sédentaires, à cette différence près que les peintures 38 et 40 sont encore plus précises dans leur énoncé et dans leur rapport au texte. Ce fonctionnement illustre le procédé textuel de la construction des personnages ainsi que la modalité discursive selon laquelle se manifestent l'espace et les actions structurantes du nomadisme. Ces trois éléments - personnages, valeurs et espace - sont présents dans les peintures 38 et 40.

Le même personnage, François Paradis, figure dans les deux peintures. Dans la première, on le voit préparant son repas en pleine nature. Chaussé de raquettes, emmitouflé, François est accroupi auprès d'un feu de bois. Il enlève ou remet le couvercle d'une casserole pendue au-dessus du feu. A côté de lui se trouve ses chiens et son traîneau. Le temps du jour dénoté par la peinture reste imprécis. Le ciel d'un gris nuageux, pourrait marquer n'importe quelle heure du jour, les nuages éliminant toute dénotation précise de temps qui se fonderait sur l'orientation des ombres.

Mais l'essentiel de la signification de la

peinture n'est pas entamé par ces imprécisions: il s'agit clairement d'une illustration métonymique de la vie nomade de François.

Les zones d'arrière-plan, celles qui dénotent la série de collines d'un bleu foncé glissant vers le mauve pâle, sont très éloignées du personnage d'avant-plan et du promontoire enneigé où il est situé. Le personnage surplombe ainsi un paysage qui se déploie vers les profondeurs d'un vaste panorama. La ligne d'horizon, estompée à quelques endroits dans le mauve gris du firmament, est très éloignée de l'avant-plan. Le point de vue à partir duquel est construite la peinture 38 accentue d'ailleurs la distance de l'arrière-plan. L'observateur imaginaire est en effet situé, vraisemblablement à hauteur d'homme, sur le promontoire, tout près de François. La peinture se construit sur le contraste entre la proximité de l'avant-plan et le lointain de l'arrière-plan.

L'aspect dramatique de cette construction spatiale tient surtout à la vastitude du panorama, mais il ressortit aussi à l'ambiguïté de la topographie. La zone d'avant-plan dénote le sommet d'une montagne, qui surplombe le paysage ou encore, une partie de plateau. En réalité, on ne voit qu'une infime partie de ce terrain dont il faut imaginer le reste. Mais l'aspect le plus intrigant est l'absence de dénotation du terrain qui s'étend entre la ligne de contour blanche, dessinée par la fin de la zone d'avant-plan et la zone qui lui est contiguë, et qui dénote la surface glacée d'une

rivière ou d'un lac. Ces deux zones sont juxtaposées sur la surface de la toile mais la distance qui les sépare dans l'espace construit est très grande. On peut croire que de l'autre côté du promontoire, la montagne tombe à pic jusqu'au point où elle rencontre la surface glacée.

Selon un schème structural qu'on retrouve dans plusieurs autres peintures de Gagnon, la peinture 38 est constituée par un étagement progressif des zones du bas, toutes plus proches de l'observateur imaginaire, alors que les zones du haut de la toile sont toutes successivement et linéairement éloignées des zones du bas. Les éléments des zones d'avant-plan, qui sont de grandes dimensions ou qui se déploient à la verticale, comme le tronc d'arbre dans la peinture 38, en viennent souvent à s'étendre sur la surface par-dessus les objets d'arrière-plan. Dans la peinture 38, une partie de la surface glacée est cachée par la zone d'avant-plan, juxtaposant ainsi des zones qui, dans l'espace construit sont très éloignées les unes des autres. La superposition partielle de l'arbre et des têtes (du personnages et des chiens) accentue encore davantage la contiguïté entre les zones d'avant-plan et d'arrière-plan.

Ces procédés ont des effets sémantiques qui illustrent, d'une façon spécifiquement picturale, certains procédés textuels. Ainsi, la mise en contiguïté de deux parties de l'espace pictural, implique une mise en contiguïté sémantique de ces deux zones et des principaux éléments qui s'y retrouvent. Grâce à cette articulation sémantique, le

lointain est uni au proche et manifeste que le lointain fait partie de la vie intime du personnage.

La peinture 38 illustre toute une série de passages du roman (page 37, 38 et 39) dans lesquels le nomadisme de François est défini et décrit:

Travailler dans les chantiers, faire la chasse, gagner un peu d'argent de temps en temps à servir de guide ou à commercer avec les sauvages, ça c'est mon plaisir[...] (p.37)

-C'est vrai, il y a des hommes comme cela. Samuel, par exemple, et toi, et encore bien d'autres. On dirait que le bois connaît des magies pour vous faire venir... (p.37)

[...]et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure. (p.39)

[...]il parla de ses voyages sur la côte nord du golfe ou bien dans le haut des rivières[...] (p.39)

-La-haut les hivers sont plus durs encore qu'ici et plus longs. On n'a que des chiens pour atteler aux traîneaux, de beaux chiens forts, mais malins et souvent rien qu'à moitié domptés, et on les soigne une fois par jour seulement, le soir, avec du poisson gelé... (p.39-40)

La peinture 38 peut donc être interprétée comme une illustration du nomadisme en tant que valeur ou mode de vie, mais elle pourrait aussi correspondre à un passage particulier. Celui où François parle des contrées qu'il parcourt et de ses chiens de traîneaux semble présenter le plus de similarités avec la peinture 38, mais c'est aussi le

passage qui dans la disposition graphique du texte, en est le plus éloigné.

La juxtaposition des zones d'arrière-plan, représentant la vastitude et la sauvagerie du pays, et de la zone d'avant-plan, où se trouve le personnage de François, devient le signe de leur union euphorisante. Personnage proche et paysage lointain, sont intégrés dans un énoncé de valeur qui est celui du nomadisme. La peinture 38 illustre ainsi l'un des principaux aspects de l'identité québécoise et de la sémantique du texte.

La peinture 40 reprend presque tous les mêmes éléments, mais en les agencant autrement. Ce paysage n'est plus construit sur une opposition du proche et du lointain, réactualisée en un rapport de contact et d'intimité. L'action dénotée - François, debout dans un canot qu'il dirige à l'aide d'une perche, descend une rivière- est en soi plus dramatique qu'un repas. Cette étape du voyage qui correspond à une activité physique intense, s'oppose au temps d'arrêt représenté par la peinture 38. C'est donc davantage l'aspect aventurier du nomadisme de François qui est illustré ici. L'action, présentée dans la peinture 38 n'est pas nommée par le roman, mais elle est un apport tout à fait vraisemblable par rapport au texte. Cette action résume toutes les autres activités de François que le texte a identifiées:

Travailler dans les chantiers, faire la
chasse, gagner un peu d'argent de temps
en temps à servir de guide ou à commercer
avec les sauvages, ça, c'est mon

plaisir[...] (p.37)

La peinture 40 reprend ainsi le même discours que la précédente, pour illustrer le nomadisme de François. Tant par le contenu explicite de leurs énoncés que par certains aspects de leur fonctionnement pictural, ces deux peintures illustrent comment le roman agence l'aspect prédominant de sa sémantique. Personnages, paysages et valeurs y sont réunis dans un énoncé unique qui devient un procédé de totalisation.

Peinture 42

Il n'est pas nécessaire de lire le roman pour comprendre l'essentiel du contenu de la peinture 42, une représentation de la prière du soir en famille. La posture agenouillée et les mains jointes des deux personnages féminins de gauche - qui illustrent la mère et Alma-Rose - agissent comme les signes principaux. Le message de ces deux personnages, présentés de profil et au complet est plus clair que celui énoncé par les autres personnages. Les autres personnages n'étant présentés qu'en partie, on peut inférer qu'ils sont agenouillés - surtout le personnage masculin de droite - même si les parties de leur corps, genoux et bas des jambes, qui dénotent la posture agenouillée, sont "à l'extérieur" de la peinture.

Les deux personnages féminins superposés forment donc un couple, et ils sont investis de la plus grande partie du message de la peinture. Leurs postures sont presque identiques; l'effet de répétition ainsi produit, renforce la clarté du message énoncé: ces figurants sont des orants - et l'action représentée est celle de la prière familiale. Deux autres procédés, renforcent la répétition. D'abord la superposition: la figure d'avant-plan, Alma-Rose, est placée devant sa mère. Le corps de la petite fille cache ainsi les parties du corps de la mère qui sont derrière elle. Mais cette superposition n'est que partielle, puisque ces deux figures aux postures symétriques sont différenciées sur le

plan des dimensions. La mère est évidemment plus grande et plus grosse que la fillette. Cette différence de dimension explique l'effet de superposition et l'occultation partielle du corps de la mère. Si les positions étaient inversées, si la fillette était derrière sa mère, on ne la verrait probablement pas. La différence de dimension entre les deux personnages et l'identité de posture produit donc un effet de répétition spatiale et sémantique. Et même si elle est derrière Alma-Rose, la mère donne aussi l'impression de contenir sa fille. En effet, elle l'entoure de tous les côtés sauf du bas.

Superposition et répétition posturale ont aussi des connotations sémantiques: elles impliquent une continuité de pensée et de comportement entre la mère et la fille, entre parents et enfants. A la fois juxtaposés et superposés, les deux personnages en viennent à suggérer fortement une continuité historique et temporelle, la transmission des traditions d'une génération à l'autre, la fidélité aux valeurs ancestrales. Cette fidélité est, pour le roman, la solution à la quête existentielle de Maria ainsi que la réponse aux interrogations individuelles de tout Québécois et au problème du destin collectif.

La fidélité aux traditions est aussi énoncée par la ressemblance physique entre les deux personnages picturaux. Malgré les différences dans la couleur des chevelures, dans le style des coiffures et dans les couleurs des vêtements, les deux personnages sont dessinés de façon

similaire, par l'usage de lignes-contours simples et précises dont la régularité presque géométrique donne aux formes une rondeur calme et imposante, une force et une stabilité qui investit également la représentation de leur caractère. Ces personnages apparaissent moralement forts, et sûrs d'eux-mêmes.

Dans la sémantique du texte, le rapport mère-fille tient une place centrale. Il est énoncé par la relation entre Maria et sa mère. Dans la peinture 42, c'est Alma-Rose qui est reliée à sa mère selon des modalités que le texte réserve à Maria. S'agit-il d'une substitution? Peut-être. Dans la peinture, le personnage situé à la gauche et à l'avant-plan est fort probablement une illustration de Maria. Il semble effectivement plus jeune que le personnage derrière la fillette. Mais ce personnage joue un rôle secondaire par rapport à celui de la mère et Alma-Rose. L'importance réduite de Maria dans la peinture peut être interprétée comme un indice de ce qu'il ne faut pas exagérer les répercussions sémantiques de la mise en rapport pictural de la mère et de la fillette. Ce ne sont peut-être pas tellement les traditions et le passé qui ~~sont~~ signifiés par le couple mère-fille, que, simplement, la prière en famille.

Si le message dénoté par la peinture 42 est clair en soi, son rapport au texte l'est tout autant. Elle illustre le passage du texte qui la suit dans la mise en page, à partir du paragraphe qui débute par les mots "Quelques instants..." et qui se termine à la page suivante avec la

phrase "Saint Isidore priez pour nous" (p.42-43). Ce passage du texte dénote les contenus de la prière des Chapdelaine. Il dit qu'elle est pour eux un événement quotidien et il décrit le débit des paroles prononcées, "murmures indistincts". Il dénote le rôle joué par les personnages dans la récitation de la prière: les enfants Maria et Tit'Bé répondent à la mère. Il cite les prières prononcées en y insérant un paragraphe qui signale que les moustiques ont pénétré dans la maison par la fenêtre ouverte et que Tit'Bé s'est levé pour aller la fermer.

La peinture n'illustre évidemment pas les paroles des Chapdelaine, pas plus qu'elle ne montre les moustiques, la fenêtre ouverte, ou le geste de Tit'Bé. Elle montre six personnages, trois féminins et trois masculins, tous en posture de prière; elle permet d'inférer le caractère oral de la prière et les rôles que les personnages peuvent y jouer. Mais on peut aussi imaginer que chacun des personnages prie silencieusement. Seul la bouche légèrement entrouverte de la fillette indique que la prière de la peinture est peut-être orale et communautaire. Evidemment, en établissant le rapport entre le texte et la peinture, on peut entendre le "murmure indistinct" des personnages de la peinture. En ce sens, c'est le texte qui "vocalise" un aspect du contenu de la peinture, de la même manière qu'en l'illustrant, la peinture réduit au silence la sonorité qu'elle prétend illustrer. On reconnaît ici la problématique de la représentation picturale du "son", des "voix" et les effets que ce problème suscite lorsqu'une

peinture veut illustrer un passage d'un texte qui dénote des sons.

L'événement raconté par le texte n'implique que trois personnages: Maria, Tit'Bé et la mère. La prière dénotée par le roman, qui représente sans doute toutes les prières du soir chez les Chapdelaine et chez le peuple québécois, est celle qui a lieu le soir de la première visite de François. Ce jour-là le père est absent, "étant allé chercher de la graine de semence à Honfleur, d'où il ne reviendrait que le lendemain"(p.35). D'autre part, les deux plus jeunes enfants de la famille, "Télesphore et Alma-Rose, étaient couchés"(p.35). La prière de la peinture est récitée par six personnages. Cette différence peut, à la rigueur, s'expliquer en interprétant la peinture comme une illustration d'une autre prière du soir chez les Chapdelaine, à laquelle participent tous les membres de la famille, comme c'est probablement l'habituel. Le contenu de la peinture serait ainsi plus représentatif de la prière du soir chez les Chapdelaine que si elle avait choisi d'illustrer fidèlement l'événement raconté par le texte (p.42-43).

Il y a peut-être une dimension idéologique à l'infidélité relative de la peinture. Gagnon s'est peut-être conformé, consciemment ou pas, aux lectures idéalisantes et mythifiantes de son époque et a utilisé le prétexte offert par le roman pour montrer une image édifiante des moeurs catholiques et familiales des Québécois. Puisque le texte ne lui fournissait qu'une image partielle, il se serait permis

de le corriger pour montrer une prière du soir exemplaire. En ce sens, c'est tout autant un passage du texte qu'illustre la peinture 42, qu'une interprétation du roman en entier.

Dans la sémantique du texte, la prière du soir des Chapdelaine est un élément qui fait partie de la description du Québec. La raconter en tant qu'événement particulier permet au roman de rendre explicite un des aspects essentiels de l'identité québécoise: le catholicisme fervent et traditionnel. Dans le récit la prière du soir n'est qu'un micro-événement; elle ne joue qu'un rôle très secondaire dans l'organisation globale du récit. Son importance textuelle tient donc au rôle qu'elle joue dans le discours descriptif qui est greffé au récit, et dont le récit lui-même peut être considéré comme un aspect. L'aspect descriptif du texte est tout aussi important - sinon davantage - pour les peintures de Gagnon que la narration des amours de Maria. En subordonnant la valeur narrative de certains événements du texte à la mise en évidence de leur rôle dans la description du Québec, les peintures se conforment à un processus que le roman lui-même emploie: montrer le Québec, en faire la "peinture" littéraire. Dans ce projet, les peintures de Gagnon n'hésitent pas à corriger le texte lui-même pour en transmettre une image - en prétendant l'illustrer - plus fidèle à une image idéalisée du Québec que le passage qui est illustré ne peut l'être lui-même. Cette image idéalisée du Québec, elle est, bien sûr, inscrite dans le texte, elle y joue un rôle essentiel, plus important que les aspects

négatifs du pays. Mais on ne peut dire par contre que le passage du texte qui raconte la prière du soir des Chapdelaine soit investi des connotations euphorisantes qui caractérisent les expériences privilégiées et la vie québécoise dans sa quintessence spirituelle telle que décrite par les Voix. Ce passage reste réaliste et dénotatif. Le paragraphe sur les moustiques ajoute d'ailleurs une dimension presque naturaliste à l'événement raconté. Cette intrusion est absente dans la peinture, qui se concentre sur la construction d'une image pieuse, pour donner une version "pure" du catholicisme québécois. Cet énoncé s'inscrit dans la thématisation du sacré que le roman élabore: c'est la dimension collective de la religion québécoise qui est illustrée ici. L'énoncé pictural devient ainsi un élément qui définit les propriétés générales du milieu. L'illustration de la famille Chapdelaine au complet met en évidence l'aspect collectif du sentiment religieux en question.

Notons en terminant que des six personnages dans cette peinture, cinq d'entre eux sont clairement visibles, tous orientés de profil vers la gauche. Mais en plein centre de la peinture, et caché dans l'ombre projetée par les personnages de gauche, un personnage masculin, vu de face est accoudé à une chaise. L'occultation de ce personnage ne modifie pas les significations de la peinture, mais elle y inscrit tout de même une dimension incongrue.

Peinture 44

La peinture 44 ouvre le quatrième chapitre comme celles des pages 1, 21 et 34 ont ouvert les chapitres précédents. Elle nous montre, d'un autre point de vue et à un autre moment de l'année, la maison des Chapdelaine et son environnement immédiat. A l'opposé des peintures 21 et 28, le hangar y est absent. Cette omission pourrait être jugée comme une erreur si on s'en tenait à une conception rigide du procédé illustratif. Mais le hangar n'est pas un élément important du texte et son omission ne met pas en question le rapport au texte. A cette exception près, la peinture 44 peut facilement être interprétée comme une illustration du passage qui lui est juxtaposé. Mais elle illustre ce passage d'une façon qui lui permet d'énoncer, en utilisant des procédés spécifiquement picturaux, des contenus descriptifs non-dits par le texte et dont l'énonciation se greffe, en toute vraisemblance, sur le discours du texte pour le compléter.

Le passage illustré décrit l'arrivée définitive du printemps au mois de juin et ses effets sur la "terre canadienne"(p.44). La description textuelle ne fait pourtant pas de référence directe au paysage construit par la peinture; le roman choisit de décrire l'arrivée du printemps dans sa généralité géographique:

La terre canadienne se débarrassa des
derniers vestiges de l'hiver avec une

sorte de rudesse hâtive, comme par crainte de l'autre hiver qui venait déjà. (p.44)

Le texte dénote les effets de l'action du soleil d'une façon qui vaut pour l'ensemble du pays: "les dernières plaques de neige s'évanouirent, même à l'ombre des arbres serrés[...]une boue prodigieuse emplit les chemins"(p.44). Il décrit aussi le débordement de la rivière Péribonka. Pour illustrer ce passage, la peinture 44 aurait pu montrer un paysage dans lequel la rivière Péribonka ou un chemin boueux aurait servi de motif principal, ce qui lui aurait aussi permis d'illustrer "les dernières plaques de neige[...]à l'ombre des arbres serrés".

La peinture ignore ces fragments concrets de paysage donnés par le texte pour illustrer plutôt, une fois de plus, le lieu principal de l'action romanesque: la maison Chapdelaine et son "paysage". Le texte s'est permis un élargissement géographique dans sa description de l'arrivée du printemps: le narrateur a profité, de sa possible ubiquité, pour délaisser momentanément le lieu de l'action afin de décrire des processus climatiques généraux, propres au Québec dans son ensemble. L'allusion à la rivière Péribonka, implique également un certain éloignement de la maison Chapdelaine.

La peinture choisit de ne pas se prévaloir de la possibilité qu'offrent l'élargissement géographique de la description textuelle et l'ubiquité du narrateur. Elle reste sur place, prolongeant ainsi la fin du troisième chapitre qui

se situe dans la maison Chapdelaine. La ressemblance avec la peinture 21, tant par sa position, en tête d'un chapitre que par son contenu, peut laisser supposer que, comme la peinture 21, elle a pour projet de montrer de l'extérieur le lieu où se déroulera l'action racontée dans le passage qui la suit. La lecture du texte contredit cette hypothèse, puisque l'action romanesque, quand elle reprendra définitivement à la page 47, se déroulera à l'extérieur de la maison, sur la terre que les hommes défrichent. La longue description du défrichement qui accompagne une grande partie du quatrième chapitre est d'abord précédée de l'annonce de l'arrivée des deux fils Chapdelaine Esdras et Da'Bé. Viennent ensuite les portraits de ces deux nouveaux personnages qui sont, à leur tour, suivis des considérations du narrateur sur l'orthographe québécoise et du portrait de "l'homme engagé", Edwige Légaré (p.44-46).

La peinture 44 montre donc l'extérieur de la maison des Chapdelaine dans un paysage qui peut être interprété, mais d'une façon très partielle, comme une illustration de la description de la terre Chapdelaine que fait le texte à la page 47. Cependant, l'image que donne cette description est loin d'être identique à celle de la peinture 44. La présence d'une partie d'un champ défriché dans l'avant-plan de la peinture recoupe la description dans le texte: "les quelques champs déjà défrichés" (p.47). La proximité de la maison à un segment de forêt de l'arrière-plan de la peinture renvoie en partie à la phrase

suiVante du texte: "Le bois serrait encore de près les bâtiments[...] "(p.47). Par contre, le reste de la description textuelle donne l'image d'un paysage r che et sauvage dans lequel les éléments culturels se démarquent à peine de la nature: "la grange de planches mal jointe, l' table de troncs bruts entre lesquels on avait for   des chiffons et de la terre"(p.47). Le paragraphe suivant s'attache à la description d'un "morceau de terrain"(p.47)   demi-défriché, chaotique, où sont entremêlés, "chicots", "souches" et "racines", "arbres couchés à terre", "pourris", "arbres morts", "toujours debouts"(p.47).

Le paysage pictural est bien diff rent de ces descriptions. S'il est possible de penser qu'il illustre certains aspects de la description de la page 47, il faut aussitôt admettre que c'est surtout le passage de la page 44 sur l'arrivée du printemps qu'il illustre à sa façon. La description de la page 47 est d'ailleurs un dessin en noir et blanc, où la couleur ne joue q'un rôle bien secondaire: elle n'intervient qu'à une occasion sous la forme de "Quelques troncs verts"(p.47). Toutes les autres dénotations spatiales de ce passage décrivent des configurations d'objets qui pourraient être illustrés en noir et blanc, et même devraient l'être, parce que ces éléments descriptifs choisissent de ne pas s'identifier par la couleur.

Comme la description de la page 47, celle de la page 44 ne contient pas de références à la couleur. C'est pourquoi le discours de la peinture se distingue si nettement

du texte qu'il illustre. Simultanément, c'est pourquoi elle réussit son projet. Ce que nous montre essentiellement la peinture 44, ce sont les couleurs du printemps. Tout au moins une partie exemplaire des couleurs que l'arrivée définitive du printemps rend visibles et qui sont en même temps les signes de sa présence. La fonte de la neige révèle bien sûr, la terre qu'elle cachait, mais du même coup elle met en évidence une variété et une quantité de couleurs. Les couleurs de la neige dans les peintures de Gagnon sont loin de se réduire à un blanc uniforme, mais il y apparaît clairement que la neige a occulté - en la recouvrant - une série de formes-couleurs, qui constituent la surface du sol et qui, tout en étant très différentes des teintes de la neige, sont aussi beaucoup plus nombreuses que celles-ci. Il suffit de comparer dans la peinture 44, les zones encore recouvertes de neige, qui sont toutes d'un blanc clair et uniforme, avec les couleurs du terrain qui n'est pas enneigé. Ces couleurs ne sont pas, il est vrai, bigarrées et multiples; mais elles sont tout de même plus nombreuses que celles du terrain enneigé. La peinture imite encore ici des observations perceptuelles "objectives". Les objets, leurs formes et leurs couleurs sont révélés - désoccultés - par la fonte de la neige, et leur apparition devient signe du printemps. Les montrer, comme le fait la peinture, c'est dire l'arrivée du printemps.

La présence des zones enneigées peut être considérée comme une illustration du passage suivant: "les

dernières plaques de neige s'évanouirent, même à l'ombre des arbres serrés" (p.44). Ces fragments de zones enneigées sont des éléments contrastants qui mettent en évidence les couleurs de la terre, le brun rougeâtre du sol défriché, le jaune de l'herbe desséchée par le froid, le gris des pierres. Cette description s'ajoute sans difficulté à celle du texte: elle la développe en montrant un aspect de l'arrivée du printemps que le texte aurait pu décrire mais qu'il a ignoré. Cette expansion du texte, qui caractérise aussi le procédé illustratif, se fait par la mise en valeur d'une dimension essentielle de la peinture: la couleur, presque absente dans le texte, mais proliférante dans la peinture illustrante.

Peintures 48-52-55

Si nous avons réuni ces trois peintures, c'est qu'elles sont toutes trois en rapport avec le passage du texte qui raconte et décrit le défrichement de la forêt. Les trois peintures, mais particulièrement la première et la troisième, montrent des personnages, c'est-à-dire les hommes Chapdelaine et Edwige Legaré en train de "faire de la terre" (p.47). Dès le premier chapitre, le roman avait présenté les "cultivateurs de Péribonka" (p.5) en affirmant: "qu'aux plus vaillants d'entre eux restaient encore à défricher les deux tiers de leurs concessions, d'innombrables arpents de forêt ou de savane à conquérir" (p.5). Le défrichement est donc un type d'action générale et communautaire de la vie des colons. C'est une activité constituée d'une série ordonnée de gestes différents et qui implique une répartition des tâches. Elle implique aussi une dimension existentielle, productrice de valeurs. Pour la décrire, le texte se sert des gestes concrets, auxquels il donne valeur exemplaire. Il inscrit sa description du défrichement dans la continuité du discours narratif en racontant deux moments particuliers de la vie des Chapdelaine qui se mettent à faire de la terre. Il choisit d'abord de raconter la première journée du travail des Chapdelaine selon l'ordre chronologique des différentes activités. Le texte insiste sur la dénotation des procédures exactes de deux

aspects du défrichement. Il décrit d'abord de quelle façon deux personnages coupent un arbre à la hache (p.47-48). Il s'attarde en deuxième lieu sur les efforts nécessaires pour déraciner une souche (p.50-51).

La journée de travail des Chapdelaine est segmentée en une suite de périodes bien définies. Le matin, ils coupent les arbres et les entassent les uns sur les autres. Intervient ensuite le repas du midi et un court repos. C'est durant ce repos que le texte cite les paroles de la mère qui manifeste son sédentarisme passionné. Les hommes reprennent ensuite le travail, et durant l'après-midi ils enlèvent d'abord les aulnes, puis s'adonnent au travail plus difficile du déracinement des souches. Ils terminent leur journée en entassant les souches les unes sur les autres. Cette dernière activité est suivie du retour à la maison pour le souper. C'est durant ce repas que la mère se fait "le chantre des gestes héroïques des quatre Chapdelaine" (p.53).

La deuxième partie de la description du défrichement reprend quelques paragraphes plus loin. Ce moment de l'action se situe quelques semaines après le premier jour de travail. Le roman raconte alors la visite de Maria aux défricheurs pour leur apporter de l'eau. La présence de Maria permet au texte de raconter la lutte épique d'Edwige Légaré avec une souche particulièrement tenace, de citer ses paroles, de dénoter son plaisir à s'abreuver avec l'eau "frette" que lui apporte Maria. La présence de Maria dans les champs permet au roman d'articuler sa dimension

descriptive avec le récit. Conscience témoin des actions d'Edwige et des Chapdelaine, Maria devient la justification discursive de la description du défrichement. Ce processus est implicite dans la première partie de sa visite (p.54-55), mais il devient explicite un paragraphe plus loin, lorsque le texte cite les paroles et les actions d'Esdras et du Père après avoir dit que Maria "entendait encore les voix des hommes qui la suivaient, se répercutant au-dessus de la terre" (p.56).

La présence de Maria dans le territoire des défricheurs peut également être considérée comme une des modalités structurantes de la peinture 55, puisque ce sont vraisemblablement les perceptions de Maria qui y sont montrées. La phrase que la peinture 55 segmente est précisément celle qu'elle illustre: "Maria resta là quelques instants, regardant le labeur des hommes et le résultat de ce labeur, plus frappant de jour en jour[...] (p.55). Le contenu de cette perception a déjà été identifié en partie à la page précédente:

[...] la clairière qu'ils avaient faite s'étendait un peu plus grande derrière eux, nue, semée de déchirures profondes qui montraient la bonne terre. [...] Le père Chapdelaine et Tit'Bé coupaient des aunes. Da'Bé et Esdras mettaient en tas les arbres coupés. Edwige Légaré s'était attaqué seul à une souche (p.54) [...] se jeta de nouveau sur la souche vaincue et commença à la rouler vers un tas [...] (p.54-55).

Ces actions se sont produites un instant avant que

le texte ne dise que Maria regarde les hommes travailler. Mais l'illustration picturale de sa perception donne une image quelque peu différente que celle dénotée par le texte. Dans la peinture 55, le feu, auquel le texte ne fait pas allusion, tient la place centrale. Cet apport pictural est vraisemblable puisque le feu pictural est celui d'un abatis. Mais c'est seulement dans le contexte très précis du roman qu'on peut en venir à la conclusion que l'observateur imaginaire de cette scène est fort probablement Maria.

La description du défrichement construite par le roman se caractérise par l'usage d'un vocabulaire guerrier. Ce vocabulaire sert à décrire la qualité des actions des hommes et leur attitude envers le bois; il permet de connoter un type de relation au monde qui fait partie du nomadisme et plus spécifiquement de la psychologie et des valeurs des "pionniers". Ce vocabulaire et son développement sémantique en une série de métaphores transforment la description du défrichement en une allégorie de la lutte de l'homme contre la nature. Ce procédé est concentré dans la deuxième partie de la description, celle qui coïncide avec la visite de Maria. C'est Edwige Légaré, l'homme/engagé, qui est le protagoniste principal du combat contre la nature; son rôle dans le texte semble d'ailleurs focalisé sur ce passage. Il prend ainsi la figure mythique du guerrier totalement engagé dans la lutte héroïque: "c'était un de ces hommes qui sont constitutionnellement incapables de rien faire sans donner le maximum[...] de l'énergie qui est en eux[...]" (p.46). Sa lutte

est si intense qu'elle devient une question de vie ou de mort, à la façon d'une bataille dans une guerre véritable. Ses cris, malgré l'exagération joyeuse qui les investit, le manifestent clairement: "On va mourir[...]Boss! On va mourir à faire de la terre!" (p.56).

Les trois peintures de Gagnon consacrées au défrichement auraient pu exploiter la métaphorisation belliqueuse qui investit si fortement la description romanesque, pour énoncer la signification existentielle que le texte attribue au défrichement. La peinture 55, en particulier, illustre le passage où la métaphorisation belliqueuse est la plus explicite. A cet égard, les énoncés des peintures illustrantes diffèrent du texte sur un aspect essentiel.

Mais il faut cependant reconnaître que Gagnon consacre trois peintures au défrichement, alors qu'il n'a, par exemple, aucunement illustré les paysages des grandes villes américaines, qui jouent pourtant un rôle suffisamment important pour justifier au moins une peinture. Pourquoi ce traitement spécial accordé au défrichement? S'agit-il simplement de la manifestation d'un choix plus ou moins arbitraire de l'illustrateur? Ainsi, seul le potentiel pictural du sujet expliquerait que Gagnon illustre trois fois un passage qui a relativement peu d'importance dans la sémantique du texte. Mais cette explication n'est que partiellement valide. En effet, si la triple illustration du défrichement peut paraître arbitraire par rapport au texte,

elle n'en est pas pour autant innocente. En réalité, elle révèle une interprétation du texte.

Cette interprétation se conforme en partie au rôle que joue le défrichage dans la sémantique globale du roman. Mais sa caractéristique prédominante est de proposer une image idéalisée du défrichage, dans laquelle les aspects difficiles et belliqueux des actions sont à peine énoncés. L'idéalisation est produite tout d'abord par des effets de couleurs, qui transforment, par trois fois, la scène textuelle du combat entre les hommes et la nature en un spectacle harmonieux. Dans ces peintures en effet, l'énoncé prédominant n'est pas l'opposition entre les personnages et la nature mais plutôt l'affirmation d'une continuité harmonieuse régissant des teintes subtiles et délicates. La coloration de ces trois peintures est un facteur d'idéalisation de leur contenu.

Les couleurs des personnages servent à les distinguer de leur contexte. Le rouge des chemises permet cette différenciation du contexte, surtout dans les peintures 48 et 55. Mais cette distinction ne semble que minimale, à peine ce qu'il faut pour souligner la différence d'avec le milieu et mettre en évidence tel ou tel contenu. La couleur dans ces trois peintures produit en effet une continuité dans laquelle les couleurs des personnages s'intègrent si harmonieusement aux couleurs du contexte que l'union des personnages et de leur contexte paraît plus importante que leur différenciation. Cet effet n'est certainement pas

conforme au texte, qui accentue la lutte entre deux ennemis implacables. Dans les peintures 48 et 55, ce sont les personnages d'avant-plan qui se distinguent davantage de leur contexte, alors que ceux d'arrière-plan sont beaucoup plus difficiles à démarquer. On pourrait croire que ces derniers font partie des paysages. Cette absorption des personnages par le paysage n'est pas énoncée de façon complète et péremptoire, puisque chacun d'eux se voit octroyé au moins une couleur suffisamment différente de son contexte pour attirer l'attention: rouge ou bleu des chemises, beige pâle des pantalons.

L'idéalisation du défrichement résulte aussi d'un procédé pictural concomitant à l'usage de la couleur. Ce qui est présenté dans ces trois peintures, ce n'est pas d'abord une série d'actions - "faire de la terre" -; ce sont plutôt des paysages. Dans le texte, le paysage n'est pas une valeur en soi ni un objet décrit par lui-même. Il a partie liée à l'action des hommes dont il est un élément en même temps qu'il en est le cadre. Le passage (p.55) qui est illustré par la peinture 48 ne décrit ni les arrière-plans ni les à-côtés de l'action. Cette description sommaire du lieu où les hommes travaillent n'a pour but que de situer et d'expliquer l'action subséquente. Pour décrire la coupe des arbres, le texte ne présente que le lieu immédiat et concret de l'action:

Le père Chapdelaine et Da'Bé se postèrent
en face de l'autre de chaque côté d'un

arbre debout et commencèrent à balancer
en cadence leurs haches[...] (p.47)

Afin de mettre en évidence les actions qu'il dénote et les valeurs qu'il attribue aux personnages et au monde, le roman métonymise les paysages. Pour les peintures, les paysages ne sont pas uniquement les lieux d'une action et un élément de cette action; ils en viennent à s'appropriier la part prédominante des discours picturaux. En fait, les peintures instaurent une tension très forte entre la construction d'un paysage et la dénotation des actions qui y sont inscrites. Tout s'y passe en effet comme si les dénotations des actions - couper un arbre à la hache, se reposer auprès d'un cours d'eau, déraciner une souche, brûler des arbres coupés - n'étaient que des prétextes pour construire des paysages.

Pour illustrer plus littéralement le texte et pour se conformer plus exactement à ce qu'il fait, les peintures du défrichement auraient pu présenter d'abord une image générale du lieu de l'action, qui aurait pu correspondre au paysage décrit à la page 47. Elles auraient pu ensuite montrer deux personnages en train de couper un arbre, seuls sur un fond de couleur uniforme. Cette métonymisation du contexte aurait eu pour effet de mettre en contraste les figures et le fond. L'illustration du déracinement des souches aurait pu procéder de la même façon; en présentant, sur fond neutre, un personnage, lutteur et guerrier aux prises avec son "ennemi", quitte à exagérer posture et musculature pour dénoter ou même imiter les gestes, les

attitudes ou les armes d'un guerrier engagé dans une bataille. La souche aurait pu être dessinée d'une façon plus ou moins anthropomorphique et belliqueuse.

En choisissant, au contraire, de construire trois paysages complexes, les peintures 48, 52, et 55 ont intégré les arbres et les souches du texte à un vaste contexte dont ils ne sont séparés ni par la couleur ni par la forme. L'arbre que les personnages coupent dans la peinture 48 n'est plus, comme dans le texte, seul, isolé, un objet précis sur lequel portent les actions des bûcherons. Il est, au contraire, de même forme et de même couleur que les arbres de l'arrière-plan: avec eux et en contraste avec les zones obscures qui séparent les arbres, il constitue toute la partie supérieure de la peinture. Il est en fin de compte, bien plus une partie d'un paysage que l'élément d'une action, bien plus un arbre de la forêt que l'arbre unique, exemplaire, que, dans le roman, le Père et Da'Bé abattent.

La peinture 52 peut aussi être interprétée comme une occultation de la valeur dramatique et belliqueuse du défrichement. Elle dégage une impression de paix et de calme qui s'oppose directement aux caractéristiques textuelles du défrichement. En réalité, la peinture 52 n'illustre pas un passage précis du texte, puisque ce dernier ne fait nulle part référence aux activités qui sont montrées dans cette peinture. Ce moment de repos et de calme qui peut être interprété comme un temps d'arrêt et de passivité intercalé entre les deux moments d'activité intense présentés dans les

deux autres peintures consacrées au défrichement. On peut cependant situer ce moment de façon assez précise dans la chronologie des événements, soit après la fin des travaux et avant le retour à la maison, quelque part dans le temps dénoté très généralement par le texte dans la phrase qui précède presque immédiatement la peinture:

Le soleil glissa vers l'horizon,
disparut; le ciel prit de délicates
teintes pâles au-dessus de la lisière
sombre du bois, et l'heure du souper
ramena vers la maison cinq hommes couleur
de terre. (p.51-52)

La peinture nous suggère qu'avant de rentrer à la maison, les hommes - on en voit trois avec un cheval - se sont arrêtés près d'un cours d'eau pour se rafraîchir et se laver de la terre qui, selon le texte, a métamorphosé leur apparence. Il s'agit là d'une étape de leur journée de travail qu'on peut accepter comme vraisemblable. Mais dans le roman, c'est le repas du midi qui constitue la période de repos et l'intervalle de calme entre deux temps d'activité intense. Si la peinture 52 n'est pas fidèle à la lettre du texte, elle en respecte peut-être l'esprit, puisqu'elle nous montre elle aussi un repos (des guerriers). Mais encore ici les personnages de la peinture semblent tout autant, sinon davantage, des parties d'un paysage que des acteurs dont la peinture dénote les gestes. L'impression de calme qui s'en dégage contribue sans doute à cet effet: elle tient surtout aux postures du cheval et de l'homme qui le tient. Il est

vrai que les deux personnages d'avant-plan sont assez clairement démarqués, clairs sur l'obscur du cours d'eau; mais à part le rose de la chemise du personnage de droite, les couleurs de leurs vêtements, comme la couleur de leur peau, ne se distinguent pas très fortement des couleurs des pierres et des troncs d'arbres qui sont situées à la gauche de l'avant-plan et de l'autre côté des zones d'eau. Le personnage debout semble répéter et même faire partie des formes verticales des arbres morts qui se dressent de l'autre côté de la rivière. Les deux personnages d'avant-plan, accroupis ou agenouillés, sont à leur tour plus ou moins confondus aux formes rondes et plates des pierres et aux troncs d'arbres couchés qui les entourent.

Ces personnages, comme ceux des peintures 48 et 55, sont-ils "couleur de terre"? L'expression est utilisée pour caractériser l'apparence des cinq hommes qui reviennent à la maison après leur journée de travail. Dans ce contexte, il faut probablement l'interpréter comme une tentative pour connoter la couleur brunâtre des vêtements et de la peau des hommes qui résulterait de leur travail. Mais elle implique également une sorte d'identification confuse des hommes et de la terre. La même expression avait précédemment été utilisée pour compléter le portrait d'Edwige Légaré:

Vêtu d'une chemise et de pantalons en étoffe du pays, d'un brun terreux, chaussé de grandes bottes poussiéreuses, il était en vérité tout entier couleur de terre[...] (p.46-47)

Comme l'indique assez clairement ce passage, l'expression "couleur de terre" signifie probablement un "brun terreux" proche du brun de la terre. Mais encore ici cette particularité signifie aussi le rapport intime entre les hommes qui "font de la terre" et la terre elle-même. On ne peut dire que les personnages des peintures 48 et 52 soient caractérisés par un brun terreux. Ils sont davantage couleur de paysage que couleur de terre. Leur absorption dans le paysage, et l'harmonisation globale de toutes les teintes du tableau, en font tout autant, sinon davantage, des parties constitutives d'une peinture que des illustrants des personnages textuels.

Le schème structural général selon lequel s'organise la composition de la peinture 52 est l'agent qui en occulte la valeur illustrative au profit de sa valeur purement picturale. Ce schème se fonde sur une opposition simple entre couleurs claires et couleurs foncées, plus précisément sur l'interaction contrastante/complémentaire de deux types de formes-couleurs. Les claires sont constituées par les formes qui représentent les pierres, les arbres tombés, les troncs d'arbres debout. Les trois personnages font surtout partie du groupe de formes-couleurs colorées de jaune, de brun, d'orangé et de rose. Certaines des couleurs des personnages, surtout celles de la peau, sont répétées dans d'autres parties de la section claire de la peinture. Ces répétitions ou ces légères variations ont pour effet d'unifier encore plus fortement personnages et paysage. Elles

s'ajoutent à la clarté de toutes les formes qui s'opposent et s'articulent à l'obscurité de la rivière, du cheval et des collines boisées de l'arrière-plan.

Il y a donc dans ces trois peintures plusieurs procédés qui ont pour effet d'en occulter la valeur illustrative. Pourtant, en dépit de ces occultations et des écarts entre le contenu du texte et celui des peintures, ces trois peintures n'en sont pas moins articulées à la sémantique profonde du texte d'une façon très efficace. Elles ne sont pas que des illustrations plus ou moins ambiguës de passages qui racontent une journée de travail des Chapdelaine et décrivent leurs façons de travailler. Elles sont aussi et surtout des illustrations du personnage du père. En effet, les peintures de Gagnon reprennent ici le même schème structural qui régit dans le texte la construction des personnages et qui a été actualisé dans les illustrations de François Paradis(38 et 40) et de la mère(23 et 25).

Pour comprendre ces significations, il faut se reporter au texte car, prises en elles-mêmes, les peintures 48, 52 et 55 ne peuvent pas être interprétées comme des illustrations du père. Mais en illustrant certains aspects du défrichement et en illustrant du même coup les personnages qui posent ces gestes, ces peintures entrent implicitement en relation avec tous les passages du texte qui parlent de l'importance du défrichement pour le père, qui est d'ailleurs illustré dans la peinture 48. Dans le roman, deux passages dénotent le rapport du père avec le défrichement. L'un est

situé à la fin du roman et est constitué du discours que le père adresse à Maria pour lui décrire le caractère héroïque de la mère morte. L'autre, situé à la page 31, précède les peintures consacrées au défrichement; le narrateur cite d'abord une parole du père qui annonce avec "enthousiasme et[...]entêtement dans les yeux"(p.31) son intention de se mettre bientôt à "faire de la terre". Le roman explique ensuite la signification existentielle de ce geste: "C'était sa passion à lui: une passion d'homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture"(p.31).

Le défrichement est pour le père une expérience privilégiée, une action identitaire. Il lui est d'ailleurs impossible de s'en passer même s'il sait que son épouse préfère la vie plus aisée des vieilles paroisses. Les peintures 48, 52, et 55 sont donc comme des figures de soi, des images des discours passionnés par lesquels les personnages disent qui ils sont et quelle joie ils éprouvent à l'être. Elles illustrent donc encore une fois, le schème structural qui régit la construction des personnages. Ces peintures montrent donc, en accord avec le fonctionnement du texte, un autre personnage du roman dans des images qui le définissent et qui simultanément illustrent un aspect essentiel de l'identité québécoise. Le nomade mitigé qu'est le père, avec sa passion pour le défrichement, est une des manifestations privilégiées de l'âme québécoise. Puisque son geste héroïque est aussi une cosmogonie. Il est propagation et répétition des gestes des fondateurs du pays. Ce sont les

peintures 48 et 55 qui réussissent plus explicitement ce projet parce qu'elles montrent l'acte de défricher, alors que la peinture 52 montre un moment de repos dans lequel le caractère dynamique du défrichement est estompé et implicite. Par contre, ces peintures sont construites de telle façon qu'il nous est très difficile d'identifier un personnage pictural qui serait une illustration directe du père. Les peintures semblent laisser flotter une imprécision sur l'identité de tous les personnages. Dans les peintures 177, 182 et 198, le personnage du père sera présenté d'une façon assez claire. Cette imprécision diminue l'efficacité de l'illustration du père mais elle ne l'élimine pas. Ces peintures n'en doivent pas moins être interprétées comme des illustrations de l'identité du père.

Peinture 57

Le cinquième chapitre s'ouvre comme les précédents, par une peinture qui montre un paysage. Mais comme ceux des peintures 91, 112, 134, 152, et 161, ce paysage ne contient aucune trace de présence humaine. Ses éléments iconographiques sont clairement reconnaissables: firmament, nuages, collines, forêts, types d'arbres, roches, rivière, berges, fleurs. Notons d'abord la présence d'une rivière dont le bleu cobalt intense, la forme serpentante, la position centrale et la direction du trajet, en profondeur et dans le centre de la toile, en font l'acteur sémantique principal du paysage pictural. On pourrait d'ailleurs intituler cette peinture "Paysage de la rivière Pérignon" en se référant à la rivière du texte, qui ne se trouve qu'à quelques lieues de la maison des Chapdelaine.

Le deuxième élément de cette peinture qui attire l'attention est le rose, légèrement violacé qui, en interaction avec les formes qui le contiennent, représente probablement la couleur de certaines fleurs. Ce rose est concentré dans la zone d'avant-plan et, surtout, dans sa partie la plus éloignée de l'observateur imaginaire. Placé en contiguïté avec le bleu de la rivière, ce rose forme la ligne-contour qui dessine la frontière supérieure de la zone d'avant-plan. On en retrouve des traces dans les parties déboisées des berges de la rivière. Ce rose est en réalité un

des principaux éléments par lesquels s'articule le procédé illustratif. On peut en effet interpréter la peinture 57 comme une illustration des premiers mots du cinquième chapitre: "Le beau temps continua et dès les premiers jours de juillet les bleuets mûrirent"(p.57). On y voit un paysage d'été dans lequel le caractère simple et ardent de la lumière suggère une journée de beau temps. Tous les éléments du paysage, le bleu de la rivière, le vert tendre des arbres disposés systématiquement sur les flancs gauche et droit de la peinture, le rose des fleurs, le bleu du firmament surtout, contribuent à produire cet effet. Mais si la peinture peut toujours être interprétée comme une possible illustration du "beau temps", son rapport principal au roman est clairement identifié à la lecture de la première partie du deuxième paragraphe. Ce rapport en est un de couleur. En effet, la peinture 57 montre concrètement le rose dont le texte dit implicitement qu'il est la caractéristique principale du paysage québécois aux "premiers jours de juillet", avant que le mûrissement des bleuets n'ajoute: "de larges taches bleues au milieu du rose des fleurs de bois de charme qui commençaient à mourir"(p.57-58). On aurait donc dans le paysage de la peinture 57 un microcosme du paysage québécois, tout au moins de celui du Lac Saint-Jean, à une époque bien précise de l'année.

Le texte s'est contenté de donner une description générale du paysage québécois sans le concrétiser dans un lieu précis. Cette généralité est transmise par l'usage des

pluriels, "les brûlés", "des coteaux" et par l'adverbe "partout":

Dans les brûlés, au flanc des coteaux pierreux, partout où les arbres plus rares laissaient passer le soleil, le sol avait été jusque-là uniformément rose, du rose vif des fleurs qui couvraient les touffes de bois de charme; les premiers bleuets, roses aussi, s'étaient confondus avec ces fleurs. (p.57)

La peinture présente, par contre, un paysage bien particulier, où la plupart des contenus de la description romanesque sont actualisés. La zone d'avant-plan de la peinture est un "brûlé". S'il n'y a pas de "coteaux pierreux" dans la peinture, à l'exception peut-être de la zone d'avant-plan qui est parsemée de pierres et qui surplombe la rivière, il y a par contre, partout où le soleil frappe le sol, la présence d'un rose qui illustre le rose du texte. Le rose de la peinture 57 pourrait être plus vif, mais il réussit tout de même à illustrer la vivacité que le texte attribue à cette couleur. Selon le texte, ce rose recouvre tout le sol laissé à découvert et frappé par le soleil, et qui deviendra "presque uniformément rose".

La peinture présente un paysage qui ne se conforme pas tout à fait à l'importance que le texte attribue au rose. Certaines parties des berges de la rivière ne sont pas roses et, surtout, toute la partie inférieure de la zone d'avant-plan, celle qui est la plus proche de l'observateur imaginaire, n'est pas recouverte de rose et des petites formes coniques qui représentent les fleurs du bois de

charme. La peinture aurait pu montrer un autre paysage, dans lequel les fleurs du bois de charme et leur rose caractéristique auraient été plus importantes, plus nombreuses. Elle aurait peut-être mieux illustré alors le passage qu'elle veut concrétiser. Dans la peinture 57, le rose des fleurs du bois de charme est une partie importante du paysage mais c'est plutôt la totalité concrète de celui-ci qui s'impose. La peinture montre donc un lieu précis qui ne se réduit pas à l'un de ses aspects, et qui même le dépasse de beaucoup. Ce qui nous est présenté dans cette peinture, ce n'est pas tellement un microcosme du paysage québécois à un moment de l'année, qu'un lieu précis dont la particularité est plus importante que sa représentativité.

Pour mettre fidèlement en peinture le contenu du passage que la peinture 57 a choisi d'illustrer, il aurait peut-être fallu mettre en évidence la généralité de la caractérisation en montrant une série de paysages différents - des brûlés, des flancs de coteaux ou des clairières exposés au soleil - tous recouverts du rose de la fleur du bois de charme. Ces paysages auraient eu l'avantage d'être concentrés sur ce rose, qui se serait imposé de l'un à l'autre, comme un trait caractéristique du paysage québécois. Ce procédé aurait exigé le choix de points de vue qui mettent le rose en valeur et peut-être aussi l'élimination, ou la réduction à un minimum métonymique, des autres éléments des paysages. Evidemment, une telle série de peintures aurait suscité des difficultés de mise en pages et aurait contrasté avec les

autres peintures de l'édition Mornay. En fait, ce procédé aurait pu être réalisé d'une façon plus directe par le cinéma. Dénoter un changement de saison par une succession rapide d'images caractéristiques de l'arrivée de la nouvelle saison est en effet un procédé assez conventionnel du langage cinématographique.

D'autre part, il faut reconnaître que si la peinture 57 n'illustre pas de façon rigoureuse et de la manière la plus efficace possible l'importance que le texte accorde au rose, dans le roman ce rose est aussi un signe de la maturité de l'été: ce que la peinture 57 illustre précisément et avec beaucoup d'efficacité.

Peinture 60

La peinture 60 est une illustration de la drave. Contrairement aux illustrations du défrichement, les principaux personnages de cette peinture sont situés à l'avant-plan et sont définis d'une façon claire et distincte par rapport au contexte. La dimension narrative de la peinture est explicite, tout comme sa valeur illustrative.

Dans la sémantique du texte, le passage consacré à la drave est un aspect de la description du pays de Québec. La drave et les chantiers, dit le roman,

[...]ce sont les deux chapitres principaux de la grande industrie du bois, qui pour les hommes de la province de Québec est plus importante encore que celle de la terre. (p.59)

Il s'agit donc d'une dimension capitale de la vie économique du Québec. La peinture vient renforcer l'importance que le texte accorde à la drave et elle accentue la dimension descriptive du roman. C'est là un procédé qui a déjà été utilisé par les peintures de Gagnon. Mais l'originalité de cette peinture tient peut-être à ce que la drave y est explicitement montrée pour elle-même, sans être le prétexte à construire un paysage et sans être non plus une illustration d'un des personnages comme le sont les peintures sur le défrichement.

La drave n'est une activité euphorisante ni pour

le père ni pour François, ni pour Eutrope. Mais comme elle fait partie de l'identité collective, elle devient une partie essentielle de l'âme québécoise. Ce qui est aussi le cas de tous les autres aspects du Québec nommés par le texte et illustrés dans les peintures de Gagnon. Mais la drave et son illustration picturale jouent un rôle particulier, puisque le passage qui le décrit et la peinture qui l'illustre conservent un caractère littéral et réaliste.

Alors que les peintures précédentes suggéraient le caractère sacré et identitaire des paysages, soit par la subtilité de leur coloration, soit par leur rapport au texte, la peinture 60 n'est reliée à aucun des principaux éléments sémantiques du texte. Sa coloration est pourtant très efficace, surtout dans les teintes qui énoncent des contrastes entre les zones ensoleillées (rivières et montagnes d'arrière-plan) et celles qui sont à l'ombre (billots et berges de l'avant-plan et pentes de la colline à demi boisée qui s'élève sur la berge de la rivière). Mais ces effets de couleurs ne suggèrent pas dans l'ensemble, un effet de rareté, de préciosité, de paradis ou de merveilleux. Seule la colline d'arrière-plan et le bleu si puissant du ciel produisent cet effet. Mais leur position dans l'arrière-plan met en valeur le paysage d'avant-plan, et fait prédominer la description "réaliste" de la drave. Les personnages picturaux ne sont pas des illustrations des personnages du texte, mais plutôt des "draveurs". Ils ont pour rôle de montrer dans le particulier et le concret les activités des draveurs.

Le contexte narratif qui permet au texte de définir l'importance de la drave ne joue qu'un rôle secondaire dans le récit. C'est la dénotation des difficultés éprouvées par Eutrope, révélées dans un dialogue avec les Chapdelaine, qui motive la référence à la drave. Le texte dit que la solitude et la dureté du travail d'Eutrope s'expliquent par le fait que son frère Egide passe ses hivers dans les chantiers et ses printemps à la drave. Les paroles de la mère et d'Esdras et la réponse d'Eutrope "exigent" et justifient l'explication sur la drave que le texte donne subséquemment.

Le rapport illustratif de cette peinture avec le roman n'a rien d'ambigu. Après avoir indiqué le rôle de la drave dans l'économie québécoise, le roman en donne une description détaillée. Cette description se retrouve illustrée dans la peinture, sous la forme d'un exemple concret. L'absence de neige sur la grande partie de la pente de la colline ensoleillée, concordant avec l'absence de glace sur la rivière et avec les vêtements portés par les hommes, signalent que la drave se produit soit au printemps soit à l'automne. Le texte précise qu'il s'agit du printemps. Ce qui retient d'abord l'attention, ce sont les deux personnages d'avant-plan, tous deux penchés vers la droite et tenant chacun une longue perche, une "gaffe" (p.61) dit le texte. On ne voit pas exactement ce qu'ils font de cette perche, mais leur posture nous indique qu'ils sont en train de pousser ou de dégager un billot. Le point où la gaffe du personnage de

gauche rejoint probablement un billot est caché par le personnage de droite qui lui est superposé. Par ailleurs le point où la gaffe du personnage de droite touche à un objet quelconque (probablement un billot) est situé hors du tableau dans son extension imaginaire. Les personnages sont debout sur des billots, dont certains sont déjà, en partie ou au complet, dans la rivière. Leur activité est clairement dirigée sur ces billots.

Un lecteur qui ne saurait pas ce qu'est la drave et qui n'aurait pas encore lu le passage qu'illustre la peinture 60 pourrait parvenir, à partir de cette peinture à une compréhension assez précise de ce qu'est la drave. Il lui resterait pourtant des doutes sur le sens précis des actions des personnages de l'avant-plan. Sont-ils en train de déloger les billots de la berge pour les pousser dans la rivière où ils rejoindront les autres billots déjà emportés par le courant? Ou sont-ils en train de ramener vers le rivage, des billots qui seraient tombés dans la rivière? Les mêmes questions se posent quant aux actions des personnages qui sont sur l'autre rive. Même si la posture des deux personnages d'avant-plan semble davantage indiquer qu'ils poussent les billots plutôt qu'ils ne les retirent de l'eau, l'ambiguïté ne sera résolue que par la lecture du texte:

[...]il faut encore le concours des draveurs forts et adroits, habitués à la besogne périlleuse, pour courir sur les troncs demi-submergés, rompre les barrages, aider tout le jour avec la hache et la gaffe à la marche heureuse

des pans de forêt qui
descendent. (p.60-61)

Les personnages de l'avant-plan sont donc des draveurs et leur action consiste à pousser les billots au moyen d'une gaffe, pour les projeter dans la rivière ou pour les dégager complètement d'entraves qui pourraient les empêcher de suivre le courant. Les personnages de l'autre côté de la rivière sont, eux aussi, occupés aux mêmes travaux. Mais les draveurs de la peinture 60 ne semblent ni en train de "courir sur les troncs demi-submergés" ni en train de "rompre les barrages". Ils sont probablement occupés à pousser dans la rivière les billots entassés sur les deux rives. La position des billots et l'activité des draveurs renvoient à la phrase qui précède le passage cité plus haut.

[...]les forts chevaux traînent les billots sur la neige jusqu'aux berges des rivières glacées; puis, le printemps venu, les piles de bois s'écroulent l'une après l'autre dans l'eau neuve et commencent leur longue navigation hasardeuse à travers les rapides. (p.60)

Dans la peinture 60, les billots semblent entassés sur la berge, à deux endroits, des deux côtés de la rivière, comme s'ils y avaient été laissés. Ce que montre la peinture, c'est peut-être le moment où les draveurs aident les billots entassés à commencer leur "navigation hasardeuse": le moment donc où la drave débute.

Cette peinture serait une particularisation -
exemplaire sans doute - d'un événement que le texte décrit en

général, en employant le pluriel: "chevaux", "billots", "piles de bois", "les rapides", "les rivières", "des draveurs forts et adroits". C'est d'ailleurs cette généralité qui fait que la drave est décrite plutôt que racontée. La peinture nous présente au contraire un événement particulier, c'est-à-dire une série d'actions concomitantes posées par des personnages réunis dans un même lieu. Elle agit donc comme un exemple concret, qui illustre dans les faits la description générale du texte. En ce sens, elle complète le texte; elle s'y ajoute comme un appendice qui éclaire par le concret et par le singulier le texte qui se contente du général et du pluriel.

Peinture 69

La peinture 69 est une scène d'intérieur, la troisième de l'édition Mornay. Ses effets de couleurs sont particulièrement saisissants, surtout ceux de la zone d'avant-plan. En réalité, le jeu de la couleur dans cette peinture, est un processus complexe, impliquant tout ensemble les formes dessinées et la composition. Nous nous contenterons d'en souligner la qualité pour concentrer notre analyse sur la valeur illustrative de cette peinture, même si, de fait, cette dernière est inséparable de la picturalité.

Le passage illustré par cette peinture situe l'action à l'intérieur de la maison et lui donne comme cadre temporel, la période qui s'étend du crépuscule à la fin de la soirée. Si le texte ne donne aucune indication directe et détaillée sur l'éclairage qui règne à l'intérieur de la maison, il précise:

La boucane entrait par la porte en une colonne oblique; une fois dans la maison[...]elle enflait et se répandait en nuées ténues; les murs devinrent vagues et lointains; le groupe assis entre la porte et le poêle se réduisit à un cercle de figures brunes suspendues dans la fumée blanche. (p.66)

La scène illustrée par la peinture se situerait peu après celle décrite par le texte. A ce moment-là, la fumée est

toujours répandue dans la maison, comme en témoigne le passage suivant:

Son regard erra[...].sur l'intérieur
pauvre ompli de fumée et sur les gens qui
l'entouraient. Parmi toutes ces figures
brunes, hâlées par le grand air et le
soleil[...](p.68)

L'éclairage tamisé et texturé dans lequel baigne la grande partie de la peinture peut donc être considéré comme une illustration de la fumée dans la maison. Cet éclairage, ainsi que les couleurs nocturnes et les textures qui le définissent résulte de la projection d'une clarté qui vient d'un objet non représenté, situé en haut à droite dans l'extension imaginaire de l'espace. Il s'agit probablement d'une lampe ou d'un fanal, dont la clarté détermine la teinte orangée des objets (murs, partie de la table, visages) qui lui sont les plus proches et qu'il frappe directement. Mais son rayonnement est diffusé de droite à gauche dans une grande partie de la maison. On le reconnaît sur le visage et sur les vêtements de deux personnages, celui de la gauche inférieure et celui - François - qui est placé à côté de la table et qui est entouré par tous les personnages de l'avant-plan. Les clairs-obscurs, les couleurs nocturnes, la texturisation et les contrastes résultant des effets d'éclairage sont des illustrations du texte. A partir de quelques indications du texte, la peinture 69 illustre ainsi l'intérieur de la maison. Ces effets illustratifs s'articulent d'une manière tout à fait cohérente aux données

limitées du texte.

La peinture 69 illustre également un moment mémorable de la vie des Chapdelaine: la veillée exceptionnelle où les trois prétendants de Maria viennent en même temps. Cette veillée marque également l'entrée en scène de Lorenzo, que le texte présente d'emblée comme un prétendant en signalant l'intérêt soutenu qu'il porte à Maria: "Lorenzo Surprenant était constamment à côté d'elle et lui parlait"(p.71). Le long paragraphe (p.71) qui fait allusion aux religions amérindiennes révèle définitivement le caractère magique et sacré du sentiment amoureux. Il confirme également le fait que Lorenzo est dorénavant, au même titre que François et Eutrope, amoureux et prétendant de Maria. Il est le troisième "jeune homme" dont parle le texte:

[...]dans la maison de bois emplie de boucane âcre, un sortilège impérieux flottait aussi avec la fumée et paraît de grâces inconcevables, aux yeux des trois jeunes hommes, une belle fille simple qui regardait à terre.(p.71)

La veillée des trois prétendants est le seul événement auquel participent tous les personnages principaux, le seul moment où ils sont réunis dans un même lieu. L'arrivée successive des prétendants, Eutrope d'abord, Lorenzo ensuite et enfin François, permet au texte d'exposer directement ou indirectement les valeurs et les styles de vie que ces personnages représentent. L'arrivée d'Eutrope est suivie d'un dialogue sur le sédentarisme, alors que l'arrivée

de François est l'occasion de mettre le nomadisme en évidence. L'entrée en scène de Lorenzo, le dernier personnage principal - à l'exception des Voix - à être présenté dans le roman, permet au texte d'ouvrir le débat entre le Québec rural et la vie dans les villes américaines. La veillée des trois prétendants marque également une focalisation dans la thématique de l'amour. La présence simultanée de ses trois prétendants permet à Maria de les comparer et de marquer implicitement sa préférence.

L'illustration de ce moment ne peut que renforcer son importance textuelle. Par contre, la peinture 69 n'en montre qu'une image partielle, qui n'en évoque pas toutes les dimensions sémantiques. Dans le texte, la soirée elle-même commence par l'arrivée d'Eutrope et par son dialogue avec la mère, au cours duquel on discute de son travail de défricheur. Suit ensuite un monologue d'Edwige Légaré sur la misère de "l'ancien temps". Puis interviennent l'entrée en scène d'Ephrem Surprenant avec son neveu Lorenzo, la présentation de Lorenzo et son dialogue avec les Chapdelaine et avec la mère en particulier. Dans cette discussion, Lorenzo expose le genre de vie qu'il mène aux Etats-Unis. A l'épisode des moustiques et de la boucane, succède l'arrivée de François qui donne lui aussi de ses nouvelles en réponse aux questions des Chapdelaine. Le texte nous dit ensuite que certains des veilleurs jouent aux cartes. La soirée se termine par la dénotation des gestes et des pensées de Maria, timide et réservée, à qui Lorenzo ne cesse de parler, mais

qui, dans l'intimité de son coeur vit intensément tous les événements et compare entre eux ses trois prétendants.

La peinture 69 se concentre sur deux de ces événements. Elle les illustre dans une simultanéité qui n'est peut-être pas strictement conforme aux données du texte, mais qui ne s'en écarte pas suffisamment pour faire conclure à l'invraisemblance ou à l'infidélité flagrante. Et surtout, cette peinture réussit à suggérer la thématization de l'amour.

La peinture 69 illustre apparemment deux événements textuels. Le plus important, si l'on en juge par l'espace qu'il occupe sur la peinture, est constitué par la probable discussion entre la série de personnages, déployés en un demi-cercle devant un personnage solitaire qui leur fait face et avec qui ils discutent. Le deuxième événement illustré est constitué par les trois personnages (il en existe peut-être un quatrième qui est "hors-toile") du coin droit supérieur de la peinture. Ce groupe est vraisemblablement en train de jouer aux cartes. On constate en effet que deux d'entre eux tiennent dans leurs mains une série d'objets blanchâtres dont les formes déployées, comme les dessins qui semblent les recouvrir, indiquent qu'ils représentent probablement des cartes à jouer. Ces indices sont confirmés par la lecture du texte:

Esdras avait été chercher le jeu de
cartes[...]L'on joua au quatre-sept. Les
deux Surprenant, l'oncle et le neveu,
avaient respectivement la mère

Chapdelaine et Maria comme
partenaires[...] (p.70)

Ce passage permet ainsi d'identifier les personnages illustrés par la peinture. Maria se reconnaît à sa jeunesse et à la forme ovale de son visage qu'on a déjà vu dans la peinture 25. L'autre personnage féminin serait donc la mère, ce que confirme la ressemblance avec l'image de la peinture 25. Le personnage masculin est donc soit Lorenzo, soit Ephrem Surprenant. Il semble être plutôt jeune, ce qui en ferait une illustration de Lorenzo; ce serait d'ailleurs la seule image de Lorenzo que donne Gagnon. Et elle reste ambiguë, peu définie, cachée presque dans une peinture qui met en valeur d'autres aspects du texte.

Le visage épanoui de Maria, son regard vif et direct et le léger sourire qu'elle esquisse, s'ils ne sont pas invraisemblables, sont tout de même bien différents de l'attitude que décrit le texte:

[...] Maria s'asseyait à la table, maniait les cartes, puis retournait à quelque siège vide, près de la porte ouverte sans presque jamais regarder autour d'elle. (p.71)

Dans le roman, les personnages qui ne jouaient pas aux cartes, "causaient entre eux ou regardaient les joueurs" (p.70). C'est une de ces discussions qui est montrée sur le reste de la surface de la toile. Mais l'éclairage en estompe l'illustration tout en rehaussant la visibilité de la partie de cartes. Plusieurs des personnages d'avant-plan,

surtout ceux qui sont situés dans la partie droite de la peinture, sont placés dans une section obscure de la maison, ce qui les rend plus difficiles à repérer et à identifier que les personnages situés dans les sections plus claires. L'éclairage a donc pour effet d'obscurcir la dénotation de l'événement d'avant-plan et, encore une fois, de mettre en évidence des effets de lumière et de couleur. Sans n'être que des prétextes qui permettent l'énonciation de ces effets, les personnages d'avant-plan et l'événement qui les réunit n'ont pas la clarté et la précision qu'un éclairage diurne leur accorderait.

Il y a même, dans la peinture 69, une sorte d'interférence de la dénotation. En effet, le personnage que tous les autres regardent est nettement le plus éclairé. Il partage cette clarté avec les autres parties de la pièce qui sont également frappées par la lumière. Le visage de ce personnage, et à un moindre degré, sa chemise, une partie de la table et du pot, les visages des deux personnages adossés au mur, et le mur lui-même sont réunis dans un même effet de clarté. Cette clarté s'oppose à l'obscurité relative du reste de la toile. Le personnage impliqué dans la discussion, qui illustre François, fait donc partie de deux agencements distincts. On peut conclure que sa participation aux effets de clair-obscur s'oppose, en partie, au rôle qu'il joue dans la discussion avec les personnages qui l'entourent. Le double rôle spatial de François assume de possibles effets sémantiques et illustratifs. En effet, la clarté qui le

réunit à Maria peut connoter la relation amoureuse qui les unit. Comme si la clarté qui les rend tous deux visibles était aussi le symbole de leur amour. Si on tient pour assuré que le personnage masculin qui est placé aux côtés de Maria et situé entre elle et François et dont le visage est également éclairé est une illustration de Lorenzo, alors on peut aussi interpréter la clarté de son visage comme un signe illustratif de son amour pour Maria.

Cet aspect de la sémantique de la peinture 69 n'est qu'une possibilité. Mais elle prend encore plus de force quand on se rend compte que cette peinture peut effectivement être perçue comme une illustration, non plus seulement des événements extérieurs et communautaires - discussions et parties de cartes - dénotés par le texte, mais également d'événements intimes auxquels le texte fait aussi allusion. Ces événements intimes sont, en réalité, le véritable enjeu, le véritable contenu de cette veillée. Ils sont ce qui explique la présence concomitante des trois prétendants chez les Chapdelaine ce soir-là. Eutrope et François sont clairement là à cause de Maria. A propos d'Eutrope, le narrateur a déjà dit: "Malgré qu'il vînt pour Maria, comme chacun savait[...]"(p.26). Pendant la soirée, la nature de ses sentiments pour Maria et de ses intentions à son égard sont explicitement dénotés: "involontairement son regard se leva sur Maria, impliquant que d'ici à deux ans, si tout allait bien il pourrait songer peut-être..."(p.59). Les raisons de la présence de François ne font aussi guère de

doutes: à sa dernière visite, il avait promis de revenir. Le texte a clairement indiqué que cette promesse était essentiellement motivée par Maria.

Quant à Lorenzo, l'attention qu'il accorde à Maria est également le signe de son amour. Enfin pour Maria, cette soirée provoque une série d'émotions sur lesquelles l'action romanesque se concentre d'une façon très claire. Ce sont en réalité les dénnotations de ces sentiments et de ces comportements amoureux qui prennent la première place dans le récit de la veillée. L'intensité des émotions de Maria n'est indiqué qu'à la fin de l'épisode, mais l'arrivée de François provoque chez elle l'irruption de sentiments intenses:

Maria attendait sa venue depuis plusieurs semaines déjà. Une demi-heure plus tôt le bruit de pas au dehors lui avait fait monter le sang aux tempes, et voici pourtant que la présence de celui qu'elle attendait la frappait comme une surprise émouvante. (p.67)

Maria n'est pas uniquement sensible à François: elle s'intéresse aussi à Lorenzo et à Eutrope Gagnon. Aux paroles de la mère qui visent à excuser la réserve et la timidité de Maria, le texte répond par un "Si elle avait su!" (p.71).

Les événements psychologiques, sous-jacents et intenses, qui se manifestent par les paroles de Lorenzo, les regards d'Eutrope ou le mutisme et la pudeur de François et de Maria sont en réalité la dimension prédominante de la veillée. L'autre dimension sémantique que cet épisode permet de développer est constitué par les valeurs que représentent

les personnages: sédentarisme de la Mère et d'Eutrope, nomadisme de François, américanisme urbain de Lorenzo. Mais c'est finalement la prédominance du sentiment amoureux sur une sorte d'objectivité consensuelle et extérieure, que le texte met en évidence.

C'est donc en partie, cette situation qu'illustre peut-être la peinture 69. L'illustration n'en est pas réalisée d'une façon explicite, mais son imprécision correspond sans doute au caractère caché ou sous-jacent des sentiments qui caractérise les interactions des amoureux durant la veillée. La peinture illustre peut-être cette situation en montrant de face les visages éclairés des protagonistes: Maria, François et Lorenzo. On peut alors penser que la lumière qui les éclaire est un symbole de l'amour. On pourrait même interpréter l'obscurcissement de la discussion entre François et les autres personnages comme un signe de ce que l'amour prédomine sur la dénotation des activités collectives. Et le fait que François soit éclairé, comme Maria et probablement comme Lorenzo, alors que tous les autres personnages avec qui il discute ne le sont pas, accentue l'illustration de la dimension profonde et cachée de la veillée. C'est d'amour qu'il est question ici, non de discussions sur les voyages de François.

Les personnages qui entourent François en font le centre d'attraction. Ceci est particulièrement vrai pour les deux personnages de droite qui sont contigus aux joueurs de cartes et qui sont montrés de profil. Le fait que tous ces

personnages soient placés presque en demi-cercle autour de François accentue encore leur groupement et la dénotation de leur activité commune: interroger François. La régularité de cette disposition règle la composition selon un ordre subtil. Elle est un apport de la peinture: les données du texte sur les positions des personnages sont quelque peu différentes:

Toutes les chaises de la maison étaient occupées; Esdras, Tit'Bé et Eutrope Gagnon occupaient le banc: le père Chapdelaine était assis sur une chaise renversée: Téléphore et Alma-Rose, du perron, surveillaient la boucane qui montait toujours. (p.67)

Tous les personnages de la peinture sont assis sur des chaises, sauf celui aux vêtements verts qui occupe, seul, un petit banc. Il y a un personnage pictural, le dernier de la série à la droite, qui a renversé sa chaise. Mais sa jeunesse nous porterait à y voir peut-être Tit'Bé et non le père. Alma-Rose est absente de la peinture, alors que le personnage qui se tient debout dans l'entrebaillement de la porte est probablement Téléphore. Quant aux autres personnages, il est difficile de les identifier. Le point de vue à partir duquel les trois personnages d'avant-plan sont présentés ne laisse voir qu'une partie de leur visage. Par contre, si on compare les vêtements de ces personnages avec ceux des peintures subséquentes, on se rend compte que le personnage d'avant-plan qui porte des pantalons et une veste verts avec une chemise rouge et noire est habillé de la même façon que le personnage masculin de la peinture 198, où l'on reconnaît

clairement le père Chapdelaine. Dans la peinture 182, on retrouve aussi un personnage portant les mêmes vêtements. Il est donc vraisemblable de conclure que le personnage habillé de vert et de rouge dans la peinture 69 est une illustration du père Chapdelaine. Quant aux autres personnages, on ne peut leur attribuer que des identités probables. Le voisin de droite du père est un vieillard, comme l'indiquent sa physionomie et sa barbe blanchâtre. Ce qui en fait peut-être une illustration d'Ephrem Surprenant, l'oncle de Lorenzo. Notons également que tous les personnages masculins de la peinture fument de la pipe. Le texte ne fait aucune allusion à ce fait, mais il a déjà indiqué que fumer de la pipe est une caractéristique des hommes du pays de Québec.

Tout au long de cette analyse nous avons identifié le personnage assis à l'extrémité gauche de la table comme une illustration de François. Ce jugement se fonde sur une série d'indices, dont le premier figure dans le passage que la peinture 69 segmente: "Il semblait avoir apporté avec lui quelque chose de la nature sauvage"(p.69). On ne peut pas dire que la peinture 69 suggère directement cette impression. Mais la position centrale qu'y occupe un personnage et la proximité d'un passage dans lequel François est le centre d'intérêt permettent tout de même d'esquisser le rapprochement. Par sa position et sa posture dans la peinture, ce personnage paraît en train de discuter avec les autres personnages qui le regardent et l'entourent. Il est chaussé de ce qu'on peut identifier comme des mocassins,

comme l'indique le texte: "des mocassins avaient remplacé ses bottes de printemps" (p.69). Le visage du personnage pictural, moustachu, aux sourcils noirs, aux traits fins - un peu trop peut-être? - se conforme bien à l'image de François que donne le texte, en se fondant sur les perceptions de Maria:

Un beau garçon, assurément: beau de corps à cause de sa force visible, et beau de visage à cause de ses traits nets et de ses yeux téméraires... (p.37)

Le regard du personnage de la peinture 69 est plus rêveur que téméraire, mais il reste tout de même animé de franchise et de clarté. Ce personnage ressemble également à l'image de François, très partielle il est vrai, qui figure dans la peinture 38: la netteté du nez, vu de profil, est similaire au nez du personnage de la peinture 69. On constate d'autres ressemblances: les yeux noirs et les traces d'une moustache.

Cette peinture entretient donc des liens multiples et complexes avec le roman. Il faut cependant y voir surtout une façon de montrer l'importance de l'amour dans le passage consacré à la veillée où les trois prétendants sont rassemblés autour de Maria.

Peinture 73

Cette peinture illustre la cueillette des bleuets. Le lendemain de la veillée des trois prétendants, le 26 juillet, fête de sainte Anne, les Chapdelaine, accompagnés d'Eutrope Gagnon et de François vont cueillir les bleuets "dans les brûlés"(p.72). C'est durant cet après-midi que François et Maria s'isolent dans la forêt pour échanger "leurs serments"(p,76). L'épisode de la cueillette des bleuets est donc le moment où le bonheur amoureux de Maria et François, pourtant si pudiquement exprimé, touche à son point fort. Les critiques, et en particulier Placide Gaboury, ont vu dans la beauté de la température et dans la maturité des bleuets prêts à la cueillette des symboles de l'intensité de l'émotion amoureuse et de son arrivée à la maturité. Cette valeur symbolique reste tout à fait implicite: mais son énonciation s'impose clairement tellement la similarité entre la température exceptionnelle de cette journée et l'amour avoué de François et de Maria est frappante. Il ne fait aucun doute que la maturité des bleuets peut également, par simple homologie avec les sentiments et les destins des personnages, être considérée comme une représentation de ceux-ci. Cueillir des bleuets, c'est aussi cueillir du bonheur, c'est être heureux, dans la complicité d'un monde qui donne des fruits. Le roman attribue aux couleurs qui caractérisent l'espace-temps de la cueillette une valeur symbolique évidente:

[...]une journée bleue, une de ces journées où le ciel éclatant jette un peu de sa couleur claire sur la terre. Le jeune foin, le blé en herbe étaient d'un vert infiniment tendre, émouvant, et même le bois sombre semblait se teinter un peu d'azur. (p.72)

La peinture de Gagnon ne réussit pas à dénoter ni à suggérer les dimensions sémantiques qui investissent dans le roman l'épisode de la cueillette des bleuets. Disons plutôt qu'elle n'y parvient que très partiellement. L'image qu'elle montre n'est pas une mauvaise peinture et ses significations ne sont pas dénuées d'intérêt, mais par rapport aux possibilités que lui offrait le texte la peinture 73 reste très discrète. Ce qui est illustré dans la peinture 73, c'est peut-être davantage la cueillette des bleuets en tant qu'élément important ou pittoresque de la vie économique-alimentaire des Québécois, que l'événement qui sert au texte de moyen pour énoncer la maturité de l'amour entre Maria et François. Le passage illustré est peut-être moins celui des pages 73-74 qu'un passage antérieur:

[...]mais le bleuet, qui est la luce ou myrtille de France, est la plus abondante de toutes les baies et la plus savoureuse. Sa cueillette constitue de juillet à septembre une véritable industrie pour les familles nombreuses qui vont passer toute la journée dans le bois[...]. D'autres ne cueillent les bleuets que pour eux-mêmes, afin d'en faire des confitures ou les tartes fameuses qui sont le dessert national du Canada français. Deux ou trois fois au début de juillet Maria alla cueillir des

bleuets avec Télésphore et
Alma-Rose[...] (p.58)

On reconnaît dans la peinture 73 Maria et deux enfants qui sont probablement Alma-Rose et Télésphore. Derrière eux, près du centre approximatif de la toile, un personnage masculin est coiffé pittoresquement d'un chapeau. Il s'agit de François. C'est l'interprétation la plus vraisemblable, si on met la peinture en rapport avec le texte qui lui est contigu. Par contre, il n'y a rien dans la physionomie, dans la posture ou dans les vêtements de ce personnage qui l'identifient comme François, si ce n'est qu'il est un homme et qu'il semble jeune. Ce personnage, situé au second plan, est vu de loin; son visage se réduit à une schématisation simplifiée, les couleurs de ses vêtements ne le démarquent pas trop clairement de son contexte. Il semble marcher dans une direction qui l'éloignera de Maria et la position de sa tête, tournée vers l'arrière-droite, indique que son regard et son attention ne sont pas destinés à Maria mais à d'autres objets. La peinture 73 illustrerait alors le passage suivant:

- Il y a une belle tale icitte, appela une voix.

 Maria se redressa, le coeur en émoi, et alla rejoindre François Paradis qui s'agenouillait derrière des aunes. (p.74)

La scène de la peinture correspondrait au moment où François est à la recherche d'autres tales de bleuets.

L'interprétation est plausible mais elle est loin de s'imposer. Et le rapport entre Maria et le personnage masculin reste vague et imprécis.

Cette imprécision et même les rapports qu'elle laisse imaginer manifestent que la peinture 73 n'illustre qu'un moment d'importance secondaire, situé au début de l'épisode de la cueillette. Dans la peinture, Maria et François ne se sont pas encore réunis. L'illustration de Téléphore et d'Alma-Rose justifie une telle lecture de la peinture, même si, dans le roman, Maria n'est peut-être pas à leurs côtés comme elle l'est dans la peinture:

Les enfants se mirent à les cueillir de suite avec des cris de joie; mais les grandes personnes se dispersèrent dans le bois[...] (p.73)

Puisque ce sont les actions subséquentes qui donnent son sens véritable à l'épisode de la cueillette des bleuets, il eût sans doute été plus intéressant, et plus conforme au texte, de présenter Maria en compagnie de François, seuls dans la forêt, en train de cueillir des bleuets, ou en train d'échanger leurs serments; ou encore de les montrer côte à côte et silencieux, leurs pots de bleuets à leur côté, dans un paysage où le bleu éclatant du ciel aurait effectivement envahi tout le contexte: "ils se turent et restèrent longtemps ainsi, muets et solennels, parce qu'ils avaient échangé leurs serments" (p.76). Cette image du bonheur amoureux dans un paysage qui en est à la fois le contexte, le

symbole et la cause, Gagnon l'a réservée pour sa peinture des Voix. Et c'est Eutrope qui y tient alors auprès de Maria la place privilégiée. Gagnon semble donc se refuser à nous montrer Maria et François dans la solitude où leur amour s'avoue clairement. De la même façon peut-être qu'il ne montrera jamais Maria seule avec Lorenzo. Son refus dans le cas de Lorenzo est encore plus dramatique.

Gagnon semble percevoir la cueillette des bleuets comme une expérience représentative d'une vie idyllique, dont la dénotation fait partie d'un discours descriptif, celui par lequel il construit l'image édénique du pays de Québec. Cette façon d'interpréter le texte s'accordait en gros et en profondeur à la sémantique du texte quand il s'agissait d'illustrer le défrichement, la vie aventureuse de François ou le sédentarisme de la mère. Mais dans le cas de la cueillette des bleuets, elle ne fonctionne pas si efficacement. S'il est vrai que la cueillette des bleuets fait partie de l'identité québécoise -sacrée, selon les Voix-, pour le texte la cueillette des bleuets n'est qu'un moyen narratif pour cristalliser l'amour de Maria et de François. En choisissant de montrer un moment qui précède l'échange des serments, la peinture 73 ne donne qu'une version partielle et mitigée du rôle sémantique que la cueillette des bleuets joue dans le roman. En ce sens, la peinture est infidèle au texte: en l'illustrant elle l'occulte.

Ce qui est donc montré dans la peinture 73, c'est un paysage dans lequel des personnages posent une même

action. Encore ici, une certaine homogénéité des couleurs estompe quelque peu les contrastes nécessaires pour démarquer les personnages de leur contexte. Mais l'effet n'est pas si marqué qu'en d'autres peintures. C'est surtout le bleu du tablier de Maria qui, juxtaposé aux verts de la végétation, diminue la force de la démarcation entre Maria et son contexte. Cette démarcation est par contre clairement mise en évidence par les autres rapports de couleur entre Maria et son environnement.

Cette peinture se caractérise par l'usage coordonné d'un ensemble de teintes pâles, allié à une texturisation globale de la surface de la toile, à une absence presque complète de couleurs claires ou vibrantes et à une absence de contrastes clairement démarqués. Seuls les troncs bruns foncés des arbres brûlés font un contraste explicite. Tous ces procédés produisent une luminosité diffuse, tamisée, sans intensité, celle d'une journée nuageuse peut-être. La très grande zone bleue d'arrière-plan ne représente pas le firmament, comme on pourrait le croire de prime abord, mais plutôt les grands arbres - des conifères probablement - qui cachent presque complètement le firmament. On ne voit en réalité que de très petites parties du firmament, qui est coloré d'un mauve/gris pâle. Ce sont les lignes-contours des conifères qui identifient la zone bleue et permettent de la démarquer du firmament. Si la dénotation de l'action posée par les personnages est diminuée en force et précision dans cette peinture, c'est par l'action très

puissante de la luminosité douce et diffuse qui règne dans ce paysage.

La dénotation de l'action reste cependant assez précise pour que sa lecture soit efficace. Elle résulte des significations énoncées par la posture des personnages d'avant-plan, debout et penchés vers le sol. Ils sont donc présentés dans ce qui apparaît comme un instant figé et précis du geste par lequel ils plongent une main dans les herbages autour d'eux. De l'autre main, ils tiennent une petite chaudière. Le personnage debout derrière celui d'avant-plan porte également l'une de ces chaudières. Les bleuets, qui se trouvent probablement dans les herbes vertes et touffues ne sont pas illustrés d'une façon claire et précise dans la peinture. Mais certaines petites taches bleues autour de la main de Maria peuvent vraisemblablement être considérées comme des bleuets. Lorsque la peinture est mise en rapport avec le texte, le sens des gestes posés par les personnages devient clair. D'ailleurs, lorsque la peinture intervient dans le texte, la référence aux bleuets a déjà été faite et l'on est déjà dans l'épisode de la cueillette. Le sens de l'image est donc obvie.

Certains éléments du paysage de la peinture correspondent aux descriptions du texte:

Les bleuets étaient bien mûrs. Dans les brûlés, le violet de leur grappes et le vert de leurs feuilles noyaient maintenant le rose éteint des dernières fleurs de bois de charme. (p.72-73)

Les personnages de la peinture sont effectivement situés dans un "brûlé", comme l'indique la série de troncs d'arbres morts qui se dressent symétriquement sur la gauche et la droite de la peinture. La touffe de verdure dans laquelle ils se trouvent renvoie aux couleurs nommées par le texte. Elle est probablement une "talle" de bleuets. Mais si ces éléments du paysage illustrent certains aspects du texte, il n'en reste pas moins que la luminosité diffuse et poudrée de ce paysage pictural ne montre pas le bleu radieux qui, selon le texte, répand son éclat sur tout le paysage: "une journée bleue, une de ces journées où le ciel éclatant jette de sa couleur claire sur la terre"(p.72). Les traces du firmament qui sont montrées sont mauves et grises. Cette différence peut être considérée comme le symbole de ce qui sépare la peinture du texte qu'elle illustre.

Peinture 77

La peinture 77, d'une belle sobriété, ouvre le sixième chapitre. Elle montre ce qui est probablement un paysage d'été, comme l'indiquent la verdure du sol et des collines. Tout le firmament est recouvert de nuages d'un gris pâle ou foncé; au bas de ces nuages se dégagent des textures grisâtres linéaires et verticales qui représentent probablement de la pluie. La pluie semble concentrée sur les terrains plus foncés de l'arrière-plan et ne semble pas tomber dans les zones d'avant-plan. Le seul figurant de cette peinture est un cheval. Il ne s'agit pas de Charles-Eugène, puisque le cheval des Chapdelaine est brun foncé dans les peintures de Gagnon. Le cheval de la peinture 77 est montré de profil et les lignes sinueuses de ses contours se démarquent clairement du contexte par un contraste entre le clair du gris du cheval et le vert sombre qui lui est contigu.

La démarcation du cheval, en figure sur un fond, permet de l'isoler visuellement, produisant ainsi un effet sémantique de solitude ou d'ennui. Le cheval reste cependant lié sémantiquement au paysage dans lequel il est situé. Seul, inactif, contemplatif (rêveur? ennuyé?), il devient la justification psychologique des connotations énoncées par le paysage. De ce point de vue, le cheval est - plus ou moins - anthropomorphisé. Il devient, implicitement et sans

grandiloquence, le symbole de la solitude humaine. Et d'une mélancolie, associée traditionnellement à des paysages de pluie ou d'automne. Sa position dans la peinture contribue aussi à produire cet effet: il est placé à l'avant-plan, proche du centre de la peinture, sur le point le plus élevé d'un léger escarpement; ce qui lui permet de surplomber les champs qui se déploient derrière lui.

Mais ce sont surtout les couleurs qui produisent l'ambiance mélancolique qui se dégage de cette peinture: les gris pâles et foncés des nuages, le bleu violet des collines qui forment l'arrière-plan, et surtout les très beaux verts, foncés et profonds, des terrains qui se déploient en un bandeau horizontal au centre de la toile. Ces couleurs, de connivence avec les significations dénotatives des configurations qu'elles définissent, produisent un effet de tristesse et une ambiance de mélancolie. Cette interprétation n'est peut-être qu'une lecture toute conventionnelle des impressions très souvent associées aux jours de pluie et à leurs paysages. Mais nous croyons que ce sont précisément les impressions que la peinture 77 a voulu produire.

Cette impression de tristesse mélancolique peut être perçue comme une tentative d'illustrer l'atmosphère du texte, c'est-à-dire les types d'émotions que peuvent éprouver les personnages ou encore la tonalité discursive qui investit les narrations ou les descriptions. Mais on ne retrouve pas, à première vue, de signes d'une atmosphère mélancolique dans les paysages textuels qui sont en rapport immédiat avec la

peinture. L'atmosphère de la peinture 77 contraste avec l'ambiance "solennelle", "silencieuse" et sûrement euphorique dans laquelle Maria et François ont échangé leurs serments à la fin du cinquième chapitre. La tonalité discursive utilisée pour décrire la température au début du sixième chapitre reste neutre et objective. Quant aux émotions des personnages, ce qui les caractérise, tout au moins dans le passage qui suit la peinture, c'est le mécontentement d'Edwige Lëgaré à l'annonce de la mauvaise température qui contrecarre les travaux. Pour la mère, la mauvaise température est le signe d'un courroux divin et une punition provoquée par des mauvais comportements, mais le texte dénote ces pensées sans révéler les sentiments qui pourraient les accompagner. On ne peut donc dire que l'ambiance mélancolique de la peinture 77 soit une illustration d'une donnée spécifique du texte. Elle serait plutôt une information complémentaire ajoutée par la peinture.

Cette impression de mélancolie ne provient pas cependant que de la peinture. Elle peut aussi être interprétée comme une illustration de certains passages des chapitres suivants ou comme un indice des malheurs à venir. Malgré la verdure, ce paysage d'été assume une austérité presque automnale, comme s'il en annonçait déjà l'arrivée. Le texte lui-même donne, dans les sixième et septième chapitres, des indices des malheurs qui frapperont Maria, François, la mère et les Chapdelaine: "La mère Chapdelaine prophétisa des malchances certaines"(p.78). La mère se réfère aux foins,

mais sa prophétie trouvera à s'accomplir en d'autres domaines que les récoltes. En fait, ce passage fait allusion à la mort de François et à celle de la mère. Il est donc possible que l'ambiance mélancolique de la peinture 77 annonce l'automne, ou qu'elle illustre la tristesse des événements à venir.

La prédominance des tonalités foncées semble évoquer des paysages d'automne, ou un début précoce d'automne, à tout le moins, une atmosphère automnale. Lorsque le texte fera référence à l'arrivée de l'automne, il lui assignera une tonalité affective précise:

Partout l'automne est mélancolique, chargé de regret de ce qui s'en va et de la menace de ce qui s'en vient, mais sur le sol canadien, il est plus mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs, et pareil à la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie. (p.89-90)

On reconnaît dans ce passage, dont la peinture 77 pourrait être une illustration, l'allusion indirecte à la mort de François. Le paysage de la peinture 77 n'est pas, à strictement parler automnal, mais ses connotations sont similaires à celles que le texte lui-même associera à l'automne et à la mort de François. Il est donc possible que la peinture 77 annonce aussi la mort de François, d'une façon moins explicite que le texte, mais que l'on doit tout de même reconnaître. La peinture 77 pourrait ainsi montrer, en les anticipant, toutes les dénnotations de tristesse et de mélancolie qui interviendront dans le roman: tristesse de

Maria après la mort de François, tristesse de la famille durant l'agonie de la mère et après sa mort. La signification de la peinture serait ainsi accentuée et développée par le rapport au texte qu'elle illustre.

La peinture 77 doit aussi être considérée comme une illustration du type de paysage et de climat que les Chapdelaine doivent subir, à partir de la mi-août. Les Chapdelaine attendent alors la venue des jours ensoleillés pour récolter le foin mûr, mais des "sautes de vent" leur amènent une succession de jours de pluie, comme c'est la "règle dans la plus grande partie de la province de Québec"(p.77). La dénotation de ce phénomène et son illustration deviennent des éléments complémentaires dans la description du Québec, réalisée par le roman illustré.

La peinture montre ainsi un exemple particulier d'une situation générale. La présence du vent, objet invisible en soi, mais perceptible par ses effets, se discerne dans la peinture par l'orientation, de gauche à droite, du haut vers le bas, des lignes qui représentent la pluie, surtout celles qui sont situées dans la section droite de la peinture. Ces configurations indiquent que la pluie est poussée de gauche à droite par la force du vent.

Dans le texte, par contre, ni les perceptions des Chapdelaine ni les dénotations objectives du narrateur ne font allusion à un paysage de pluie. Lorsque les Chapdelaine regardent le ciel, ils ne perçoivent que le vent et les nuages qui, eux, contiennent de la pluie. Les perceptions et

les commentaires des personnages se produisent deux matins de suite; mais à chaque occasion il ne pleut pas encore. Le premier matin les nuages sont blancs: ils surgissent "l'un après l'autre au-dessus des arbres sombres" et traversent "joyeusement la clairière" pour disparaître "derrière les cimes de l'autre côté" (p.78). Le lendemain,

[...]il semblait que les nuages allègres de la veille revinssent sous la forme de longues nuées confuses et déchirées, pareilles aux débris d'une armée après la défaite. (p.78)

Si on peut interpréter les nuages de la peinture 77 comme une illustration des "longues nuées confuses et déchirées" (p.78) dont parle le texte, on ne peut dire, par contre, qu'ils ressemblent aux "débris d'une armée après la défaite" (p.78). La peinture semble donc illustrer les indications générales de forme et de couleur énoncées par le texte, mais le paysage particulier qu'elle construit n'a pas été décrit par le texte. Ce paysage a aussi, et peut-être davantage, le rôle d'énoncer certaines des significations associées avec les destins des personnages. Ce n'est pas un hasard si ces deux dimensions sont réunies dans cette peinture: elles le sont constamment dans le texte. Le Québec est à la fois le contexte où l'action se déroule et l'identité même des personnages. Les manifestations particulières du climat québécois ne sont pas uniquement des événements objectifs. Ils sont des aspects, des symboles, des indices de la vie intime des personnages. La peinture 77 illustre donc

l'interdépendance entre paysages et personnages, qui est un aspect essentiel de la sémantique du texte.

Peinture 79

Les nuages de la peinture 77 se retrouvent dans le paysage suivant. Par contre ces nuages picturaux sont absents du texte. Dans le roman, en effet, les foins sont récoltés sous un "soleil ardent" (p.79). Ces nuages posent un problème de vraisemblance. Comment, en effet, les foins ont-ils pu sécher? N'est-il pas nécessaire qu'ils soient secs avant de les récolter? Mais on peut toujours penser que les nuages ne sont survenus qu'au moment précis qui est montré et que la journée a été, jusque-là, ensoleillée.

En réalité, cette peinture illustre l'une des activités collectives des Chapdelaine, dont elle montre deux étapes d'une façon simultanée, alors que le roman sépare ces activités d'une façon très précise. La peinture met en évidence l'une des étapes, l'entassement du foin, coupé et séché, sur la charrette tirée par Charles-Eugène. La quantité de foin contenu par la charrette et surtout le geste du personnage placé à la gauche de la charrette correspondent assez clairement au passage suivant:

[...]ce fut le tour des fourches. Elles démolirent les veilloches, étalèrent le foin au soleil, puis vers la fin de l'après-midi, quand il eut séché, elles l'amoncelèrent de nouveau en tas de la grosseur exacte qu'un homme peut soulever en une seule fois au niveau d'une haute charrette déjà presque pleine. (p.80)

Par contre, il y a dans cette peinture un autre personnage vu :

de dos, placé à la droite de la charrette et qui tient dans ses mains un objet dont on ne voit qu'une partie. Cet objet, la posture du personnage et les foin debout derrière lui indiquent que ce personnage est en train de couper le foin avec une faux. Dans le roman, la coupe du foin et son entassement dans la charrette sont deux activités distinctes:

En cinq jours, tout le foin fut coupé, et comme la sécheresse persistait, ils commencèrent au matin du sixième jour à ouvrir et retourner les veilloches qu'ils voulaient granger avant le soir[...]vers la fin de l'après-midi[...] (p.80)

les Chapdelaine l'entassèrent sur la charrette. La peinture transforme donc les données du texte qu'elle illustre. Cette différence s'ajoute à la présence picturale des nuages, pour mettre en évidence les dissimilarités entre la peinture illustrante et le texte illustré. En dépit de ces différences, l'illustration du passage qui décrit l'entassement du foin reste efficace.

Cette peinture ajoute une série d'informations complémentaires aux données du texte illustré, pour construire un paysage précis et particulier. Ce paysage n'est pas décrit par le texte, qui s'est attaché à noter des activités et leur ordre, plutôt qu'à en décrire le contexte. Pour la peinture, au contraire, le contexte est aussi important, et même davantage, que l'activité. La topographie particulière qui y est montrée, avec ses objets, ses

dénivellations et surtout, ses effets de couleur fait en sorte, que, d'un point de vue pictural, les collines boisées qui se dressent à l'arrière-plan soient plus importantes que la posture du personnage en train d'entasser le foin sur la charrette et que l'objet qu'il tient dans ses mains. On reconnaît encore ici la tension entre la picturalité et l'illustration du roman: cette tension est peut-être moins évidente ici que dans certaines autres peintures de Gagnon, puisque tous les éléments picturaux qui contribuent à l'illustration de l'activité conservent les propriétés démarcatrices qui les mettent en évidence. Ils sont placés au centre approximatif de la peinture et l'harmonisation des couleurs ne rend pas leur identification difficile. Mais il est évident qu'il y a dans cette peinture un rapport ambigu entre la dénotation d'une activité et la construction d'un paysage.

D'autre part, la coordination harmonieuse des couleurs de cette peinture est très réussie. Les jaunes, les bruns et les ocres de l'avant-plan s'associent aux verts du second plan et au gris des nuages pour former un contraste nuancé avec les teintes plus foncées des collines d'arrière-plan, de la charrette, du cheval, du pantalon d'un des personnages et de la chemise d'un autre. La finesse de certaines teintes, la profusion des détails et la texturisation de certaines surfaces - celles des nuages, par exemple - contribuent à créer une atmosphère qui n'a pas le caractère mélancolique de la peinture précédente mais qui

semble plutôt évoquer une sorte de riche sobriété, de simplicité harmonieuse tempérée peut-être par l'accentuation dramatique et austère des collines boisées. La composition de la peinture participe à la production de cet effet. Cette atmosphère investit aussi jusqu'à un certain point - difficile à préciser - la dénotation de l'activité et plus particulièrement la conscience des personnages. La récolte des foins est ainsi présentée comme un événement presque poétique ou même merveilleux, qui se déroule dans une atmosphère chargée de significations subtiles, dans un paysage aux couleurs sobres mais raffinées.

Le roman, de son côté, insiste fortement sur le caractère difficile et presque guerrier de la récolte des foins. Le texte termine d'ailleurs le passage qu'il consacre aux foins en disant: "tout le foin était dans la grange, sec et d'une belle couleur, et les hommes s'étirèrent et respirèrent longuement comme s'ils sortaient d'une bataille"(p.80). Ce n'est pas du tout une bataille qui est illustrée dans la peinture 79. Ce n'est pas que la suggestion d'un effort soit absente de cette peinture, puisque le geste et la posture du personnage qui soulève une grande quantité de foin laissent supposer qu'il s'agit là d'un travail difficile. Mais cet aspect de l'activité n'est pas mis en évidence d'une façon qui correspondrait à ce qu'en dit le texte.

Peinture 82

Le passage du texte qu'illustre la peinture 82 est sans doute l'un des plus importants du roman. La veillée que Maria passe en guet près du four à pain sert de prétexte narratif aux rêveries de Maria. Ce n'est pas la première fois que les pensées intimes de Maria nous sont révélées mais c'est bien la première fois que le texte leur accorde autant d'importance.

La peinture 82 n'illustre pas le contenu des rêveries de Maria, dont le roman dénote certaines images, en particulier celle de François. Elle présente plutôt Maria en train de rêver, vue de l'extérieur, à un moment qui se situe au début de la veillée, avant la tombée de la nuit. Ce sont les couleurs, en particulier celle du firmament, qui dénotent le moment du jour où se déroule l'action. Ce moment correspond approximativement à celui où, dans le texte, Maria commence à veiller la "deuxième fournée" (p.83). "La soirée s'avancait déjà" et Maria

[...]venait s'asseoir sur le seuil, le menton dans ses mains, gardant à travers les heures de la nuit son inépuisable patience.

A vingt pas de la maison, le four, coiffé de son petit toit de planches, faisait une tache sombre; la porte du foyer ne fermait pas exactement et laissait passer une raie de lumière rouge; la lisière noire du bois se rapprochait un peu dans la nuit. Maria restait immobile, goûtant le repos et la

fraîcheur et sentait mille songes confus
 tournoyer autour d'elle comme un vol de
 corneilles. (p.83)

La peinture 82 illustre plusieurs des données de ce passage: l'heure du jour, Maria assise sur le seuil de la maison, le menton qui repose dans une (et non "ses") main, la proximité du four, son toit "de planches", le rouge de la flamme visible par la fente entre les deux portes, et la lisière sombre de la forêt qui se dresse derrière le four. Tous ces éléments de la peinture illustrent des aspects du texte. Un élément de cette peinture suggère effectivement l'état de rêverie dans lequel est plongé Maria: ce sont les couleurs du paysage. Moins celles de la maison et du four que celles du firmament, de la forêt, du sol devant la maison et du champ qui s'étend entre les bâtiments et la forêt. L'obscurité relative de ces teintes de vert, de mauve ou de gris - certaines d'entre elles sont d'ailleurs difficiles à identifier - dénote l'heure du jour mais elle peut aussi évoquer l'état psychologique de Maria, entre la veille et le sommeil. Par sa coloration même, le paysage illustre l'état d'âme du personnage qui en fait partie et celle du personnage littéraire.

Cette peinture est la seule de l'édition Mornay qui illustre le seuil: Maria est assise comme dans le texte, "sur le seuil" (p.83). C'est de ce lieu qu'elle passe une bonne partie de la nuit à surveiller la cuisson du pain, et de façon plus importante, à rêver à François, à leur amour, à

leur mariage et à son bonheur. Le seuil joue dans Maria Chapdelaine un rôle sémantique très important. Il est selon Placide Gaboury, le motif qui sert de forme organisationnelle à toute la sémantique: il serait ainsi un lieu de l'action qui en vient à signifier l'état de flottement, d'imprécision, de division qui caractérise la vie intérieure de Maria, attirée simultanément par le monde du père et par celui de la mère, par le nomadisme de l'un et par le sédentarisme de l'autre. La peinture 82 illustre donc un des passages où le texte situe Maria sur le seuil. Mais, comme dans ce passage du roman, la peinture ne renforce pas les valeurs sémantiques du lieu: elle les laisse à l'état implicite. La peinture nous donne donc une version littérale et objective du seuil. La construction réaliste de la peinture fait du perron une dénotation littérale, le lieu où est assise Maria. Pour que ce perron devienne le seuil, pour qu'il en vienne à connoter des significations non-littérales, il faudrait qu'il soit dessiné, coloré et placé de manière à ce que ces valeurs non-littérales soient, à tout le moins, suggérées. S'il y a dans la peinture 82 un élargissement possible du sens, c'est dans la relation entre le seuil et l'état de la rêverie de Maria. C'est une possibilité qui nous semble assez mince, à cause de la construction réaliste de la peinture.

Peinture 87

La peinture 87 ouvre le septième chapitre. Dans ce chapitre, qui suspend la narration des amours de Maria, pour s'attacher à décrire les changements de climat qui se produisent au mois de septembre, l'événement principal est l'arrivée de l'automne:

Il semblait que le printemps ne fût que d'hier[...]le trop court été, et déjà l'automne était là, annonçant le retour de l'inexorable hiver, le froid, bientôt la neige[...] (p.88)

Partout l'automne est mélancolique[...] mais sur le sol canadien, il est plus mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs, et pareil à la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie. (p.89-90)

L'autre peinture qui s'inscrit dans ce chapitre illustre la moisson à la fin de septembre:

Il fallut moissonner pourtant, car octobre venait. L'avoine et le blé furent coupés et mis en grange sous un ciel clair, sans éclat, au temps où les feuilles des bouleaux et des trembles commencent à jaunir. (p.90)

La peinture 87 illustre certains éléments du texte qui lui est contigu, mais ce paysage est assez différent des données du texte de la page 87; il renvoie plutôt aux passages des pages 88 et 89-90 que nous avons cités plus haut.

Il y a dans cette peinture un élément qui devient immédiatement significatif. Les couleurs des feuilles y sont différentes de celles des peintures 57, 73, 77 et 79. Les feuilles de la peinture 87 sont, pour la plupart, colorées en jaune, mais on y remarque quelques traces de rouge. Ces couleurs énoncent, avant même que le texte ne le dise, l'arrivée de l'automne.

Dans le temps chronologique dénoté par le texte, l'arrivée de l'automne est précédée d'une sécheresse et elle est suivie par la moisson. Le paysage de la peinture 87 montre donc une partie de la terre des Chapdelaine ou des environs, à l'arrivée de l'automne. On y voit un flanc de colline, dont une partie a vraisemblablement été défrichée: on y reconnaît ici et là des troncs d'arbres coupés. Ce terrain est entouré, à gauche et à droite, de deux masses compactes de conifères dont la verdure foncée se démarque de la clarté, relative, du jaune des arbres et du champ de la zone d'avant-plan. La pâleur du firmament, une teinte "rare" et subtile, s'oppose également aux verts riches et foncés des conifères.

Ce paysage n'est pas décrit par le texte dont les descriptions du climat et de la sécheresse restent très générales. Les seuls éléments paysagers y sont les suivants:

L'avoine et le blé jaunirent avant
d'avoir atteint leur croissance: le
soleil incessant brûla l'herbe et les
regains de trèfle[...] (p.87)

Il est donc possible de reconnaître dans les jaunes de la zone d'avant-plan, comme dans les traits linéaires et verticaux des formes qui s'y démarquent, une illustration des tiges d'avoine ou de blé. Mais le jaune des feuilles semble correspondre à quelques jours ou quelques semaines plus tard dans le temps dénoté par le texte: "octobre venait[...]au temps où les feuilles des bouleaux et des trembles commencent à jaunir[...]"(p.90). La blancheur des troncs et des branches des arbres aux feuilles jaunes permet de croire qu'il s'agit de bouleaux. Le moment dénoté par la peinture 87 coïncide probablement avec le début de la moisson, à la fin de septembre, mais il faut sans doute laisser à la peinture une marge d'imprécision dans ses dénnotations temporelles. L'important est que cette peinture illustre clairement la présence de l'automne.

Comme presque toutes les peintures de Gagnon, celle-ci investit le paysage de connotations euphorisantes par ses couleurs et par sa composition. L'apparition de l'automne est présentée comme une éclosion de beauté. En réalité, les peintures que Gagnon a consacrées à l'automne sont toutes animées de la même signification: l'automne est une saison extraordinaire par la beauté des paysages. Dans le roman, l'automne est présenté d'une façon plus équivoque. C'est le moment où s'affirme une "beauté miraculeuse"(p.92), mais cette "splendeur" est celle d'une "agonie"(p.93): elle n'est que temporaire, un "sursis"(p.94) avant l'hiver, qui est présenté comme une mise à mort du pays. Le texte dénote

également de façon explicite la signification affective associée à l'automne canadien: "mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs"(p.90). L'automne est investi de significations particulièrement intenses, que le texte compare au sentiment que tout homme éprouverait devant "la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie"(p.90).

Les peintures 87, 89 et 93 présentent une vision de l'automne dans laquelle la dimension négative - "agonique" - de l'automne romanesque n'est pas tout à fait absente, mais où elle est clairement subordonnée, à la dimension positive, "miraculeuse", de l'automne. La peinture 87 montre une image d'une beauté radieuse, calme et presque paradisiaque. La symétrie et le rythme des formes et couleurs, l'harmonie de la composition, la complémentarité de variations et des répétitions qui y sont mises en jeu exercent une action euphorisante. De toutes les peintures de Gagnon, celle-ci se rapproche le plus de l'ordre et de la simplicité associées à l'esthétique classique. Mais il s'agit tout de même d'un classicisme qui serait élargi par l'exubérance d'une lumière à la fois éclatante et délicate, aux effets limités mais puissants. En accord avec la simplicité ordonnée de la composition et avec le contenu champêtre, cette lumière produit un effet euphorisant, pour ne pas dire paradisiaque.

De plus en plus, au fil de la lecture, un signifié s'impose dans les peintures de Gagnon: le pays de Québec et ses paysages changeants. Ce sont surtout les peintures

situées en début de chapitre qui assument le rôle de mettre en évidence ce signifié. Elles le font habituellement, en illustrant les passages du début de chaque chapitre. Toutes les peintures de début de chapitre ont le même format et elles sont mises en page de la même façon. Il s'agit là d'un procédé spécifique qui caractérise l'édition de Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon.

Les changements de saisons, le passage du temps et les paysages qui énoncent ces phénomènes sont dans les peintures de Gagnon, un moyen d'accumuler des effets de beauté; leur intention est de susciter l'admiration, l'émerveillement et la joie devant le pays et ses paysages qui sont les acteurs de ces transformations. Le temps n'y est pas signifié comme un agent de dissolution: le passage des saisons qui tranforme le paysage québécois devient plutôt un agent qui est renouvellement. Dans le calendrier du pays que créent les peintures de Gagnon, l'aspect négatif du temps et de la vie n'est pas absent, mais il est clairement subordonné à l'aspect positif et euphorisant de leur dynamique. A cause de cette attitude, la dureté du pays, la difficulté de la vie, la mort, l'absence et la révolte sont occultées dans les peintures, même si elles sont des dimensions importantes de la sémantique du texte.

Peinture 89

La peinture 89 renvoie à un passage précis, situé une page plus loin, dans lequel le roman dit très sommairement, sans préciser les détails de l'action, que les Chapdelaine ont moissonné les céréales qu'ils ont semées:

Il fallut moissonner pourtant, car octobre venait. L'avoine et le blé furent coupés et mis en grange sous un ciel clair, sans éclat, au temps où les feuilles des bouleaux et des trembles commencent à jaunir. (p.90)

En décodant le sens des gestes posés par les trois personnages picturaux, on comprend que ceux-ci sont en train de moissonner des céréales. Le paysage que le texte associe à la moisson correspond, en partie, au paysage pictural. Le jaune éclatant du feuillage des arbres situés entre le champ de céréales et le cours d'eau semble bien illustrer les couleurs que le roman attribue au feuillage des bouleaux et des trembles. La couleur blanchâtre de l'écorce des arbres de la peinture nous permet d'y reconnaître des bouleaux. Mais le feuillage de ces arbres n'en est sûrement pas au début de son jaunissement. Il en est plutôt au point ultime. Le texte précise que la moisson s'est effectuée "sous un ciel clair, sans éclat". La pâleur du bleu du firmament dans la peinture est conforme, plus ou moins, à la pâleur du firmament textuel.

L'une des caractéristiques principales du paysage pictural est l'intensité de son "éclat". En effet, la lumière dans laquelle baigne la plus grande partie du paysage n'est pas celle qui devrait être associée à un ciel pâle et "sans éclat". Au contraire, elle semble très intense et les couleurs qui la produisent sont éclatantes. Le jaune du champ de blé, le vert des conifères, le bleu du cours d'eau et surtout les oranges et les jaunes du feuillage des bouleaux sont investies d'une luminosité si puissante que leur action convergente produit l'effet d' "une beauté miraculeuse" (p.92).

C'est pourquoi ce paysage d'automne semble illustrer un autre passage du roman que celui de la moisson, le même passage qui a été illustré à la page 87 et qui sera de nouveau illustré par la peinture 93. La topographie de la peinture 89 correspond d'ailleurs à certaines données de ce passage du texte. En particulier, on reconnaît dans le cours d'eau de la peinture et dans la distance qui le sépare de l'avant-plan, une illustration des précisions fournies par le roman: "A cinq pas de la maison des Chapdelaine la berge de la rivière Péribonka[...]" (p.92). De la même façon, on retrouve dans la peinture 89 une partie de la configuration générale du paysage avoisinant la terre des Chapdelaine:

[...]de l'autre côté du courant la berge opposée montait comme un amphithéâtre de rocher en coteau, de coteau en colline mais comme un amphithéâtre qui se prolongeait sans fin vers le nord. (p.92)

Les collines de la peinture ne sont pas disposées en un ordre de grandeur hiérarchisée comme dans le texte, et le point de vue à partir duquel est construite la peinture, de connivence avec la hauteur des collines de l'arrière-plan, ne produit pas une image qui est tout à fait conforme aux données du texte. Il n'en reste pas moins que, comme dans le texte, ces collines s'élèvent de l'autre côté de la rivière. Et surtout, la configuration de ce paysage correspond d'une façon générale, aux significations de la comparaison dont se sert le roman pour décrire le paysage qui s'étend de l'autre côté de la rivière. Les montagnes qui s'élèvent autour du cours d'eau et du terrain où les Chapdelaine moissonnent, évoquent les gradins d'un amphithéâtre. On ne voit qu'une partie de ces montagnes, mais à partir de ces segments, de leur position et de leur forme, on peut s'imaginer qu'elles entourent les terrains relativement plats qui constituent la terre des Chapdelaine. Dans le roman, la comparaison avec l'amphithéâtre n'a pas uniquement une valeur descriptive et spatiale. Elle signifie également que la configuration du paysage est organisée à la manière d'une disposition scénique où le rôle des lieux correspond à leur rôle narratif.

La couleur du feuillage des arbres de la peinture 89 peut être considérée comme une illustration des couleurs nommées dans la description du paysage automnal:

Du feuillage des bouleaux, des trembles, des aunes, des merisiers semés sur les pentes, octobre vint faire des taches jaunes et rouges de mille nuances[...]

La splendeur de cette agonie[...]aussi
 riche de couleurs vives et
 tendres[...] (p.92-93)

Comme dans les autres paysages d'automne, la peinture 89 donne une vision de l'automne où prédomine nettement une signification positive, euphorisante. Mais la peinture 89 fait également intervenir dans son paysage des éléments que l'on peut rattacher à la dimension négative que le roman attribue à l'automne. Les vastes et magnifiques formes des collines de gauche et du centre, aux teintes de bleu et de violet, contrastent avec les couleurs vives, tendres et lumineuses qui remplissent le reste de la peinture. Les gris brun des nuages qui sont juxtaposés à ces collines participent également, mais à un moindre degré, à cet effet de contraste entre le clair et l'obscur. Ce contraste est également énoncé sous la forme d'une opposition entre le simple et le multiple. Il y a des différences de couleurs, très belles d'ailleurs, dans ces collines, mais elles sont beaucoup moins marquées et moins nombreuses que dans les autres zones de la peinture. Par rapport à la vivacité des segments du paysage lumineux et multicolore, ces collines semblent énoncer une absence de couleur, de forme et de vie qui correspond à ce que le texte dit de la dimension agonique de l'automne.

La peinture 89 est bien plus qu'une illustration de la moisson. Elle correspond à plusieurs passages du texte: celui sur la moisson bien entendu, mais aussi les descriptions de l'automne, de ses paysages et des

connotations affectives qui y sont associées. Mais les significations de cette peinture sont encore plus complexes. On peut -on doit peut-être- la mettre en rapport avec un autre passage du texte, qui l'a précédée de quelques pages mais qui en est tout de même assez rapproché pour que la peinture l'évoque.

La peinture 89 illustre en effet, un aspect essentiel de la rêverie de Maria sur le bonheur et sur l'amour, que le texte manifeste sous la forme d'une double comparaison:

L'amitié que François Paradis a pour elle et qu'elle a pour lui[...]est quelque chose d'unique, de solennel et pour ainsi dire d'inévitable[...] Elle a toujours eu l'intuition confuse qu'il devait exister quelque chose de ce genre: quelque chose de pareil à l'exaltation des messes chantées, à l'ivresse d'une belle journée ensoleillée et venteuse, au grand contentement qu'apporte une aubaine ou la promesse sûre d'une riche moisson. (p.85)

La peinture 29 peut effectivement être perçue comme une illustration d'une "belle journée ensoleillée et venteuse" qui serait ressentie comme enivrante. Seuls les nuages et les collines qui se dressent à l'arrière-plan de gauche sont colorées dans des teintes obscures qui indiquent l'ombre. Tout le reste de ce paysage est ensoleillé. La présence contrastante de ses collines ombragées a aussi pour effet d'accentuer la partie ensoleillée. On reconnaît la présence du vent à partir de quelques indices qui en montrent les effets. Certaines des configurations des objets représentés

dans la peinture sont dessinées de telle façon que tous ces objets soient légèrement penchés vers la droite. Les formes du feuillage jaune et orangé, et les lignes qui en dessinent le contour - surtout celles qui sont les plus proches du sommet - sont toutes légèrement mais précisément orientées vers la droite. La dessin de la forme qui constitue la masse compacte du feuillage semble également projetée vers la droite. On reconnaît le même phénomène dans le dessin du blé; toutes les tiges qui sont encore debout sont penchées vers la droite, dans la même direction que le feuillage des arbres. Les quelques traits blancs et linéaires sur le cours d'eau représentent la crête blanchâtre que soulève le vent. Le vent pictural semble également se confondre avec la lumière. En effet, les objets les plus clairs de cette peinture sont ceux qui agissent comme indices du vent: arbres et céréales.

On peut donc établir un rapport entre le paysage de la peinture 89 et l'une des comparaisons de la rêverie de Maria auprès du four à pain. On pourrait prétendre qu'il ne s'agit là que d'une ressemblance fortuite, mais l'action posée par les personnages picturaux rappelle l'autre comparaison qu'utilise le texte pour décrire l'amour partagé: "la promesse sûre d'une riche moisson." (p.85).

La peinture 89 réunit ainsi en une seule image synthétique deux des comparaisons dont se sert Maria pour se représenter l'amour. D'ailleurs la jeunesse et la rondeur des formes du personnage féminin d'avant-plan indique qu'il s'agit fort probablement d'une illustration de Maria. Par

rapport aux données littérales du roman, la présence de Maria dans cette peinture est une incongruité: "Chez les Chapdelaine les femmes n'avaient pas à participer aux travaux des champs"(p.81). La présence picturale de Maria peut être interprétée comme une simple infidélité au texte, mais mise en relation avec l'évocation textuelle de la rêverie, elle signale peut-être que la moisson qui est illustrée ici n'est pas uniquement celle que les hommes Chapdelaine ont récoltée mais aussi celle que Maria s'est représentée dans sa rêverie. Que Maria soit présentée elle-même comme moissonneuse peut donc être interprété comme un développement de la comparaison dont s'est servi le texte: une actualisation de certaines des possibilités qu'il offrait sans les avoir énoncés.

Le texte comparait la joie amoureuse non pas à la riche moisson, mais "au grand contentement" apporté par "sa promesse sûre". Par contre, montrer une riche moisson et montrer, en tant que moissonneuse, le personnage qui perçoit, dans sa rêverie, la moisson comme un objet qui lui apporte un contentement comparable à la joie amoureuse, c'est implicitement montrer ce personnage en état d'amour. C'est montrer la joie amoureuse de Maria. Moissonner devient être amoureux, et le blé symbole de l'amour et de la joie qu'il donne. Le cueillir, le récolter, devient aussi métaphore de l'acte d'aimer. Moissonner, c'est jouir du fait d'être amoureux, c'est faire sien la joie amoureuse, l'accaparer, la posséder et la signifier. En montrant Maria en train de moissonner la peinture illustre à la fois l'actualisation

euphorique de l'amour et le discours qui énonce cette signification. La Maria qui moissonne le blé dans la peinture, devient une illustration de la Maria qui tient, dans le texte, le discours par lequel elle se représente sa vie, son amour. Comme si la Maria de la peinture illustrait non seulement le personnage qui est amoureux et qui rêve, mais aussi l'image identitaire que Maria se forme d'elle-même quand "elle commence à penser à elle-même, et à ce que toutes ces choses signifient par elle" (p.65).

La peinture 89 pourrait donc être considérée comme une illustration à la fois de l'objet merveilleux qu'est l'amour, de l'expérience privilégiée de Maria et de la figure identitaire qu'elle forme d'elle-même en rêvant et en comprenant qui elle est. Figure d'une figure, qui est aussi illustration de la moisson et image d'une saison qui s'impose par sa beauté miraculeuse, la peinture 89 fait donc la synthèse de plusieurs aspects du texte et plonge directement dans sa sémantique.

Peinture 91

Le message de cette peinture qui ouvre le huitième chapitre est assez simple et il est associé directement au passage qui la suit dans la mise en page:

Un matin d'octobre, Maria vit en se levant la première neige descendre du ciel en innombrables flocons paresseux. Le sol était blanc, les arbres poudrés, et il semblait bien que l'automne fût déjà fini, au temps où il ne fait que commencer ailleurs. (p.91)

Le paysage dit clairement qu'il a neigé: le blanc qui "recouvre" le sol affirme sans ambiguïté la présence de la neige. Si on regarde de près la peinture 91 on se rend compte que des séries de taches blanches, linéaires et verticales, très pâles et presque transparentes sont superposées à la zone bleu-gris d'arrière-fond qui représente un coteau boisé. On retrouve ces mêmes taches alignées, qui représentent la neige qui tombe, sur la zone grise du firmament et sur les conifères. Alors que dans le roman la première neige descend "en innombrables flocons paresseux" (p.91), dans la peinture, les flocons ont une présence beaucoup plus discrète. Il faut être assez attentif pour les remarquer. Dans le texte, c'est la chute des flocons qui est d'abord dénotée; dans la peinture, c'est plutôt le blanc du sol et des arbres. Cependant, les arbres picturaux ne sont pas recouverts d'une fine couche de blancheur, conformément à la dénotation du

texte; ils ne sont pas "poudrés". Par contre, ces arbres et plus particulièrement les arbustes qui sont situés dans l'avant-plan ont un rôle sémantique bien précis, qui complète d'une façon vraisemblable l'énoncé textuel qu'ils illustrent. En effet, la juxtaposition des feuilles, jaunes et orangées, et de la blancheur du sol indique qu'il neige en automne et, par conséquent, que l'arrivée de l'hiver est précoce.

Le paysage est simple; il ne se distingue ni par sa composition, ni par des effets de couleurs, ni par une iconographie particulière. C'est la signification énoncée par la juxtaposition des formes-couleurs des arbustes et du sol qui y tient la place principale: à tel point d'ailleurs qu'on peut se demander si ce paysage, en tant que construction d'un lieu précis avec tous ses détails et ses particularités, n'est pas qu'un prétexte pour juxtaposer arbustes et sol. Cette attitude discursive est bien différente de celle que l'on a remarquée jusqu'à présent. Les peintures qui illustraient des passages dénotant des changements de climat subordonnaient souvent cette dénotation à d'autres dimensions de leur sémantique. Ici c'est plutôt le contraire: la dénotation temporelle prédomine. Le paysage est subordonné à l'énonciation du contenu qu'il rend possible: neige en automne. Et sa sémantique se restreint à cet énoncé.

Le texte décrit la première neige à travers le regard de Maria: "Maria vit[...]la première neige"(p.91), en y adjoignant, au paragraphe suivant, les réactions d'Edwige Légaré. Le texte ne précise pas à partir de quel endroit

Maria a vu la neige: de la petite fenêtre, comme c'est le plus vraisemblable, ou de la porte ouverte sur le seuil, ou encore à l'extérieur de la maison. Pour la peinture, l'observateur imaginaire est probablement situé à l'extérieur de la maison, sur le terrain à demi défriché d'avant-plan. Ce qui exigerait donc d'imaginer que Maria est dehors, dans les champs, si l'on veut comprendre l'image comme une illustration de ses perceptions. Le paysage doit donc être considéré plutôt comme perçu par un observateur imaginaire qui, comme dans la majorité des autres peintures, correspond approximativement au narrateur implicite.

Peinture 93

On pourrait intituler cette peinture "Le laboureur". Mais ce titre risquerait de donner une image trop superficielle de son contenu. Encore ici l'action dénotée s'inscrit dans la description d'un paysage dont l'intensité lumineuse et les effets de couleurs peuvent être considérés comme l'essentiel de l'énoncé. Le personnage, la charrue et les animaux ne sont d'ailleurs qu'à demi dégagés de leur contexte et ils contribuent ainsi aux effets de lumière et de couleur.

Le roman ne fait nullement référence à l'activité qui est montrée dans cette peinture. Après la moisson, les Chapdelaine sont occupés par "les préparatifs annuels de défense contre les grands froids et la neige définitive"(p.92). Doit-on interpréter cette absence comme une lacune dans la description de la vie paysanne? Ou faut-il plutôt croire que les Chapdelaine ont dû, en toute vraisemblance, labourer à l'automne, comme tous les paysans québécois, et que le texte a simplement choisi de passer sous silence la dénotation d'une activité connue de tous. Quoi qu'il en soit, la peinture 93 complète et parachève la description textuelle de la vie des Chapdelaine.

En réalité, le texte comprend deux allusions à l'action de labourer, toutes deux dans les discours de la mère affirmant son amour de la terre:

Un beau morceau de terre qui a été plein de bois et de chicots et de racines et qu'on revoit une quinzaine après nu comme la main, prêt pour la charrue, je suis sûr qu'il ne peut rien y avoir au monde de plus beau et de plus aimable que ça. (p.50)

[...]Jelle célébra la beauté du monde telle qu'elle la comprenait:[...]la beauté placide et vraie de la campagne au sol riche, de la campagne plate qui n'a pour pittoresque que l'ordre des longs sillons parallèles[...]de la campagne qui s'offre nue aux baisers du soleil avec un abandon d'épouse. (p.53)

Ces allusions confirment que les Chapdelaine labourent la terre. Peut-être faut-il en conclure que la description de la vie agricole des Chapdelaine que nous donne le roman n'est pas aussi précise et exhaustive qu'elle pourrait l'être. Mais le caractère limité de la description permet d'insérer dans le roman une peinture qui énonce d'une façon explicite, des significations implicites dans le texte. Cette peinture illustre ainsi un élément de la vie rurale en ajoutant des informations complémentaires à la description textuelle.

Encore ici le paysage d'automne n'a rien de mélancolique. L'absence relative de zones ombragées et de couleurs foncées contribue à rendre l'image d'un paysage intensément ensoleillé. Dans les descriptions des paysages d'automne, le texte n'établit pas de rapport entre les couleurs et les qualités de la lumière à cette saison. Dans les peintures, par contre, ce rapport est prééminent. Nous avons déjà noté le rôle pictural, à la fois sémantique et illustratif, que jouent les zones ombragées dans la peinture

89. Dans les peintures 87 et 93, au contraire, les zones d'ombre sont absentes ou presque: la vivacité et la variété des couleurs automnales sont montrées comme le résultat d'un ensoleillement intense. Le soleil ne fait pas partie des objets décrits dans la peinture 93, mais la force de son action est indiquée par la clarté de la plupart des couleurs.

Le jaune et l'orangé du feuillage de la peinture 93 sont beaucoup moins vifs que dans la peinture 89. On a même l'impression que la plupart des arbres n'ont plus de feuilles. Les branches au sommet des arbres sont à peine dessinées; elles ne sont plus qu'une tache de couleur rousse. Cette simplification schématique du dessin peut être considérée comme un procédé qui vise à montrer en un seul bloc et une seule couleur, l'ensemble des branches du sommet des arbres. La peinture montre aussi le feuillage de quelques arbres situés derrière la clôture à la gauche. La dénotation explicite de leurs couleurs, jaune et orangé, permet d'inférer que les feuilles des autres arbres sont déjà tombées. Cette peinture montre donc un moment de l'automne, proche de l'hiver, alors que presque toutes les feuilles sont tombées, et que les arbres sont dénudés.

Mais on a aussi l'impression que la peinture pourrait illustrer un phénomène climatique particulier, désigné comme "l'été de la Saint-Martin". Si on prend pour indices l'intensité de la lumière, le bleu du ciel et les vêtements des personnages, on peut croire qu'il fait chaud

dans ce paysage d'automne où les feuilles sont presque toutes tombées. Il s'agirait donc d'un autre aspect de l'énoncé complexe de cette peinture qui n'illustre pas de passage précis du texte. Dans le roman, en effet, il n'y a pas d'été de la Saint-Martin. On doit donc considérer cet aspect de la signification de la peinture comme une information complémentaire qu'elle ajoute à la description textuelle du climat et des paysages québécois. D'un point de vue objectif, cet apport est vraisemblable; d'un point de vue romanesque, il l'est beaucoup moins puisque le roman insiste précisément sur le caractère éphémère de l'automne et sur l'arrivée rapide de l'hiver.

Les peintures de Gagnon ont montré jusqu'à présent, des groupes de collines, situées le plus souvent dans un arrière-plan, plus ou moins éloignées de l'observateur imaginaire. C'est un procédé qu'elles continueront à employer. La peinture 93 est celle qui montre le plus clairement, une montagne. A cause du point de vue rapproché, cette montagne occupe, sur la surface de la peinture, un espace important. Son sommet est démarqué par le vert des conifères qui y sont rassemblés, ses pentes sont, pour la plupart, parsemées de conifères et d'arbres qui ont perdu leurs feuilles. Sa configuration est également intéressante: le dénivellement entre le sommet et la base, qui se trouve sur les berges grisâtres du cours d'eau, est donc beaucoup plus marqué de face que sur les côtés de gauche et de droite. C'est du moins l'impression que donne le point

de vue à partir duquel la montagne est construite. Les lignes-contours de gauche et de droite, en accord avec le contour presque plat du sommet, dessinent une forme que l'on pourrait qualifier de calme et majestueuse, qui surplombe, sans les dominer, le laboureur et ses animaux.

L'élévation de cette montagne n'est pas très marquée et son sommet reste accessible. Il s'agit donc d'une colline plutôt que d'une montagne. Si cette colline n'a pas la hauteur dramatique et "héroïque" des montagnes qui font partie des paysages romantiques, elle n'en conserve pas moins le pouvoir de signifier la transcendance. Sa hauteur devient implicitement symbolique de gestes, de pensées et de sentiments élevés. On peut donc la concevoir comme une illustration de tous les aspects de la sémantique du texte qui sont, comme elle, des énoncés de transcendance. C'est dans la dernière peinture, celle de la page 201, que le symbolisme transcendantal des montagnes sera le plus clairement énoncé, mais déjà dans la peinture 93, ce symbolisme est mis en oeuvre. Et c'est le personnage du laboureur qui en est le principal bénéficiaire.

La montagne peut être considérée comme une concrétisation symbolique du geste noble, héroïque et, comme le diront les Voix, sacré, du laboureur. Elle montrerait ainsi le caractère transcendantal de la vie du paysan québécois. Simultanément, cet énoncé peut être perçu comme le résultat d'un investissement sémantique qui part de la montagne et s'approprie du laboureur. Le résultat est

identique: le symbolisme de la montagne affirme que le laboureur, représentant de tous les paysans québécois, est un être noble et héroïque.

Les couleurs de la peinture participent à cet éloge de la vie paysanne. Le bleu uniforme du firmament, dont la tradition a aussi fait un symbole du transcendantal, la rousseur riche et tendre de la terre que le laboureur découvre disent effectivement que la vie des cultivateurs est saturée de sens. Si cette peinture peut être considérée comme une illustration des discours de la mère sur les joies du sédentarisme et sur les valeurs transcendantales de la vie de la terre, ce n'est donc pas parce qu'elle se rapporte d'une façon directe à ces passages du texte. C'est plutôt parce que la peinture 93 énonce une signification similaire, à partir d'éléments qui lui sont propres. C'est surtout la montagne et ses connotations qui sont l'agent principal de cet énoncé, même si la mère considère que "la beauté[...]des hautes montagnes stériles [est] inhumaine" (p.53). A sa façon, la peinture 93 fait de la vie du paysan québécois une expérience privilégiée. Sans fausse éloquence et avec simplicité, elle laisse ce discours s'énoncer implicitement. Le caractère schématique du dessin, l'absence de contraste marqué dans les couleurs et l'ambiance de calme un peu féérique qui semble se dégager de la lumière poudreuse et feutrée contribuent à produire un effet de sérénité merveilleuse.

La peinture de Gagnon manifeste, encore une fois, une interprétation idéalisante du texte. Elle illustre

peut-être la sémantique profonde du texte, mais elle n'en méconnaît et réprime pas moins les éléments par lesquels le texte construit sa sémantique. En réalité, on pourrait lui adjoindre le passage suivant, dont elle saisit le sens profond même si elle ne l'illustre pas littéralement:

Le plus pauvre des fermiers s'arrêtait parfois au milieu de sa cour ou de ses champs, les mains dans ses poches et savourait le grand contentement de savoir que la chaleur du soleil, la pluie tiède, l'alchimie généreuse de la terre, - toutes sortes de forces géantes, - travaillaient en esclaves soumises pour lui... pour lui... (p.199-200)

On pourrait également rattacher ce passage à la peinture 89 pour voir dans cette moisson picturale et son paysage grandiose une illustration de l'"alchimie généreuse de la terre", et des "forces géantes" auxquelles les Voix font allusion. Toute image, inscrite dans Maria Chapdelaine, qui glorifie la vie de la terre, ne peut qu'illustrer, directement ou indirectement, le passage du roman qui affirme de la façon la plus explicite que la vie paysanne est merveilleuse.

Peintures 95-97

De la page 94 jusqu'à la fin du huitième chapitre, le texte dénote l'arrivée définitive de l'hiver: il décrit les phénomènes qui caractérisent l'hiver, leurs répercussions sur le paysage et les réactions collectives des Chapdelaine. Clarence Gagnon a illustré ce passage du texte au moyen de deux peintures qui se ressemblent et se complètent, tant au plan du contenu qu'à celui de l'agencement pictural. On peut d'ailleurs considérer qu'une seule peinture aurait suffi pour illustrer ce passage: Gagnon aurait pu montrer de façon simultanée les activités dénotées ou tout simplement en donner une image métonymique.

Les activités dénotées par le texte font partie de la dimension descriptive de la sémantique romanesque: ce que font les Chapdelaine au début de l'hiver est représentatif de ce que font tous les paysans québécois au même temps de l'année. Les peintures 95-97 s'ajoutent donc à la description textuelle de cet aspect de la vie québécoise et y contribuent.

La première peinture montre les Chapdelaine en train de "faire boucherie", alors que la deuxième représente une série d'activités posées simultanément, dans un même lieu, par différents membres de la famille. Ces deux peintures montrent le même lieu à partir de deux points de vue différents: les activités se déroulent à l'extérieur de

la maison, sur le terrain situé entre la maison et les bâtiments. Dans la première peinture, les Chapdelaine font boucherie devant le "hangar" ou la "grange". Les portes ouvertes du bâtiment situé derrière les personnages laissent voir du foin entassé. On reconnaît la maison familiale derrière la grange et sur sa gauche.

Dans la peinture 97, on voit deux bâtiments. Celui de gauche est fort probablement la grange: le point de vue à partir duquel elle est montrée empêche de reconnaître des similarités précises avec la grange de la peinture 95, mais son architecture générale, ses fenêtres sans vitres, et le caractère rudimentaire de sa construction indiquent qu'il s'agit probablement de la grange. La couleur jaune de l'objet visible à travers la fenêtre ouverte du deuxième étage pourrait être celle du foin. Le personnage de la peinture 97 qui transporte du foin serait donc allé le prendre dans la grange ~~en~~ montant à l'échelle. Sa destination et le sens de son action nous sont inconnus puisque le roman ne fait aucune allusion à cette activité.

Par contre, les deux activités principales illustrées dans les deux peintures sont décrites de façon explicite par le texte. Mais c'est l'activité illustrée dans la peinture 97 qui est dénotée en premier lieu par le roman. Les personnages masculins de la droite de la peinture, saisis en train de scier au godendard des billots de bois, illustrent l'une des étapes de l'activité que le texte résume par l'expression "l'époque où l'on empile le bois"(p.94). Le

roman décrit en effet la préparation du bois de chauffage pour l'hiver. Le sciage est une de ces activités: "les deux hommes prirent le "godendard" et scièrent, scièrent du matin au soir"(p.94). L'autre activité qui est montrée de façon privilégiée consiste à faire boucherie. La peinture 95 montre une étape précise de cette activité, que le texte ne décrit pas en détail et dont il se contente de dénoter les effets:

Les quartiers de lard s'entassèrent dans le saloir; à la poutre du hangar se balançait la moitié d'une belle génisse grasse[...] (p.94-95)

La peinture 95 montre la saignée d'un porc: on peut croire que l'ajout de cette activité est vraisemblable puisque le roman a indiqué que les Chapdelaine ont tué des porcs: "les quartiers de lard"(p.94). Dans la peinture 95, le personnage masculin de la gauche tient dans sa main droite un objet qui est probablement en train de pénétrer dans le cou d'un porc. Le personnage est donc saisi au moment précis où il perce la veine du porc. De l'endroit où cet objet et la peau du porc se rencontrent semble jaillir effectivement un filet de couleur rouge, image du sang. Ce sang est cueilli dans une casserole par un personnage féminin, qui est Maria. Un deuxième personnage masculin assiste à la scène. Son rôle n'est pas défini d'une façon explicite. Il a peut-être aidé à retenir le porc.

Ce groupe de personnages est situé au centre de la peinture. A leur gauche, il y a un deuxième groupe: formé par

des enfants et un chien: probablement Téléphore et Alma-Rose. Le garçon est debout et il tient dans sa main la corde du traîneau sur lequel est assise la fillette. Il regarde les adultes. Le chien regarde également le même objet. Les postures de ces deux personnages sont très expressives et finement dessinées: elles énoncent une attention marquée et une curiosité active. Ces personnages semblent très préoccupés par la boucherie et se distinguent ainsi du groupe des personnages adultes.

Ceux-ci forment un ensemble picturalement homogène dans lequel la schématisation de certaines formes et la répétition de certaines couleurs produisent un effet d'abstraction. Le porc et les trois personnages se partagent une même ligne-contour qui les démarque, en tant que figure unique, du fond blanc du sol enneigé. Ce procédé sert également à séparer le garçon et le chien de leur contexte. Des contrastes de couleurs contribuent aussi à la mise en valeur de ces figures foncées sur fond clair. Les mêmes procédés sont utilisés dans la peinture 97. Ils ont pour effet de préciser la dénotation des gestes, surtout ceux posés par des personnages seuls. Les mêmes procédés seront utilisés de nouveau dans la peinture 101, qui ressemble beaucoup, tant au plan du contenu qu'à celui de la forme, aux peintures 95 et 97.

Ce qui frappe particulièrement dans la peinture 95, c'est le fait que les vêtements des enfants sont peut-être un peu trop jolis et pittoresques. La tuque verte

et rouge du garçon avec son pompon pendu au bout d'un fil, le manteau rose et les bas bariolés de la fillette sont peut-être un peu trop chics pour être portés par les enfants des Chapdelaine. Ils connotent une activité idyllique et pittoresque, non une "vie dure dans un pays austère" (p.2). Dans le roman, d'ailleurs, les préparatifs des Chapdelaine sont présentés comme des gestes absolument nécessaires, une question de vie ou de mort, qu'il faut poser pour se protéger contre un environnement hostile: "Après la défense contre le froid, la défense contre la faim" (p.94).

Les images que montrent les peintures n'illustrent pas le sérieux que le texte accorde à ces activités. Elles en font plutôt des activités joyeuses et ludiques. Dans la peinture 95, la présence des enfants, leurs vêtements, la joliesse de leurs expressions contribuent à la dédramatisation picturale des préparatifs de l'hiver. Cet effet est peut-être encore plus évident dans la peinture 97. On y retrouve un jeune garçon, probablement Téléphore, qui semble jouer avec un traîneau. A quelques pas de lui, deux hommes, illustrations du Père et de Tit-Bé, scient le bois. En plus du garçon et des scieurs de bois, il y a trois autres personnages dans cette peinture, occupés eux aussi à une activité particulière. Cette présentation de cinq (ou quatre, si on élimine le garçon) activités différentes qui ont lieu simultanément dans le même endroit est la caractéristique principale de l'énoncé de cette peinture. Mais cette coïncidence a un aspect quelque peu irréaliste et suspect: on

devine qu'il ne s'agit peut-être pas de la représentation d'une perception "réelle" de l'observateur imaginaire, mais plutôt de l'effet d'une restructuration spatio-temporelle d'activités qui se sont déroulées successivement, et peut-être dans des lieux différents.

Le texte ne fait pas allusion à l'instant qui est montré dans la peinture. Il ne nous renseigne pas sur les jeux des enfants, ni sur les activités des trois personnages picturaux du second plan. La peinture a évidemment voulu développer, en y ajoutant des informations complémentaires, les descriptions textuelles des préparatifs pour l'hiver. Elle l'a fait d'une façon qui dédramatise la signification que le texte attribue à cet événement. En effet, la simultanéité picturale de ces quatre activités contient une part suspecte d'invraisemblance qui produit un effet de facticité. En outre, la disposition picturale des trois personnages de second plan est agencée le long d'une ligne diagonale qui suggère de les lire l'un après l'autre: le procédé risque, lui aussi, de paraître factice.

D'autres aspects de la peinture donnent, eux aussi, une image dédramatisée des préparatifs de l'hiver: la présence insouciant et pittoresque du garçon, et une certaine bonhomie des scieurs de bois, dont l'un travaille en fumant la pipe. On est aussi en droit de se demander si les postures de ces personnages sont vraisemblables: on ne sait trop si leurs gestes sont coordonnés de la façon requise pour scier le bois. Ils utilisent une sciote et non un

Les peintures 95 et 97 illustrent aussi, de façon indirecte et implicite, l'arrivée définitive de l'hiver. Elles le font par le biais de la dénotation des activités préparatoires de l'hiver, et la façon dont ces activités sont montrées se répercute sur l'illustration de l'hiver comme tel, surtout dans la peinture 97. L'ambiance de joyeuse activité qui règne dans cette peinture dit implicitement que l'arrivée de l'hiver est un moment agréable, pendant lequel les adultes travaillent à l'extérieur sans être embarrassés par la neige ou le froid. Cet énoncé pictural est presque l'opposé direct de celui du roman, qui affirme d'une façon explicite que l'hiver est une saison dangereuse et meurtrière:

[...]le bois voisin et même les champs conquis sur le bois n'étaient plus qu'un monde étranger, hostile[...] Parfois il était, ce monde, d'une beauté curieuse, glacée et comme immobile, faite d'un ciel très bleu et d'un soleil éclatant sous lequel scintillait la neige; mais la pureté égale de bleu et de blanc était également cruelle et laissait deviner le froid meurtrier. (p.96-97)

Cette image de l'hiver, avec ses indications de couleurs, n'a pas été illustrée par les peintures 95 et 97. On voit par contre dans la peinture 97 ce qu'on peut considérer comme une illustration de la "pureté[...]du blanc" de la neige. Mais cette illustration de la neige n'est pas investie de la cruauté meurtrière que le texte associe à cette caractéristique de l'hiver.

On se retrouve donc devant des peintures qui - d'une façon indirecte, il est vrai - présentent des énoncés presque à l'encontre du texte. Cette image positive de l'hiver s'accorde d'ailleurs à l'illustration dédramatisée des préparatifs. Encore une fois les peintures de Gagnon manifestent une tendance marquée à donner une image positive du Québec, et cette tendance idéalisante se réalise par l'occultation des aspects du roman qui lui sont contraires.

Peinture 99

Le vaste paysage que présente la peinture 99, en tête du neuvième chapitre, est montré en plongée. L'observateur imaginaire surplombe d'une hauteur tout ce paysage qui se déploie devant lui en fuite vers un horizon lointain. Cet horizon est dessiné par une ligne-contour vague, qui ne permet pas de distinguer clairement le point précis où finissent les sommets des collines et où commencent le firmament gris-mauve. La zone d'avant-plan de la peinture est elle-même éloignée de l'observateur imaginaire, comme l'indiquent les dimensions des collines et du village.

On peut croire que l'observateur imaginaire est perché sur le sommet d'une colline qui surplombe le paysage qu'il regarde ou encore qu'il est, irréalistement, dans les airs, comme un oiseau, selon le sens littéral de l'expression anglaise "bird's eye view", qui définit précisément la position à partir de laquelle un très vaste panorama est représenté de haut.

De toute l'édition Mornay, la peinture 99 est celle où la position de l'observateur imaginaire est la plus irréaliste et peut-être même la plus dramatique. Les deux autres peintures qui ont montré de vastes panoramas déployés en profondeur avec des horizons lointains, celles des pages 39 et 53, ont construit ces paysages à partir de la position "réaliste" d'un observateur imaginaire placé dans l'extension

imaginaire de la zone d'avant-plan de la peinture. La zone d'avant-plan y est représentée "de près", permettant ainsi d'assimiler implicitement les perceptions des personnages situés dans la zone d'avant-plan avec celles de l'observateur imaginaire. La proximité de ces personnages et de l'observateur imaginaire fait en sorte qu'on peut se représenter le paysage déployé derrière eux comme une de leurs perceptions.

Ce procédé n'est pas utilisé par la peinture 99 puisqu'elle ne contient pas de personnage. Et effectivement, lorsque les peintures qui ouvrent des chapitres "contiennent" des personnages, ceux-ci ne sont pas situés à l'avant-plan. Seule la peinture 77 fait plus ou moins exception à cette règle. Les peintures de début de chapitre sont donc, le plus souvent, des paysages sans personnages. La peinture 99 n'est pas un paysage pur, mais elle ne contient aucun personnage. Et de toutes les peintures de l'édition Mornay, elle est celle où la distance entre l'observateur imaginaire et l'avant-plan de la peinture est la plus marquée.

Le contenu de la peinture 99 suscite quelques difficultés d'articulation avec le roman. En effet, dans les passages contigus à la peinture, il n'y a pas de description d'un vaste paysage dans lequel est inscrit un village. Ce village joue pourtant un rôle sémantique de première importance dans le paysage pictural. Les couleurs vives - rouge et bleu surtout - de quelques-unes des maisons et leur configuration géométrique les distinguent des formes plus

sinueuses des contours des collines, des champs enneigés, des cours d'eau et des arbres. La présence très marquée de l'église, située au centre du village, et dont le clocher s'élève au-dessus des toits des maisons et se détache très clairement du fond blanchâtre de la plaine de glace qui s'étend derrière lui, attire le regard sur le village, et a pour effet de lui assujettir le paysage environnant. On pourrait d'ailleurs donner pour titre à cette peinture le nom du village qui y est illustré.

Mais ce geste, malgré son apparente vraisemblance, ne respecterait pas tout à fait la signification de cette peinture. S'il est vrai que le village y tient une place très importante, il reste que d'autres aspects de son fonctionnement restreignent et amoindrissent l'importance du village. La vastitude du paysage se propose comme contenu prédominant et implique la mise en valeur de certaines parties du paysage pictural qui ne font pas partie du village: surtout la zone qui s'étend derrière le village et les collines de l'avant-plan sur lesquelles il est situé. Le village n'est, en fin de compte, qu'une partie d'un paysage qui l'englobe et le dépasse: il est subordonné à la dénotation d'une vastitude.

La peinture invite à laisser le regard se perdre dans un mouvement progressif vers un horizon très éloigné, à peine distinct du firmament. La dénotation de vastitude est aussi suggestion d'illimité. Le regard passe ainsi des collines violettes de l'arrière-plan au gris-violet du

firmament sans savoir à quel point se fait la démarcation. L'importance picturale et sémantique de ces lointains fait en sorte que le village apparaît non plus comme le centre sémantique de la peinture, mais comme une étape dans le mouvement à partir duquel les éléments du paysage sont disposés en progression constante vers un horizon qui disparaît dans le firmament. Les dimensions du village contribuent également à n'en faire qu'un endroit dans un paysage et une étape dans la plongée vers les profondeurs.

Si les couleurs de certains bâtiments du village servent à l'isoler du contexte, d'autres ont l'effet contraire; elles l'assimilent à son milieu. La blancheur des toits des maisons en cache une partie; juxtaposée à la blancheur qui les entoure, elle estompe la démarcation du village et de son contexte. En réalité, la blancheur de toutes les zones enneigées de la peinture, de concert avec l'obscurité des couleurs foncées, est un procédé pictural qui a pour effet de diminuer la démarcation sémantique du village. Et si ce n'était de l'action contrastante des quelques couleurs vives qui font partie du village, on pourrait conclure que le procédé pictural à partir duquel est construite la peinture 99 est un contraste clair-obscur.

Ce contraste est organisé selon un schème décroissant. Il est le plus marqué dans la zone d'avant-plan où le vert très foncé des conifères fait évidemment contraste avec la clarté de la neige des terrains contigus au village. Il est un peu moins intense dans les endroits où le blanc

légèrement jaunâtre, qui représente la surface glacée du cours d'eau, est mis en rapport avec le violet des collines d'arrière-plan, lui-même plus pâle que le vert des conifères. Notons tout de même que la juxtaposition du blanc de la glace et du sommet des arbres des collines d'avant-plan produit une ligne-contour claire et précise à partir de laquelle ces deux zones-couleurs se démarquent en un contraste radical. Mais dans les zones d'arrière-plan, le violet des collines pâlit à mesure qu'elles occupent une position plus élevée sur la surface de la peinture. Le contraste entre ces collines pâles et la surface glacée est beaucoup moins forte que celle qui existe entre les premières collines violettes, qui sont justes au-dessus du village, et la surface glacée qui lui est juxtaposée.

On a même l'impression que le gris-violet du firmament est le résultat du mélange du violet des collines et du blanc de la surface glacée, et qu'il marque ainsi la dissolution du contraste clair/obscur au profit de la synthèse vers laquelle s'est progressivement dirigé le mouvement décroissant du contraste. Que cette synthèse soit réalisée dans les lointains du firmament est-ce l'indice d'une signification? La peinture pourrait effectivement se servir de ce procédé pour indiquer qu'un mouvement progressif qui mène à la résolution des conflits est le signe d'un passage à un niveau de synthèse transcendante. Cette signification serait renforcée par le symbolisme traditionnel du firmament. Mais peut-être ne faut-il pas trop insister sur

ces possibilités symboliques et laisser à la peinture une certaine opacité toute spatiale. Tous ces procédés ont aussi pour effet de mettre légèrement en veilleuse l'importance sémantique du village. A moins qu'ils n'aient presque l'effet contraire. En effet, le village pictural est dominé spatialement et sémantiquement par son église, de sorte que l'on peut voir dans la construction picturale et sa connotation (possible) de transcendance, le prolongement des significations implicites dans la mise en valeur de l'église. De ce point de vue, le paysage pictural serait un paysage sacré et on pourrait l'interpréter comme une illustration du catholicisme et du sens du sacré qui investit la vie intime des Québécois. On pourrait même le considérer comme une illustration de cette partie du message des Voix qui affirme que tout ce qui fait le Québec sacré.

La prise de conscience des significations possibles suscite la recherche des passages précis du roman qui seraient illustrés par cette peinture. Or, les événements de la fin du huitième chapitre et du début du neuvième chapitre se déroulent tous dans la maison des Chapdelaine, devenue, avec l'arrivée de l'hiver, "le centre du monde" (p. 96). Le vaste paysage de la peinture 99 a donc un effet décroissant. Mais on pourrait aussi interpréter cette peinture comme l'illustration d'un des villages dont il est question au début du neuvième chapitre. A propos des parents qui viendront peut-être les visiter durant les fêtes qui approchent, la mère Chapdelaine dit:

Ceux de Saint-Prime ne voudront pas faire le voyage. Peut-être que Wilfrid ou Ferdinand viendront de Saint-Gédéon si la glace est belle sur le lac... (p.99)

La peinture 99 pourrait donc être une illustration de Saint-Gédéon. Elle montrerait ainsi le village dont parle la mère et complèterait ainsi d'une façon concrète ce qui n'est qu'une allusion dans le texte. La vaste étendue de surface glacée qui fait partie de la peinture semble effectivement représenter davantage un lac qu'une rivière; le lac Saint-Jean. Ce village pictural ne correspond pas à Péribonka, qui a été illustré dans la peinture 1. L'architecture de l'église de la peinture 99 semble trop différente de celle de la peinture 1 pour qu'on puisse les confondre. Ce qui étayerait la possibilité que le village de la peinture 99 soit une illustration de Saint-Gédéon. Notons qu'il y a à la page suivante une autre allusion aux villages, "à l'animation des vieilles paroisses au temps des fêtes" (p.100). Si l'on peut voir dans le village de la peinture 99 une illustration concrète et particulière d'une des vieilles paroisses auxquelles songe la mère, il semble plus vraisemblable d'interpréter la peinture 99 comme une illustration de Saint-Gédéon. Il est évident, par contre, que la peinture s'est servi du passage qu'elle illustre - ou de l'absence d'un tel passage - comme prétexte pour construire un paysage qui suscite ses propres significations d'une façon très efficace.

Cette peinture montre donc une autre image du pays de Québec en hiver. De ce point de vue, elle peut être considérée comme une illustration des passages de la fin du huitième chapitre qui décrivent l'arrivée de l'hiver et ses effets sur le paysage québécois. La peinture viendrait donc développer et compléter les descriptions textuelles. La vastitude du paysage pictural peut précisément symboliser la vastitude du pays lui-même. Ce paysage pourrait ainsi être intitulé "le pays de Québec en hiver". C'est le même type d'énoncé d'ailleurs qui sera actualisé dans la peinture suivante, où il s'agira encore de montrer un paysage d'hiver. Mais cette fois la signification sera agencée d'une façon beaucoup plus claire.

Peinture 101

Cette peinture illustre le contenu des deux paragraphes qui la précèdent:

Mais au milieu de décembre, la neige tomba avec abondance, fine et sèche comme une poudre, et trois jours avant Noël le vent du nord-ouest se leva et abolit les chemins.

Dès le lendemain de la tempête, le père Chapdelaine attela Charles-Eugène au grand traîneau et partit avec Tit'Bé, emmenant des pelles, pour tenter de fouler la route ou d'en tracer une autre. Les deux hommes revinrent à midi, épuisés, blancs de neige, disant que l'on ne pourrait passer avant plusieurs jours. (p.100-101)

Ce sont les efforts inutiles du père et de Tit'Bé qui sont montrés dans la peinture 101. Le personnage de droite, pelle en main, le col remonté, essaie vraisemblablement de frayer un chemin à travers une neige qui lui monte jusqu'aux genoux. L'autre personnage, probablement le père, semble tenir une sorte de petite gratte de bois que le cheval tire péniblement. L'intensité de l'effort est indiquée par la posture du cheval: penché vers l'avant et s'enfonçant dans la neige. Le roman précise que le père Chapdelaine attela Charles-Eugène au "grand traîneau", alors que l'instrument auquel le cheval est attelé est plutôt une gratte. Le traîneau, - mais est-ce bien le grand traîneau? -, reconnaissable à sa couleur rouge, est d'ailleurs situé à une

certaine distance, devant les bâtiments. On peut croire que le père se dirige vers le traîneau afin d'y atteler le cheval.

Les actions posées par les personnages picturaux ne possèdent pas le caractère dynamique qui indiquerait des mouvements corporels intenses et difficiles. Le geste du personnage de droite semble arrêté, sa posture ne manifeste aucune tension musculaire, aucun effort: il semble même immobile. Bien sûr, on sait qu'il est montré dans une étape précise et figée d'une gestuelle progressive: le pelletage de la neige. Mais ce savoir est presque contredit par la posture du personnage.

Tous ces personnages se détachent très clairement d'un fond presque monochromatique et uniforme, de ce roux finement texturé qui représente la surface de la neige. La clarté de cette couleur entoure presque au complet la totalité des personnages, qui s'en détachent d'une façon vive à cause des couleurs plus foncées dans lesquelles ils sont construits. L'intensité de ce contraste fond clair/figure foncée en vient à faire percevoir les lignes-contours des personnages comme des formes continues. Cette continuité désamorce la dénotation des tensions musculaires et de la gestualité qui définit la représentation picturale d'un corps en mouvement: pour être efficace, celle-ci doit se caractériser par une démarcation précise des parties du corps où la tension musculaire provoquée par le mouvement est la plus forte. Dans la peinture 101, les lignes-contours du

C cheval et du personnage de droite sont si fortement démarquées qu'elles incitent à les lire comme des entités spécifiques, indépendantes des différentes parties du corps dont elles représentent les contours. C'est la silhouette presque abstraite du personnage dans sa totalité qui se détache d'un fond rougeâtre. Cette perception diminue la force de la valeur représentative des personnages et de la dénotation du mouvement; ce qui a également pour effet d'amoindrir la pertinence illustrative de la peinture.

C Le même procédé est répété dans la partie supérieure de la peinture, renforçant ainsi l'efficacité de la première actualisation du procédé. Mais les rôles des couleurs y sont inversés. Ce sont les couleurs foncées qui jouent le rôle du fond alors que les couleurs claires se voient attribuer le rôle de figure. Ainsi les toits enneigés des deux bâtiments d'arrière-plan sont colorés tous deux d'un même blanc presque sans nuance et ils sont entourés des quatre côtés par des couleurs nettement plus foncées. Ainsi ils s'imposent comme des objets presque abstraits, démarqués très fortement de leur contexte par des lignes-contours précises. L'uniformité de leur coloration contribue à les abstraire encore plus fortement que les personnages et à les projeter vers le devant, les libérant en quelque sorte de leur position "réaliste" sur l'axe de profondeur. Les toits des bâtiments peuvent donc être perçus comme des éléments non-figuratifs dont les côtés droits peuvent être perçus comme étant à la même distance de nous que leurs côtés

C

gauches, et ceci en contradiction directe avec la construction en perspective qui régit le dessin des bâtiments. Les formes géométriques des toits accentuent cet effet, d'autant plus que le dessin représente des objets immobiles.

Ces procédés contribuent à construire une peinture qui tend vers la simplification abstraite. Si on fait exception du mimétisme des formes et des couleurs, tous les aspects de la peinture participent à cette tendance, qui rend ambigu le réalisme de la peinture.

La peinture 101 est composée par l'agencement de deux grandes zones principales, et d'une troisième de moindre importance. La première zone est claire et située au bas de la peinture, alors que la deuxième, foncée, est placée au-dessus de la zone claire. Dans chacune de ces deux zones, sont inscrites des formes-couleurs contrastantes qui se détachent en tant que figures sur fond; mais les couleurs qui construisent cet effet jouent un rôle inverse dans chacune des zones principales: les personnages de la zone du bas se détachent comme figures foncées sur fond clair, alors que dans la zone supérieure, les figures sont claires et le fond foncé. L'usage de ce procédé dans les deux zones principales peut être considéré comme un agent de cohérence structurale.

Dans les deux zones principales, on remarque aussi une série d'éléments qui sont disposés à la diagonale. Ce sont surtout des lignes-contours qui mettent en évidence la diagonalité de ces formes-couleurs. L'extrémité gauche de ces éléments est plus basse que leur extrémité de droite. Ce sont

la clôture, le groupe formé du personnage et du cheval, les côtés gauches de deux des toits des bâtiments, l'un de droite, l'autre de gauche, et enfin la ligne-contour qui dessine l'extrémité gauche de la zone foncée du haut et qui représente les sommets des arbres qui se dressent sur la colline en se détachant du fond bleu du firmament. Ce fond, qui constitue la troisième zone, semble avoir pour rôle de cristalliser la tension vers l'abstraction. Il a, en effet, la configuration d'un triangle de forme presque géométrique.

En contraste aux diagonales disposées de gauche à droite, la peinture contient également quelques diagonales dont le point le plus élevé est celui de leur extrémité de gauche: ce sont des lignes-contours des toits des deux bâtiments connexes.

Ces deux types de diagonales sont à leur tour articulées à des éléments verticaux: le personnage de droite est la forme verticale la plus importante. Les contours latéraux des murs des bâtiments sont aussi disposés à la verticale. Ils se démarquent clairement du blanc de la neige. Il y a aussi quelques troncs d'arbres qui se déploient à la verticale. Ce rapport entre verticales et diagonales est lui-même inscrit dans la disposition à l'horizontale des deux zones principales. Tous ces agencements ont pour effet de mettre en évidence l'horizontalité et la verticalité des bordures de la peinture. Et finalement, ces procédés et leurs effets mettent en valeur une activité structurante qui s'affirme de façon autonome par rapport à la valeur

figurative de la peinture. Ce qui rend ambiguë l'illustration du texte et manifeste encore une fois la tension entre picturalité et procédé illustratif.

La peinture 101 est un paysage d'hiver et, en tant que tel, elle correspond aux données d'un passage qui décrit le paysage hivernal et enneigé que les Chapdelaine surveillent par "les petites fenêtres carrées":

Parfois il était, ce monde, d'une beauté curieuse, glacée et comme immobile, faite d'un ciel très bleu et d'un soleil éclatant sous lequel scintillait la neige; mais la pureté égale du bleu et du blanc était également cruelle et laissait deviner le froid meurtrier. (p.96-97)

On reconnaît dans la peinture 101 une illustration de certaines caractéristiques de paysage hivernal, dont la peinture 96 avait déjà montré une version mitigée. Les peintures 4, 8 et 21 sont des paysages du même type: enneigés et partiellement ensoleillés. Dans tous ces paysages, un ensoleillement éclatant fait scintiller la neige; le bleu du ciel et le blanc de la neige y sont également purs. C'est surtout dans la zone supérieure de la peinture 4 que ces effets de couleur-lumière sont particulièrement visibles. La peinture 128 montre à son tour un paysage hivernal dans lequel une intense luminosité est associée à un bleu pur et à un blanc éclatant.

Dans la peinture 101, le bleu du firmament ne joue pas un rôle aussi important que la pureté lumineuse de la neige. Cette luminosité sert d'indice à un soleil

hors/peinture qui la fait scintiller. Cette grande plage de blancheur occupe la plus grande partie de l'espace pictural. La teinte grisâtre de la neige de surface est moins claire que le blanc lumineux de la neige d'intérieur révélée par l'action du pelleteur. Mais l'impact de la neige de surface en reste un d'intense luminosité.

Il importe de noter que la plupart des peintures de l'édition Mornay qui illustrent des paysages d'hiver ne transmettent pas les significations plus ou moins négatives que le roman y associe (p.96-97). Les peintures 112 et 134 font exception à cette règle: le firmament n'y est pas bleu, mais elles montrent tout de même des paysages d'hiver partiellement ensoleillés dont se dégagent des impressions d'étrangeté ou de "beauté curieuse". Le paysage de la peinture 101, comme ceux des peintures 4, 8, 97 et 128, ne suggère pas l'étrangeté, l'hostilité ou la cruauté meurtrière, que le roman associe aux blancs et bleus de la neige et du firmament. Au contraire, les significations implicites qui se dégagent de ces formes-couleurs semblent particulièrement euphoriques. Le froid y est certes indiqué, les vêtements des personnages manifestent qu'ils doivent s'en protéger, mais il n'est pas présenté comme une force hostile. Les couleurs produisent une impression d'harmonie presque festive et de joie carnavalesque. Les maisons, les traîneaux, les chevaux, les personnages et leurs vêtements se détachent de la blancheur de la neige comme des taches vibrantes de vie.

Dans le roman, l'abondance de la neige a pour effet "d'abolir les chemins" et d'empêcher Maria de réaliser son vœu de se rendre à l'église pour assister à la messe de minuit. Les Chapdelaine sont emprisonnés dans leur maison et les efforts des hommes pour déblayer les routes s'avèrent inutiles. Tous ces éléments participent à la thématization de l'hostilité du monde et de la dureté de la vie. La peinture 101 n'illustre pas cette dimension de l'action textuelle qu'elle dénote. Elle la méconnaît en projetant encore une fois une image idéalisée du Québec.

Peinture 106

L'énoncé de cette peinture n'a rien d'ambigu. Il s'agit, bien sûr, de l'arrivée des fidèles à l'église pour assister à la messe de minuit, la veille de Noël. Même si elle fait quelque peu image d'Epinal par son sujet, cette peinture est construite à partir d'un point de vue qui donne une image quelque peu inusitée et indirecte de l'événement qu'elle dénote.

La peinture concentre son intérêt sémantique sur la dénotation de la messe de minuit. L'église est le bâtiment aux dimensions les plus imposantes et elle est mise en évidence par les rayonnements d'une lumière orangée qui vient de l'intérieur et qui est projetée sur le parvis. Cette lumière illumine les objets et les personnages situés sur le seuil de l'église: un cheval blanc, et surtout un traîneau rouge.

Cet espace illuminé est nettement la partie la plus claire de la peinture; il s'isole ainsi du reste de la peinture et attire le regard. Il est également situé sur un point de l'axe central imaginaire qui divise la peinture en deux segments latéraux d'égales dimensions. Cette centration spatiale, alliée aux effets de couleur qui la mettent en valeur, accentue la concentration de l'intérêt sémantique sur ce lieu de la peinture. De plus, la série de personnages, qu'ils soient des piétons ou en traîneau, se dirigent tous

vers l'église, ou plus précisément d'un point de vue spatial, vers le seuil illuminé. Toutes les couleurs de la peinture dénotent un événement nocturne que l'on reconnaît facilement: l'arrivée des fidèles à la messe de minuit.

Ce qui caractérise également cette peinture et sa dénotation, c'est la simplicité de son schème de coloration. Ce schème s'impose tant par ses constituants particuliers que par la cohésion qu'il accorde à la peinture. Il est constitué de trois agents; la couleur orangée, qui représente la lumière; les couleurs foncées, qui représentent des éléments du paysage non recouverts de neige; et finalement la teinte bleutée, qui représente la couleur nocturne de la neige qui recouvre le sol et certaines parties des bâtiments. Ce schème ne comprend pas tous les effets de couleurs: le cheval blanc et le segment de traîneau rouge, qui sont situés devant l'église et illuminés par l'éclairage qu'elle projette, sont des aspects importants de l'énoncé de cette peinture: ils sont mis en valeur précisément parce qu'ils échappent à l'action structurante du schème de coloration.

La teinte bleutée de la neige nocturne - "rare", raffinée, et peut-être un peu irréaliste parce que légèrement exagérée par rapport aux bleus "réels" de la neige nocturne - s'impose comme la caractéristique la plus importante du paysage. Et elle assume déjà, sans avoir été mise en rapport avec le texte, des significations au-delà de la simple dénotation de la couleur nocturne de la neige. A cause de son association à la lumière et à l'église, la couleur orangée

est aussi investie d'une signification plus que dénotative.

Ce qui caractérise également cette peinture, c'est le point de vue à partir duquel est montrée l'arrivée des fidèles à l'église. Il ne transmet qu'une vue indirecte du parvis de l'église et ne montre qu'une image périphérique du rayonnement lumineux qui surgit de l'intérieur illuminé de l'église pour éclairer le perron, les marches et l'extérieur immédiat de l'église. Cette occultation d'une source lumineuse et des points de l'espace qu'elle éclaire le plus intensément est un procédé très fréquemment utilisé par les peintures de Gagnon.

Ce point de vue, qui montre l'église de l'arrière, de côté et en plongée, explique aussi la construction d'un paysage constitué d'une partie d'un village et de quelques-uns des terrains qui lui sont contigus. Ces terrains sont situés sur le haut de l'espace pictural et à la gauche surtout. Le lieu qu'occupe l'observateur imaginaire est donc situé - irréalistement - quelque part dans les airs à la hauteur du clocher de l'église. Cette position en surplomb permet une vue en plongée du village et des zones périphériques. Si l'observateur était à hauteur d'homme, ces zones seraient invisibles et ne feraient pas partie de l'espace pictural. Certaines parties de ces zones périphériques n'ont que très peu d'importance dans la dénotation de l'arrivée des fidèles, mais elles participent pleinement à la construction d'un paysage.

La position de l'observateur imaginaire semble

avoir été choisie pour permettre de construire d'une façon explicite l'image de la route qui mène de la campagne avoisinante à l'église, en traversant le village. L'endroit où est situé l'observateur imaginaire lui permet de voir toute la route à partir de la bordure supérieure de la toile: cette route suit un tracé linéaire et sinueux qui traverse un pont et entre dans le village, où elle devient la rue qui mène à l'église et sur les bords de laquelle sont alignées des maisons qui lui font face et que l'on voit donc de côté les unes devant les autres. Les fenêtres de ces maisons sont colorées en orangé comme la lumière de l'église. On reconnaît d'ailleurs cette même couleur, en figure sur fond, dans les autres maisons qui sont situées dans la zone supérieure du paysage, de l'autre côté de la rivière foncée qui traverse à l'horizontale tout le paysage représenté. Le point de vue qui permet de montrer en plongée tout le panorama de ce village particulier est ainsi l'une des plus importantes modalités structurantes de la peinture.

C'est ce point de vue qui permet de dénoter l'arrivée des fidèles et de suggérer le voyage qu'ils ont dû faire pour venir à l'église. La route est d'ailleurs peuplée de formes foncées qui sont des représentations des fidèles en traîneaux. Cette route, le paysage périphérique et les configurations des traîneaux indiquent que les habitants du pays viennent de loin pour assister à la messe de minuit.

Comme cela se produit pour plusieurs autres peintures de l'édition Mornay, les significations de la

peinture 106 sont éclaircies, précisées, approfondies et développées par le texte que cette peinture illustre. La peinture 106 est inscrite dans un passage qui ne contient pas de description de la messe de minuit ni de dénotation de l'arrivée des fidèles à l'église. Le texte a fait référence à cet événement il y a déjà quelques pages. Par contre, la peinture 106 s'inscrit dans un passage qui décrit la veille de Noël chez les Chapdelaine. La coïncidence temporelle explique peut-être que cette peinture ait été placée à la page 106 plutôt qu'à la page 100. Comme si on avait décidé de montrer ce qui se passe dans les villages, alors même que les Chapdelaine, incapables de se rendre au village pour assister à la messe de minuit, sont enfermés dans leur maison. Ce procédé se fonde sur les possibilités de mouvement de l'observateur imaginaire, qui peut observer autre chose que ce que dit le texte. L'observateur imaginaire se contraint tout de même de respecter certaines données du texte, puisque les événements qu'il regarde se déroulent simultanément à ceux qui se produisent dans le passage qui est juxtaposé à la peinture. D'ailleurs le lieu où se rend l'observateur imaginaire n'est pas arbitraire, puisque le texte a déjà fait allusion à la messe de minuit.

Il faut aussi noter que ce procédé est analogue à celui employé par le roman lorsqu'il sort brusquement de la maison des Chapdelaine pour nous transporter "à quatre cent mille de là en haut des rivières" (p.71) et présenter des événements qui se déroulent simultanément à ceux qui se

passent chez les Chapdelaine:

[...]ceux des 'sauvages' qui avaient fui les missionnaires et les marchands étaient accroupis autour d'un feu de cyprès sec, devant leurs tentes et promenaient leurs regards sur un monde encore rempli pour eux comme aux premiers jours de puissances occultes, mystérieuses[...] (p.71)

D'autre part, on pourrait interpréter la peinture 106 comme une illustration du contenu d'un passage situé une page plus tôt. La mère Chapdelaine affirme alors:

-Avec des chemins de même nous ne serons pas les seuls forcés de rester chez nous à soir[...]pourtant y a-t-il rien de plus beau que la messe de minuit à Saint-Coeur-de-Marie, avec Yvonne Boilly à l'harmonium, et Pacifique Simard qui chante le latin si bellement! (p.105)

La peinture 106 serait une illustration du village dont parle la mère. Mais les paroles de la mère ne correspondent pas directement à ce que montre la peinture. Elles se réfèrent à la beauté de la célébration liturgique plutôt qu'à un paysage et à l'arrivée des fidèles. Le passage de la page 100 est à cet égard, beaucoup plus près du contenu de la peinture 106. Il s'agit d'un passage de type descriptif, présenté à partir de segments narratifs qui l'encadrent et l'expliquent. Si le texte décrit l'importance de la messe de minuit au Québec, c'est parce que Maria désire ardemment y assister pour s'attirer la bienveillance divine: "Or, plus que jamais, cette année-là, Maria désirait aller à la messe de

minuit"(p.100). C'est un désir, dit le texte, qu'elle partage avec "tous les paysans canadiens"(p.100). Maria qui est le moyen privilégié dont se sert le texte pour décrire le Québec, désire assister à la messe de minuit comme tous les autres

[...]paysans canadiens, même[...]ceux qui demeurent le plus loin des villages. Tout ce qu'ils ont bravé pour venir: le froid, la nuit dans le bois, les mauvais chemins et les grandes distances, ajoute à la solennité et au mystère. (p.100)

La peinture 106 pourrait donc illustrer certains aspects de ce passage. L'arrivée des fidèles à l'église et la route qui se perd dans la campagne avoisinante peuvent en effet illustrer la dernière étape du voyage que font pour se rendre à l'église les paysans canadiens qui vivent "loin des villages". On peut retrouver dans la peinture des signes des difficultés dont parle le texte: le froid est indiqué par les vêtements des personnages et surtout par les effets du vent, que l'on reconnaît à partir des filets de blanc texturé et linéaire qui sont superposés à certaines formes: les toits des maisons et le clocher de l'église surtout. La "nuit dans le bois, les mauvais chemins et les grandes distances" ne sont pas illustrés comme tels puisque c'est l'arrivée au village qui est dénotée, mais ils sont tout de même implicites. La peinture montre une scène nocturne et un chemin qui y joue un rôle sémantique important. Quant aux "grandes distances", elles sont suggérées par le tracé du

chemin qui disparaît à la bordure de la peinture.

Mais l'aspect le plus important du texte qui est illustré par la peinture, c'est l'ambiance numineuse qui caractérise la nuit de Noël. Le roman affirme que les difficultés rencontrées par les paysans "ajoute(nt) à la solennité et au mystère.", et que "l'église de bois s'emplit de ferveur simple et d'une atmosphère prodigieuse de miracle" (p.100). A partir de ce passage, on peut interpréter l'intense luminosité qui rayonne de l'église comme une possible illustration de "l'atmosphère prodigieuse de miracle" qui remplit "l'église de bois". Elle serait l'aspect visuel de cette ambiance; la peinture en ferait une métonymie de l'ambiance sacrée qui règne à l'intérieur de l'église. Les personnages et les objets illuminés par l'éclairage qui provient de l'intérieur de l'église pourraient être considérés comme des symboles de la sacralisation du monde, qui caractérise Noël et le religieux en général.

Mais la peinture va encore plus loin dans l'illustration du sacré. C'est tout le paysage et plus particulièrement le bleu qui en est l'élément quantitatif le plus marqué qui peuvent être considérés comme des illustrations de la numinosité de la nuit de Noël. La quantité et l'irréalisme de ce bleu apparaissent déjà comme les indices d'une signification plus que dénotative, que la lecture du roman confirme et précise.

Tout le segment du neuvième chapitre dont l'action se déroule le soir de la veille de Noël affirme explicitement

ou implicitement le caractère sacré de la nuit de Noël et des paysages qui lui sont associés. C'est précisément cette valeur qu'illustre la peinture 106. La nuit de Noël n'est pas pour le texte un événement qui est concentré à l'intérieur de l'église. Certes, l'église est l'endroit privilégié où le sacré se manifeste le plus intensément, mais la nuit de Noël est un événement cosmique et sacré. Le roman affirme que Noël se célèbre et s'actualise partout:: "il semblait que ce fussent la campagne et le bois qui s'illuminaient pour la venue de l'heure sacrée"(p.111). La plupart des paysages que décrit alors le texte sont présentés si positivement et leurs propriétés sont si merveilleuses, qu'ils deviennent implicitement des manifestations du sacré lui-même:

Au-dehors la lune se leva, baignant de sa lumière froide la froideur du sol blanc, et le ciel fut d'une pureté et d'une profondeur émouvantes, semé d'étoiles qui ressemblaient toutes à l'étoile miraculeuse d'autrefois. (p.104)

Au-dehors le monde était tout baigné de lumière, enveloppé de cette splendeur froide qui s'étend la nuit sur les pays de neige quand le ciel est clair et que la lune brille. [...]il semblait que ce fussent la campagne et le bois qui s'illuminaient pour la venue de l'heure sacrée. (p.110-111)

Ce paysage illuminé est celui que regarde Maria en récitant les mille: avés pour s'assurer que François lui revienne au printemps. Son regard, comme le paysage qu'elle regarde, est implicitement investi d'un amour qui ne distingue plus entre charnel et spirituel, un amour qui réunit le sacré et le

profane, Maria et le monde, dans une unité vibrante.

Maria regardait par la fenêtre les champs blancs que cerclait le bois solennel; la ferveur religieuse, la montée de son amour adolescent, le son remuant des voix familières se fondaient dans son coeur en une seule émotion. En vérité, le monde était tout plein d'amour ce soir-là, d'amour profane et d'amour sacré[...] ils étaient tout mêlés l'un à l'autre[...] (p.109)

La peinture 106 doit donc être considérée comme l'illustration de toute une série d'aspects de la sémantique du texte. Elle entretient un rapport privilégié avec la thématisation du sacré, dont elle montre l'aspect le plus important: la numinosité. Son intérêt et sa réussite en tant qu'illustration tiennent à ce qu'elle a pu rassembler ces différentes significations et les condenser en une image qui est, à son tour, investie par les significations des passages qu'elle illustre. Cet investissement prend la forme d'une explicitation puisque la peinture contient en elle-même plusieurs des significations qui lui sont attribuées par son rôle illustratif.

Proche de l'imagerie folklorique et idéalisée de Noël, cette peinture ne tombe pourtant pas dans le cliché. Elle énonce ses significations au moyen d'un paysage qui connote le merveilleux de Noël, mais n'en perd pas pour autant une certaine opacité. Construite à partir d'un point de vue inusité, elle choisit de suggérer plutôt que d'affirmer. Elle maintient ainsi ses qualités picturales et

ne s'asservit pas à l'énonciation d'un contenu qui aurait pu l'entraîner dans un sentimentalisme superficiel. En cela aussi, elle est une illustration du texte.

Il faut également interpréter la peinture 106 comme une illustration picturale du schème sémantique dont se sert le texte pour construire le sens qu'il veut énoncer. On y retrouve l'objet merveilleux, illustré sous les formes de l'église et du rayonnement lumineux qui s'en échappe. Cette lumière est également déployée dans les fenêtres des maisons le long de la route. Les sujets désirants sont illustrés par les voyageurs qui se dirigent vers l'église. La route picturale et tout le paysage qu'ils ont dû traverser illustre l'ardeur de leur quête. L'état d'intensité psychique qui caractérise l'expérience privilégiée est illustré par les effets de couleurs que nous avons décrits. La peinture 106 est une illustration de "l'heure sacrée" et elle peut être considérée comme l'illustration d'une expérience privilégiée.

Telle est la signification de la nuit de Noël dans le texte. Les Chapdelaine, Maria tout particulièrement, vivent la veille de Noël comme un moment extraordinaire et sacré. Le texte affirme explicitement que Noël et la messe de minuit sont pour eux "une raison de grande joie" (p.100) puisqu'ils réactualisent la possibilité du bonheur éternel. Ils deviennent "la rédemption renouvelée" (p.100). La nuit sacrée de Noël peut donc être considérée comme une expérience collective privilégiée: à ce titre, elle est un aspect

important de l'identité québécoise, qui est illustré par la
peinture 106.

Peinture 112

Dans Maria Chapelaine, Noël est un moment numineux. Cette numinosité investit les paysages merveilleux et euphorisants qui sont décrits dans le neuvième chapitre. Mais au fil de ces pages, on rencontre quelques descriptions du monde extérieur qui contrastent tout à fait avec les paysages merveilleux. Ces paysages, qui développent la vision négative du monde et de l'hiver, jouent aussi le rôle d'indices, puisqu'ils peuvent être interprétés comme des signes avant-coureurs des malheurs qui vont bientôt s'abattre sur Maria et la famille Chapdelaine.

Le neuvième chapitre se termine par la dénotation des perceptions de Maria qui regarde le paysage autour de la maison. Les éléments positifs y sont mêlés à des éléments négatifs. Mais ceux-ci ont le dernier mot, comme si cette position était le signe d'une prééminence. Elle est sûrement l'annonce de la mort de François et de tout ce que cet événement implique:

[...]Maria oublie tout le reste et regarde longtemps sans les voir le sol couvert de neige que la lumière de la lune rend pareil à une grande plaque de quelque substance miraculeuse, un peu de nacre et presque d'ivoire, et les clôtures noires, et la lisière proche des bois redoutables. (p.111)

La peinture 112 sert de prélude au dixième

chapitre, qui se caractérise par une intensification de la dimension narrative. Il est constitué de deux parties, dont la première (p.112-120) est centrée sur le récit d'Eutrope annonçant à la famille Chapdelaine la mort de François Paradis. La deuxième partie (p.120-125) est constituée des réactions intimes de Maria.

Les peintures placées en début de chapitre sont habituellement des paysages qui illustrent les descriptions textuelles du climat. D'ailleurs, la plupart des chapitres commencent habituellement par ce genre de description. Mais le paysage de la peinture 112 n'est pas une illustration d'un passage précis du roman. Il n'existe pas, dans le roman, de passage qui décrive un paysage similaire à celui qui nous est montré dans la peinture. Le dixième chapitre ne commence pas par des descriptions du climat québécois ou des transformations paysagères qu'il provoque. Cette absence peut s'expliquer par le fait que les événements de la fin du neuvième chapitre et ceux du début du dixième ne sont séparés que par une semaine. L'hiver n'a donc pas changé et les caractéristiques générales du paysage québécois non plus.

En un sens, on pourrait conclure que la peinture 112 illustre cette absence de changement paysager. Son paysage n'est qu'un autre paysage d'hiver. Mais ce paysage peut aussi vouloir dire que l'hiver québécois réduit le rythme des transformations paysagères à une lenteur très marquée ou même à une immobilité presque complète. Il faut noter que cette quasi-fixité des paysages hivernaux s'oppose

directement à la grande animation qui a caractérisé, dans le roman, les paysages du début du printemps jusqu'à la première neige de l'hiver.

La fixité des paysages hivernaux s'oppose aussi à la mobilité de l'enchaînement narratif qui s'anime en même temps que le paysage se fige. En effet, du début du chapitre dix à la fin du roman, alors que le paysage ne change que très peu, interviennent en une succession rapide, les événements qui conduiront le récit à son dénouement: mort de François, réactions de Maria, visite chez le curé, demande en mariage de Lorenzo et d'Eutrope, dilemme de Maria et décision de partir, maladie, agonie et mort de la Mère, intervention providentielle des Voix et acceptation de Maria d'épouser Eutrope. Cette vivacité de l'enchaînement narratif s'oppose aussi à la lenteur qui l'a caractérisé, de la fin du cinquième chapitre (p.76) jusqu'au début du dixième.

Si les paysages d'hiver restent longtemps les mêmes, ils ne sont pas immobiles; au contraire, ils sont agressifs et mortels. L'hiver ne change pas, mais le froid, la neige, le vent et les tempêtes sont des éléments animés qui agissent d'une façon explicite. C'est le paysage d'hiver qui fige les voyageurs téméraires et les amoureux romantiques, et c'est encore lui qui enferme les Chapdelaine dans leur maison.

La peinture placée en tête du dixième chapitre semble donc donner des informations que le texte a omises. En fait, elle illustre non pas le passage auquel elle est

juxtaposée, mais les autres peintures de début de chapitre qui illustraient les passages descriptifs par lesquels ces chapitres commençaient. La ressemblance est trop frappante pour ne pas la noter. La peinture 112 continue un mode de fonctionnement que le texte a délaissé: elle renseigne sur le climat et les paysages québécois, comme le texte avait pris l'habitude de faire en début de chapitre. Ainsi, elle illustre, en l'explicitant, le mode de fonctionnement illustratif des peintures placées en début de chapitre qui l'ont précédée.

D'autre part, comme celle du texte, son objectivité n'est qu'un simulacre, qui lui permet d'annoncer à sa façon les malheurs imminents. Sous prétexte de décrire un paysage que le texte aurait omis et qui pourrait servir de décor à l'action, elle montre déjà, avant même que le roman ne les ait énoncés, les malheurs qui frapperont les personnages. De cette façon, elle se trouve à illustrer les passages du neuvième chapitre qui jouaient aussi ce rôle.

D'abord cette peinture suggère une ambiance ou un "état d'âme". La signification de cette ambiance, implicite dans l'énoncé pictural, est explicitée par une série de passages qui énoncent des significations similaires. Encore une fois, les passages illustrés précisent les significations de la peinture illustrante.

Dans la peinture 112, certaines des formes représentées et certains des effets de couleur suggèrent ce qui pourrait être une impression d'hostilité. Le mauve-violet

du firmament, le vert foncé de la rivière et de la lisière de la forêt contribuent, à divers degrés, à suggérer de l'hostilité ou peut-être davantage de l'étrangeté. Mais ce sont les conifères qui semblent jouer le rôle le plus important et suggérer le plus fortement une atmosphère négative. Colorés d'un vert foncé, presque sans variation, ils tiennent sur la surface du tableau une si grande place qu'ils s'imposent avec force et insistance. Ils ont l'apparence d'une masse presque compacte: seul un arbre superposé et coloré un peu plus clairement s'en détache quelque peu. Même s'ils se distinguent par leurs cimes, les autres arbres forment partout ailleurs un seul bloc de couleur vert sombre, dans lequel les différences individuelles sont abolies.

L'absence relative de différenciation de ces arbres et leur coloration en aplat contribuent à faire percevoir ce bloc de couleur comme une surface bi-dimensionnelle, en contredisant les différences de profondeur qu'il indique. En effet, les arbres plus petits de la partie de gauche de cette zone de vert sont plus éloignés de l'observateur imaginaire que les arbres de la partie de droite, mais la coloration en aplat diminue fortement cet effet de profondeur. Le vert agit également comme un occultateur des lointains. Il est une masse opaque qui empêche de voir une partie des montagnes illuminées qui se dressent à l'horizon. Cette action picturale prend aussi des connotations négatives, puisque la compacité, l'opacité, la

superposition et l'activité occultatrice du vert foncé sont accentuées et mises en valeur par le contraste de clair-obscur avec la partie visible du territoire qu'il cache. Avec la couleur gris sombre de la rivière, ce vert se distingue nettement de toutes les autres couleurs de la peinture. Mais son contraste est le plus marqué avec le blanc, qui compose, avec une série de teintes bleutées, les couleurs des montagnes. Le vert sombre des conifères se trouve donc à occulter la distance, la profondeur et la clarté.

Cette convergence d'effets est peut-être le signifiant d'une force négative. Le sombre de sa couleur est d'ailleurs traditionnellement associé à du négatif. La découverte des passages qui sont illustrés par cette peinture a pour effet de préciser les significations implicites que nous avons discernées.

Le premier passage du texte qu'il faut associer au vert sombre se rapporte à la nuit de Noël et au paysage regardé par Maria: "et la lisière sombre des bois redoutables"(p.111). La signification négative de l'épithète "redoutable" rattache ce passage à la thématization de l'hostilité du monde et elle se répercute sur l'épithète "sombre", dont elle précise la charge négative implicite. Ainsi, le vert foncé de la peinture peut être considéré comme une illustration du caractère négatif de la lisière de la forêt.

Le roman associe également l'hostilité de la

forêt, à l'hiver:

Dehors, le bois voisin et même les champs
conquis sur le bois n'étaient plus qu'un
monde étranger, hostile, que l'on
surveillait avec curiosité par les
petites fenêtres carrées. (p.96)

Le paysage hivernal de la peinture 112 peut donc être
considéré comme une illustration de ce passage. Il n'est pas
un paysage regardé par la fenêtre, mais il est investi d'un
mélange analogue d'hostilité et d'étrangeté.

Le texte a déjà fait allusion aux couleurs des
conifères: "fond vert sombre" (p.15); et "vert interchangeable
des sapins et des cyprès" (p.93). Il a également dessiné un
portrait étonnant des conifères et de leur apparence
hivernale, en y rattachant des significations morales et
existentielles:

[...]et le sol blanchi ne connut plus
comme parure que le vert immuable des
arbres sombres, qui triomphèrent, pareils
à des femmes emplies d'une sagesse amère,
qui auraient échangé pour une vie
éternelle leur droit à la beauté. (p.94)

La peinture 112 ne fait pas un portrait de conifères, et
l'image qu'elle en donne n'évoque pas des formes féminines,
mais la similarité de couleurs et une ressemblance générale
de signification entre les arbres de la peinture et ceux du
texte permettent d'y voir une illustration de ce passage.

Les éléments et l'organisation générale du paysage
décrit dans le récit du voyage de retour, au premier

chapitre, présentent de nombreuses similarités avec la peinture 112:

Le chemin glacé longeait la rivière glacée[...]c'était le bois qui venait jusqu'à la berge: fond vert sombre et de cyprès[...]mais toujours derrière les champs nus la lisière des bois apparaissait et suivait comme une ombre, interminable bande sombre entre la blancheur froide du sol et le ciel gris. (p.15)

Les significations implicites du vert foncé de la peinture sont confirmées dans leur négativité par ce passage. Le roman accorde ainsi une densité encore plus éloquente à l'atmosphère négative qui se dégage de tout le paysage pictural.

Les peintures précédentes ont présenté des images du bois sombre, quelquefois confondu avec le vert sombre des conifères comme dans la peinture 21. Dès la peinture 1, le paysage est composé d'une série d'arbres sombres et de collines boisées qui illustrent sans trop d'ambiguïté, la partie de la description textuelle où la valeur négative de ces éléments du paysage est explicitement affirmée: "la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace"(p.2). La peinture 21 a montré la lisière sombre du bois proche de la maison des Chapdelaine. La même proximité se retrouve dans les peintures 28 et 44. La peinture 48 a même montré, de près, la forêt elle-même et le sombre qui la caractérise dans le roman. Dans les peintures 34 et 77, on voit des verts foncés semblables à celui de la peinture 112.

Les connotations automnales et mélancoliques du paysage de la peinture 77 peuvent être considérées comme un indice des significations plus nettement négatives et hivernales énoncées par le paysage de la peinture 112. Dans la peinture 79, une colline boisée, colorée en une teinte très foncée et qui se déploie à l'horizontal dans l'arrière-plan, peut à son tour être considérée comme une illustration picturale de la lisière sombre, menaçante et redoutable de la forêt. On revoit ces collines sombres dans la peinture 82, qui se dressent derrière et au-dessus d'une Maria rêveuse. Et de nouveau dans les peintures 91, 99 et 101.

L'illustration de la lisière sombre de la forêt reviendra après la peinture 112, mais avec moins de fréquence semble-t-il, et peut-être aussi avec une importance picturale et sémantique réduite. Citons tout de même les peintures 142, 161, 185 et 193. Enfin la peinture 201 viendra transformer la signification négative associée à la lisière sombre de la forêt: le sombre des forêts y deviendra profondeur merveilleuse, plongée euphorique dans une obscurité paisible et nocturne.

Le peinture 112 peut donc être considérée comme celle qui illustre le plus éloquemment l'hostilité d'un paysage austère et dur. Mais ce paysage ne contient ni personnage, ni trace de vie humaine, de telle sorte que l'hostilité est dirigée contre celui qui en est absent. En un sens, l'hostilité ne s'y énonce qu'en assignant au paysage et tout particulièrement aux conifères de représenter aussi

l'agressé. En tant qu'énoncé de valeur ou état d'âme, ce paysage est de l'hostilité ressentie. Il est une image d'une perception qui en éprouve le caractère négatif. Encore ici, c'est le texte qui permet d'explicitier cette signification, car si la lisière des bois est dite redoutable et sa proximité menaçante, c'est qu'elle est perçue comme telle par une conscience: celle du narrateur ou des personnages.

L'absence de représentation anthropomorphique dans ce paysage devient donc le moyen par lequel tout ce paysage symbolise la présence de celui qui en est absent et qui est agressé. C'est peut-être ce qui explique l'étrangeté de ce paysage et son rayonnement sémantique si particulier. Excluant l'homme, il le signifie partout, en maintenant son absence et en signifiant qu'il l'agresse. On retrouve le même fonctionnement dans les peintures 134 et 152. Mais il faut aussi expliquer ce fonctionnement en tenant compte du rôle qu'y joue un observateur imaginaire qui semble affirmer: tout parlait d'un monde étrangement hostile. L'observateur imaginaire devient ainsi le représentant de tous les destinataires de l'hostilité projetée par le paysage. Mais il est aussi le moyen par lequel s'énonce une vision négative du monde: comme s'il était la conscience qui éprouve l'hostilité signifiée par le paysage qu'il regarde. A ce titre, il est une illustration des intervenants romanesques - le narrateur, Maria, Lorenzo - qui perçoivent le pays de la même façon. Cela aussi contribue au rayonnement sémantique de cette peinture et lui accorde une charge encore plus dense

d'ambiguïté et d'étrangeté. Mais cet observateur imaginaire et le contenu de sa perception ne sont que des procédés qui permettent d'agencer une stratégie puisque les visions négatives du pays ne sont, dans les peintures de l'édition Mornay, comme dans le roman, que des énoncés qui permettent à la Vérité de briller plus clairement. Si plusieurs peintures occultent la dénotation des aspects négatifs du pays, la peinture 112 les manifeste au contraire de façon très efficace. Mais ce qu'elle illustre vraiment, c'est le rôle que joue dans le roman l'hostilité du monde et la dureté de la vie.

Peinture 115

La peinture 115 est sûrement l'une des moins intéressantes de l'édition Mornay. C'est surtout dans son action illustrative qu'elle s'avère insuffisante; on pourrait même dire qu'elle est de trop, puisqu'elle ne réussit qu'à distraire superficiellement en attirant l'attention sur un aspect de la vie des chantiers. Cet énoncé n'ajoute rien au passage dans lequel la peinture est inscrite. Il apparaît même comme un obstacle à la compréhension du texte que la peinture 115 prétend illustrer.

Cette peinture traite le passage du roman auquel elle est juxtaposée comme un matériau qui lui permet de construire une image de la vie dans les chantiers. Mais elle présente implicitement ce tableau comme un aspect de la vie québécoise. En cela elle s'accorde avec le roman:

Les chantiers, la drave, ce sont les deux chapitres principaux de la grande industrie du bois, qui pour les hommes de la province de Québec est plus importante encore que celle de la terre. D'octobre à avril les haches travaillent sans répit et les forts chevaux traînent les billots sur la neige jusqu'aux berges des rivières[...] (p.59-60)

Mais ce passage décrit sommairement la vie dans les chantiers en la situant dans une vue d'ensemble de la vie économique et sociale du Québec. Il est déjà très éloigné de la peinture 115. Cette distance n'est pas, en soi, un obstacle au processus d'illustration, mais le passage auquel la peinture

115 est relié d'une façon plus immédiate ne décrit aucunement la vie dans les chantiers. S'il y fait allusion, c'est en l'intégrant à un épisode crucial du récit, sans en décrire les caractéristiques et sans l'insérer dans une description générale du Québec.

La peinture prétend illustrer ce passage situé comme elle à la page 115, mais elle s'en sert plutôt comme prétexte pour construire une image plus ou moins pittoresque de la vie dans les chantiers qui correspond bien davantage au passage des pages 59-60. La peinture 115 montre un moment de la journée des bûcherons, celui où, leur travail terminé, ils rentrent au camp pour le repas du soir. Ce sont les couleurs de la peinture, particulièrement le mauve de la neige, qui indiquent qu'il s'agit de la tombée de la nuit. Les personnages sont des bûcherons, comme l'indiquent les haches que tiennent en main ceux d'avant-plan. Un groupe de trois hommes marche en file le long d'un sentier qui les mènera aux trois bâtiments où d'autres hommes sont occupés à couper du bois, à transporter de l'eau(?) dans la maison, à rentrer des chevaux dans une écurie(?). Un autre conduit deux chevaux aux bâtiments. Des portes ouvertes et des fenêtres des bâtiments rayonne une couleur orangée qui représente la lumière d'intérieur. Derrière les bâtiments, la forêt dresse sa sombre lisière. Le terrain mauve d'avant-plan est parsemé de branchages et de troncs d'arbres coupés.

Tout cela n'a qu'un rapport indirect avec le passage du roman auquel la peinture est juxtaposée. Il s'agit

du récit d'Eutrope annonçant aux Chapdelaine la mort de François, donc d'un passage de première importance aux niveaux narratifs et sémantiques. Le récit d'Eutrope commence par une allusion aux chantiers:

Vous avez peut-être eu connaissance qu'il était foreman dans un chantier en haut de La Tuque, sur la rivière Vermillon. Quand le milieu de décembre est venu, il a dit tout à coup au boss qu'il allait partir pour venir passer les fêtes au lac Saint-Jean, icitte...Le boss ne voulait pas, comme de raison; quand les hommes se mettent à prendre des congés de dix à quinze jours en plein milieu de l'hiver, autant vaudrait casser la chantier de suite. (p.115)

Les chantiers, dans ce passage, ne sont que le lieu où travaille François et d'où il veut partir pour venir visiter Maria au lac Saint-Jean. On peut donc considérer la peinture comme une illustration du genre de vie que menait François. En montrant le retour des bûcherons à la fin de la journée, la peinture indique leurs types d'activités: couper des arbres à la hache, se servir de chevaux, etc. Elle dit donc implicitement que c'est à ces activités que s'adonnait François et montre aussi la maison de rondins où il habitait. Mais ces développements descriptifs n'ajoutent que très peu d'informations pertinentes au récit. Ils interviennent dans le récit d'Eutrope comme des détails superflus, à la façon d'une digression. La peinture 115 aurait pu se justifier par rapport au récit d'Eutrope si elle avait montré François en train de discuter avec le "boss", ou inactif et rêvassant à

Maria. Il aurait fallu le montrer d'une façon qu'il soit facilement identifiable, par sa physionomie ou par ses vêtements. Ce qui aurait impliqué de reproduire clairement le visage du François de la peinture 69 ou les vêtements du personnage de la peinture 38. Mais François est absent de la peinture 115: rien dans cette peinture ne permet d'y voir une illustration des sentiments ou des gestes de François. Cette peinture se veut une illustration de la vie dans les chantiers plutôt que d'un segment du récit d'Eutrope.

Elle désinvestit le roman de son sérieux et attire l'attention sur des aspects secondaires du texte, au détriment du passage qu'elle prétend illustrer. On devine d'ailleurs que c'est une conception superficielle et idéaliste du texte qui en a motivé la construction. L'image idéalisée et folklorique de la vie dans les chantiers que présente cette peinture s'inscrit dans la tentative de montrer le caractère typique du Québec. Pourtant, la plupart des peintures qui jouent ce rôle réussissent tout de même à illustrer des aspects signifiants du texte, alors que la peinture 115 est un échec illustratif. Heureusement, elle est une exception dans l'édition Mornay.

Peinture 123

Si la peinture 115 détourne du récit, celle-ci fait tout le contraire. Elle présente François, seul dans le bois au milieu d'une tempête. La position des jambes indique qu'il essaie de marcher mais qu'il éprouve des difficultés à avancer: le vent, la neige, les arbres qui recouvrent le sol semblent contrecarrer ses efforts. François est montré de face, mais son visage est invisible: il a la tête penchée vers l'avant et il essaie de se protéger contre le vent.

Tous ces procédés contribuent à produire l'image d'un personnage qui se dirige vers l'avant sans qu'on voie son visage et sans qu'on puisse l'identifier. Si on sait que ce personnage est une illustration de François, c'est par le texte. Une seule autre peinture, (38), donne une image de François qui se rapproche de celle-ci. Ce sont surtout les vêtements qui se ressemblent, mais des différences de couleurs et surtout l'absence de traits distinctifs empêchent de conclure que le personnage de la peinture 123 est le même que celui de la peinture 38.

La lecture du roman permet de lever ces imprécisions des peintures. La peinture 123 peut d'abord être considérée comme une illustration d'un passage antérieur. Pour manifester l'imminence de la fin du récit d'Eutrope et les réactions des Chapdelaine à un dénouement qu'ils connaissent déjà le narrateur y emploie une comparaison qui

correspond à l'attitude du personnage de la peinture 123:

[...]on l'écoutait comme on écoute quelqu'un qui conte une histoire, quand le dénouement approche, visible, mais inconnu, pareil à un homme qui vient en se cachant la figure. (p.117)

Le personnage de la peinture 123 n'est pas le seul qui soit "visible mais inconnu"; ce procédé apparaît comme une caractéristique générale des illustrations de Clarence Gagnon dans Maria Chapdelaine. En fait, ce procédé prend dans les peintures une importance qu'il n'a pas dans le texte et le passage de la page 117 n'a pas pour effet d'entériner toutes les manifestations picturales de l'occultation des personnages. Le personnage de la peinture 123 peut donc être considéré comme la figure la plus représentative du procédé d'occultation du visage. Mais cette peinture illustre d'autres passages du texte et réalise ses actions illustratives en y intégrant son illustration du passage de la page 117.

Elle illustre ainsi le passage auquel elle est immédiatement juxtaposée dans la mise en page. A partir du récit d'Eutrope et de ses connaissances du pays, Maria s' imagine ce que furent les derniers moments de François:

"Comme il a dû pâtir là-bas dans la neige," songe-t-elle[...]et les souffrances que François a peut-être endurées, avant de s'abandonner sur le sol blanc, défilent dans sa pensée à elle comme une procession sinistre. (p.122)

Ce défilé sinistre prend, dans la rêverie de Maria, une forme narrative. Après avoir procédé à la construction du lieu dans laquelle elle évoque "l'aspect redoutable des grands bois en hiver"(p.122), Maria s' imagine les événements qui ont immédiatement précédé la mort de François. Elle imagine en somme le dénouement du récit d'Eutrope, qui s'était contenté de dénoter les signes qui prouvaient que François s'était écarté et qu'il était mort(p.117-118). Par trois fois il conclura des segments de son récit par une expression qui résume la dernière phase du voyage de François et en indique l'issue tragique:

-Il s'est écarté...La tempête l'a surpris dans les brûlés[...].mais le temps était encore méchant, la neige tombait, le norouâ soufflait dur, et probablement qu'il ne pouvait pas voir le soleil ni marquer son chemin, car les sauvages ont dit que ses pistes s'éloignaient de la rivière[...].et s'en allaient dret vers le nord. (p.118)

Eutrope lui-même ne fait que répéter ce que d'autres personnages lui ont raconté, des sauvages peut-être ou des compagnons de chantier de François ou encore ces "hommes d'Ouatchouan" qui ont essayé d'aller à sa rescousse.

Le récit d'Eutrope est un procédé qui a deux effets opposés: il révèle la mort de François et n'en dit rien, se contentant d'en dénoter les preuves sans la décrire comme telle. En réalité, la fonction à la fois ostentatrice et occultatrice du récit d'Eutrope est liée au procédé discursif par lequel il s'accomplit. Sa double temporalité

narrative instaure une distance entre les événements racontés et le temps de la narration. Cette distance temporelle a pour effet d'irréaliser la mort de François. Le contenu du récit lui-même est organisé de manière à ce que ni les circonstances exactes de la mort de François ni ses pensées ne soient dénotées précisément. La mort de François n'est connue que par des indices, son corps n'ayant pas été retrouvé. Le mystère de la mort de François tient à la fois au procédé discursif utilisé par le roman pour la dénoter et au contenu de ce récit: elle est un mélange d'ostenté et d'occulté, elle est "visible, mais inconnue"]".

La rêverie de Maria et la peinture qui l'illustre s'articulent à ces procédés et à leurs significations. La rêverie de Maria semble avoir pour fonction de compléter les parties et les dimensions manquantes du récit d'Eutrope: elle exprime les pensées intimes de François, elle dessine son visage qui reste caché dans le récit d'Eutrope, elle construit les événements qui ont précédé sa mort. Le récit imaginaire que s'invente Maria correspond ainsi à une ostentation de la mort de François.

La peinture de la page 123 illustre d'une façon précise un passage de la rêverie de Maria dans lequel elle essaie de voir ce qu'Eutrope n'a pas dit. Ainsi, la peinture rend visible la rêverie. Ce faisant, elle donne une image de François qui ressemble tout autant à sa mort non-dite dans le récit d'Eutrope qu'à l'image que Maria se construit de François dans sa rêverie, mais une image qui reste une

illustration des images mentales de Maria qui suppléent à l'image absente du récit d'Eutrope. La peinture supplée donc elle aussi à la part absente du récit d'Eutrope: elle montre ce qu'Eutrope n'a pas dit. Mais en cachant le visage de François, elle agit comme Eutrope qui passe sous silence le dénouement tragique de son récit. Ce non-dit montré, c'est aussi une image de la mort. Le visage invisible de François illustre ainsi la dimension inconnue de sa mort et peut-être aussi de la mort. Mais cette image de la mort est aussi une illustration d'un personnage rêvé, d'une mort imaginaire et donc irréaliste, absente, déjà passée. Illustrer ici, c'est dire l'impossibilité de la représentation en rendant la mort visible: "[...]invisible, mais inconnu, pareil à un homme qui vient en se cachant la figure"(p.117). La peinture de Gagnon contribue donc à développer les significations les plus intimes du texte et son rayonnement illustratif est très réussi.

Mais elle en illustre également d'une façon littérale un passage précis: le paysage que Maria construit dans son imagination à partir de ses connaissances du pays.

Dans le paysage pictural, le sol est recouvert d'une couche de neige dont l'épaisseur est indiquée par le blanc qui recouvre le tronc d'arbre disposé à la diagonale au bas et à la gauche de la peinture. Dans le texte, Maria construit un paysage où "la neige [est] amoncelée jusqu'aux premières branches des sapins", elle enfouit "presque en entier[...]les buissons d'aunes"(p.122). Derrière le

personnage pictural se dressent des arbres serrés les uns aux autres, qui indiquent que François est au milieu d'une forêt. Le paysage imaginé par Maria est lui aussi un paysage de forêt: "François Paradis s'en est allé à travers les troncs serrés"(p.123). Comme dans la peinture, s'y trouvent des "branches de sapins"(p.122), mais le texte nomme plusieurs types d'arbres ("les bouleaux et les trembles") et les compare à "des squelettes[...]tremblant sous le vent glacé"(p.123). Les arbres de la peinture semblent être des conifères et leur dessin ne permet pas de les comparer à des squelettes. Par contre, la présence du "vent glacé" est repérable dans la peinture grâce aux formes des arbustes et des branches des arbres qui sont tous penchés vers la gauche, ainsi qu'à la texture qui recouvre en partie les arbres d'une série de lignes grises ou blanches.

Le personnage de la peinture est assailli par une tempête, de la même façon que l' imagine Maria. Et la peinture rend une image de la forêt qui correspond à "l'aspect redoutable des grands bois en hiver" qu' imagine Maria. Dans sa rêverie, Maria crée une image de François qui est proche de celle que présente la peinture:

François Paradis s'en est allé à travers les troncs serrés[...]la peau râpée par le norouâ impitoyable[...]trébuchant de fatigue: ses pieds las n'ont plus la force de se lever assez haut et souvent ses raquettes accrochent la neige[...]il baisse la tête[...]et se bat avec l'hiver meurtrier[...] (p.123-124)

On peut donc comprendre la posture du personnage pictural à partir des données du texte. Qu'il se cache le visage s'explique par le fait que la peinture veut illustrer, d'une façon tout à fait vraisemblable, les gestes que François doit prendre pour se protéger contre le froid impitoyable. La position penchée de la tête peut également être interprétée comme une illustration évidente du texte qui affirme que François "baisse la tête".

En réalité, c'est peut-être la peinture qui nous permet de prendre conscience des similarités entre le passage de la page 117 et celui des pages 123-124. Elle a sûrement pour effet de rehausser leurs ressemblances puisqu'elle les illustre tous deux. Ainsi, elle rendrait visibles les liens entre certains passages du texte de façon à cristalliser la sémantique du texte.

Peinture 126

La peinture 126 illustre certains aspects du récit, mais elle a surtout pour effet de ré-orienter la sémantique du texte. Ce détournement de sens est moins marqué que dans la peinture 115, mais il est tout de même remarquable. On serait même tenté de considérer cette peinture comme un surplus décoratif dont le but réel n'est pas d'illustrer le texte mais de s'en servir, arbitrairement et peut-être futillement, comme un matériau.

Sa position, entre deux chapitres, lui confère une sorte de rayonnement accru. On ne peut cependant l'interpréter comme une condensation symbolique de l'atmosphère du texte. De ce point de vue, elle est beaucoup moins efficace que les peintures 112, 134 et 152, par exemple. On peut toutefois voir dans certains aspects de ce paysage villageois des illustrations des émotions que Maria ressent après la mort de François et qui sont dénotées au début du onzième chapitre. Lorsque l'action reprend, "un soir de février", c'est-à-dire plus d'un mois après le récit d'Eutrope, l'attitude de Maria est indiquée par le ton de sa voix: "elle avait répondu d'un ton lassé, presque indifférent"(p.126). Le texte explique ensuite que c'est l'identité paysanne de Maria qui l'empêche de prendre au tragique son chagrin d'amour, mais il ajoute "qu'elle était malheureuse et que tant que ce chagrin durait elle ne pouvait

pas aller plus avant"(p.127).

On peut voir dans certaines des couleurs de cette peinture une tentative d'illustrer les sentiments éprouvés par Maria. En effet, le gris roux, égal, sans variation, qui sert à dénoter la couleur d'un firmament ennuagé peut être perçu selon les significations conventionnelles associées au gris, comme une illustration de l'ennui et de la fatigue de Maria. Les teintes verdâtres et jaunâtres de la route et des sentiers peuvent assumer les mêmes connotations, ainsi que le blanc égal et sans éclat de la neige. Dans l'éclairage réduit de ce paysage ennuagé, les couleurs vives des maisons perdent une partie de l'éclat qu'elles ont dans les autres peintures de scènes villageoises. Malgré la présence de quelques personnages, ce village est montré dans un moment où rien ne semble se produire. C'est une sorte d'indolence et d'absence de vie qui semble le caractériser. En cette journée grisâtre et lourde la vie communautaire du village semble confondue avec les connotations du climat. Mais il aurait été plus efficace de se servir d'un paysage "pur" ou d'un paysage de village en vue panoramique, comme celui de la peinture 99 par exemple, pour illustrer les sentiments de Maria, si tel est bien le projet illustratif de la peinture 126. En montrant, comme elle le fait, une scène villageoise, celle-ci semble plutôt s'extraire du récit tragique de Maria. Cette scène devient une digression plutôt qu'une connotation des sentiments de Maria, même si effectivement certains aspects peuvent en être interprétés comme des illustrations de l'état

d'âme de Maria.

Ce jugement sur la valeur illustrative de la peinture 126 est confirmé par l'identification du passage précis du texte qu'elle illustre. Dès le début du onzième chapitre, en effet, le texte fait allusion à un village:

Un soir de février le père Chapdelaine
dit:

- Les chemins sont beaux. Si tu veux,
Maria, nous irons à la Pipe, dimanche,
pour la messe. (p.126)

Le texte ne décrit pas ce village. Il y fait allusion à quelques occasions soit pour en expliquer le nom, soit pour l'insérer dans le récit en tant que destination du voyage de Maria. Il ne dénote que sommairement les caractéristiques générales de ce village, sans l'individualiser:

[...]la lisière sombre s'éloigna peu à
peu et bientôt le traîneau fut en plein
village, précédé et suivi d'autres
traîneaux qui s'en allaient aussi vers
l'église. (p.128)

La peinture peut donc avoir voulu combler l'absence de description textuelle du village de la Pipe, montrant l'endroit où se rend Maria pour rencontrer le curé. Mais l'absence de description dans le texte est tout à fait justifiée par la nature du voyage de Maria. Amenée par son père qui s'inquiète de la persistance de son chagrin d'amour, elle se rend au village pour assister à la messe et pour recevoir les conseils de son curé. Pour le texte, le village

n'est que le lieu général de l'action. Le décrire en détail comme le fait la peinture, est superflu; à moins que cette description n'entretienne des rapports avec la description générale du Québec ou avec le récit et les valeurs qu'il permet d'énoncer.

Il y a dans le texte une description qui fait partie de l'épisode de la rencontre de Maria et du curé de la Pipe: c'est celle de la pièce qui sert au curé "à la fois de salle de réception et de bureau"(p.130) et dans laquelle a lieu la rencontre avec Maria. Les objets situés dans cette pièce et dont le texte dresse la liste sont des indices qui manifestent l'identité du curé. Celui-ci est un paysan: "sous sa soutane il avait tout d'un homme de la terre"(p.130). Il est moins un "consolateur ou un conseiller[...] (qu') un homme de loi ou [...] un pharmacien"(p.132). Pour Maria, il sera le prêtre investi d'un "pouvoir surnaturel"(p.130). Mais rien de tout cela ne transparaît dans le fonctionnement de la peinture 126: sa description du village n'est pas un développement implicite des valeurs énoncées par le curé. En choisissant de montrer le village plutôt que d'illustrer l'intérieur du bureau du curé par exemple, Gagnon manifeste une compréhension superficielle du roman.

Peinture 128

Cette peinture illustre le passage qui figure sur la même page qu'elle et qui résume la dernière partie du voyage de Maria et du père jusqu'au village de la Pipe. On reconnaît le traîneau rouge des Chapdelaine et Charles-Eugène, brun foncé, comme dans les autres peintures. Le traîneau des Chapdelaine est le deuxième d'un groupe de trois alignés sur la route. Dans le texte, cette succession de traîneaux est associée à leur entrée dans le village; dans la peinture, les traîneaux ne sont pas encore entrés dans le village, ils sont toujours dans la campagne. Mais il est tout à fait vraisemblable que ce soit ainsi formé, avant l'arrivée au village, un regroupement des fidèles qui se rendent tous en même temps à la messe.

La peinture illustre aussi de façon élaborée une partie du même passage qui décrit sommairement le paysage traversé par les voyageurs. Il s'agit de l'étape située entre la traversée du bois et l'arrivée au village: "A la longue quelques champs apparurent; des maisons s'espacèrent au bord du chemin"(p.128). Ces données sont illustrées dans la peinture, mais le paysage pictural assume des connotations qui ne figurent pas dans le passage du texte qu'il illustre. Ces connotations correspondent plutôt à d'autres passages du roman et à un aspect très important de la sémantique du texte.

Le paysage de la peinture se caractérise surtout par la présence marquée des plages d'un rose pâle qui représentent la couleur de la neige étalée sur les "champs". Deux groupes de maisons sont situées près du chemin, tel qu'indiqué par le texte. Le premier groupe, celui qui est situé le plus près de l'observateur imaginaire, et donc mis en évidence, est formé de trois maisons placées au creux d'un vallon, entre le chemin et une zone boisée située derrière elles. De ces trois maisons, celle du milieu ressemble davantage à une auberge qu'à une maison familiale: elle est nettement plus grosse et elle possède, au deuxième étage, une série de fenêtres avec pignons qui peuvent représenter des fenêtres de chambres d'auberge. Un traîneau vert, avec un cheval, est immobile près de ce bâtiment. Le deuxième groupe de bâtiments est situé à l'arrière-plan, sur la gauche du tableau. L'un de ces bâtiments, plus à droite, est clairement une maison, alors que les autres, situés derrière, peuvent représenter les divers bâtiments d'une ferme. Ces constructions sont placées au sommet du coteau qui dessine la ligne d'horizon et elles se détachent sur le bleu d'un firmament presque sans nuage.

La couleur qui occupe le plus d'espace dans ce paysage est nettement la teinte de rose pâle qui représente la couleur de la neige; elle s'impose au regard comme caractéristique principale du paysage. Elle agit aussi comme le fond sur lequel se détachent la plupart des objets représentés: clôtures, traîneaux et personnages. Quelques

arbres sont perçus en tant que figures, posés sur un rose blanchâtre qui les entoure.

Le paysage pictural est donc beaucoup plus complexe que les données du texte qu'il illustre. Il montre un lieu particulier alors que le texte s'est contenté de caractéristiques très générales. Du même coup la peinture établit un rapport avec les passages dans lesquels le texte a caractérisé le paysage québécois en hiver, surtout celui-ci:

Parfois il était, ce monde, d'une beauté curieuse, glacée et comme immobile, faite d'un ciel très bleu et d'un soleil éclatant sous lequel scintillait la neige; mais la pureté égale du bleu et du blanc était également cruelle et laissait deviner le froid meurtrier. (96-97)

Comme la peinture 101, cette version-ci du paysage hivernal n'en montre pas la cruauté dénotée par le texte. En fait, la peinture semble corriger l'assertion du texte (96-97) en transformant les significations que le texte associe aux couleurs du paysage.

On y reconnaît "un ciel très bleu" et pur; la neige picturale scintille sous un ensoleillement intense. Mais l'impression générale qui se dégage de ce paysage hivernal n'est ni un sentiment d'étrangeté ni une menace implicite, mais plutôt une exultation euphorique. La blancheur rose de la neige est sertie d'objets aux couleurs vives, raffinées ou subtiles. Le bleu très intense du firmament s'allie aux autres couleurs pour produire une image d'un "irréalisme" qui se rapproche du merveilleux.

L'étalement des champs vallonneux, vus en plongée, produit un effet de vastitude, de déploiement dans le repos ou d'assurance tranquille, qui se confond avec la présence uniforme et "scintillante" du rose-blanc de la neige.

Cette peinture montre une vision du paysage hivernal québécois qui met en valeur sa "beauté miraculeuse" (p.92), étendue "sur la pente des collines[...]s'en allant toujours aussi belle, aussi riche de couleurs vives et tendres, aussi émouvante[...]" (p.93). Il suffit de comparer ce paysage avec les descriptions des paysages d'automne (p.89 et 93) pour se rendre compte que celles-ci pourraient correspondre tout aussi bien au paysage d'hiver de la peinture 122. En montrant un tel paysage, la peinture établit un rapport plus ou moins contradictoire avec les caractéristiques des paysages d'hiver que le texte a dénotées. Mais ce paysage merveilleux contredit tout autant les valeurs et les sentiments qui sont liés, dans le roman, au voyage de Maria à la Pipe. A cette étape du récit, Maria est lasse et indifférente. On pourrait même affirmer que son chagrin et la mort de François sont les conséquences et les confirmations du caractère hostile du paysage: "la pureté égale du bleu et du blanc était également cruelle et laissait deviner le froid meurtrier" (p.97).

Ces signes d'un froid qui s'est avéré "meurtrier" deviennent dans la peinture 122, des signes de joie. Cette peinture affirme en effet que le monde en hiver est beau et merveilleux. Elle contredit aussi, de façon directe, une

description de la température qui sera donnée dans la narration du voyage de retour: "depuis le matin le ciel était demeuré gris et le soleil invisible"(p.133). Cette peinture a donc plus de rapports illustratifs avec les paysages merveilleux de l'automne et avec ceux que dessineront les Voix qu'avec le passage auquel elle est juxtaposée et qu'elle prétend illustrer. Pour énoncer sa signification, elle choisit d'illustrer un passage d'importance très secondaire et dont le contenu est surtout circonstanciel. Même si la thématisation du voyage est un aspect important de la sémantique du roman, le voyage de Maria à la Pipe qui est illustré ici, est beaucoup moins important que le voyage tragique de François, par exemple. Il faut surtout l'interpréter comme l'action qui permet à Maria de rencontrer le curé. C'est pendant le retour que Maria évoque cette rencontre. Le voyage de retour est également accompagné de descriptions du paysage qui sont directement associées au vécu de Maria(p.133). En ce sens, si l'on voulait illustrer la thématique du voyage dans Maria Chapdelaine, c'est plutôt ce trajet qu'il fallait retenir.

La peinture 128 corrige et contredit les passages qu'elle prétend illustrer comme les Voix rectifient les aspects du texte qui sont des énoncés du Mal. Mais dans la peinture 128, les contradictions sont aussi des occultations du texte.

Peinture 134

Cette peinture, qui introduit le douzième chapitre, montre un paysage sans personnage, sans signe de présence humaine, un paysage que l'on peut vraisemblablement interpréter comme un exemple du paysage québécois au mois de mars. Le chapitre commence en effet par ces mots: "Comme mars venait[...]"(p.134). Cette peinture semble donc jouer le même rôle illustratif que la plupart de celles placées en début de chapitre et qui se présentent comme des images du climat québécois au fil des mois et des saisons. A l'encontre des peintures 1, 34, 44, 57, 87, 91 et 99, qui illustrent des descriptions textuelles élaborées, celle-ci ne correspond qu'à une brève dénotation ("mars venait").

Ce silence relatif du texte peut signifier que les paysages n'ont pas changé. En effet, un passage du chapitre précédent affirme que l'hiver québécois dure jusqu'au début d'avril:

Un froid vif descendait du ciel gris sur la terre blanche et le vent brûlait la peau, car c'était février, ce qui, au pays de Québec, veut dire deux pleins mois d'hiver encore.(p.133)

La peinture 134, en accord avec les données du texte, met en valeur le fait qu'à la fin de février le paysage québécois n'a pas changé, qu'il est toujours hivernal. Ce faisant, elle supplée à l'absence de description du début du douzième

chapitre, mais comme la peinture 112, elle assume d'autres registres sémantiques qui en élargissent le rayonnement et assurent un rapport avec d'autres passages du texte.

La peinture 134 présente un paysage d'hiver, mais très différent de celui de la peinture 128. C'est un hiver qui est proche des paysages textuels dans lesquels le roman voit la manifestation d'une "curieuse beauté", froide et immaculée: des couleurs, le blanc du sol enneigé et le bleu du firmament, y sont les signes d'un "froid meurtrier". Le paysage 134, comme celui de la peinture 112, n'illustre pas d'une façon explicite les effets de couleur, mais il suggère une étrange hostilité que l'on peut interpréter comme une illustration de l'agressivité que le roman attribue à l'hiver. Cette peinture participe donc à l'illustration de la dureté de la vie et de l'hostilité du monde et s'oppose ainsi à la peinture qui la précède.

La peinture 134 peut aussi être mise en relation avec la dernière partie du chapitre précédent, où à son retour après la rencontre avec le curé, Maria est investie d'un "curieux" état de dépossession. Mais cette impression ne dure pas. Elle est remplacée par

[...]un sentiment nouveau fait d'un peu de crainte et d'un peu de haine pour la campagne déserte, le bois sombre, le froid, la neige, toutes ces choses parmi lesquelles elle avait toujours vécu et qui l'avaient blessée. (.133)

Ce sentiment investit la peinture 134, qui en est

l'illustration. La dépossession de soi et l'évidement du monde éprouvés par Maria participent à la thématization de l'hiver, à la fois symbole des états d'âme de Maria et cause de ses malheurs.

La peinture 134 peut aussi illustrer l'ensemble des significations négatives énoncées dans un autre passage du chapitre précédent:

Le soir n'avait été qu'un lent évanouissement de la lumière; car depuis le matin le ciel était demeuré gris et le soleil invisible. De la tristesse pesait sur le sol livide; les sapins et les cyprès n'avaient pas l'air d'arbres vivants, et les bouleaux dénudés semblaient douter du printemps. (p.133)

Elle pourrait donc être interprétée comme une illustration de l'hostilité du monde, du pouvoir maléfique de l'hiver, de l'étrangeté du monde et peut-être aussi de sa tristesse. Mais peut-on y voir une illustration du vide que connaît Maria en rentrant chez elle? Ce vide semble contredire le processus pictural lui-même, qui consiste à faire coïncider l'espace et le sens. Comment en effet une peinture pourrait-elle signifier et illustrer, par une image qui en serait un exemple concret, un monde qui n'est pas signifiant? Par contre, le texte dit que le monde est "curieusement vide". Cet adjectif et les connotations psychologiques qu'il implique ouvrent la voie à une possibilité d'illustration. Si la peinture ne semble pas pouvoir illustrer le vide, peut-être peut-elle en suggérer la

curiosité. Toute une série de caractéristiques de la peinture 134 peuvent être considérées comme des indices de la qualification perceptuelle que le roman associe au vide du monde ou du moins comme des signes de l'étrangeté et de la cruauté du monde. Le réalisme de ce paysage d'hiver, sa froide objectivité, l'absence de personnage et de signe culturel, le contraste des zones ensoleillées et des zones ennuagées, la pesanteur du bleu des ombres, le déploiement horizontal des zones qui régissent la composition de la peinture, la rondeur de la ligne-contour du sommet des collines, peuvent en effet être considérés comme des signes possibles d'un monde "curieusement vide".

Le moment dénoté par cette peinture correspond à une fin d'après-midi, à un moment du jour qui se caractérise par des effets de lumière et de coloration très particuliers. La dénotation de ce moment est inséparable de l'éclairage qui résulte de la présence, hors-toile, d'un soleil placé au bas du ciel. L'angle à partir duquel les rayons de ce soleil frappent le paysage accentue l'obscurité des parties qu'ils laissent dans l'ombre. C'est ce soleil qui produit des blancs dont la "pureté égale" est "cruelle et laisse deviner le froid meurtrier" (p.97). Ce paysage d'hiver de fin d'après-midi suggère une impression d'étrangeté, mêlée peut-être à une vague hostilité. Ces significations restent implicites. C'est le rapport au texte qui les rend moins incertaines.

La lecture du douzième chapitre confirme cette

interprétation. Ce chapitre est constitué de deux événements. Le premier consiste dans la veillée chez Ephrem Surprenant, au cours de laquelle les Chapdelaine discutent avec les Français qui ont acheté la terre de Lorenzo. C'est à cette occasion que Lorenzo critique la vie de la terre et vante la vie urbaine. Le deuxième événement se produit le lendemain: c'est la demande en mariage de Lorenzo qui fait miroiter aux yeux de Maria les attraits des villes américaines. Les descriptions négatives du pays sont donc très nombreuses en ce chapitre. Seules les paroles de la mère s'y opposent faiblement.

La peinture 134 préparerait donc ces descriptions négatives du Québec et pourrait être considérée comme une illustration de tout le chapitre, tout au moins, de la signification qui y prédomine. Comme les peintures 112 et 152, celle-ci n'est pas l'antithèse des paysages paradisiaques: il faut plutôt l'interpréter comme une illustration des incertitudes, du désarroi, des difficultés et des erreurs qui investissent la quête de Maria. Ces trois paysages illustrent aussi l'hostilité du monde et de l'hiver, mais ils ne sont pas des images d'un pays "sans pitié et sans douceur[...]. Où on ne peut sortir l'hiver et aller se promener sans avoir peur de mourir"(p.143).

Pour Clarence Gagnon, l'hostilité du monde, la vision négative du Québec et le Mal n'ont pas la dimension radicale que le texte leur attribue. Les peintures qui illustrent cet aspect de Maria Chapdelaine privilégient

plutôt une sorte d'étrangeté menaçante qui n'a pas le caractère dramatique et explicitement négatif que le texte accorde au Mal.

Peinture 142

Cette peinture est insérée au milieu du passage dans lequel Lorenzo fait une critique acerbe de la vie des paysans québécois. Selon Lorenzo, les cultivateurs québécois ne sont pas des hommes libres puisqu'ils sont les esclaves de leurs animaux. Ils ont "d'autres maîtres[...]l'été trop court[...]le grand froid, les mauvais chemins"(p.141), l'hiver trop long, la sécheresse, la pluie, la solitude, l'absence de plaisirs et l'avarice de la terre. Leur vie, dit Lorenzo, n'est que "de la misère du commencement à la fin"(p.141).

La peinture 142 prétend illustrer les propos de Lorenzo par un exemple concret, celui d'un "mauvais chemin". La peinture construit alors un autre paysage d'hiver, dans lequel une charrette tirée par un cheval semble immobilisée par la neige et la boue du chemin. Le conducteur est debout à côté de la charrette et semble soit pousser sur la roue droite soit la réparer. Quant au cheval, si l'on en juge par la position de la seule patte qui soit visible, il semble essayer de tirer la charrette. Le cheval a commencé de gravir une légère pente, au pied de laquelle la charrette est embourbée, à un point où le chemin tourne vers la gauche. Le tracé de la route et la position de la charrette et du cheval indiquent ce changement de direction. Le cheval est déjà orienté vers la gauche, alors que la charrette n'est pas

encore entrée dans la courbe. Le chemin serpente à travers une forêt. Il est recouvert de neige, sauf pour les traces laissées par d'autres charrettes et par des marcheurs. Ces traces, comme celles laissées par la charrette, sont d'un brun foncé qui indique le sol boueux.

Par rapport aux dénonciations de Lorenzo, ce voyage apparaît plutôt calme et pittoresque. Ce sont les voyageurs et la route qui ont pour rôle d'énoncer le contenu illustratif de la peinture: les autres parties de la peinture ne sont que des accessoires qui ont pour effet de particulariser l'événement en le situant dans un lieu précis. Mais cette particularisation n'ajoute rien au contenu illustratif de la peinture. Tout le paysage environnant pourrait être éliminé sans rien enlever à la valeur illustrative de la peinture. Le point de vue à partir duquel les voyageurs et leurs difficultés sont montrés ne donne qu'une vision indirecte et quelque peu imprécise du "mauvais chemin" que la peinture veut illustrer. La vue de dos et en raccourci de la charrette, plus spécifiquement des roues, ne réussit pas à énoncer avec précision ce qui se produit. Si, par exemple, la charrette, l'homme et le cheval avaient été montrés de la droite et placés de telle façon que leurs gestes soient identifiables, l'action illustrative aurait été plus efficace.

D'autre part, le paysage environnant et le point de vue à partir duquel les voyageurs sont montrés, peu efficaces dans l'énonciation du contenu illustratif, sont

très intéressants au plan pictural. Il en résulte une tension entre le fonctionnement pictural et le fonctionnement illustratif. En réalité, l'illustratif y est subordonné au pictural. Les configurations du cheval, de la charrette et du personnage, sont des agents importants de la composition de cette peinture. D'un point de vue pictural, l'angle à partir duquel ils sont construits se justifie tout à fait par l'intégration des configurations des personnages aux autres formes de la peinture. Les voyageurs se détachent d'un fond plus pâle qui les entoure de tous côtés. Placés sur l'axe central et vertical qui divise la peinture en deux parties latérales d'égales dimensions, ils constituent une configuration qui, en partant du bas, est orientée vers la gauche. Ce mouvement est particulièrement explicité par la ligne-contour du dos du cheval, il est continué par la ligne-contour de la tête et du dos du personnage. Il forme une ligne diagonale qui traverse la peinture en plein centre et a pour effet d'abstraire les configurations formées par la charrette-cheval et le personnage, ainsi désinvestis d'une part de leur valeur illustrative. Les traces de la route, situées en dessous du cheval, continuent le mouvement de la ligne diagonale vers la gauche. La schématisation de la ligne-contour qui dessine la limite inférieure de la forêt, dans son segment de droite, forme aussi une diagonale dans la même direction que les lignes-contours du groupe des voyageurs et des traces de la piste.

Au plan des couleurs, la peinture 142 est

organisée d'une façon relativement simple. Elle emploie le schème contrastant d'une couleur claire, pour dénoter la neige, qui s'oppose aux couleurs foncées utilisées pour dénoter presque tous les autres éléments. Ce schème clair-foncé est l'agent principal de la composition: c'est lui qui permet la démarcation et l'agencement des zones picturales.

Cette peinture se compose de trois grandes zones. La première est constituée par la forêt qui se déploie à l'horizontale et recouvre tout le haut du paysage. Cette zone est colorée en teintes foncées: elle évoque d'ailleurs la "lisière sombre" du bois qui intervient si souvent dans le roman. La deuxième zone est constituée de la blancheur de la neige qui recouvre la plus grande partie du paysage. Elle est située en dessous de la forêt et s'étend jusqu'aux bordures du bas de la peinture. Ce blanc de la neige est en réalité une teinte de beige rose pâle. Il n'a pas l'éclat d'un blanc qui indiquerait qu'il s'agit d'une journée ensoleillée ni la "pureté" qui serait l'indice d'un "froid meurtrier". Mais cette couleur se caractérise par une certaine rareté qui résulte d'une texturisation produite par l'articulation d'une teinte blanche avec une teinte beige ou brune. Sur la surface de la neige sont parsemées une série de formes foncées qui représentent des arbustes et des troncs d'arbres. La route en forme de S, se démarque de la neige par ses couleurs foncées. Elle est constituée de deux sillons parallèles, dont ceux du bas sont nettement plus foncés que ceux du haut. Ces sillons

parallèles et foncés jouent un rôle de premier plan dans le projet illustratif de la peinture, puisqu'ils servent à illustrer les "mauvais chemins" (p.141). D'un point de vue pictural, les deux sillons foncés du bas sont réunis au groupe formé par le voyageur, le cheval et la charrette: en effet, la ligne démarcatrice entre ces sillons et les roues est à peine repérable.

Le groupe formé par le cheval, la charrette, le personnage et les sillons du bas, constitue la troisième zone picturale, dont les constituants, comme ceux de la première zone, se démarquent de la neige par leurs couleurs plus foncées. Cette similarité avec la première zone explique que cette composition tripartite s'organise selon un schème binaire de contraste clair-foncé. Mais il y a dans les deux zones obscures des traces de clair, de la même manière qu'il y a dans la zone enneigée une série de formes foncées. Cette interpénétration a pour effet d'ajouter une certaine complexité à la peinture. Dans la zone des voyageurs, les couleurs relativement pâles sont celles de quelques objets placés dans la charrette. Dans la zone du haut, des troncs d'arbres sont colorés de façon claire. Ce groupe d'arbres situé à l'avant-plan de la forêt représente probablement des bouleaux.

Notons aussi que les couleurs des vêtements du personnage attirent l'attention. Certaines de ces couleurs échappent à la rigidité du schème clair-obscur. Ainsi, le rouge vif du foulard se démarque de son contexte et fait

contraste avec la pâleur de la neige et avec l'ensemble des couleurs foncées. Le bleu pâle du manteau agit de la même façon, mais avec moins d'acuité. Ces différenciations sont cependant contrecarrées par la contiguïté du personnage à la charrette, par la couleur foncée de sa casquette ainsi que par la direction de la ligne-contour qui le démarque du blanc sur la droite et semble continuer le trajet de la ligne-contour du dos du cheval et de la partie de la charrette qui lui est juxtaposée. Le personnage est donc démarqué par des couleurs qui le mettent en évidence, mais il reste intégré à la zone qu'il contribue à constituer.

Tous ces procédés donnent naissance à une peinture simple mais réussie. D'autre part, cette peinture ne remplit pas de façon efficace le rôle illustratif qu'elle assume. Elle démontre encore une fois que pour Clarence Gagnon la vie de la terre n'est pas synonyme d'une existence terrible et aliénée comme elle l'est pour Lorenzo. Les mauvais chemins ne sont pas, dans les arguments de Lorenzo, le signe le plus important de l'esclavage des paysans et de la misère de leur vie. L'événement dénoté par la peinture apparaît plus pittoresque et inusité que représentatif de tout un mode de vie. En outre, il est construit de telle façon qu'il n'est pas facile de l'identifier et de reconnaître sa pertinence illustrative.

Peinture 150

Cette peinture est sûrement la plus étonnante de l'édition Mornay, non pas à cause de ses qualités picturales, mais bien plutôt par son rapport au texte. En réalité, elle est beaucoup moins réussie que la peinture 142, dont elle ne possède ni la sobriété, ni l'équilibre, ni l'aisance. C'est surtout sa composition qui est inefficace: la forme géométrique et foncée du bâtiment de droite qui s'avance jusqu'au centre du paysage, est une force incongrue qui ne contribue pas à la cohérence de l'ensemble. En outre, le dessin du cultivateur est confus et maladroit. Il y a dans cette peinture un mélange un peu chaotique de réalisme et d'idéalisme. Et aussi un manque de subtilité dans l'énoncé.

Cette peinture montre un groupe de trois personnages qui forment une famille de cultivateurs, au milieu d'un paysage idyllique. Un enfant, probablement une fillette, est assis devant un personnage féminin qui le regarde et semble en prendre soin. Cette proximité et la jeunesse de la femme semblent vouloir indiquer que le personnage féminin est la mère de l'enfant. D'où l'on peut conclure que l'homme qui est à côté d'eux, occupé à des travaux, est probablement le père et l'époux. La maison, le bâtiment et les terrains défrichés formeraient la terre de cette famille de cultivateurs québécois. Cette scène idyllique se situe probablement au début de l'été, si l'on en

juge par les arbres en fleur qui se dressent derrière les bâtiments. Il y a de ces mêmes fleurs, mauves et blanches, sur un buisson situé à l'avant-plan et à la droite. L'enfant en tient une branche qu'elle semble tendre à sa mère.

Cette peinture veut donc montrer, au moyen d'un moment exemplaire, la vie heureuse d'une famille de paysans québécois: tout le contraire d'"une vie dure dans un pays austère"(p.2). La maison et le bâtiment semblent indiquer des cultivateurs à l'aise. La femme et l'enfant semblent jouir d'un moment de loisir, et donc être libérées du fardeau des travaux quotidiens. Elles sont assises à même le sol, ce qui semble impliquer un contact facile et agréable avec une nature qui n'est ni étrangère ni hostile. Les arbres en fleur, l'ensoleillement et la saison estivale peuvent tous être considérés comme des signes de bonheur. La fleur que l'enfant tend à sa mère serait en quelque sorte le symbole du partage de ce bonheur.

L'énoncé de cette peinture rappelle l'éloge de la vie de la terre que fait la mère pour réfuter Lorenzo:

-Il n'y a pas de plus belle vie que la vie d'un habitant qui a de la santé et point de dettes[...]. On est libre; on n'a point de "boss"; on a ses animaux; quand on travaille, c'est du profit pour soi...Ah! c'est beau!(p.140)

[...]il n'y a pas de plus belle vie que celle d'un habitant qui a une bonne terre.(p.143)

La peinture 150 peut être interprétée comme une

illustration de la beauté de la vie de vie paysanne. Elle illustrerait ainsi l'idéal sédentaire que la mère partage avec tous les "paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile"(p.39). Le type de bonheur présenté par cette peinture correspond à l'idéal de la mère; c'est celui qu'elle a opposé au nomadisme de François:

[...]un beau morceau de terrain "planche", dans une vieille paroisse, du terrain sans une souche ni un creux, une bonne maison chaude toute tapissée en dedans, des animaux gras dans le clos ou à l'étable, pour des gens bien grésés d'instruments et qui ont de la santé, y a-t-il rien de plus plaisant et de plus aimable?(p.38-39)

La peinture 150 ne situe pas d'une façon explicite son paysage dans les "vieilles paroisses", pas plus qu'elle n'illustre tous les aspects du bonheur sédentaire. Mais l'image du bien-être qu'elle montre correspond pour l'essentiel au schème du personnage de la mère. La scène constituerait en effet une expérience privilégiée, par laquelle la mère coïnciderait avec son identité profonde. Comme si elle était un discours énoncé par la mère elle-même, la peinture 150 montre comment ce personnage conçoit sa vie dans ce qu'elle a d'essentiel et de merveilleux. Elle s'ajoute donc à la liste des peintures qui illustrent le schème structural par lequel le texte construit ses personnages: les peintures 38 et 40 pour la mère, 28 pour Eutrope, 38 et 40 pour François, 48, 52 et 55 pour le père.

Mais cet aspect de la signification de la peinture 150 n'est que la première étape de la constitution d'un énoncé complexe. Illustration de la mère, la peinture 150 articule aussi le rapport entre la mère et Maria. Les ressemblances entre le personnage de la peinture 150 et celui que l'on a déjà rencontré dans les peintures 25, 69, 73 et 82, sont assez faciles à repérer: la jeune mère de famille, épouse du cultivateur est effectivement Maria. Le noir de sa chevelure, sa coiffure, la forme ovale de la tête, des vêtements de forme et couleurs semblables, à l'exception du tablier bleu, un profil de type grec similaire à celui du personnage de la peinture 82, tous ces facteurs permettent de reconnaître Maria dans le personnage féminin de la peinture 150. La présence de Maria dans une peinture qui est aussi illustration du sédentarisme et de la mère est l'élément qui en révèle la signification principale. Le contexte immédiat ne contient aucun discours identitaire de la mère, mais la présence de Maria dans la peinture suscite une série de rapports entre les personnages illustrés et les personnages du roman.

La peinture indique assez clairement que Maria est la mère de l'enfant à ses côtés. Le personnage masculin est donc fort probablement le père de l'enfant et l'époux de Maria. Maria, dit cette peinture, est mariée à un cultivateur québécois et mère de famille à son tour: elle est tout à fait heureuse de vivre comme sa mère concevait la vie. Elle semble même avoir réalisé l'idéal sédentaire de sa mère, puisqu'elle

vit à l'aise, à la campagne, sur une terre qui semble défrichée et fertile, avec une grosse écurie et une maison confortable. L'époux de Maria n'est donc pas le citadin Lorenzo, celui qui, dans le passage où s'inscrit cette peinture, demande à Maria de devenir sa femme: la peinture 150 est donc une illustration d'Eutrope.

La signification réelle de cette peinture anticipe donc sur la fin du texte. Elle révèle qui Maria épousera et comment elle vivra. Le roman se termine sur la promesse que Maria épousera Eutrope "le printemps d'après ce printemps-ci" (p.206). La peinture prétend montrer une tranche d'après-récit, dans laquelle Maria est heureuse. Sa signification illustrative ne peut être totalement comprise que par le rapport qu'elle entretient avec le passage auquel elle est juxtaposée. Si la peinture montre une Maria heureuse, mariée à Eutrope, mère de famille, paysanne québécoise, c'est qu'elle veut contredire directement et exactement le discours de Lorenzo qui essaie de convaincre Maria de l'épouser et de le suivre pour vivre dans une ville américaine. Ainsi, la peinture 150 n'illustre pas le passage auquel elle est juxtaposée. Au contraire, elle s'y oppose. Son rapport à ce passage est fondé non sur des similarités mais sur des oppositions de contenu. De ce point de vue, en effet, on peut dire que cette peinture est une anti-illustration. Elle n'éclaircit pas, elle contredit. On a l'impression qu'elle veut censurer les discours de Lorenzo et qu'elle s'adresse au lecteur pour lui dire: "Voilà! La vérité

sur le Québec et sur les amours de Maria, c'est moi qui l'énonce, non le texte que vous lisez." Les peintures de Gagnon semblent donc consentir à illustrer le roman dans ses aspects qu'il juge positifs, mais refusent les dimensions négatives.

Inscrite au coeur du long passage de la tentation de Maria, la peinture 150 apparaît ainsi comme une protection contre le pouvoir du Mal et une illustration du Bien. Elle prétend que les similarités qui fondent son action illustrative se retrouvent non pas dans le passage auquel elle est juxtaposée, mais dans d'autres passages: dans les éloges de la vie de la terre et, surtout, dans le discours des Voix. En fin de compte, cette peinture n'est pas plus convaincante que les Voix elles-mêmes: elle aussi apparaît comme un défaut de construction s'ajoutant aux efforts du texte lui-même pour camoufler ses véritables significations. Il aurait sans doute mieux valu ne pas inscrire cette peinture dans le roman et la remplacer par une illustration des paysages urbains décrits par Lorenzo. Ces paysages sont absents de l'édition Mornay, comme Lorenzo lui-même d'ailleurs. La cohérence du roman illustré en souffre. Cette omission ne transmet qu'une image partielle du roman en niant le rôle crucial que jouent Lorenzo et les villes américaines dans la production de l'énoncé final de Vérité. Dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, le Mal est vaincu dès la page 150. Le texte ne l'a pourtant pas encore évacué: au contraire, il se manifestera de nouveau à plusieurs

occasions.

Mais la peinture 150 peut aussi être interprétée comme une illustration de l'action sémantique prédominante du roman. Elle fonctionne de la même manière que le discours de Lorenzo, que le texte dénonce parce qu'il est vulgaire et illustratif et qu'elle contredit elle-même parce qu'elle semble croire également qu'il faut défendre la vérité contre le mensonge. Ce fonctionnement en fait une illustration de l'action sémantique prédominante du roman dans la mesure où cette action peut être considérée, à son tour, comme un discours illustratif dont le but est de glorifier le Québec. En ce sens, le rapport de la peinture 150 avec le discours de Lorenzo est similaire au rapport entre tout le texte qui précède les Voix et le contenu du discours des Voix. Ce discours est en effet une défense et illustration du Québec qui veut corriger les erreurs de Maria, de Lorenzo et même du narrateur. Son but est d'énoncer clairement la vérité en décrivant de façon lyrique et pédagogique, la vie du pays de Québec. Les Voix sont donc motivées d'une façon particulière par les discours de Lorenzo, puisque c'est dans ces énoncés que la vision négative du Québec s'affirme avec le plus de force. De ce point de vue, la peinture 150 peut être considérée comme une illustration anticipée des Voix parce qu'elle contredit directement Lorenzo et projette une image glorieuse du Québec.

Mais à l'instar des Voix, elle apparaît comme un "deus ex machina". Elle s'oppose si évidemment au passage

qu'elle prétend corriger qu'elle verse dans le moralisme. La stratégie qui investit ses prétentions illustratives est trop flagrante pour convaincre. La peinture 150 peut donc être considérée comme l'une des peintures les plus intéressantes de l'édition Mornay. Mais le résultat de son action illustrative ne favorise pas la cohérence du roman illustré. Elle en est peut-être l'obstacle majeur.

Peinture 152

Cette peinture est celle qui se rapproche le plus des paysages peints par le groupe des Sept, dont l'activité fut plus ou moins contemporaine de celle de Gagnon. Ce paysage "pur", sans signe de présence humaine, avec ses pins surgissant de rochers qui se découpent sur un lac avec des collines à l'arrière-plan, rappelle en effet le schème iconographique employé plusieurs fois par les peintres du groupe des Sept.

Si l'on en juge par l'apparente absence de feuilles dans les arbres qui remplissent les collines de l'arrière-plan, ce paysage désigne le moment de l'année - novembre - où les feuilles des arbres sont tombées. Par contre, il y a au milieu des rochers de l'avant-plan, des formes vertes dont les extrémités colorées en rouge seraient des arbustes en fleurs. D'autres fleurs rougeâtres, accompagnées de quelques feuilles ou tiges colorées en vert sont placées stratégiquement dans le coin droit inférieur. On serait donc en présence d'un paysage d'été? L'obscurité de la couleur des collines boisées s'expliquerait par le fait qu'il s'agit d'un jour nuageux et que les arbres qui s'élèvent sur ces collines sont des conifères de couleurs foncées comme ceux que l'on voit sur les trois petites îles sur le lac.

Que ce paysage soit d'été ou d'automne, il décroche par rapport à la chronologie du texte. Le début du

treizième chapitre se situe, en effet, en hiver: l'action reprend le dimanche après le départ de Lorenzo, soit à la fin février ou au début mars. La peinture 152 ne semble donc pas être ancrée précisément à la position qu'elle tient dans la mise en page. Elle entretient, par contre, des rapports illustratifs avec plusieurs passages du texte. Même s'il est difficile de conclure qu'elle est un paysage d'automne, il faut reconnaître que l'ambiance qui s'en dégage est, conformément aux données du texte et à une conception conventionnelle, nettement automnale. Elle aurait pu d'ailleurs être insérée dans le passage où l'arrivée de l'automne est décrite:

Partout l'automne est mélancolique, chargé de regret de ce qui s'en va et de la menace de ce qui s'en vient, mais sur le sol canadien, il est plus mélancolique et plus émouvant qu'ailleurs, et pareil à la mort d'un être humain que les dieux rappellent trop tôt, sans lui donner sa juste part de vie. (p.89-90)

Si on compare les collines boisées de la peinture 152 avec celles de la peinture 89 qui sont obscurcies par la présence de nuages, on se rend compte que leurs couleurs sont presque identiques, confirmant ainsi le caractère automnal de la peinture 152. Mais c'est surtout le fait que cette dernière connote de la mélancolie qui permet de l'interpréter comme une illustration du passage consacré à l'automne. L'absence de soleil et l'obscurcissement de toutes les couleurs qui en résulte, la nudité relative des formes, les rochers

d'avant-plan surtout, l'absence de personnages et de signes de présence humaine, les gris bleutés du firmament, les formes des collines d'arrière-plan, vastes et ondulantes, leurs couleurs sobres et foncées, la clarté des lignes-contours de leurs sommets et de celles du rocher d'avant-plan qui se découpe précisément en contraste avec les couleurs claires de la nappe d'eau, tout produit l'effet d'un paysage austère, désolé, sauvage, vaste et triste.

On a l'impression que les caractéristiques de ce paysage se donnent ainsi comme les symboles des sentiments et valeurs vécus par les personnages. Cette illustration se fonde sur les conceptions conventionnelles qui associent absence de couleurs vives, de clarté, de végétation ou de présence humaine dans un paysage avec une absence de vie et qui font, par exemple, de certains paysages d'automne ou de pluie des symboles de la mélancolie. Le roman lui-même énonce ce symbolisme, quelquefois de façon explicite.

Les quatre saisons sont, pour le texte, des symboles des émotions, des états d'âmes et des valeurs vécues par les personnages. Etant donné que Maria Chapdelaine lie sa sémantique et son récit à la chronologie du temps cosmique, les saisons romanesques sont des embrayeurs narratifs et des agents sémantiques. Ainsi thématisées, elles sont à la fois des symboles des sentiments des personnages, des cadres temporels de l'action, et des causes des événements qui s'y produisent. C'est parce que c'est le printemps, que Maria rencontre François, qu'elle s'éveille à l'amour et qu'elle

entre dans une nouvelle phase de sa vie. C'est le printemps en tant que changement temporel qui déclenche les événements et l'éclosion psychique de Maria. C'est parce que c'est l'été que son amour arrive à maturité; c'est parce que c'est l'automne que Maria attend le retour de François et qu'elle prend conscience de sa subjectivité. C'est parce que c'est l'hiver que François meurt, que Maria est plongée dans la fatigue, l'ennui, la haine du pays, et le désir de fuir dans les cités américaines. C'est parce que c'est l'hiver que la mère meurt, comme c'est dans le silence solennel d'une nuit d'hiver que les Voix interviennent et c'est avec le retour du printemps que Maria promet à Eutrope qu'elle l'épousera le printemps suivant.

En ce sens, dans Maria Chapdelaine, les paysages sont du temps. Et c'est pourquoi les peintures qui montrent des paysages textuels sont elles aussi des dénnotations temporelles: elles assument ainsi le rôle d'embrayeurs narratifs et d'agents sémantiques. Ceci est particulièrement évident dans les peintures qui sont placées en début de chapitre: elles se donnent comme le point de départ du nouveau chapitre, mais aussi comme la cause implicite de ce qui s'y produira. La peinture 152 assume, elle aussi, ce rôle, mais d'une façon plus équivoque que les autres paysages de début de chapitre.

En effet, le début du treizième chapitre ne contient aucun passage qui serait une description du paysage concomitant au temps de l'action. La peinture 152 n'illustre

donc pas un passage précis du texte: en fait, elle montre un paysage qui désigne un moment de l'année qui ne coïncide pas avec le temps de l'action. Par contre, ce paysage et ses connotations correspondent tout à fait à certains des sentiments et des valeurs que le texte associe à Maria et qui sont distribués surtout dans les douzième et treizième chapitres.

Ce vaste paysage, ennuagé, sauvage et triste peut en effet être interprété comme une illustration d'une mélancolie automnale dont le roman fait une prémonition de la mort de François et des chagrins de Maria. Ce paysage peut aussi être considéré comme une illustration des sentiments qu'éprouve Maria à la fin du douzième chapitre et durant le treizième. Mais, à l'encontre de la peinture 152, le roman utilise des paysages d'hiver pour exprimer ces valeurs. Et la vision du pays exprimée à travers ces paysages est beaucoup plus négative que celle qui se dégage de la peinture 152.

L'action illustrative de ce paysage est pourtant très efficace: il réussit en effet à illustrer le "grand ennui" (p.151) qui envahit Maria à la fin du douzième chapitre, après le départ de Lorenzo. On pourrait interpréter ce paysage comme un exemple de ces "places désolées" (p.151) qui caractérisent, selon Lorenzò, les lieux où vivra Maria si elle ne l'épouse pas. Par contre, le paysage de la peinture 152 est moins âpre et moins hostile que celui de la longue description qui suit:

Le vent soufflait de l'est et chassait devant lui une armée de nuages tristes chargés de neige. Ils défilaient comme une menace au-dessus du sol blanc et des bois sombres; le sol semblait attendre une autre couche à son linceul, et les sapins, les épinettes, les cyprès, serrés les uns contre les autres, n'oscillaient pas, figés dans cet aspect de grande résignation qu'ont les arbres aux troncs droits. Les souches émergeaient de la neige comme des épaves. Rien dans le paysage ne parlait d'un printemps possible ni d'une saison future de chaleur et de fécondité; c'était plutôt une pan de quelque planète déshéritée où ne régnait jamais que la froide mort. (p.149)

Il existe des similarités entre certains aspects de la peinture 152 et cette description. Peut-être sont-ils tous deux des paysages de l'absence et du manque. Dans la peinture cependant, l'absence ne s'énonce pas en se servant d'un vocabulaire lié à la mort et elle n'est pas dénuée d'une forme de majesté. Si l'absence y est signifiée, c'est plutôt par une vague rêverie mélancolique.

En réalité, le passage que nous venons de citer peut aussi être associés aux peintures 112 et 134, qui ont l'avantage d'être des paysages d'hiver dans lesquels il n'y a pas de présence humaine. La froide nudité du paysage de la peinture 134 évoque l'absence de vie qui, selon le passage descriptif de la page 149, donne au paysage d'hiver québécois l'apparence d'un "pan de quelque planète déshéritée où ne règne que la froide mort". Et s'il est un aspect d'une peinture de Gagnon qui illustre "toute l'inimitié menagante du dehors" (p.143), c'est peut-être la série de conifères

foncés qui se dressent, étrangers et hostiles, dans la peinture 112. Ce rapprochement est renforcé par le fait que le texte a déjà lui-même plus ou moins "surnaturalisé" les conifères:

[...]le vert immuable des arbres sombres[...]pareils à des femmes emplies d'une sagesse amère, qui auraient échangé pour une vie éternelle leur droit à la beauté.(p.94)

Quant à la peinture 152, il faut sans doute l'associer surtout au passage de la fin du treizième chapitre qui affirme que Maria est accablée d'un "grand ennui"(p.151). Mais d'autres passages du treizième chapitre pourraient être illustrés par cette peinture: "le bois, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres"(p.155); "l'extérieur désolé, tourmenté par le vent froid"(p.157). Ces bribes de paysage énoncent la signification existentielle que le pays de Québec prend pour Maria après la mort de François et après sa visite chez le curé: c'est cette signification qui serait illustrée par la peinture 152.

Le treizième chapitre se résume en deux événements. Le premier, concentré en un moment court et précis, est constitué par la demande en mariage d'Eutrope. Le deuxième se déploie sur plusieurs jours et pourrait s'intituler "le dilemme de Maria"; il se termine par la décision de partir avec Lorenzo. Pour Maria, la signification de ces deux événements s'exprime, en partie, par le jugement qu'elle porte sur le pays: "toute la tristesse et la dureté

du pays qu'elle habitait"(p.160). C'est ce que lui offre Eutrope; c'est de cela que Lorenzo prétend la libérer.

La peinture 152, située en début de chapitre, illustrerait ainsi la tristesse du pays exprimée dans un passage de la fin du chapitre. La peinture 152 peut donc être perçue comme une condensation de l'atmosphère qui règne durant ce chapitre, tout au moins des émotions et de certaines perceptions de Maria. Elle peut aussi être considérée comme une cause des événements qui se produisent dans le chapitre. En effet, si Maria se décide de partir, c'est parce qu'elle a besoin "d'une compensation" et d'un "remède" à sa perte de l'amour. Elle croit que "l'éblouissement d'une vie lointaine dans la clarté pâle des cités"(p.160) lui permettra de satisfaire son besoin de bonheur. Mais c'est aussi à cause de la tristesse et de la dureté du pays qu'elle choisit de ne pas épouser Eutrope, qui ne lui offre qu' "une vie de labeur grossier dans un pays triste et sauvage"(p.157).

Ce que montre la peinture 152, c'est une image de cette tristesse, de ce pays triste et sauvage, une image qui ne correspond ni au temps de l'action ni aux descriptions précises que construit le texte, mais qui réussit tout de même à faire de cette peinture une illustration de ce que le texte présente comme une des causes des événements. Sans se conformer à la linéarité chronologique du roman et sans être une illustration d'un passage précis du roman, tout au moins d'un passage situé au début du treizième chapitre, la

peinture 152 agit comme les autres paysages de début de chapitre et comme les paysages du roman. Elle se donne comme le symbole des sentiments des personnages, et comme embrayeur narratif puisqu'elle donne l'impression que les événements subséquents découlent de son paysage. Elle devient ainsi un agent de la sémantique du roman.

Peinture 155

La peinture 155 est inscrite au milieu du passage dans lequel le roman raconte les réactions de Maria à la demande en mariage d'Eutrope (p.154-156). Cette peinture se veut une illustration d'un aspect des pensées intimes de Maria que le texte présente en style indirect libre: il omet le syntagme introducteur qui indiquerait qu'il dénote les pensées de Maria et passe directement à un énoncé qui semble en être la transcription directe:

Maria restait appuyée à la porte, une main sur le loquet, détournant les yeux. C'était cela tout ce qu'Eutrope Gagnon avait à lui offrir: attendre un an et puis devenir sa femme[...] (p.154)

Maria énumère alors la liste des activités banales et difficiles qu'elle perçoit comme l'essence de l'offre d'Eutrope.

La peinture 155 montre Maria obligée, par un jour d'hiver, d'aller prendre de l'eau au ruisseau, en brisant à la hache la glace qui le recouvre. La peinture ajoute ainsi à la liste des activités banales et difficiles qu'énumère Maria. Cette activité n'est pas dénotée par le texte, mais le lecteur n'a aucune difficulté à l'inscrire dans la liste dressée: "Faire le ménage et l'ordinaire, tirer les vaches, nettoyer l'étable[...]travailler dans les champs[...] (p.154).

L'énoncé pictural se concentre sur un personnage,

qui se découpe en figure sur fond à l'avant-plan, et qui s'impose comme l'agent sémantique principal. L'action de ce personnage peut s'énoncer par un syntagme verbal à l'infinitif, de la même façon que les actions énumérées par Maria. Cette peinture pourrait correspondre à une image mentale de Maria qui se voit en train de couper la glace du ruisseau un jour d'hiver. Le personnage pictural et le paysage qui l'entoure seraient donc des représentations de constructions mentales. Et l'observateur imaginaire de cette peinture devrait être implicitement identifié à la conscience de Maria.

Les énoncés de la peinture 155 présentent des similarités avec deux autres passages dont elle pourrait concrétiser le contenu général. La peinture 155 peut être considérée comme une illustration de la "longue vie terne et dure" (p.156). Et simultanément, elle ~~serait~~ serait une représentation métonymique et métaphorique de la "vie de labeur grossier dans un pays triste et sauvage" (p.157).

Cette peinture peut donc être perçue comme une illustration de tout un réseau d'aspects de la sémantique du texte. Mais on pourrait aussi considérer que la polysémie de cette peinture illustre un passage bien précis, dans lequel le texte affirme que "l'unique construction de planches, mi-étable et mi-grange, que son père et ses frères avaient élevés cinq ans plus tôt" devient pour Maria "le symbole de ce qui l'attendait si elle épousait un garçon comme Eutrope Gagnon" (p.157). La peinture 155 illustrerait donc le

symbolisme même dont parle le texte.

La multiplicité des effets illustratifs résulte des similarités entre l'énoncé de la peinture et ceux de certains passages du texte. Mais on doit aussi se demander si ce n'est pas une certaine imprécision sémantique de la peinture qui lui permet d'entretenir ainsi plusieurs rapports avec le texte. Dans quelle mesure l'énoncé pictural est-il produit par la peinture elle-même? Et corrélativement, quel est le rôle du texte dans l'actualisation de cet énoncé? Si l'on fait abstraction du texte, on se rend compte que la peinture n'énonce pas d'une façon claire et précise les jugements sur la vie, sur les travaux quotidiens, sur le pays : que le texte, lui, énonce clairement. Le roman use d'une suite d'épithètes ("terne", "dure", "grossier", "triste", "sauvage") pour dénoter la signification que Maria attribue à la vie de la terre et au pays. Le paysage de la peinture 155 se caractérise plutôt par le raffinement et l'harmonie des couleurs, celles du firmament, de la neige, des bâtiments et de la glace surtout. Ces couleurs peuvent, à la rigueur, être perçues comme "ternes" et être ainsi considérées comme des signifiants de tristesse. Des teintes de gris et de brun, difficiles à identifier précisément, prédominent en effet dans cette peinture, et on connaît les significations conventionnelles qui sont associées à ces couleurs. Mais dans la peinture 155 ces significations ne sont que très indirectement mises en oeuvre. La finesse des couleurs et l'harmonie de l'ensemble semblent signifier une sobre mais

élégante beauté, proche d'un état de rêverie poétique, subtile et raffinée. Elles ne semblent pas suggérer le caractère explicitement négatif que le texte attribue à la vie de la terre et au pays.

C'est un peu le même jugement que l'on peut porter sur le personnage et son action. Certains des procédés utilisés pour les construire ont pour effet de désinvestir le personnage pictural de sa valeur illustrative et d'accentuer sa valeur purement picturale. Définir d'une façon précise l'acuité de ce désinvestissement est presque impossible, mais on peut décrire les procédés qui la produisent. En regardant ce personnage, on se rend compte qu'il n'est pas assimilé automatiquement aux significations que sa valeur illustrative lui fait porter: "labeur grossier" et "vie dure". Plus foncé que la neige qui l'entoure, il se découpe très clairement sur ce fond grisâtre. Ce contraste met en évidence ses lignes-contours, à tel point qu'on les perçoit comme des éléments autonomes et presque abstraits. La précision de la silhouette du personnage a aussi pour effet de diminuer l'acuité de la représentation du mouvement: on a l'impression que ce personnage découpé au ciseau est immobile et figé, contredisant ainsi le mouvement que dénote ce que l'on sait de sa posture. Malgré certaines variations, surtout dans le manteau, les couleurs des vêtements de Maria sont posées en aplat; ce qui a pour effet de bidimensionnaliser le personnage. Si on regarde la jupe rouge de Maria, par exemple, il est très facile de la percevoir comme une forme

plate, à égale distance de nous partout sur sa surface. Les lignes-contours du personnage en son entier, contribuant également au même effet.

En somme, ce personnage, vu de profil, figé dans le cours d'un geste et penché vers le bas en une posture qui est peut-être maladroite, apparaît tout autant comme une configuration qui tend vers l'abstraction, que comme une illustration de Maria Chapdelaine, cette "belle grosse fille" (p.7), aux prises avec une difficulté de sa vie quotidienne. Ces procédés manifestent ainsi le rôle du texte dans la constitution de l'énoncé illustratif. Abstraite de son contexte, la peinture 155 n'affirme que d'une façon très indirecte que la vie de la terre est difficile. Par contre, cette peinture semble dire d'elle-même qu'il fait très froid dans ce paysage: Maria est habillée très chaudement, si l'on en juge par le foulard qui semble lui recouvrir le menton et la bouche et par le vent qui semble agiter le bout du foulard. Ce qui peut être interprété comme un signe illustratif du "froid meurtrier" (p.97).

Cette peinture fonctionne plus efficacement comme peinture que comme illustration explicite des passages auxquels elle est reliée. Et ce sont les paysages des 112, 134 et 152 qui énoncent le mieux les aspects négatifs du pays et de la vie de la terre. Les énoncés des peintures 142 et 155, à valeur narrative et qui prétendent illustrer cet aspect de la sémantique du texte, sont presque occultés par leur fonctionnement spécifiquement pictural. Dans les

paysages 112, 134 et 152, sans personnages et au discours apparemment descriptif, la synthèse entre fonctionnement pictural et illustration de l'austérité du monde et de la dureté de la vie semble beaucoup plus réussie. Ce sont alors les paysages eux-mêmes, à partir de leurs formes, de leurs couleurs et de leurs compositions, qui suggèrent une vision négative du pays, plus triste et étrange que tragique. Dans les peintures 142 et 155, les éléments qui sont chargés de la part la plus importante dans l'illustration de la vie dure et terne, c'est-à-dire les personnages, leurs instruments et leurs actions semblent étrangement dissociés des significations que le texte leur associe. Les paysages qui les entourent n'ont pas la force expressionniste des paysages 112, 134 et 152, et les personnages sont si bien intégrés à un fonctionnement pictural qui leur donne un aspect autant abstrait que réaliste que cette picturalité semble contredire, ou, du moins diminuer la clarté et la précision du processus d'illustration du texte.

Peinture 161

La peinture 161, l'avant-dernière à être placée en début de chapitre, introduit au quatorzième chapitre, qui est centré sur le récit de la maladie de la mère Chapdelaine. La peinture 161 illustrerait le climat typique du mois d'avril au Québec et correspondrait aux premiers mots du chapitre: "Un soir d'avril la mère Chapdelaine[...]" (p.161). Par contre, rien dans ce paysage sans personnage et sans indice de présence humaine ne pourrait être considéré comme une caractéristique du mois d'avril. Ce paysage d'hiver ne contient aucun signe de l'arrivée du printemps. L'absence de trait distinctif du mois d'avril peut être interprétée comme une illustration du passage du texte qui souligne la longueur et la dureté des hivers québécois:

Mars se traîna en jours tristes; un vent froid poussait d'un bout à l'autre du ciel les nuages gris, ou balayait la neige; il fallait étudier le calendrier[...] pour comprendre que le printemps venait. (p.158)

Le roman fait allusion à ce phénomène climatique dans le quatorzième chapitre: "les tempêtes de neige en plein avril" (p.162) deviennent pour Maria une autre des caractéristiques négatives du pays de Québec. C'est une de ces tempêtes, déjà associée à la mort de François, qui assiège la maison des Chapdelaine durant l'agonie de la mère

et qui devient un symbole de la mort. A la limite, la peinture 161 prépare cette tempête et, par conséquent la mort de la mère.

Mais le paysage de la peinture 161 ne possède aucun signe évident d'hostilité. C'est un paysage de plein jour, contrairement à l'indication du texte qui fait débiter l'action "un soir d'avril". Et c'est un paysage qui ne semble pas, à première vue tout au moins, illustrer certaines des visions négatives du pays de Québec énoncées par Maria dans le chapitre qui vient de se terminer. Dans le dernier paragraphe de ce chapitre, le texte emploie toute une série de procédés discursifs -épithètes, syntagmes nominaux, comparaisons- pour anthropomorphiser le pays, son climat et ses paysages d'une façon qui en accentue la dimension négative et hostile:

Le norouâ meurtrier qui avait enseveli François Paradis sous la neige, au pied de quelque cyprès mélancolique, avait fait sentir à Maria du même coup toute la tristesse et la dureté du pays qu'elle habitait et lui avait inspiré la haine des hivers du Nord, du froid, du sol blanc, de la solitude, des grandes forêts inhumaines où tous les arbres ont l'aspect des arbres de cimetière. (p.160)

On n'en retrouve pas l'équivalent dans la peinture 161: les bouleaux et les trembles d'avant-plan, aux formes douces et gracieuses, n'ont certes pas "l'aspect des arbres du cimetière". Ce paysage ne fait pas "sentir" toute "la tristesse et la dureté du pays"; on pourrait lui reconnaître

une sorte de calme élégance, voire même de la grâce et de la simplicité.

Il est donc difficile de relier ce paysage à la vision du pays de Maria. Malgré ses aspects positifs, on ne peut pas dire non plus qu'il vise à montrer cette version euphorique et merveilleuse du pays, qui est, selon le texte sa véritable identité. Il ne possède pas la radieuse exubérance de lumière et de couleur qui caractérise certaines des peintures qui montrent l'identité paradisiaque du Québec. Il apparaît comme décroché de l'action romanesque, n'étant une illustration ni du Québec-paradis ni du Québec-enfer. Il semble agir comme une sorte d'intermède ou de mise en suspens du récit, une pause temporaire qui montre un paysage pour lui-même et qui, à cette fin, semble avoir aboli tout rapport explicite avec le roman.

Mais ce paysage peut être associé à un autre aspect de la sémantique du texte, et, en particulier, des paysages québécois. Il montre de près, une partie de la forêt. L'observateur imaginaire est apparemment situé dans une clairière et séparé du bandeau sombre de la forêt par un sous-bois constitué d'arbustes, de troncs d'arbres coupés et de jeunes arbres qui sont pour la plupart, des bouleaux ou des trembles. Ce sous-bois ne lui cache que faiblement la vue de la masse de conifères qui se dressent à l'arrière-plan. Ces arbres sont colorés dans le "vert sombre" par lequel le texte les a déjà caractérisés. Ce vert, ces arbres, le bois et sa configuration en "lisière" sont devenues dans le texte,

et dans les peintures qui les ont montrés, des symboles de l'hostilité du monde. La forêt de la peinture 161 peut donc, à son tour, être considérée comme une illustration de la "lisière sombre des bois redoutables"(p.111). Dans le treizième chapitre, le texte a de nouveau souligné la thématization de la forêt, devenue, au fil du texte, aussi importante que le seuil et la petite fenêtre:

Toujours le bois, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres, fermé autour d'eux comme une poigne cruelle qu'il faudrait desserrer peu à peu[...] (p.155)

On peut donc considérer le paysage de la peinture 161 comme une illustration de ce passage. S'il est vrai, cependant, que la bande sombre de la forêt peut être perçue comme une illustration de l'hostilité du monde, le sous-bois qui lui est superposé ne donne pas une image d'un environnement hostile. Ce sous-bois est presque joli. La teinte mauve de la neige est finement texturée et le dessin des trembles et des bouleaux semble éviter les angles aigus. Ces arbres ont des formes ondulantes et gracieuses. Ces effets viennent-ils contredire l'illustration de l'hostilité du monde ou contribuent-ils à projeter l'image d'un monde étrange? En somme, cette peinture est ambiguëment investie et désinvestie de significations multiples et elle reste étrangement séparée du texte, opaque et dense comme la forêt qu'elle montre, un signe peut-être de la "beauté curieuse"(p.96) d'un monde à la fois hostile et gracieux.

Peinture 167

Contrairement aux peintures 142 et 150, la peinture 167 est une réussite picturale et une réussite illustrative. Elle illustre le passage auquel elle est juxtaposée, mais possède un rayonnement sémantique qui lui accorde une certaine autonomie et lui permet peut-être d'esquisser des relations avec d'autres passages. La peinture 167 montre une image de la ferme des Chapdelaine à l'aube. Un personnage masculin, debout proche d'un cheval, est en train de fixer les lanières de l'attelage et semble avoir attelé le cheval au traîneau. Situé à l'avant-plan, ce traîneau est coloré du rouge qui l'identifie comme celui des Chapdelaine. La peinture montre donc les préparatifs pour un voyage en traîneau, (ou à la rigueur, l'arrivée après un voyage). Le texte précise la signification des actions picturales: il affirme que le père, troublé par la maladie de la mère, a décidé de "virer à Mistook pour chercher le médecin[...]".

Les yeux ouverts dans la clarté blafarde de l'aube, Maria prêta l'oreille aux bruits du départ: la porte de l'écurie battant contre le mur; les sabots du cheval sonnant mat sur les madriers de l'allée; des commandements étouffés: "Hola! Harrié!... Harrié donc! Ho!..." Puis le tintement des grelots de l'attelage[...]. Maria regarda le jour pâle emplir la maison et songea au voyage de son père[...](p.166-167)

La peinture 167 veut rendre visibles les préparatifs du

départ du père que le texte a plutôt choisi de transcrire en dénotant les bruits qui les caractérisent et en se référant aux perceptions auditives de Maria. Les bruits entendus par Maria sont des indices qui racontent les actions consécutives qui forment un événement, le départ du père: porte de l'écurie qui frappe le mur, indiquant que le père entre dans l'écurie; bruits des sabots sur "les madriers de l'allée", qui indiquent qu'il en ressort avec le cheval; commandements du père qui accompagnent les gestes qu'il pose pour atteler le cheval; "tintement des grelots" qui signifient qu'il entreprend son voyage, suivi du "silence" indiquant que le père est parti.

La peinture 167 n'illustre ni la suite d'actions ni les bruits dont se sert le texte pour la dénoter. Elle choisit de dénoter une seule action, celle où le père est apparemment en train de fixer l'attelage du cheval. Cette action devient, par métonymie, représentative de toute la suite d'actions qui constituent le départ du père. Mais l'action dénotée par la peinture ne correspond à aucune des actions dénotées par le texte. Le texte ne fait pas allusion au geste posé par le père dans la peinture et il indique que tous les préparatifs du départ ont lieu à l'intérieur de l'écurie et non à l'extérieur. En outre, la peinture est construite à partir d'un point de vue qui ne correspond pas à celui adopté par le texte pour rendre compte du départ du père. C'est Maria, située à l'intérieur de la maison et écoutant les bruits venant du dehors, qui sert au texte

d'ancrage pour dénoter l'événement. La peinture construit son illustration à partir d'un point de vue situé à l'extérieur de la maison: l'observateur imaginaire est placé à quelques mètres devant le traîneau. Ce point de vue permet la dénotation conjointe des personnages -père, cheval et traîneau- et des bâtiments placés à la gauche et à la droite des personnages. La fenêtre illuminée de la maison devient un indice de la présence de Maria; elle permet de l'imaginer en train d'écouter les bruits venant de l'extérieur. Mais cette illustration très discrète de Maria lui accorde un rôle très différent de celui qu'elle joue dans le passage illustré. Elle ne peut sûrement pas être assimilée à l'observateur imaginaire, alors que dans le roman le narrateur dénote les bruits du départ du père à partir de leur audition par Maria.

Mais l'énoncé de cette peinture ne se réduit pas à l'illustration du départ du père. Son fonctionnement pictural élargit ses registres sémantiques. Ce sont, encore une fois, des différences de clair-obscur qui caractérisent cette peinture et servent de principe à sa composition. Ces différences sont articulées de la façon la plus aiguë par la mise en voisinage des formes-couleurs les plus claires avec celles qui sont les plus foncées. Ce voisinage se réalise, à la même hauteur, sur le flanc gauche et sur le flanc droit de la peinture. Cette symétrie accentue la visibilité des lignes-contours des toits de la maison de gauche et de ceux des bâtiments de droite. Elles se découpent de façon marquée

sur le fond clair du firmament, mettant ainsi leurs configurations en évidence, avec leur dessin stylisé et leurs angles aigus ou estompés en une courbe. Ces deux points de contraste renvoient donc aux zones et aux couleurs dont ces lignes-contours font partie: le turquoise clair du firmament et les teintes foncées de la maison et des bâtiments sont, en effet, les formes-couleurs dans lesquelles les différences de clair-obscur sont les plus intenses.

Le jeu de ces différences est un phénomène complexe qui s'impose comme l'agent structural le plus important de cette peinture. La teinte de gris brun qui se déploie à l'horizontale en dessous du turquoise du firmament sépare et réunit les deux habitations foncées. Quoiqu'il soit difficile de le démarquer précisément, ce brun se situe, dans l'échelle de clair-obscur, à un point intermédiaire entre la clarté du firmament et l'obscurité des habitations. Par rapport aux couleurs foncées qui l'encadrent sur deux côtés, ce brun indique une diminution d'obscurité et un accroissement de clarté. Cette couleur joue, à son tour, le rôle d'encadreur puisqu'elle est répétée dans la zone foncée qui s'étend à l'horizontale au-dessus du firmament turquoise. Ce brun représente la couleur des nuages qui, disposés au haut et au bas du firmament, l'encadrent à la verticale, de la même façon que la zone inférieure de nuages est encadrée à l'horizontale par des couleurs plus foncées. Mis en rapport avec le turquoise, ce brun gris apparaît donc comme une diminution de clarté et un accroissement d'obscurité.

Les couleurs obscures n'occupent pas uniquement les deux flancs latéraux. Elles détiennent également une place centrale puisque les personnages -homme et cheval- sont colorés dans des couleurs foncées. Ils sont juxtaposés aux habitations avec lesquelles ils forment une sorte de bandeau obscur qui traverse latéralement l'espace pictural. Les personnages se découpent, en partie, sur le fond plus clair qui les entoure. Dans l'échelle du clair-obscur, la couleur de ce fond pourrait être située entre le turquoise du firmament et le gris brun des nuages. Les personnages se démarquent surtout par rapport à une teinte de bleu-violet qui représente la couleur de la neige dans la luminosité matinale. Les positions du bleu-violet de la neige contribuent à agencer l'harmonie de la composition et à mettre en évidence le jeu des différences de clair-obscur qui la régit. C'est ce bleu qui sert de fond clair aux personnages foncés et permet ainsi la netteté de leur démarcation. Mais ce bleu est lui-même entouré, à trois endroits, de couleurs foncées: les trois taches de neige sur les toits des habitations se découpent en figures claires sur le fond obscur des toits. Le bleu est concentré dans la partie gauche de la zone inférieure du paysage. Au centre de la peinture, il surplombe les personnages et est surplombé, à son tour, par le gris-brun des nuages. Il représente alors la couleur de la neige recouvrant le coteau qui se dresse à l'horizon. Il est donc situé, lui aussi, entre les couleurs foncées des habitations de gauche et de droite.

Les dimensions du coteau indiquent qu'il est situé à une certaine distance des habitations. Mais il apparaît également comme un objet bidimensionnel, produisant ainsi l'impression qu'il est très proche des habitations et des personnages. Cette impression s'explique par le fait que la peinture n'agence pas la coloration du coteau de façon à indiquer la distance qui le sépare des habitations. Le bleu-violet du coteau aurait pu être éclairci ou obscurci graduellement, en allant du bas vers le haut, produisant ainsi l'effet de déploiement en profondeur. Mais il est identique à celui de l'avant-plan et contredit ce qu'énonce la configuration et les dimensions du coteau, les petits conifères qui y figurent et les zones boisées qui le recouvrent en partie. Ce procédé de coloration fait en sorte que les formes-couleurs en bleu-violet peuvent constituer, en dépit des intervalles qui les séparent, une zone spécifique qui entoure les personnages, permet leur démarcation et, surtout, intervient de façon significative dans la composition de la peinture. Le segment de bleu-violet qui surplombe les personnages se trouve ainsi à jouer des rôles picturaux tout aussi importants que la représentation d'un terrain qui se déploie en profondeur, à l'arrière-plan des habitations et des personnages.

D'autre part, il faut signaler l'importance du rouge du traîneau qui, dans l'obscurité qui l'entoure, prend une charge d'iridescence. Il semble vibrer d'une luminosité qui lui accorde une importance picturale plus marquée

peut-être que son importance dans le texte illustré. Si l'on veut juger de l'importance des éléments de cette peinture à partir de leur importance dans le passage qu'elle illustre, on doit conclure que la peinture respecte, partiellement tout au moins, la prééminence du père puisqu'elle le situe au centre de l'espace pictural en découpant sa silhouette foncée sur le fond clair de la neige. Par contre, cette prééminence est contestée par l'importance que la peinture accorde à d'autres éléments de cette scène. Le rouge du traîneau est un de ces éléments. Dans le jeu des différences du clair et de l'obscur, il tient un rôle prééminent, plus marqué que celui joué par le père. Sa brillance particulière attire le regard et intéresse davantage que la figure du père. De par son caractère inusité et lumineux, il s'adjoint au turquoise du firmament, au bleu-violet de la neige, aux contrastes de clair-obscur et contribue ainsi à produire ce que l'on doit probablement considérer comme l'énoncé prédominant de cette peinture: l'aube est un moment peu ordinaire où le soleil levant produit des effets de couleurs rares, harmonieux et peut-être étranges.

L'énoncé semble contredire certaines des données du passage que la peinture veut illustrer: ces effets de couleurs spectaculaires, raffinés et très élaborés ne concordent pas directement avec "la clarté blafarde de l'aube" (p.166) et le "jour pâle" (p.167). Ils produisent l'image d'une aube qui n'est ni pâle ni blafarde. En fait, la peinture 185 correspond plus directement à un "jour pâle" et

à une "clarté blafarde" et à toutes les connotations conventionnelles de tristesse et d'ennui associées à ces couleurs que ne le fait la peinture 167.

La beauté de l'aube de la peinture 167 est plutôt investie d'une part d'étrangeté qui permet d'évoquer, d'une façon très générale, le moment où le texte, se référant à Maria, affirme que le "monde lui paraissait curieusement vide" (p.133). Si ce rapprochement illustratif se justifie, c'est par les significations qui se dégagent du bandeau turquoise qui semble flotter au-dessus de la maison des Chapdelaine: en dépit de sa vastitude, il ne contient rien et semble ouvert sur des profondeurs indéfinies. Seuls, en périphérie, quelques filigranes de nuages le traversent. Il prend un aspect presque abstrait, comme s'il n'était plus la couleur d'un firmament, mais une couleur "pure", sans attache représentationnelle, vidée de son obligation de représenter: cette pureté est aussi une ouverture à l'investissement symbolique. Et le "curieusement vide" que l'on peut entrevoir dans ce turquoise permet ainsi d'évoquer l'absence de sens que ressent Maria à son retour à la maison. Mais signalons que si ce rapprochement est intéressant, il n'est qu'une possibilité. L'aube magnifique et quelque peu étrange de la peinture 167 ne s'écarte pas suffisamment des images de son contexte immédiat pour que l'illustration du départ du père en soit travestie.

Peinture 170

Cette peinture apparaît, à première vue, comme la dénotation d'une scène d'intérieur dont l'intention illustrative prédominante est de montrer une image du médecin qui vient soigner la mère. Malgré son efficacité, la coloration de cette peinture ne possède pas la qualité de celle de la peinture 167. En revanche, les effets de couleur y jouent un rôle sémantique très particulier.

La peinture 170 est donc une illustration du médecin, mais la mise en scène qu'elle utilise ne s'harmonise pas avec le caractère dramatique de l'action romanesque dans laquelle le médecin intervient. On a l'impression, en regardant cette peinture, que la maladie de la mère n'existe pas, que les Chapdelaine n'en sont pas inquiets et que le personnage du médecin n'est qu'un veilleux ordinaire. En effet, la mère est absente de cette peinture et il s'y dégage des physionomies et des postures des personnages une impression de calme et d'insouciance.

En réalité, cette peinture se veut l'illustration d'un passage précis du roman, situé deux pages plus loin. Cette distance explique, mais en partie seulement, le caractère un peu incongru que prend la peinture par rapport à la visite du médecin en général et par rapport au contexte immédiat.

Par contre, il y a dans ces pages un premier passage qui est illustré par la peinture: c'est un portrait

du médecin:

Il était grand et massif, moustachu de gris, et sa figure épaisse avait toujours une expression un peu gênée de bonne humeur arrêtée court par l'annonce d'un chagrin d'autrui[...] (p.170-171)

Le portrait pictural du médecin se conforme assez bien à la première partie de la description du texte: le personnage placé au centre de la peinture apparaît effectivement "grand et massif" et il est "moustachu de gris". Mais la peinture n'illustre pas les signes caractériels que le roman associe à la physionomie du médecin.

D'un point de vue pictural, ce qui caractérise principalement le personnage du médecin, c'est la couleur noire des vêtements. Alliée à la position centrale qu'il occupe, cette couleur a pour effet de le différencier des autres personnages et, jusqu'à un certain point, des objets qui font partie de cette scène d'intérieur. Ses vêtements sont aussi le signe que le médecin possède un statut social différent: il porte un veston et des pantalons noirs, une chemise pâle et peut-être une cravate. Le roman a déjà indiqué que le médecin est un homme instruit, qui a fait "ses études de médecine à Québec" (p.170) et qui a connu la vie urbaine. Le costume du médecin peut donc être considéré comme une illustration de cet énoncé romanesque. Mais le roman n'insiste pas sur les différences entre le médecin et les Chapdelaine. Au contraire, il ne fait aucune allusion aux vêtements du médecin. Surtout, il dit explicitement que le

médecin est resté un paysan même s'il a étudié la médecine à Québec: il parle "sans affectation[...]comme les paysans"(p.170); il a conservé des "manières frustres de villageois et le lent parler héréditaire"(p.170). La peinture 170 prend la contrepartie du texte: en distinguant si fortement le médecin d'avec les Chapdelaine, elle met leurs différences en évidence, alors que le texte insiste sur leurs ressemblances.

Cette impression reste valide, mais son acuité est diminuée par un autre aspect de l'énoncé de cette peinture. En effet, comme le personnage de gauche, le père, et comme le personnage de droite, Tit'Bé, le médecin fume la pipe. La peinture le montre en train d'allumer sa pipe. Le roman a déjà indiqué que fumer la pipe est une coutume typique des hommes adultes. "Il fumait et causait avec les hommes maintenant"(p.29), dit le narrateur à propos de Tit'Bé. Ainsi, en montrant le médecin en train de fumer la pipe avec d'autres personnages masculins, la peinture 170 met en valeur leurs ressemblances plutôt que leurs différences; elle insiste sur l'importance des coutumes nationales plutôt que sur des différences de classes.

Un passage dénote précisément la même activité que la peinture:

Après [avoir donné "une drogue jaunâtre" à la mère], il ne restait apparemment qu'à attendre encore; les hommes allumèrent leurs pipes et le docteur, les pieds contre le poêle, parla de sa science et de ses cures.(p.172)

La peinture 170 a choisi de faire le portrait du médecin en illustrant un passage qui est explicitement narratif et dans lequel le médecin est en interaction avec les Chapdelaine. C'est ce qui explique également l'absence de la mère, de sa maladie et de l'inquiétude des Chapdelaine. La peinture 170 présente une scène typique de la vie québécoise, un moment où les membres de la famille et leur visiteur fument la pipe ensemble.

En réalité, le roman lui-même fait de l'événement illustré par la peinture 170 une autre caractéristique du pays de Québec. Il est vrai que la peinture illustre le fumage de la pipe plutôt que l'échange de paroles, mais le texte juxtapose les deux événements de façon immédiate, de telle sorte qu'illustrer le premier devient aussi une façon d'illustrer le second. Le roman affirme que le contenu de la discussion entre le médecin et les Chapdelaine est représentatif. De ce point de vue, le caractère réaliste, dénotatif et descriptif de la peinture 170 et l'absence (apparente) de connotations tragiques sont justifiés puisque dans le texte la maladie de la mère est temporairement "oubliée".

Evidemment, la peinture ne montre ni les paroles ni leur contenu. Mais elle réussit à les suggérer par la position des personnages masculins l'un par rapport à l'autre et par leur posture. Le personnage féminin, quelque peu à l'écart des hommes, ne semble pas participer à la discussion.

L'illustration privilégie ainsi la dimension descriptive du texte au détriment de sa dimension narrative. Tout se passe comme si la peinture avait choisi de cacher la maladie de la mère pour montrer plutôt une autre scène typique du Québec. Cette occultation se produira aussi dans les deux peintures suivantes, consacrées, elles aussi, à l'illustration de la maladie et de la mort de la mère.

Pour le texte, la maladie et la mort de la mère sont transformées en un événement merveilleux et sacré par lequel elle passera à "la béatitude inimaginable des élus" (p.183). Cet événement sera aussi pour Maria l'occasion d'une conversion. C'est la mort de la mère, causée en un sens, par la décision de Maria de s'exiler aux Etats-Unis, qui est, à son tour, la "cause" des Voix. Dans ce contexte, on peut voir dans le choix du passage illustré par la peinture 170 et dans l'absence de la mère une manifestation du processus illustratif que nous avons appelé l'occultation du mal. Mais il faut noter que, pour le roman, la maladie et la mort de la mère ne sont pas, essentiellement, des manifestations du mal. Il est cependant étonnant que, dans les trois peintures qui illustrent cet épisode, la mère n'est jamais représentée. Si on voit la mère agonisante, ce n'est que partiellement et par métonymie, dans la peinture 182. Dans chacune des trois peintures, la présence/absence du personnage de la mère est associée à une modalité structurante, soit le type d'éclairage utilisé et les procédés de coloration qui le produisent. Nous avons déjà

rencontré ces effets et procédés dans les peintures 42 et 69, et nous les reverrons encore dans la peinture 198. Ce mode de fonctionnement pictural, qui caractérise les peintures 170, 177 et 182 est investi d'une valeur sémantique particulière qu'on ne trouve pas dans les peintures 42 et 69, mais qui sera réactualisé dans la peinture 198.

Cette articulation illustrative suit, au fil de ces trois peintures, un crescendo qui met de plus en plus en évidence la valeur sémantique des effets d'éclairage et des procédés de coloration. Cette augmentation progressive assume elle-même une valeur sémantique qui permet de mieux comprendre la signification de chacune des trois peintures. On est donc en présence d'un cas où il faut regrouper des peintures non seulement en fonction de leur contenu, mais en respectant l'ordre de leur apparition. En effet, la répétition de certains procédés picturaux peut devenir un procédé de signification, un agent illustratif.

Dans le cas des trois peintures consacrées à la mort de la mère, c'est un même contenu narratif général qui justifie d'abord le regroupement. En outre, leurs positions respectives correspondent non seulement à l'ordre des passages textuels qu'elles illustrent, mais aussi, et surtout, à un énoncé sémantique. Pour bien comprendre chacune de ces trois peintures, surtout les deux premières, il faut les lire à la suite.

Dans la peinture 170, le rapport entre la mort de la mère et l'éclairage et les couleurs de la peinture ne se

situe qu'à un niveau liminal. Deux faits similaires n'ont qu'un rapport possible entre eux: la non représentation de la mère mourante et la non représentation de la source de lumière.

Cette scène d'intérieur nocturne structure sa coloration à partir de la représentation des effets d'un objet lumineux qui projette ses rayons sur les objets et personnes situés à l'intérieur de la maison. Les parties d'objets que les rayons de la source lumineuse touchent directement sont colorées en teintes claires, alors que celles que les rayons de la source lumineuse ne frappent pas sont colorées en teintes plus foncées. Tous ces effets sont coordonnés et permettent d'inférer l'existence d'un objet lumineux qui les illumine. Les peintures qui sont des scènes d'extérieur fonctionnent de façon similaire et l'objet lumineux y est habituellement le soleil. Dans les scènes d'intérieur nocturnes, où l'espace représenté est plus restreint -les murs de la maison occultent les lointains et produisent l'effet d'un espace fermé-, les actions illuminantes de l'objet éclairant deviennent très importantes. Les dégradations et le contraste de clair-obscur qui caractérisent ce procédé ont pour effet de produire l'apparence d'objets volumétriques. La coordination de tous ces effets est plus facile quand il n'y a, comme dans la peinture 170, qu'un seul objet lumineux. Cette coordination contribue à produire l'effet d'un "réseau cohérent" de "relations d'ordre", qui définit, selon Fernande

Saint-Martin, l'espace euclidien. La cohérence euclidienne de la peinture 170 résulte aussi de l'utilisation d'autres procédés: objets et personnages sont des "formes fermées"; ils sont opaques et partiellement invisibles; ils sont déployés en un champ de profondeur dans lequel les actions superposantes des objets proches cachent les parties des objets qui sont "derrière" eux. Les peintures de Gagnon ne font donc que reprendre des procédés de construction picturale qui sont devenus conventionnels. Mais l'intérêt de ces procédés vient pour nous de ce qu'ils assument, dans l'édition de Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon, un rôle illustratif. Ils sont à la fois des façons d'illustrer des significations du texte et de construire des peintures. En réalité, c'est cette double identité qui les rend si intéressants.

Dans la peinture 170, la source des rayons lumineux qui éclairent une partie des objets n'est pas présentée. L'intensité de l'orangé juxtaposé à la partie du poêle qui est la plus rapprochée du personnage féminin indique que l'objet lumineux, probablement une bougie, serait situé, par rapport à l'observateur imaginaire, derrière le poêle qui le cache. On peut imaginer que la mère et le lit sont situés derrière le poêle, dans l'extension imaginaire de l'espace pictural qui s'étend à la droite de la fin de la peinture ou, en d'autres termes, dans une partie de la maison des Chapdelaine qui n'est pas montrée dans la peinture. La source de lumière serait donc proche de la mère Chapdelaine.

Par contre, il est possible que la mère soit située dans l'extension imaginaire de gauche plutôt que dans celle de droite. Mais les deux peintures suivantes viendront confirmer la première hypothèse.

On est donc placé devant une scène d'intérieur dans laquelle un objet lumineux non représenté est la cause physique de la visibilité des objets et des personnages. Cet objet absent et dont on voit les multiples effets occupe peut-être le même endroit que le personnage de premier plan dans l'épisode illustré par cette peinture. Ce personnage, la mère malade, est également absente de cette peinture et il est, lui aussi, situé dans une partie de la maison qui n'est pas représentée. Cette double absence n'est pourtant, à cette étape de la lecture, qu'une coïncidence intéressante. Un rapport sémantique pourrait s'instaurer non seulement entre la mère et l'objet lumineux lui-même, mais aussi entre la mère et les effets illuminants et colorants de l'objet lumineux, puisque ces effets sont spatialement inséparables de cet objet. Il devient donc possible d'interpréter le rayonnement lumineux, ses couleurs et ses clairs-obscurs comme une illustration de la mère, de sa maladie, de sa mort imminente et des significations implicites et explicites que cet événement assume dans le roman. De ce point de vue, la peinture 170 n'est plus uniquement l'illustration d'un portrait du médecin ou d'une description d'un aspect caractéristique du peuple québécois. Elle pourrait être également - et même surtout - une illustration du caractère

mystérieux, angoissant et finalement sacré de la mort. Elle illustrerait ainsi par son fonctionnement pictural même, un aspect très important de la sémantique du texte.

Cependant les caractères réalistes et descriptifs de la peinture 170 conservent leur part de validité. Le rapport illustratif entre la mère, la mort et les effets d'éclairage et de couleur demeure dans la peinture 170 moins fort et moins explicite que dans les peintures suivantes. D'ailleurs, les couleurs orangées des murs manifestent bien cette différence. Le mur de la peinture 170 est le plus clair et le moins texturé: il conserve ainsi une opacité et une dureté qui semblent résister à la transparence représentative. Les transformations progressives de la coloration de ce mur, au fil des trois peintures, sont d'ailleurs un des agents de la sémantisation des effets d'éclairage et de couleurs: elles marquent le passage du possible à l'actuel. La peinture 170 donne les acteurs de ce procédé et elle suggère le rapport entre eux, tout en laissant flotter une certaine ambiguïté à l'égard des significations.

Peinture 177

Il se dégage de cette très belle peinture une atmosphère étrange et mystérieuse qui en fait une des plus intéressantes de l'édition Mornay. Elle n'en illustre pas moins un passage précis, qui pourrait lui servir de légende:

[...]et après cela il resta longtemps immobile, assis près du lit, la contemplant comme s'il attendait qu'une intuition miraculeuse lui vînt. (p.178)

Par contre, ce passage n'intervient qu'à la page suivante, de sorte qu'à première lecture, la signification illustrative n'est pas évidente.

Comme celle qui la précède, la peinture 177 est, en partie, le portrait d'un personnage qui essaie de guérir la mère Chapdelaine, en l'occurrence Tit-Sèbe le remmancheur. Comme dans la peinture précédente, ce personnage occupe la place centrale et il correspond à son portrait littéraire:

C'était un petit homme maigre à figure triste, avec des yeux très doux[...]il avait mis ses vêtements de cérémonie, de drap foncé, assez usés, qu'il portait avec la gaucherie des paysans endimanchés. Mais les fortes mains brunes, qui saillaient des manches, avaient des gestes qui imposaient la confiance. (p.178)

De la petitesse et de la maigreur de Tit-Sèbe, c'est surtout la dernière que l'on peut reconnaître dans son

portrait pictural. Le visage du personnage est osseux: les os des joues se dégagent précisément, il a le nez arqué et le front proéminent. Par contre, ce personnage semble être tout le contraire d'un homme de petite taille: si on compare sa stature à celles des personnages qui l'entourent, on a l'impression qu'il est plus grand et plus gros qu'eux. Il s'agit là d'une comparaison imprécise, mais la peinture semble disproportionner légèrement la stature de Tit-Sèbe pour le mettre en évidence.

La peinture montre effectivement ce que l'on peut considérer comme une illustration des mains fortes de Tit-Sèbe. C'est surtout la main gauche qui est mise en valeur. On pourrait même dire qu'elle est grossie, de façon à illustrer le pouvoir sacré des mains du guérisseur.

Le personnage pictural est beaucoup plus individué que le personnage qui se dégage du portrait romanesque. Néanmoins, le visage du personnage pictural exprime une sorte d'étrange détermination plutôt que la tristesse que lui attribue le texte. Son regard intense semble s'être fixé sur la mère, mais rien n'indique qu'il a des yeux doux.

Ce personnage occupe cependant une place privilégiée dans les peintures de l'édition Mornay. Il est celui dont le visage est le moins occulté. Ce visage n'est pas le seul qui soit montré de face et clairement, mais il est le plus fortement mis en évidence. Et pourtant, ce personnage est investi d'un étrange mystère. Sa clarté semble l'avoir rendu plus opaque. La précision de ses traits,

l'acuité de son regard et son individuation marquée semblent accompagnés et producteurs d'une absence d'identité, comme si la peinture nous informait explicitement sur son apparence physique, mais ne disait rien de ses pensées.

Cet effet correspond à un autre passage illustré par la peinture 177: "[Tit-Sèbe] resta longtemps immobile[...]comme s'il attendait qu'une intuition miraculeuse lui vînt"(p.178). Le regard intense et contemplatif du personnage pictural illustre efficacement l'activité du personnage romanesque, mais le personnage de la peinture n'est pas expliqué de façon exhaustive par le texte qu'il illustre. Cette résistance tient peut-être au caractère mystérieux et surnaturel de la transe du guérisseur que la peinture ne fait qu'évoquer.

Le dessin très précis du visage de Tit-Sèbe est mis en évidence par le fait qu'il s'agit de la partie la plus claire de la peinture et qu'il est situé près du centre, concentrant ainsi sur lui l'intérêt sémantique. Cet effet illustre l'état de rêverie mystique dans lequel le guérisseur est plongé. Les deux personnages qui sont derrière lui semblent le regarder avec étonnement et curiosité, de même que Maria, debout à la droite. Les attitudes de ces personnages picturaux correspondent à celles des personnages romanesques face à ce qui leur apparaît comme une manifestation du sacré.

On retrouve ici les mêmes procédés picturaux que dans la peinture 170. Le personnage de la mère est absent,

tout comme la source de lumière. En réalité, la peinture montre indirectement une partie du corps de la mère: dans le segment du lit qui est représenté, on peut distinguer de légères protubérances qui dénotent sans ambiguïté les jambes et les pieds de la mère sous les couvertures. La mère est donc occultée par Maria qui lui est superposée. Quant à l'objet lumineux, il est probablement à la droite du lit de la mère. En effet, les couleurs sont agencées selon un schème décroissant de clarté, à partir de la bordure droite de la peinture. L'objet lumineux est donc situé à côté de la mère et, comme elle, il n'est pas montré. On pourrait en conclure que cette juxtaposition est le signe d'une assimilation et, par conséquent, d'une représentation. La lumière et ses effets pourraient être interprétés comme venant de la mère elle-même: comme si la mère (et la mort et le sacré) illuminait tous les objets et les personnages de cette pièce. La peinture n'effectue pas la fusion entre lumière et non lumière d'une façon claire et explicite, mais en juxtaposant et en cachant l'objet lumineux et la mère elle suggère entre eux un rapport sémantique. D'ailleurs, ce rapport sémantique a déjà été suggéré par la peinture 170.

Le rapport entre la mère-mort et les effets d'éclairage et de couleurs de la peinture est accentué, clarifié et développé par le visage lumineux de Tit-Sèbe, le lieu le plus clair de toute la peinture. Cette clarté s'explique, réalistement, par le fait qu'il est présenté comme l'objet qui est frappé le plus directement et le plus

fortement par les rayons de la source lumineuse. Si on met en rapport le visage illuminé de Tit-Sèbe avec le caractère sacré de ses activités thérapeutiques, la clarté du visage apparaît comme un signe du caractère sacré des actions du personnage:

Je n'aurais rien eu qu'à sentir ses os
avec mes mains, et puis le bon Dieu
m'aurait inspiré quoi faire, et je
l'aurais guérie. (p.178)

Ainsi, son activité thérapeutique est présentée comme sacrée. Le trait distinctif du personnage pictural, la clarté du visage, devient ainsi le signe du trait distinctif du personnage romanesque, à savoir son caractère sacré. Le symbolisme sacré de la lumière est d'ailleurs traditionnel.

C'est ainsi toute la lumière qui investit la pièce qui devient un symbole du sacré. L'objet lumineux qui éclaire Tit-Sèbe et la mère que celui-ci regarde intensément, sont situés en un même lieu et également occultés: tous deux sont également investis de sacré. S'ajoutant à la signification que le texte attribue à la mort et à celles qu'il associe à la mère, le symbolisme qui investit le visage de Tit-Sèbe et la luminosité des objets renforce et développe celui que les trois peintures instaurent entre la mère-mort et les effets d'éclairage et de couleurs. Tout est sacré finalement dans le pays de Québec, les Voix le diront, mais il est des moments où ce caractère se manifeste d'une manière particulièrement évidente. C'est un de ces moments qu'illustre la peinture

177: moment privilégié, qui rayonne de sa numinosité mystérieuse.

Peinture 182

Cette peinture précède de quelques pages le passage qu'elle illustre, lui permettant ainsi de répondre au contenu "négatif" énoncé par son contexte immédiat. La peinture 182 montre le curé en train d'administrer les sacrements à la mère, alors qu'à ce point du texte l'arrivée du curé reste incertaine, le père ayant dû effectuer un voyage jusqu'à Saint-Henri pour le ramener. C'est aussi durant l'attente du curé que se lève une tempête dont la valeur symbolique est évidente. La mort et le curé sont ainsi engagés dans une course dont l'issue est le salut éternel de la mère. Une fois que les Chapdelaine acceptent que la mère va mourir, ils sont animés

d'une peur nouvelle[...]presque plus forte que leur peur de la perdre.
 - Vous ne pensez pas qu'elle va mourir avant que M. le curé revienne? demanda Maria. (p.179)

Les derniers sacrements permettront à la mère de passer avec assurance à la béatitude céleste. La tempête qui accompagne l'agonie de la mère devient ainsi un symbole de l'hostilité du monde. Elle donne l'impression que le cosmos tout entier assiège les personnages pour les priver de ce qui est pour eux l'objet merveilleux le plus désirable: le Paradis.

La peinture 182 semble prendre au sérieux les actions symboliques de la tempête, puisqu'elle montre l'issue

de l'affrontement entre le curé et la mort, entre le Bien et le Mal, bien avant que le texte ne le fasse lui-même. Comme si elle voulait dénier l'apparente supériorité du mal en montrant la fin heureuse de leur conflit. La peinture détruit ainsi l'effet dramatique voulu par le texte. Par contre, le texte lui-même contient des indices de l'issue de l'affrontement entre le Bien et le Mal. La tempête est cependant présentée comme un événement objectif et réel, alors que les indices de la victoire du Bien font partie des paroles et pensées des personnages avant la tempête.

Le premier de ces indices est constitué par le récit de Tit-Sèbe qui prophétise la réussite du voyage du père et du curé, en racontant aux Chapdelaine une histoire dans laquelle un prêtre, portant le saint-sacrement à un agonisant, a triomphé des périls d'un voyage difficile. Le deuxième indice est fourni par la rêverie de Maria immédiatement après le récit de Tit-Sèbe:

Mais devant la mort inévitable et prochaine, ce qui restait à faire était simple[...]M.le curé venait[...] apportant le saint-sacrement[...] en face du norouâ cruel, il venait sans jamais manquer, escorté de miracles; il faisait les gestes consacrés et après cela[...]la mort devenait[...] une porte ouverte sur la béatitude[...] (p.183)

Située presque exactement entre le récit de Tit-Sèbe et la rêverie de Maria, la peinture 182 met implicitement en rapport la mort catholique de l'agonisant dont parle Tit-Sèbe et la mort catholique de la mère qu'elle

illustre. Elle confirme ainsi la valeur indicielle du récit de Tit-Sèbe et sa signification réelle. Mais sa position a aussi pour effet de désamorcer l'incertitude que le texte veut instaurer.

En arrivant au passage (p.184) qu'illustre la peinture 182, on se rend compte que la peinture a déjà dit ce qu'énonce le texte. Par ailleurs, il se peut que la position de la peinture réponde à des exigences de composition typographique. En effet, si la peinture avait été placée à la page 184, elle aurait été juxtaposée à une autre peinture, sur la page de droite, qui introduit le quinzième chapitre. Une telle juxtaposition ne se produit jamais dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine. Mais il n'en reste pas moins que cette position a des effets sémantiques quelles que soient les raisons esthétiques ou techniques qui ont pu justifier son insertion à la page 182.

La peinture de la page 182 illustre le passage suivant:

Pendant que le prêtre accomplissait les gestes consacrés et que son murmure se mêlait aux soupirs de la mourante, Samuel Chapdelaine et ses enfants priaient sans relever la tête[...] (p.184)

Dans la peinture, les Chapdelaine sont tous agenouillés: il s'agit là d'une posture que le texte a dénotée dans le paragraphe précédent. Le prêtre est d'abord mis en relief par sa verticalité: il est le seul personnage de la peinture qui soit debout. Il se distingue ainsi des configurations

corporelles plus petites et plus brèves des autres personnages. Cette différence de posture a des répercussions sémantiques: elle énonce le pouvoir surnaturel du prêtre, dénotée en de nombreux passages, en particulier dans le récit de Tit-Sèbe:

Un prêtre qui apporte le saint-sacrement,
c'est fort! [...] C'est fort un prêtre qui
apporte le saint-sacrement,
répéta-t-il [...] Oui, c'est fort un
prêtre! (p. 181-182)

Le prêtre est également mis en évidence dans la peinture par un contraste de clair-obscur: ses couleurs plus foncées sont entourées de couleurs plus claires. Ce contraste accentue plus particulièrement la visibilité des points de contiguïté entre les couleurs claires et les couleurs sombres. Les lignes-contours de la silhouette du prêtre sont ainsi mises en évidence, mais c'est le segment supérieur, le tronc et la tête, qui est mis en évidence, puisqu'il est contigu aux zones du mur qui sont éclairés. Ce contraste résulte du fait que le prêtre est placé devant l'unique source de lumière qu'il se trouve à occulter. Il agit comme un obstacle qui empêche les rayons lumineux de se déployer directement vers l'observateur imaginaire ou d'éclairer davantage les personnages et les autres objets, plus particulièrement ceux qui sont placés à l'avant-plan. Le rayonnement lumineux se déploie donc sur un objet privilégié: le mur qui est derrière le prêtre. La coloration se déploie en un dégradé qui rayonne, à partir du prêtre, sur les deux

flancs latéraux du mur. La plus forte charge de clarté est ainsi concentrée autour du prêtre. Le contraste a ainsi pour effet de mettre en valeur les parties claires de la peinture. Elles occupent moins d'espace que les zones obscures dont elles sont presque complètement entourées.

Parmi les parties les plus claires, une forme rectangulaire surplombe, en plein centre, toute la pièce. Il s'agit d'une image de la Vierge. Le deuxième objet le plus intensément illuminé est juxtaposé au bras du prêtre et au livre qu'il tient dans ses mains. Il s'agit d'une partie de l'oreiller et des couvertures blanches du lit où est couchée la mère mourante. La blancheur de ces objets en fait les parties les plus claires de toute la peinture. Ils sont aussi des figures métonymiques de la mère, occultée par le prêtre. Cette clarté compense en quelque sorte pour l'absence de la mère. Le mur clair, l'image sainte, la blancheur de certaines parties du lit, la silhouette et le corps foncé du prêtre, le corps de la mère et plus particulièrement son visage, caché par le prêtre, l'objet éclairant, également caché par le prêtre et placé à côté du visage de la mère, tout cet ensemble devient ainsi le centre pictural et sémantique.

Il y a donc, dans cette peinture, une assimilation explicite de la mère et de l'objet lumineux, et par conséquent, de la mère et de la clarté. Il s'agit des mêmes procédés que dans les peintures 170 et 177: double occultation de la mère et de l'objet lumineux et représentation de la mère (et du sacré) par l'action

illuminante de l'objet lumineux. Mais à la différence des deux peintures précédentes, où la double occultation se produit à "l'extérieur" de l'espace montré, dans la peinture 182 l'occultation se produit d'une façon explicite et centrale, à l'intérieur de la peinture. La mère et l'objet lumineux ne sont plus situés dans l'extension imaginaire de l'espace pictural, mais bien dans la partie visible de la maison des Chapdelaine. La peinture 182 met donc en évidence le procédé dont se sont servi les deux peintures précédentes. Au fil des peintures, le procédé s'est d'ailleurs intensifié, aussi bien dans son fonctionnement que dans la clarté de son énoncé. En le montrant de façon explicite, à l'intérieur même de l'espace pictural, la peinture 182 fait de ce procédé la structure prédominante des trois peintures consacrées à la mort de la mère.

La peinture 182 amène ainsi à son point d'achèvement la symbolisation du sacré qui a été amorcée par la peinture 177. Dans cette dernière, l'énonciation du sacré reste ambiguë: c'est le texte qu'elle illustre qui en précise les significations. La peinture 182, au contraire, énonce d'elle-même le sacré. Son réalisme dénotatif indique sans ambiguïté qu'elle représente l'administration des derniers sacrements. Elle présente ainsi la mort comme une expérience privilégiée, catholique, sacrée, un passage au Paradis. Ce qui correspond d'ailleurs au texte du roman pour lequel la mort de la mère est une "promotion auguste, une porte ouverte sur la béatitude inimaginable des élus"(p.183).

En outre, la peinture 182 relie le prêtre et son action avec les doubles occultés, la mère et l'objet lumineux, et elle associe l'action sacerdotale au rayonnement lumineux et à la mère agonisante. D'un point de vue spatial, l'occultation de la source lumineuse et du visage de la mère n'est ici qu'un effet secondaire du procédé de superposition, qui est lui-même une forme de voisinage ou de mise en juxtaposition. En effet, si le prêtre est devant la mère et la bougie, ce n'est pas pour les réprimer ou les dominer. En réalité, le prêtre "touche" aux zones lumineuses et aux segments du corps de la mère qui ne sont pas "recouverts" par le sien. Ces zones lumineuses et les parties du mur éclairées qui ne sont pas occultées par le prêtre entourent ainsi la figure du prêtre, comme si elles étaient le rayonnement de sa présence et de son pouvoir sacré. Cet effet abolit, temporairement et partiellement, la distance entre le prêtre et les formes qui sont derrière lui: il donne l'impression que la lumière qui entoure le prêtre se dégage de lui. En annulant ainsi les différences de profondeur, le procédé réunit spatialement et sémantiquement le prêtre, le sacré, la luminosité et la mère.

La mère n'est pas totalement occultée par le prêtre. Encore ici, elle est présentée par métonymie. Certains segments de son corps sont visibles à côté de celui du prêtre: une main peut-être, placée entre le coude du prêtre et le front de Maria, peut-être un segment de son visage et la ligne-contour de l'ombre de son profil au-dessus

de sa main. La partie visible du visage de la mère est donc placée immédiatement à côté du prêtre, en une contiguïté qui agit comme le signe d'une mise en rapport sémantique. C'est le même procédé qui réunit la mère et l'objet lumineux, ainsi que le curé et la partie de la lumière qu'il ne cache pas. Le curé est intégré à la constitution de l'énoncé qui résulte de ces juxtapositions. Les significations qui sont associées au personnage et à ces actes sont également articulées aux significations implicites dans la juxtaposition de la mère et de l'objet lumineux. La validité de ces significations est renforcée par la reconnaissance du passage qui est illustré par la peinture:

Oh! la certitude! le contentement d'une promesse auguste qui dissipe le brouillard redoutable de la mort! Pendant que le prêtre accomplissait les gestes consacrés et que son murmure se mêlait aux soupirs de la mourante, Samuel Chapdelaine et ses enfants priaient sans relever la tête, presque consolés, exempts de doute et d'inquiétude, sûrs que ce qui se passait là était un pacte conclu avec la divinité qui faisait du paradis bleu semé d'étoiles d'or un bien légitime. (p.184)

On ne retrouve pas dans le roman toutes les relations instaurées par la peinture entre la mère, l'objet lumineux, la clarté, le prêtre et le pouvoir sacré. Le roman insiste surtout sur les attitudes de Samuel et de ses enfants, sur leur ferveur et leur foi. Il laisse même flotter la possibilité que le narrateur prenne ses distances par rapport au catholicisme des Chapdelaine. Mais le texte relie

clairement à "la mourante" le prêtre et son pouvoir sacré. Il associe implicitement les derniers sacrements avec la lumière, en affirmant que les Chapdelaine interprètent ce rituel comme la dissipation du "brouillard redoutable de la mort".

Pour le roman, la mort de la mère est un événement sacré. La lecture du passage illustré confirme et accentue les significations des trois peintures consacrées à la mort de la mère. Ces trois peintures illustrent donc le roman d'une manière efficace, tout en y ajoutant des significations que le roman n'énonce pas comme telles. La peinture 132 en particulier développe et approfondit la signification du passage qu'elle illustre.

L'image du curé ne laisse pas de doutes quant au statut du personnage ou quant au sens de son action. Il porte en effet des vêtements liturgiques, étole et chasuble; il tient dans ses mains un livre qu'il semble regarder. Vu de profil, il est en train de prononcer les paroles sacrées qu'il lit dans son livre. Il est tourné vers la mère et les "gestes consacrés"(p.164) qu'il pose sont destinés à la mère. Le décodage de ces signes picturaux ne pose aucune difficulté pour un lecteur qui connaît le moindrement la religion catholique. Le curé est donc présenté comme celui qui assiste la mère dans son passage définitif du profane au sacré. L'occultation de la mère et de l'objet lumineux n'est donc pas un procédé négatif. Elle permet au contraire de mettre en valeur le rôle sacramentel et crucial du prêtre dans la mort

de la mère. Toute la zone occultée par le corps du prêtre est à la fois invisible et le lieu où l'action du sacré est concentrée.

Cette partie cachée de la peinture peut donc être interprétée comme un signe du sacré, de sa numinosité, de son caractère transcendantal et supérieur. L'occultation de la mère et de l'objet lumineux aurait donc pour rôle d'affirmer que le sacré est ce qui se manifeste en restant caché. Ce qui revient à dire que la mort, cachée elle aussi, est effectivement un événement sacré, un moment où le temporel touche à l'éternel.

Les peintures consacrées à la mort de la mère occupent sûrement une place particulière dans l'édition de Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon. En développant un même procédé pour illustrer de façon complexe et efficace le caractère sacré de la mort de la mère, ces trois peintures constituent l'une des manifestations les plus éloquentes de la jonction du fonctionnement pictural et de l'illustration du roman.

Peinture 185

La peinture 185 se trouve placée en tête du quinzième chapitre, au cours duquel le texte débouchera sur un point culminant: le discours des Voix. La peinture 185 joue le rôle d'une transition entre les événements de la fin du quatorzième chapitre et ceux du début du quinzième. Elle illustre le lieu de l'action, la maison des Chapdelaine et son paysage environnant, mais les montre de l'extérieur, alors que le roman, tant à la fin du quatorzième chapitre qu'au début du quinzième, dénote des événements qui ont lieu à l'intérieur de la maison des Chapdelaine. Ce paysage si tranquille s'oppose à l'intensité dramatique des événements de la fin du quatorzième chapitre. Il se distingue également d'une façon très marquée des trois peintures qui l'ont précédé. Ce contraste contribue à préciser sa signification. La peinture 185 illustre ainsi la fin de l'intensité narrative sur laquelle clôt le quatorzième chapitre: "la mère Chapdelaine soupira deux fois, et mourut"(p.184).

La peinture 185 est située dans le blanc graphique, silence temporaire qui sépare et réunit deux chapitres. Ce blanc et son silence assument, entre les quatorzième et quinzième chapitres, des significations symboliques: ils peuvent en effet être considérés comme des représentations de la mort. C'est un silence qui suit immédiatement la dénotation de la mort de la mère. Le

caractère concret, spatial et visuel de ce signe en fait une hypotypose, ou mieux une illustration. Cette signification serait sûrement plus précise si le quatorzième chapitre se terminait à mi-page pour laisser une plage de blanc immédiatement en-dessous de la dénotation de la mort de la mère. Par contre, l'absence de blanc a aussi pour effet de rapprocher la fin du quatorzième chapitre de la peinture de la page suivante, assignant à celle-ci la place du blanc, auquel elle se substitue et dont elle assume la charge symbolique. On peut l'interpréter comme une sorte d'écho visible de l'absence de vie.

En fait, la peinture 185 illustre moins l'affranchissement spirituel de l'âme de la mère que le "grand silence singulier qui suivit le tumulte" (p.184). Dans le roman, en effet, l'agonie de la mère s'inscrit dans un paysage sonore multiforme, constitué d'abord par la tempête: "Le vent était si fort qu'ils n'entendirent pas les grelots de l'attelage" (p.184). Le roman note également les sons qui marquent l'administration des sacrements: le "murmure" (p.184) du prêtre, les "sopirs de la mourante" (p.184). La peinture 185 peut être considérée comme une image du "silence singulier" (p.184) qui est, dans le roman lui-même, un symbole de la mort. Elle réussit cet effet illustratif en montrant des versions picturales des absences que sont la mort et le silence: absence de personnages, absence d'événements, absence de lumière vive et absence de couleurs claires en un jour nuageux. En outre, les éléments

iconographiques culturels, et en particulier la maison, peuvent être interprétés comme une illustration métonymique des personnages. De telle sorte que tout le paysage naturel qui entoure la maison et les autres bâtiments de la ferme Chapdelaine, peut être considéré comme une illustration du grand silence dans lequel la mère mourut. De ce point de vue, c'est la maison elle-même qui devient une illustration de la mère et de sa mort. Ses couleurs, funéraires, pourraient d'ailleurs être perçues comme des éléments de cette signification.

Le paysage de la peinture 185 doit donc être relié à certains passages de la fin du quatorzième chapitre, mais il peut l'être aussi à certains aspects du quinzième chapitre, en particulier à la tristesse et à la mélancolie des Chapdelaine après la mort de la mère. La plupart des couleurs de cette peinture peuvent en effet être considérées comme funéraires. Seule la teinte blanchâtre de la neige ferait exception. Mais réunie aux autres couleurs, elle contribue à construire un paysage hivernal morne et sans éclat. Le texte décrit d'ailleurs l'ambiance qui règne à l'intérieur de la maison des Chapdelaine:

Mais ils n'osaient s'en réjouir, dans cette maison où pesait la mort, et véritablement ils n'éprouvaient presque aucune joie, parce que leur chagrin était profond et sincère. (p.188)

La peinture montre effectivement, de l'extérieur, le poids de la mort qui investit la maison des Chapdelaine. Les couleurs

foncées de la maison, qui s'opposent à la pâleur du paysage, produisent une impression de lourdeur. La forme légèrement penchée vers la gauche de la maison semble basculer sous le poids d'une pesanteur concentrée sur ce point. Tous les éléments du paysage semblent indiquer une journée lourde: les couleurs du firmament, le violet de la bande horizontale de la forêt alliée à la couleur de la neige.

La peinture 185 donne également une vue extérieure du lieu où se déroule l'action de tout le quinzième chapitre. C'est ainsi tout le quinzième chapitre qu'elle illustre. Liée à la fois au chapitre qui précède et à celui qui suit, elle sert effectivement de transition entre les deux chapitres, tout en étant placée dans l'intervalle qui les sépare. La complexité et la densité de ses illustrations en font sûrement l'une des peintures illustrantes les plus intéressantes de l'édition Mornay.

Peinture 189

La peinture 189 montre la famille Chapdelaine réunie pour la confection du sucre d'érable. Par contre, il n'y a qu'un personnage masculin adulte dans cette peinture. Vu de loin, les traits de son visage ne sont pas dessinés et son identité reste donc incertaine. Mais sa stature indique qu'il s'agit probablement d'un adolescent: ce qui en ferait une illustration de Tit'Bé. La confection du sucre d'érable serait donc une activité à laquelle les hommes de la famille Chapdelaine ne participent pas. On reconnaît dans le groupe, le personnage de Maria, située à l'avant-plan et en train de nettoyer un objet. A sa gauche, un groupe de personnages: Alma-Rose, Téléphore et le chien. Le sexe des enfants, leurs statures, leurs vêtements, la configuration du traîneau sont similaires à ceux de la peinture 95. Mais le personnage le plus intéressant de cette peinture est celui qui est placé directement derrière Maria: il s'agit d'une illustration de la mère. En effet, le visage et les vêtements, surtout le bonnet, sont similaires à ceux qui ont servi pour illustrer la mère dans les peintures 25 et 69. Sa silhouette, montrée de profil, se démarque clairement de son contexte. Les couleurs foncées du bonnet et de la cape contrastent fortement avec la couleur blanchâtre de la neige qui les entoure. La mère occupe le centre approximatif de la peinture. Elle semble brasser l'eau d'érable qui bouille dans

un grand bassin placé au-dessus d'un feu.

Dans ce paysage sylvestre, des seaux accrochés aux troncs de la plupart des arbres de l'avant-plan indiquent qu'il s'agit d'érables. Les deux seaux portés par le personnage masculin, le bassin rempli d'un liquide et posé au-dessus du feu, le gros baril sur le traîneau tiré par le cheval complètent l'énoncé de cette peinture. Mais on doit admettre que la peinture n'est pas explicite quant à la nature des rapports entre les objets qu'elle montre et les activités posées par les personnages. Il aurait peut-être fallu montrer le contenu d'un des seaux ou encore un personnage en train de déverser un seau dans le grand bassin placé au-dessus du feu.

L'information que transmet la peinture est donc métonymique. Elle montre un moment précis de la confection du sucre d'érable, sans indiquer explicitement la signification des objets et des actions impliqués ni l'ordre précis qui régit les diverses actions. Pour un lecteur québécois, le message est cependant assez clair puisqu'il rejoint des connaissances préalables.

La peinture 189 présente ainsi un stéréotype québécois, celui de la fabrication du sucre d'érable. Toutefois, le roman ne contient aucune allusion directe à la confection du sirop ou du sucre d'érable. Il n'y est question que de la fabrication de la tire (p.112-113), au moyen de "sirop de sucre" dont l'origine n'est pas précisée, même s'il est vraisemblable que les Chapdelaine l'aient fabriqué.

Dans la peinture 189, une série de procédés picturaux mettent la mère en évidence. Mais dans le segment du texte auquel cette peinture est juxtaposée, la mère est déjà morte. Les événements illustrés dans cette peinture se seraient donc déroulés avant la maladie de la mère, soit le printemps de l'année précédente ou, à la rigueur, quelques jours avant qu'elle ne tombe malade. Le passage dans lequel cette peinture est inscrite fait le portrait posthume et exalté de la mère, d'abord par Ephrem Surprenant puis par le père Chapdelaine. Ce portrait est formé de l'énumération des qualités et des vertus de la mère ("dépareillée[...]courageuse et de bon conseil"(p.188), "encouragée et de belle humeur"(p.191), "douce et patiente"(p.192)) et d'une suite de récits que le père raconte à Maria pour illustrer la vie simple et héroïque de la mère. Les événements de ces récits se seraient produits, dit le père, "dans les commencements, juste après notre mariage, et un peu plus tard, quand Esdras et toi vous étiez encore jeunets"(p.188).

Au portrait de la mère succède un passage dans lequel le père avoue que son nomadisme a fait le malheur de sa femme qui s'est résignée à le suivre malgré son désir de vivre en sédentaire. Ce passage s'étend du début du quinzième chapitre à la fin du quatrième paragraphe de la page 195. La peinture 193 qui illustre l'un des événements héroïques de la vie de la mère est reliée à ce passage. Mais la peinture 189 ne montre sûrement pas un exemple de la vie héroïque de la

mère. L'événement récent qu'elle invente, la confection du sirop d'érable, doit plutôt être considéré comme une scène typiquement québécoise. La mère y joue sans doute un rôle important, mais c'est d'abord le caractère collectif et typique de cette activité qui prédomine. La peinture 189 se sert ainsi d'un passage important du roman pour promouvoir une image folklorique du Québec, allant même jusqu'à insérer la mère Chapdelaine, à titre posthume, dans une scène typique dont la fadeur contraste avec les images héroïques de la vie de la mère que le roman élabore.

Dans le roman, le portrait de la mère sera pour Maria l'occasion de la "révélation inattendue" (p.197) qu'elle aussi "serait capable de cela" (p.197). La mère morte devient pour elle, un personnage "auguste et singulier" (p.196) qui a actualisé les "vertus essentielles de sa race" (p.197). La mère est ainsi transformée par la mort en ce qu'elle fut vraiment: une Québécoise qui a réactualisé l'essence de son peuple: "l'ordre raisonnable, et la douceur, et la gaiété, qui sont les fruits de bien des siècles de vie sans rudesse" (p.196). La mère a donc transcendé la dureté de la vie, de la même façon qu'elle a résisté à l'hostilité du monde. Elle devient pour Maria un modèle.

La peinture 189 ne transmet à peu près rien de ses significations. Le rapport de Maria à sa mère est pourtant un des aspects les plus riches et les plus complexes du roman: il aurait sûrement mérité d'être illustré. Disons tout de même que la peinture pose implicitement que Maria et sa mère

partagent un même travail et qu'elle les juxtapose partiellement la mère surplombant la fille. Ce qu'on peut interpréter, à la rigueur, comme une illustration du rapport entre la mère morte et Maria, mais c'est une signification bien implicite.

Peinture 193

Cette peinture est reliée aux récits de la vie héroïque de la mère, qu'elle réussit à illustrer beaucoup plus efficacement que sa précédente. Illustration littérale d'un épisode au cours duquel la mère réussit à effrayer des ours qui dévoraient un mouton, la peinture montre le moment le plus dramatique de ce récit. La mère brandit un bâton dans sa main droite en un geste nettement agressif. Son attitude ne laisse transparaître aucune crainte. Par contre, on ne sait trop si elle est immobile ou si elle se dirige vers les deux ours qui sont à une vingtaine de mètres.

La mère apparaît effectivement, dans cette peinture, comme une femme forte: elle a la taille ample, les bras musclés, le mollet ferme. Ses vêtements, surtout la jupe, contribuent aussi à produire cette image d'un corps bien bâti, ferme et dur. Le personnage est montré de dos, de sorte que son visage n'est pas visible. En réalité, l'identité du personnage n'est précisée que par référence au texte lui-même, le personnage pictural n'étant pas suffisamment et distinctement caractérisé en soi pour qu'on l'identifie sans hésitation.

Si on compare cette image de la mère avec celles des peintures 25, 69 et 189, on se rend compte que, malgré des ressemblances générales, l'illustration n'est ni claire ni précise. L'absence du bonnet que porte la mère dans les

peintures 25 et 189, contribue à cette impression. Dans la peinture, le troupeau de moutons est placé à la gauche de la mère et semble sur le point de pénétrer dans le clos. Les événements dénotés par cette peinture pourraient ainsi diverger quelque peu de ceux qui sont racontés par le roman. Il semble en effet que dans la peinture la mère assure l'entrée du troupeau dans le clos, plutôt que d'être sur le point de courir vers les ours pour les chasser, comme cela se produit dans le texte. En effet, la posture de la mère semble stationnaire, surtout si l'on en juge par la position ferme et arquée de sa jambe de gauche. Dans le roman, par contre, la mère

[...]a ramassé un bois par terre et elle a couru dret sur les ours, en criant: "Nos beaux moutons gras!... Sauvez-vous, grands voleux, ou je vas vous faire du mal!"[...]les ours s'étaient sauvés dans le bois sans rien dire, tout piteux, parce qu'elle les avait apeurés comme il faut. (p.192)

La peinture 193 semblerait plutôt montrer la mère en train de "faire rentrer les moutons au clos la nuit, pour pas que les ours les mangent"(p.191). Mais la signification illustrative de la peinture reste ambiguë. On pourrait croire en effet que la mère a d'abord assuré la sécurité des moutons et qu'ensuite elle s'est attaquée aux deux ours.

Malgré ces écarts et ces ambiguïtés, la peinture 193 réussit à illustrer l'image héroïque de la mère, telle que le père veut la rendre manifeste. Il affirme que la mère

a alors fait preuve d'une bravoure extraordinaire:

Ça prend un bon homme, pas peureux de rien, pour faire face à des ours en septembre, même avec un fusil; et quand c'est une femme avec rien dans la main, le mieux qu'elle peut faire c'est de se sauver et personne n'a rien à dire. (p.191-192)

Ces jugements sur les actions de la mère sont absents de la peinture. Celle-ci ne montre que l'action elle-même, sans la juger, sans l'interpréter; elle la laisse parler d'elle-même. Par ailleurs, la peinture suggère, à sa façon, le caractère héroïque de l'action de la mère.

Le dessin du personnage donne l'image d'une femme forte et agressive. En outre, les rapports spatiaux mettent en évidence la domination de la mère sur les ours. Le premier de ces rapports en est un de mise en proximité. En effet, dans la peinture, ce sont les dimensions relatives des objets, des personnages et du terrain qui indiquent la distance entre la mère et les ours. Mais dans l'espace physique de la page, ceux-ci sont placés presque à côté de la mère. L'effet de distance est en quelque sorte occulté et recouvert par les implications sémantiques qui résultent de la mise en contiguïté: le bras armé de la mère surplombe directement les ours, comme s'il était sur le point de frapper. La peinture est donc construite de manière à suggérer que le courage et la force de la mère sont plus importants que la distance qui la sépare des ours. Cet effet serait moins saisissant si la scène avait été présentée du

côté droit par exemple: toute l'étendue du terrain qui sépare la mère des ours aurait été représentée. A cause du point de vue qu'elle adopte, la peinture 193 peut représenter en raccourci l'étendue plate qui sépare la mère des ours. L'espace ainsi rétréci crée une proximité signifiante.

En outre, à cause de leurs positions respectives, la mère est plus grande et plus grosse que les ours. Encore ici la peinture produit des significations illustratives en subordonnant le fonctionnement euclidien de la peinture aux implications sémantiques qui sont énoncées par les différences internes. En effet, si la mère est plus grande que les ours, ce n'est pas seulement ni surtout parce qu'elle est plus proche de l'observateur imaginaire: cette différence de dimensions est un moyen d'énoncer sa supériorité et sa domination sur les ours. Les significations qui résultent de la mise en proximité de la mère et des ours s'expliquent de la même façon. Leurs positions ne sont pas seulement la conséquence de la position de l'observateur imaginaire: elles permettent de rendre explicite le rapport sémantique entre la mère et les ours. La position de l'observateur imaginaire n'est pas un résultat du hasard: elle répond au besoin d'illustrer le texte. La proximité de la mère et des ours, leurs différences de dimensions et la position de l'observateur imaginaire sont des procédés picturaux qui suggèrent le caractère héroïque du geste de la mère.

Par ailleurs, cette peinture n'est pas uniquement structurée en vue d'illustrer un événement. Elle se présente

tout autant sinon davantage comme un paysage. En un sens, l'illustration de l'action héroïque de la mère n'est, pour la peinture, qu'un matériau pour construire un paysage et, par extension, pour se construire en tant qu'espace. La composition de cette peinture peut être considérée comme l'articulation de quatre zones déployées à l'horizontale et disposées sur l'axe vertical l'une à la suite de l'autre. Elles se différencient en faisant alterner, comme agent distinctif, des couleurs foncées ou des couleurs claires. La première zone, située à l'avant-plan et au bas de la peinture, est caractérisée par les teintes foncées des couleurs des objets et des personnages qui en font partie. La deuxième zone, située au dessus de la première, s'en distingue en utilisant des couleurs claires pour définir les objets et les personnages. La troisième surplombe la deuxième et se caractérise, comme la première, par des couleurs plus foncées que celles de la deuxième. La quatrième zone remplit le haut de la peinture et représente un firmament coloré dans des teintes d'un orangé très clair.

Les première et troisième zones sont donc similaires et elles se distinguent des deuxième et quatrième zones. Les deuxième et troisième zones sont encadrées sur le haut et sur le bas par des zones qui utilisent des couleurs opposées. Ainsi la deuxième zone, claire, est encadrée par deux zones foncées, alors que la troisième zone, foncée, est encadrée de deux zones claires. Les quatre zones sont posées en un ordre de progression sur l'axe vertical et,

simultanément, sur l'axe de profondeur. La peinture monte, à partir de la première zone qui est située au bas et qui est la plus rapprochée de l'observateur imaginaire, au fil de trois régions de plus en plus éloignées de l'observateur imaginaire. Mais cet étagement de l'espace pictural n'est pas réalisé d'une façon précise et rigoureuse. En effet, les frontières entre les quatre zones sont souvent imprécises, seule la frontière entre les troisième et quatrième zones étant clairement démarquée. En outre, plusieurs des parties d'une zone inférieure entament le territoire de la zone qui leur est supérieure.

Le personnage de la mère est sans doute l'exemple le plus frappant de ce procédé. Par ses dimensions, de même que sa position dans le paysage et ses couleurs foncées, la mère appartient à la zone d'avant-plan. Mais elle est dessinée de telle façon qu'elle est superposée à la deuxième zone et qu'elle en cache une partie. Elle se démarque de la deuxième zone par un contraste de clair-obscur qui met en évidence la silhouette de la partie supérieure de son corps. Les clôtures de la zone d'avant-plan sont aussi superposées à la deuxième zone, alors que les arbres les plus éloignés de la deuxième zone s'élèvent par-dessus la troisième zone et s'en démarquent par un contraste de couleurs claires posées sur un fond plus foncé. Il y a même quelques arbres de la deuxième zone qui pénètrent dans la quatrième zone. Notons d'ailleurs que les couleurs foncées de la troisième zone, un mélange de brun et de violet, illustrent encore une fois la

lisière de la forêt.

Le schème qui régit la composition de la peinture, cet étagement de quatre zones différenciées de façon alternante par un contraste de clair-obscur, allié à des effets d'intrusion par superposition de formes-couleurs proches posées sur des lointains, impose une cohérence très marquée. Les parties de la peinture qui illustrent le roman participent d'emblée à la production de cette cohérence picturale. A tel point d'ailleurs que la mère, les ours et les moutons sont à demi camouflés par le paysage et sa coloration. Les moutons, par exemple, apparaissent tout autant comme un ensemble complexe de taches grises et blanches que comme les animaux que la mère Chapdelaine veut protéger. Même les ours semblent contribuer à l'agencement du contraste de clair-obscur, même s'ils sont des couleurs foncées posées en contraste dans la deuxième zone. Vus de loin dans l'éclairage tamisé du crépuscule, ils peuvent effectivement apparaître comme des parties du paysage ou même uniquement comme des taches foncées sur fond clair. Le fait qu'ils sont en train de manger un mouton est encore moins perceptible.

En somme, la cohérence du fonctionnement de cette peinture a pour effet d'abstraire en partie la valeur illustrative de certains éléments picturaux: les éléments illustrés y agissent d'abord comme des agents picturaux. C'est le personnage de la mère qui résiste le plus fortement à cette atténuation de l'efficacité illustrative. Ce

personnage fait intimement partie du processus de picturalisation, mais il est aussi construit de façon à être clairement démarqué. Sa position centrale, le contraste de clair-obscur qui l'isole attire l'attention sur la configuration du corps et, peut-être surtout sur son bras levé et sur l'objet qu'il tient dans un geste nettement agressif. Mais la posture du personnage a aussi quelque chose de maladroit. Son dessin n'est pas tout à fait réussi. La forme du bras droit, plus particulièrement les lignes-contours de l'avant-bras, produit l'impression que ce bras est très étrangement articulé à l'épaule. Ce défaut ou cette maladresse du dessin a aussi pour effet d'intriguer: son étrangeté se répercute sur tout le personnage, qui apparaît comme une figure hiératique et désaccordée.

Dans la logique réaliste de la peinture, le contraste par lequel le personnage se démarque de son contexte s'explique par les conditions d'éclairage au moment du jour que la peinture prétend représenter. C'est la brunante ou le moment désigné par l'expression "entre chien et loup", soit le moment peu après le coucher du soleil qui suscite le contraste de clair-obscur selon lequel la peinture est structurée. Mais la dénotation picturale de ce moment n'est pas une invention de la peinture; elle illustre l'une des données du roman. En effet, dans le passage qu'illustre la peinture 193, les éléments spatiaux et temporels ont pour rôle d'inscrire l'action racontée dans un espace-temps particulier et, simultanément de lui servir des "causes"

matérielles et secondaires: parce qu'on était en septembre, les ours se sont manifestés et sont devenus dangereux (p.191); parce que c'était la tombée de la nuit, la mère et le père se sont rendus dans des clairières rassembler leurs moutons (p.191); parce que les Chapdelaine vivaient presque dans la forêt, l'événement s'est produit (p.191); parce que dans cette région, il y avait "des clairières avec du foin" (p.191), les Chapdelaine ont décidé d'élever des moutons. Ainsi, pour le roman, les catégories spatio-temporelles ont pour effet d'inscrire l'action héroïque de la mère dans un contexte précis mais métonymisé, tout en fournissant des explications causales circonstanciées à cette action.

La peinture 193 illustre la plupart des données spatio-temporelles du roman: les couleurs du firmament et du paysage indiquent assez clairement que c'est la brumante; la couleur orangée du feuillage des arbres affirme la présence de l'automne; l'action se déroule dans une clairière, très proche de la lisière de la forêt; les clôtures du clos sont clairement montrées. Mais à partir de ces données, la peinture compose un paysage très particulier, qui s'impose par sa cohérence, par sa vastitude, par ses effets de couleur: non pas une sorte de contexte métonymisé et circonstanciel de l'action, mais une entité en soi, autonome et particulière qui se justifie par elle-même, mais qui est aussi le lieu où se produit l'action héroïque de la mère dont parle le texte.

On pourrait donc affirmer que la peinture passe sous silence les rapports causals qui, selon le texte, relie l'action et son contexte spatio-temporel. Elle présenterait donc un objet particulier qui n'est plus assujéti à un événement; elle contiendrait cet événement sans lui être subordonné. C'est ce qui explique d'ailleurs pourquoi la peinture accorde autant d'importance au paysage, alors que le texte ne le présente que dans sa fonction narrative. Dans le roman, le paysage est inscrit dans la narration du geste héroïque de la mère; dans la peinture, c'est plutôt l'inverse: l'action héroïque de la mère est inscrite dans un paysage, qui l'occulte partiellement. La peinture ne pouvait pas illustrer le rapport causal entre les données spatio-temporelles et l'action dénotée, mais elle ne s'est pas contentée des données métonymiques du texte. Elle a construit un paysage complexe aux couleurs multiples et coordonnées. Il s'agit là en fin de compte, de la réunion d'une série de caractéristiques générales du procédé illustratif, qui se fonde sur la similarité d'énoncés entre peinture illustrante et texte illustré. Dans la peinture illustrante, les procédés picturaux mettent en évidence l'action héroïque de la mère, mais en ajoutant des informations complémentaires aux données du texte. Ces informations permettent de composer un paysage complexe et particulier, dont la cohérence interne semble transformer la dénotation de l'action en élément de son propre fonctionnement, alors que dans le texte illustré le paysage

s'inscrit comme cadre spatio-temporel et comme cause circonstancielle des événements.

Dans la peinture illustrante, le paysage s'impose comme l'aspect principal de l'énoncé pictural, et c'est la dénotation de l'action qui semble s'inscrire comme une donnée accessoire. Le fonctionnement pictural de ce paysage impose les modalités de sa structuration d'une façon péremptoire, L'évidence de ce fonctionnement lui accorde une certaine autonomie qui s'affirme quelle que soit la valeur représentative et réaliste des éléments qui y figurent. Le rapport entre picturalité et dénotation est certes difficile à évaluer, mais il instaure une tension entre la valeur illustrative de la peinture et son fonctionnement spécifique.

Peinture 198

Les deux dernières peintures de l'édition de Clarence Gagnon illustrent certains des passages les plus importants du roman. La peinture 198 n'est pas une illustration directe et explicite des Voix, mais elle correspond à une articulation majeure du texte:

Maria se demandait encore: pourquoi rester là, et tant peiner, et tant souffrir? Pourquoi?... Et comme elle ne trouvait pas de réponse voici que du silence de la nuit, à la longue, des voix s'élevèrent. (p.199)

Le point de démarcation entre la première et la deuxième séquence se situe dans ce paragraphe. On pourrait même affirmer que le passage de la première à la deuxième séquence s'effectue par les trois points de suspension qui prolongent le point d'interrogation et séparent les deuxième et troisième phrases. Ce paragraphe marque la fin de la première séquence et le début de la deuxième, tout en agissant comme facteur de transition entre les deux grandes unités textuelles.

La première séquence joue un rôle de prologue; elle agence le récit afin d'en arriver à la question sans réponse, "Pourquoi?..." Pour un bref instant, tout le texte semble se condenser et s'arrêter dans cette question, où sont rassemblés le destin de Maria et celui du Québec. La première

séquence prépare, justifie et provoque le discours cosmogonique des Voix. La deuxième séquence se présente comme la réponse à ce stimulus. Elle est constituée d'un discours affirmatif et pédagogique qui répond à la question de Maria, corrige ses erreurs, révèle le sens de la vie et répond ainsi aux attaques de Lorenzo contre la vie de la terre et le pays de Québec. Elle est une défense et illustration du Québec.

La peinture 198 illustre donc la démarcation entre les deux grandes unités du roman. Elle a pour fonction d'opposer ces deux séquences, mais elle contribue également à les réunir. Ainsi, elle rend plus concrète, précise et perceptible, la composition du roman.

La peinture 198 précède de quelques lignes le paragraphe qu'elle illustre. Mais elle entretient des rapports illustratifs secondaires avec plusieurs autres passages du texte. Il s'agit d'une scène d'intérieur où le père est assoupi "au chevet de la mort" (p.198), et Maria se tient debout devant la fenêtre, regardant le paysage ou plongée dans une rêverie. Ce tableau correspond aux données visuelles et spatiales de l'action romanesque, depuis la fin du discours du père jusqu'à la fin du discours des Voix. La peinture 198 peut être considérée comme une illustration du rôle textuel de la première séquence. Le tableau objectif et visuel qui précède le discours des Voix illustre concrètement l'opacité et la dureté de l'étape qui précède l'expérience privilégiée dans laquelle le sens prend parole. Le roman lui-même fait alors une sorte de synthèse de tout ce qui

précède l'intervention des Voix. En effet, c'est dans le silence de cette veillée funéraire que Maria essaie de rassembler toute son expérience pour "arrêter sa vie", pour décider si elle doit rester au pays ou partir avec Lorenzo. Maria perçoit toujours la dureté de la vie et l'hostilité du "pays barbare"(p.197). Elle sait que si elle choisit d'y rester, sa vie sera faite de souffrance: "Pourquoi rester là,[...] et tant souffrir[...]"(p.197). Maria reconnaît qu'elle possède la capacité héroïque de vivre "aussi durement, aussi bravement"(p.196) que sa mère, mais n'a pas l'intention de le faire:

Elle pourrait vivre ainsi;
seulement...elle n'avait pas le dessein
de le faire... Un peu plus
tard[...]Lorenzo Surprenant[...]
l'emmènerait vers l'inconnu magique des
villes[...](p.197)

Par trois fois, Maria énonce sous forme d'une question le dilemme auquel elle fait face. Il apparaît que c'est dans le Sud qu'elle vivra heureuse, mais elle semble deviner qu'il existe une raison de demeurer au pays: "Pourquoi rester là[...]Maria se demandait encore: pourquoi rester là, et tant peiner, et tant souffrir? Pourquoi?"(p.197-198)

Les questions de Maria condensent le conflit de valeurs qui a animé jusqu'à ce point toute la sémantique du texte. Maria semble pousser sa quête de vérité jusqu'à l'épuisement de ses propres capacités. De cet épuisement naît

la réponse des Voix: "Et comme elle ne trouvait pas de réponse voici que du silence de la nuit, à la longue, des voix s'élevèrent." (p.199) Cette phrase marque le début de la deuxième séquence. Du silence de la nuit ou du silence intérieur de Maria, s'élève le Logos. Le moment qui précède l'intervention des Voix et qui marque la fin de la première séquence est effectivement le produit et la synthèse de toute la première séquence: le texte semble avoir agencé tout le prologue pour aboutir au silence qu'il présente comme la matrice du sens.

En illustrant ce moment, la peinture 198 en montre la signification. C'est du silence, illustré par cette peinture, que s'élèvent les Voix de la deuxième séquence. En effet, dans la scène que montre cette peinture semble régner un profond silence énoncé par le sommeil du père et par l'attitude de Maria. Les deux personnages n'ont aucun rapport direct entre eux. Toute l'ambiance semble investie de calme, comme si l'éclairage, les contrastes de clair-obscur et les objets eux-mêmes étaient plongés, avec les personnages, dans un "silence solennel" (p.198). Ce n'est plus seulement l'opacité du monde et l'invisibilité des Voix qu'illustre la peinture 198; c'est aussi la signification du monde, sa capacité de donner naissance à la Vérité. Si le silence est à l'origine des Voix, la peinture 198 peut être considérée comme une image de l'origine du Sens. Ainsi, elle est effectivement une illustration des Voix.

La peinture 198 entretient des rapports avec

d'autres passages, disséminés des pages 197 à 198, et avec d'autres aspects de la sémantique du texte. Elle dénote un moment de la veillée funéraire à l'intérieur de la maison, au cours de la nuit qui a suivi la mort de la mère. Ce qui permet d'identifier dans la peinture le moment dénoté, c'est la posture du père. Ce personnage aux yeux fermés, à la tête rentrée dans les épaules, est endormi, tel que le décrit le texte qui encadre la peinture:

Samuel Chapdelaine s'était endormi; mais ce sommeil au chevet de la mort n'avait rien de grossier ni de sacrilège; le menton sur sa poitrine, les mains ouvertes sur ses genoux, il semblait plongé dans un accablement triste ou bien enfoncé dans une demi-mort volontaire où il suivait d'un peu plus près la disparue. (p.198)

Le personnage pictural illustre clairement le portrait textuel du père endormi. Par contre, la peinture ne suggère pas l'interprétation que le texte donne de l'apparence générale du père: "il semblait plongé ...". Dans la peinture, le sommeil du père semble calme et paisible. Ses mains croisées posées entre ses cuisses lui donnent une stabilité que le personnage textuel "les mains ouvertes sur ses genoux" n'a peut-être pas. Situé face à l'observateur imaginaire, et assis sur une chaise devant le poêle, il n'a pas l'apparence d'un "homme accablé qui médite sur la mort" (p.202). En outre, rien n'indique qu'il soit "au chevet de la mort".

Le roman situe le sommeil du père entre le moment

où Maria prend conscience de sa capacité de vivre comme sa mère et l'intervention des Voix. Mais le sommeil du père se poursuit vraisemblablement pendant le discours des Voix. D'ailleurs, après le discours de la deuxième voix, "Maria regardait son père, qui dormait toujours, le menton sur sa poitrine"(p.202). Le texte précise également où est Maria pendant cet épisode:

Maria, assise, près de la petite fenêtre, regarda quelque temps sans y penser le ciel, le sol blanc, la barre lointaine de la forêt[...] (p.197)

La peinture 198 présente Maria debout, près de la fenêtre et lui faisant face. La peinture ne montre donc qu'un profil partiel du visage de Maria, dont on ne peut que deviner les pensées. Par contre, à travers la fenêtre apparaît le paysage que regarde Maria: non pas "le ciel", mais le "sol blanc" et la "barre lointaine de la forêt".

La peinture 198 illustre également, et de façon explicite, un des motifs les plus importants du roman, la petite fenêtre, présente dans la peinture 25 et dans quelques autres scènes d'intérieur, de même que dans les peintures qui présentent l'extérieur de la maison des Chapdelaine. Mais dans ces peintures, les fenêtres ne jouent pas le rôle sémantique que le roman attribue à la petite fenêtre. Dans les peintures 28 et 167, les fenêtres picturales sont investies de significations intéressantes, même si elles ne sont pas directement conformes à celles qui caractérisent le

motif romanesque. Dans chacune de ces scènes nocturnes, les petites fenêtres de la maison des Chapdelaine vues de l'extérieur, en tant que formes-couleurs rectangulaires et orangées, peuvent être considérées comme des signes métonymiques et indiciels des personnages qui sont à l'intérieur. Elles sont alors investies des significations que les personnages ont pour rôle d'énoncer. Ainsi, les fenêtres illuminées de la peinture 28 deviennent des illustrations de Maria, l'objet du désir amoureux d'Eutrope. Dans la peinture 167, la fenêtre illuminée représente la mère mourante et les personnages inquiets qui la veillent.

Dans le passage illustré par la peinture 198, la petite fenêtre est effectivement associée à la vision du monde de Maria. C'est en regardant par la petite fenêtre que Maria reçoit la "révélation inattendue" (p.197) qu'elle est capable de vivre comme sa mère a vécu:

Maria, assise près de la petite fenêtre, regarda quelque temps sans y penser le ciel, le sol blanc, la barre lointaine de la forêt, et tout à coup il lui sembla que cette question qu'elle s'était posée à elle-même venait de recevoir une réponse. (p.197)

Il semble s'établir ainsi une relation causale entre la réponse que reçoit Maria et le cadre spatio-temporel dans lequel cette réponse intervient. Maria a l'impression que "la réponse était venue d'ailleurs" (p.197), comme si la réponse parvenait du paysage qu'elle regarde. Deux paragraphes plus loin, le texte établit le même type de

rapport entre paysage, fenêtre et connaissance de la vérité, mais cette fois la petite fenêtre est associée à des percepts sonores. Les sons qu'elle transmet sont en quelque sorte des signes annonciateurs des Voix. En effet, les derniers "bruits confus" qui précèdent l'intervention des Voix sont filtrés par la fenêtre; ce qui permet de supposer que les Voix surgissent de l'écran silencieux de la petite fenêtre:

Le vent tiède qui annonçait le printemps vient battre la fenêtre, apportant quelques bruits confus: le murmure des arbres serrés dont les branches frémissent et se frôlent, le cri lointain d'un hibou. Puis le silence solennel régna de nouveau. (p.197-198)

En illustrant ce passage, la peinture 198 ne montre pas de façon explicite les rapports complexes et implicites que le roman établit entre Maria, les Voix, la petite fenêtre et le paysage, pas plus qu'elle ne montre les bruits transmis par la fenêtre.

Le roman fait de la fenêtre un élément de la vision du monde de Maria en décrivant sa surface vitrée ou le paysage qu'elle laisse entrevoir ou encore les perceptions de Maria. C'est cette situation qu'illustre la peinture 198. Maria est placée immédiatement à la droite de la fenêtre, et sa posture indique qu'elle regarde, rêveusement peut-être, le paysage que la fenêtre laisse transparaître. Ainsi, la peinture 198 illustre une présence particulière de la fenêtre en même temps qu'elle s'associe à toutes les occurrences du même motif ailleurs dans le roman.

D'autre part, le passage illustré par la peinture 198 note que le père s'est endormi "au chevet de la mort" et que "Maria lui trouve l'apparence d'un homme qui médite sur la mort". La mère morte ne figure pas dans la peinture 198 et elle n'y est même pas suggérée par métonymie, mais sa présence est indiquée par les mêmes moyens utilisés que dans les trois peintures consacrées à l'agonie de la mère. En effet, encore ici, la lumière diffusée à travers la pièce, de gauche à droite, par un objet lumineux qui n'est pas représenté peut être considérée comme un symbole de la mère, de la mort et du sacré. Cet objet serait probablement placé à côté de la mère, dans l'extension à la gauche de l'espace représenté. Mais seule la connaissance du texte et des trois peintures consacrées à la mort de la mère permettent cette interprétation. Par ailleurs, la peinture 198 n'illustre que très indirectement le rapport que le roman établit entre la mère et les Voix. En réalité, la clarté diffuse qui y règne produit l'impression d'un recueillement méditatif qu'on peut considérer comme une illustration de la méditation rêveuse de Maria et du silence d'où naîtront les Voix.

Peinture 201

Cette peinture, la dernière de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine est une illustration des Voix. On sait l'importance de cet épisode dans le roman: en l'illustrant la peinture 201 assume à son tour une importance capitale dans le roman illustré. En ne consacrant qu'une peinture à l'épisode des Voix, l'illustration n'en respecte pas la prééminence. D'ailleurs, il y a trois Voix et chacune énonce un aspect particulier et complémentaire de la Vérité. Le texte offrait lui-même la possibilité de segmenter d'une façon cohérente le message des Voix en trois peintures. D'autres passages, moins importants, comme celui du défrichement de la forêt, sont illustrés par plus d'une peinture. Par ailleurs, des passages tout à fait secondaires sont illustrés, eux aussi, comme l'épisode des Voix, par une seule peinture. L'illustration du roman aurait dû souligner, d'une façon ou d'une autre, l'importance du passage des Voix. Mais l'illustration d'un passage n'est pas liée de façon nécessaire au nombre des peintures qui lui sont consacrées. La réussite illustrative relève du fonctionnement de la peinture illustrante, de son énoncé et de ses apports au texte. D'autre part, la peinture 201 n'est pas la seule qui puisse être considérée comme une illustration des Voix. Certaines autres peintures y correspondent en dépit de leur éloignement de l'épisode lui-même.

La peinture 201 se pose d'une façon directe et

explicite comme illustration des Voix. Son énoncé se résume en une image, celle du Paradis. Ce paradis n'est évidemment pas une illustration de l'état de béatitude céleste ou de ce qu'on pourrait appeler la contemplation directe de l'Absolu. C'est un paysage concret qui est construit par cette peinture et qui, dans le contexte romanesque, correspond au pays de Québec tel que l'évoquent les Voix.

Le premier élément iconographique, et peut-être le principal, qui signifie le paradisiaque est le pré fleuri de l'avant-plan. L'abondance des fleurs sauvages, roses et bleutées indique que la nature y est belle et bénéfique. Ce champ en floraison constitue un espace euphorisant et bénéfique. C'est l'image mythique et traditionnelle du paradis. Dans ce pré fleuri, un ruisseau serpente jusqu'au pied des collines qui s'élèvent à l'arrière-plan. La surface de l'eau est d'un bleu clair tacheté de teintes roses, qui contraste fortement avec les couleurs plus sombres de l'avant-plan. D'un point de vue réaliste, la couleur de l'eau s'explique de ce qu'elle refléchit la couleur du firmament. Ce ruisseau est, lui aussi, un élément des paysages paradisiaques. En effet, la pensée mythique fait souvent de la

[...]fontaine et de l'eau qui coule dans le jardin primordial les symboles de l'origine de la vie et de la connaissance¹.

Le paysage est aussi constitué de collines ou de

montagnes qui s'élèvent à l'arrière-plan entre le firmament et le pré fleuri. On y reconnaît encore un élément du paradisiaque dans les discours mythiques. La peinture 201 prolonge ainsi les significations qui se rattachent aux montagnes dans les peintures de Gagnon. Celles-ci ne sont pas seulement "un beau motif pictural", mais surtout un symbole "des qualités supérieures de l'âme[...]de la fonction surconsciente des forces vitales[...] du destin de l'homme²". Dans un contexte paradisiaque, la montagne sacrée est un symbole du centre du monde: elle représente le lieu où sont concentrés le sens et la réalité et le pouvoir; elle est un symbole du transcendantal. La configuration même de la montagne implique un passage au divin. Les montagnes de la peinture 201 sont particulièrement aptes à symboliser la transcendance. En effet, elles sont disposées en trois segments de plus en plus colorés. Cette progression vers la clarté s'articule à une progression du bas vers le haut et, simultanément à un mouvement en profondeur. La tranche de colline qui est la plus foncée est la plus rapprochée de l'observateur imaginaire. Les collines de la droite, qui sont un peu plus éloignées, sont un peu plus pâles. Le sommet central, situé derrière elles, est coloré en une teinte de bleu pâle, qui marque l'étape finale d'une progression dans la clarté. Dans le contexte des autres couleurs de la peinture, ce bleu a un aspect un peu irréaliste; la ligne-contour ondulante qui le sépare du firmament est dessinée d'une façon très précise et contribue à le mettre en

valeur. En réalité, le bleu pâle du sommet semble plus proche de la couleur du firmament que du sombre des collines qu'il surplombe.

Le vert turquoise, tacheté de nuages roses, du firmament prolonge à l'horizontale les sommets des trois tranches des collines. Ces couleurs, précieuses et rares s'expliquent d'une façon réaliste: ce sont les caractéristiques d'un coucher de soleil. Mais elles sont aussi des aspects de l'énoncé du paradisiaque qui assimile le céleste, la clarté et des couleurs très riches. On pourrait d'ailleurs en conclure que cette peinture est composée de deux zones: le firmament et le reste de la peinture, conformément au symbolisme traditionnel selon lequel le firmament est le lieu de la transcendance. Cette signification s'inscrit sans difficulté dans la production du paradisiaque, mais la transcendance du firmament de la peinture 201 fait aussi partie du paysage. Elle n'est pas uniquement le signe d'un surnaturel "tout autre"; elle peut aussi être considérée comme la cristallisation du caractère surnaturel de tout le paysage, comme si le firmament était le couronnement de la numinosité du monde. Il y a en effet, une sorte de panthéisme ou de divinisation du monde dans l'énoncé de cette peinture, qui tient à son réalisme. Il s'agit bien d'un paradis terrestre. Couleurs, lumière, firmament et montagnes, concourent, avec la composition même de la peinture à affirmer que le monde est un paradis. Les deux personnages qui semblent déambuler côte à côte, face à

l'observateur imaginaire, participent également à cet énoncé. Masculin et féminin, ils peuvent facilement être interprétés, dans le contexte paradisiaque, comme des images du premier homme et de la première femme, archétypes de l'humanité. La peinture montre donc un espace-temps de bonheur, où l'homme, la femme et le monde sont unis dans une harmonie merveilleuse. Les couleurs, réunies et intégrées dans un même espace, contribuent à cette signification: couleurs radieuses et éclatantes du jour - celles du firmament, du ruisseau et, à un moindre degré, celles des fleurs - et couleurs sombres, "profondes et mystérieuses" de la nuit. Cette harmonisation du clair et de l'obscur est produit par la description picturale d'un crépuscule, qui, en tant que facteur d'harmonie, peut aussi être interprété comme un aspect de l'énonciation du paradisiaque.

Ce sont surtout les collines boisées - la colline de gauche plus particulièrement - qui portent les couleurs sombres et nocturnes. Mais il y a aussi à la droite une barre de forêt sombre. Dans le contexte paradisiaque de l'ensemble de la peinture, la lisière sombre de la forêt qu'illustre la peinture 201 prend une signification opposée à celle que le texte attribue à cet élément. Ce renversement peut d'ailleurs correspondre au procédé textuel élaboré dans l'épisode des Voix. Pour la première Voix en particulier, le paysage québécois, avec ses saisons et la vie de la terre sont une manifestation du sacré qui englobe la forêt elle-même:

Après cela, c'était l'été:
l'éblouissement des midis ensoleillés, la
montée de l'air brûlant qui fait vaciller
l'horizon et la lisière du bois[...]la
quiétude des champs et des
bois[...]p.200

La première Voix entend réhabiliter le pays, son climat, ses saisons, ses paysages et la vie de la terre. La deuxième fait l'éloge de la langue française et de son rôle dans l'appropriation du pays, alors que la troisième affirme explicitement le devoir historique de tous les Québécois: être fidèles aux traditions et à l'âme communautaire. La peinture 201 correspond d'abord au message de la première Voix, mais elle se rapporte aussi au message des autres Voix. Il est cependant un passage qu'elle illustre d'une façon privilégiée. Il s'agit d'un passage qui se présente comme une réponse aux "vertiges" de la vie urbaine: Maria prend alors conscience du caractère serein de la vie à la campagne:

Mais peut-être se lassait-on de ce vertige à la longue, et les soirs où l'on ne désirait rien que le repos et la tranquillité, où retrouver la quiétude des champs et des bois, la caresse de la première brise fraîche, venant du nord-ouest après le coucher du soleil, et la paix infinie de la campagne s'endormant tout entière dans le silence?(p.200)

La peinture 201 illustrerait la dernière partie de ce passage. Le soleil y est déjà couché et les deux personnages qui se promènent dans les champs proches de la forêt jouissent de la quiétude champêtre. Le paysage

"crépusculaire" est celui de la campagne qui s'endort "tout entière dans le silence".

En réalité, on peut considérer la peinture 201 comme une illustration de tout le message de la première Voix, puisqu'elle fournit un exemple concret de l'harmonie entre le pays et ses habitants. C'est cette harmonie que la première Voix oppose à l'hostilité du monde et à la dureté de la vie. Elle construit des paysages euphoriques et des images heureuses de la vie de la terre pour chaque saison. En agissant de cette façon elle reprend à son compte le procédé textuel selon lequel le récit est lié au déroulement des saisons. Pour la première Voix, chacune des saisons - même l'hiver - se présente comme un rapport harmonieux et épanouissant entre l'homme et la nature. En construisant un énoncé qui affirme une signification similaire, la peinture 201 dit d'une façon concrète, dans un paysage particulier, que la vie de la terre est merveilleuse et sereine, que le pays n'est pas hostile et qu'il est investi d'une numinosité épanouissante.

La peinture entretient un lien illustratif avec le message de la première Voix, mais elle présente aussi des similarités avec certains aspects du message de la deuxième Voix. La peinture n'illustre pas ce que la deuxième Voix présente comme l'agent principal de la relation intime qui unit les Québécois à un pays, à savoir la langue française, et les noms de lieux, mais on peut voir dans l'harmonie entre personnages et paysage une illustration du "chez nous"

québécois: "Dans tout ce pays-ci nous sommes chez nous[...]chez nous!"(p.202). Le rapport illustratif entre la peinture 201 et le message de la troisième Voix est encore plus marqué. Et en réalité, les significations qu'énonce la troisième Voix ont des répercussions très importantes sur toutes les peintures de l'édition Mornay. Elle affirme un lien nécessaire et intime entre le pays, les caractéristiques de son espace physique, sa géographie et le caractère spirituel de l'identité québécoise. Elle pose explicitement le pays comme une entité sacrée. Un paysage québécois, dans la perspective des Voix, n'est donc pas qu'une image concrète et dénotative du monde extérieur: les images, les perceptions, les descriptions du pays sont en réalité des "choses sacrées":

Nous avons marqué un plan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Ungava, en disant: ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles et qui devront demeurer jusqu'à la fin[...] C'est pourquoi il faut rester dans la province[...]Au pays de Québec[...] rien ne doit changer...(p.204-205)

La "voix du pays de Québec"(p.203) est constituée de "tout ce qui fait l'âme de la province"(p.203). L'espace physique - dont la deuxième Voix a fait le "chez nous" québécois - est donc aussi une entité spirituelle, un aspect essentiel de l'âme du pays. Il est directement intégré à la

totalité que veut produire le texte: le pays devient, pour la troisième Voix, inséparable du peuple qui l'habite, de ses traditions, et du caractère sacré de l'identité nationale. Il est un des constituants de l'action sémantique prédominante du texte: c'est-à-dire de la production d'une synthèse entre l'homme, le monde et le sens.

Interprétées à partir du message de la troisième Voix, les peintures de Gagnon apparaissent comme des microcosmes du Québec. Ce sont des métaphores et des métonymies de la totalité merveilleuse que le texte veut produire et que les Voix parachèvent. Les paysages concrets et particuliers agissent comme des illustrations de l'identité québécoise. Les Voix transforment en figures du sens ce que le texte a présenté comme des dénотations réalistes et objectives. Ce passage d'un réalisme apparent à un symbolisme profond investit également les peintures qui deviennent ainsi des illustrations d'illustrations. La dimension illustrative du fonctionnement romanesque s'impose donc, comme le facteur textuel qui assure la cohérence de l'articulation des peintures illustrantes au texte illustré. Il existe une continuité discursive entre le roman et les peintures qui l'illustrent. Celles-ci poursuivent et développent d'une façon visuelle, spatiale et picturale, l'explicitation et la concrétisation du Québec que le roman élabore d'une façon verbale en se servant d'un récit, de personnages et de la description générale d'un milieu.

A partir de la troisième Voix le caractère

symbolique des dimensions concrètes et particulières des données narratives et descriptives du texte deviennent explicites. La peinture 201 illustre donc le passage du roman dans lequel la signification réelle de son fonctionnement s'avoue clairement, c'est-à-dire le passage à partir duquel le caractère illustratif du roman devient explicite. C'est ainsi toute la signification du roman que cette peinture contribue à rendre explicite.

La peinture 201 projette comme dernière image du texte un paysage grandiose dans lequel Maria, apparemment heureuse, est unie amoureusement à l'homme qu'elle va épouser. Cet énoncé n'est cependant pas conforme . aux impressions ambiguës qui se dégagent de l'épilogue, en particulier quant aux sentiments de Maria. La peinture 201 et l'absence d'illustration pour l'épilogue, ont pour effet d'occulter cette ambiguïté. C'est d'ailleurs le même effet que produit l'emblème de la page 206.

La peinture 201 illustre d'abord les Voix. C'est cet aspect de son action illustrative qui prédomine. Mais cette action n'élimine pas l'impression que cette peinture travestit les significations du texte en posant implicitement entre Eutrope et Maria une union sereine aux connotations mythiques et religieuses. En réalité, les deux principaux aspects de l'illustration du roman interviennent dans cette peinture. D'une part, elle donne une image déformée du texte, en accentuant et même en transformant certains aspects du roman pour promouvoir une image idéalisée du Québec et du

récit lui-même. D'autre part, elle se situe au coeur même du
 texte en rendant visible l'union sacrée entre l'homme et le
 sens qu'elle interprète, conformément au message de la
 première Voix, comme un état de bonheur édénique, comme une
 expérience privilégiée dans laquelle sujets désirants et
 objets merveilleux sont unis l'un à l'autre. Elle résume
 toute la sémantique du texte en un énoncé: le Québec est un
 paradis. Mais le roman utilise des voies plus austucieuses
 pour l'affirmer. Les peintures de Gagnon ont choisi, au
 contraire, le mode de la célébration claire et lumineuse
 plutôt que la mise en scène d'un drame "réaliste" et
 apparemment vraisemblable. C'est à la fois leur force et leur
 faiblesse. Le texte supporte plus ou moins cette entreprise
 d'illustration. Il est merveilleusement illuminé, mais il en
 est aussi occulté.

Notes.

1. Dictionnaire des symboles, sous la direction de Jean
 Chevalier, Paris, Robert Laffont, 1969, p.583.

2. Id., p.521.

Chapitre IV: Le roman illustré/occulté

En analysant les peintures de Clarence Gagnon qui figurent dans Maria Chapdelaine nous avons voulu décrire de quelles façons ces peintures illustrent le roman. Du même coup, nous avons démontré le fonctionnement concret du procédé illustratif, sans nous attacher toutefois à en souligner les caractéristiques générales.

Le procédé illustratif mis en oeuvre dans les peintures de l'édition Mornay se caractérise surtout par une focalisation privilégiée. Par rapport aux passages qu'elles illustrent, les peintures de l'édition Mornay sont des développements complémentaires plus concrets, plus explicites, plus particuliers. Cette focalisation vers le concret résulte de ce que le texte illustré est verbal. De par leur caractère visuel, spatial et pictural, les peintures illustrantes sont donc en contexte, plus concrètes que le texte. Toutes ces peintures, même celles qui ne sont pas reliées à un passage précis, "éclaircissent" le roman parce qu'elles énoncent des significations similaires à celles du roman en utilisant des formes-couleurs qu'elles agencent d'une façon cohérente. Les configurations très précises que prennent les dessins et les couleurs picturales ont toujours une charge éclaircissante par rapport aux actions, aux personnages, aux paysages, aux thèmes romanesques auxquelles elles correspondent.

Cette action éclaircissante ne peut se réaliser que si des similarités sont établies entre l'énoncé pictural et un ou des passages du roman. Dans l'édition Mornay de

Maria Chapdelaine, l'absence de légendes oblige à une recherche des similarités qui permettent l'articulation de la peinture illustrante et des passages illustrés. Nous avons donc consacré une grande partie de nos analyses à la mise en évidence des passages romanesques illustrés par les peintures et à la description des effets illustratifs qui en résultent.

Nos analyses des peintures de l'édition Mornay ne constituent pas, comme telles, une analyse du roman illustré. Elles n'en sont qu'une partie, nécessaire sans doute, mais qui, pour constituer une véritable analyse du roman illustré, devrait s'inscrire dans des analyses du roman "sans images". Ainsi, une étude du sacré devrait tenir compte de toutes les données romanesques qui thématisent le sacré et des significations complémentaires produites par les peintures qui l'illustrent. Une étude de ce type, étendue à tous les aspects, permettrait effectivement de décrire le fonctionnement du roman illustré comme tel.

1. Le roman occulté

Pour évaluer dans son ensemble l'illustration du roman, il faudrait d'abord mettre en évidence les aspects importants du texte qui ne sont pas illustrés par les peintures de Gagnon. Bien entendu, seuls les passages du texte qui étaient "visualisables" pouvaient être illustrés. D'autre part, les peintures n'étaient pas contraintes

d'illustrer tous les aspects importants du roman ni de mettre en image toute la complexité de ses significations.

En revanche, une des caractéristiques de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, c'est l'abondance des peintures. De par leur nombre et leur distribution sur l'ensemble du roman, les 55 peintures illustrent un grand nombre de passages romanesques qui en reçoivent une importance accrue. On peut donc se demander si l'importance que les peintures accordent à ces passages et aux significations textuelles qu'ils produisent correspond à l'importance que ces passages détiennent dans le roman "sans images". Nous avons noté, par exemple, qu'à première vue les Voix n'étaient illustrées que par une seule peinture, alors qu'un passage beaucoup moins important, comme la description du défrichement, est illustré par trois peintures.

D'autre part, il est évident que les 54 peintures et l'emblème final n'illustrent pas la totalité du texte: elles laissent "sans images" une quantité imposante de passages. On peut donc se demander quel rôle les passages non illustrés jouent dans le roman, si des aspects importants du texte sont absents des peintures de Gagnon, et si ces absences sont elles-mêmes significatives. Il faudrait aussi tenir compte d'une forme d'absence mitigée, qui résulte de ce que les énoncés des peintures illustrantes diffèrent à ce point du passage qu'elles sont censées illustrer que celui-ci demeure partiellement absent.

Les différences entre peinture illustrante et

texte illustré peuvent être très marquées. Elles ont pour effet général de transformer l'illustration du roman en un processus d'occultation. Au lieu d'être éclaircies, précisées, concrétisées, développées ou explicitées par les actions des peintures, les significations du roman "sans images" sont alors, en quelque sorte, obscurcies, brouillées ou occultées par les peintures, qui en proposent des versions déformées, travesties, altérées, perversies. Si le texte affirme, par exemple, que l'automne au pays de Québec est caractérisé par la tristesse, et si, d'autre part, les peintures qui prétendent illustrer cet énoncé ne contiennent aucun indice de tristesse mais mettent plutôt en évidence le caractère euphorique et merveilleux de l'automne, on peut conclure que l'énoncé pictural est si différent de celui du texte que celui-ci en est occulté. Les similarités entre énoncés illustrants et énoncés illustrés n'y sont que minimales et ce sont plutôt leurs différences qui s'imposent.

Ces occultations peuvent manifester un projet sémantique par rapport au texte dans son ensemble. C'est ce qui se produit dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine. Une dimension de l'action sémantique des peintures illustrantes propose une image déformée du roman et promeut une version du texte qui ne correspond pas à celle qui le constitue réellement. Mais cette occultation apparaît quelquefois bien naïve: la peinture 150 est la manifestation la plus flagrante de cette inefficacité. Cette dimension

négative de l'illustration du roman réussit tout de même à interférer dans le texte lui-même. Elle oblige le lecteur du roman illustré à en démasquer les subterfuges, au risque de perdre de vue les significations véritables du roman.

Il faut cependant souligner le fait que les énoncés picturaux illustratifs ne sont jamais identiques à ceux du texte illustré. Ils leur sont similaires, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois ressemblants et différents. C'est lorsque les différences l'emportent d'une façon marquée sur les ressemblances que le texte est occulté. En revanche, les complexités et la richesse du roman laissent le champ libre à la construction de peintures dont l'énoncé peut être très différent du roman mais lui être articulé d'une façon cohérente. Même dans leurs différences, les énoncés de ces peintures respectent d'une façon générale les données du texte et contribuent à l'éclaircir en le concrétisant.

L'absence la plus notable dans les peintures de l'édition Mornay est celle de Lorenzo. Tous les autres personnages importants sont illustrés à plus d'une occasion. Cette absence est significative. On sait le rôle que joue le personnage de Lorenzo dans la sémantique du roman: il est l'exilé, l'Américain, le citadin, qui séduit Maria après la mort de François, en faisant miroiter à ses yeux les images d'une vie facile; il est le tentateur qui s'oppose à la mère et au pays; il est celui qui dénonce le caractère apparemment inhumain du Québec. Mais son rôle réel dans la stratégie du

roman est de permettre aux Voix de lui répondre.

L'absence de Lorenzo se double de celle de l'objet merveilleux qui se rattache à lui, les villes américaines. Lorenzo en fait pourtant une description éloquente et passionnée qui aurait sans doute pu être illustrée. Leur absence est une exception malencontreuse, puisque les peintures illustrent la plupart des lieux et territoires qui jouent des rôles importants dans le roman.

La peinture 150, inscrite au coeur du passage où Lorenzo fait l'éloge des villes américaines et demande à Maria de l'épouser, se veut une réponse à Lorenzo et à ses valeurs. En représentant Maria comme mère de famille et femme d'un cultivateur qui est vraisemblablement Eutrope, cette peinture remplace et corrige par une image "sainte" ce qu'elle semble considérer comme un sacrilège. Il s'agit de la peinture dont la signification illustrative est la plus étonnante. Même si elle possède d'autres significations, le rôle principal de cette peinture est d'éliminer concrètement Lorenzo, les villes américaines, et la tentation de Maria. Elle entend ainsi censurer le texte. Mais Lorenzo, les villes américaines et la tentation de Maria sont des réalités textuelles qui ne sont pas réprimées par la peinture 150. De sorte que cette peinture a pour effet de semer le doute sur le sérieux de l'illustration du roman. En prétendant censurer le Mal, elle ne réussit qu'à discréditer son propre énoncé et les autres peintures de l'édition Mornay.

Il y a d'autres absences dans l'édition Mornay,

mais aucune n'est aussi flagrante que celle de Lorenzo et des villes américaines. Nous avons déjà noté à propos de la peinture 201 que l'épisode des Voix aurait pu être illustré par plus d'une peinture. En revanche, il y a dans l'édition Mornay toute une série de peintures qui peuvent être considérées comme des illustrations des Voix, puisqu'elles montrent l'unité entre pays, personnages et sens.

Par ailleurs, le seuil et la petite fenêtre ne reçoivent pas dans les peintures de Gagnon toute l'importance que le texte leur accorde. Chacun de ces motifs apparaît cependant dans une peinture qui respecte de façon générale les significations que le roman lui attribue. Ainsi, la peinture 198 nous montre Maria rêvant devant la petite fenêtre, alors que la peinture 82, qui est aussi l'illustration d'une rêverie de Maria, la montre assise sur le perron de la maison. Mais cette dernière n'illustre pas toutes les significations que le texte attribue au seuil.

Il en est de même pour l'illustration de l'amour entre Maria et François. Les peintures qui illustrent des aspects de ce thème le font d'une façon indirecte et ambiguë, à commencer par la peinture 4 qui cache dans une scène de la vie villageoise la première rencontre entre Maria et François. La peinture 73, consacrée à la cueillette des bleuets au cours de laquelle François et Maria échangent leur serment, ne montre qu'une image imprécise de leur amour. La peinture 82, consacrée à la rêverie de Maria sur les significations de son amour pour François, n'illustre pas le

contenu des pensées de Maria.

En réalité, aucune peinture de l'édition Mornay ne nous montre François et Maria, ensemble, côte à côte, et ouvertement amoureux. La peinture 73 ne suggère que d'une façon implicite l'amour de François et de Maria. C'est plutôt Eutrope, dans les peintures 150 et 201, qui est présenté avec Maria, comme s'il était l'élue de son coeur. On peut donc conclure que, dans l'édition Mornay, c'est Eutrope qui est l'amoureux de Maria: les peintures lui font usurper le rôle de François. Il s'agit là d'un travestissement du texte qui n'est pas justifié.

L'illustration des rapports entre Maria et François passe presque complètement sous silence la dimension sacrilège de l'amour romantique, qui joue pourtant un rôle important dans le roman. Les passages qui disent comment l'amour de François éveille Maria à sa différence ne sont pas illustrés directement, pas plus que les passages dans lesquels le texte présente l'amour comme une expérience si puissante qu'elle semble instaurer chez Maria, une sorte d'individualisme du couple, qui s'oppose aux valeurs sédentaires, à ses mariages sans passion et à une conception catholique et traditionnelle du mariage. Si ces passages sont illustrés, ce n'est que d'une façon imprécise, par la peinture 69. La seule peinture qui puisse être interprétée comme une illustration de la signification que l'amour de François assume pour Maria, est celle de la page 89: ce paysage magnifique devient un signe de l'euphorie amoureuse

de Maria. Par contre, nous avons décrit de quelles manières indirectes cette illustration se produit. La peinture 123, qui illustre les derniers moments de François tels que Maria les imagine, ne contient aucune trace de l'affection de Maria pour François, alors que cette affection fait clairement partie du passage illustré.

L'illustration de l'amour dans les peintures de l'édition Mornay est donc concentrée sur les rapports entre Eutrope et Maria. C'est Eutrope qui est mis en évidence par les peintures 150 et 201. La peinture 28 peut également être considérée comme une magnifique illustration du désir amoureux, puisque le personnage masculin qui se dirige, fanal en main, à travers une campagne hivernale vers la maison des Chapdelaine, est une illustration d'Eutrope. Cette peinture illustre fort efficacement l'intensité de "l'amitié" qu'éprouve Eutrope pour Maria. Mais on est sûrement en droit de se demander pourquoi ce personnage pictural n'est pas une illustration de François.

Ce qui caractérise également l'édition de Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon, c'est l'absence mitigée de l'apparence physique des personnages. Il n'y a pas de portraits dans l'édition Mornay. Les visages, en particulier, sont très souvent cachés. Il s'agit là d'un effet général mais non systématique, puisque plusieurs peintures montrent d'une façon suffisamment explicite des images de certains personnages et de leur visage. Mais en général, l'occultation des personnages prévaut. Nous avons

énuméré les procédés utilisés pour produire cet effet. Par contre, nous avons aussi souligné que l'illustration des personnages dans l'édition Mornay n'est pas fondée sur une représentation explicite et récurrente des traits physiologiques ou vestimentaires des principaux personnages, qui seraient ainsi valorisés pour eux-mêmes, comme dans les portraits de l'édition illustrée par Suzor-Côté.

L'absence de ce type de portraits dans l'édition Mornay est largement compensée par une série très importante de peintures qui illustrent les principaux personnages en tant qu'énoncés de valeurs. Ces peintures qui montrent les personnages en situation, deviennent des illustrations de leurs expériences privilégiées et peuvent donc être considérées comme des figures de leur identité profonde: elles illustrent les images identitaires que projette chacun des principaux personnages. Lorenzo est le seul qui ne soit pas illustré de cette façon.

L'utilisation de ce procédé pour illustrer les personnages est une des vertus de l'édition Mornay. Elle permet de mettre en évidence, de façon concrète, visuelle et spatiale, un des aspects les plus importants du fonctionnement du texte. Dans le roman, l'apparence physique des personnages est nettement subordonnée aux valeurs qu'ils servent à énoncer et au schème structural utilisé par le texte pour construire ces énoncés de valeur. Ceci dit, il n'en reste pas moins que les peintures de l'édition Mornay laissent flotter une certaine équivoque dans l'identification

des personnages picturaux. Cette équivoque aurait peut-être pu être évitée, sans que l'illustration du schème structural en perde de sa valeur; peut-être même y aurait-elle gagné en efficacité si les apparences physiques des principaux personnages avaient été illustrées d'une façon explicite dès la première peinture où ils interviennent et si ces caractéristiques avaient été répétées de façon assez nette pour être reconnaissables au premier regard. C'est le procédé que mettent en oeuvre les images picturales de Maria et de la mère; en revanche, celles d'Eutrope, de François et du père restent ambiguës.

L'occultation des apparences physiques, du visage en particulier, de certains personnages devient en certains cas, un procédé de signification important. Dans la série des trois peintures consacrées à la mort de la mère, l'absence d'illustration du visage de la mère participe directement à l'illustration de la mort et du sacré. Dans la peinture 123, le visage occulté du personnage illustré porte une série de significations possibles: image de la mort, figure de l'absence définitive de François.

Les diverses formes d'absence signalées jusqu'ici s'inscrivent dans une absence fondamentale et généralisée, qui correspond à l'occultation du Mal. Le thème que Placide Gaboury désigne comme celui "de l'étranglement" et que nous avons plutôt désigné comme l'hostilité du monde et la dureté de la vie, n'est pas, d'une façon générale, illustré dans les peintures de Gagnon. Cette absence est multiforme, mais elle

n'est que partielle, puisque certaines peintures illustrent des aspects négatifs de l'aventure de Maria, de la vie des paysans et du pays de Québec. Mais ces aspects négatifs sont illustrés avec beaucoup moins d'éloquence que ne le sont les aspects positifs.

Ainsi, la signification générale qui se dégage de la peinture 1 ne peut être considérée comme étant similaire au jugement qui clôt la description initiale du paysage de Pérignonka: "tout parlait d'une vie dure dans un pays austère" (p.2). Les peintures 112, 134 et 152 illustrent de la façon la plus évidente l'hostilité du pays. Mais le caractère explicitement hostile et négatif du pays n'y est illustré qu'indirectement. C'est plutôt une forme d'étrangeté et de mélancolie qui s'en dégage. Ces significations ont aussi une valeur illustrative, puisqu'elles peuvent correspondre à l'ennui et au vide que ressent Maria après la mort de François, mais ces peintures n'illustrent sûrement pas l'absence de douceur et de pitié, la misère, la vie difficile et constamment menacée que le texte associe au pays de Québec. Si on interprète la maladie, l'agonie et la mort de la mère comme des manifestations du Mal - ce qui n'est que partiellement justifié - on peut alors conclure que l'occultation de l'apparence physique de la mère correspond à une occultation du Mal.

Nous avons déjà noté comment, dans la peinture 142, l'utilisation de certains procédés picturaux et la construction même d'un paysage interfèrent dans l'intention

d'illustrer par un exemple concret le caractère difficile de la vie de la terre telle que Lorenzo la perçoit. Le même phénomène se retrouve dans la peinture 155. L'utilisation de certains procédés picturaux en désarmore la valeur illustrative par rapport aux difficultés de la vie paysanne telle que Maria se les représente après avoir entendu la demande en mariage d'Eutrope.

Par ailleurs, les peintures qui illustrent l'hiver ne transmettent pas le caractère nettement hostile et dangereux que le texte attribue à cette saison. La plupart des paysages hivernaux de Gagnon sont au contraire investis d'un sens du merveilleux, qui relève surtout des couleurs éclatantes et lumineuses utilisées pour dénoter la neige, les habitations et les vêtements. Les paysages d'automne, investis de la même signification, s'opposent directement au caractère mélancolique et tragique que le texte attribue à cette saison. Ainsi d'une façon générale, les peintures de Gagnon qui illustrent des passages textuels dans lesquels est énoncée la vision négative du pays le font habituellement d'une façon mitigée et partielle.

Dans certaines peintures, les procédés picturaux qui tendent à abstraire les éléments présentés ou à mettre l'importance sur la construction d'un paysage ont aussi pour effet de projeter une image moins négative du pays que celle énoncée dans le passage illustré. Certaines peintures vont même jusqu'à signifier le contraire de ce que dit le texte qu'elles illustrent. Tel est le cas de la peinture 150 qui

s'arroge le droit de contredire le texte. Le mal y est remplacé par une image du bien qui est proposée comme la signification à lire, comme si la peinture voulait se substituer au passage du texte qu'elle illustre.

Il faut aussi noter que plusieurs passages du roman dans lesquels la vision négative du pays est énoncée d'une façon particulièrement vivace ne sont pas illustrés. Dans le contexte de l'occultation du mal, ces absences deviennent plus que fortuites. Elles participent à la projection de la version du texte que les peintures semblent vouloir imposer. Nous pensons particulièrement au passage qui suit l'annonce de la mort de François et dans lequel Maria fait l'expérience d'une mort symbolique, agressée comme François par le froid meurtrier:

[...]le froid descendit sur elle comme un couperet, et la lisière lointaine du bois se rapprocha soudain, sombre façade derrière laquelle cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix[...]son chagrin s'aiguisa, et la main qui lui serrait le coeur se mit à inventer des pincements, des déchirures, vingt tortures rusées et cruelles. (p.122)

Le passage, tout aussi important, dans lequel l'aliénation de Maria et sa vision négative du pays semblent atteindre un paroxysme n'est pas non plus illustré dans l'édition Mornay:

[...]c'était un pays sans pitié et sans douceur. Toute l'inimitié menaçante du

dehors, le froid, la neige profonde, la solitude semblèrent entrer soudain dans la maison et s'asseoir autour du poêle comme un essaim de mauvaises fées, avec des ricanements prophétiques de malchance ou des silences plus terribles encore [...]. Il semble à Maria que tous ceux qui sont éunis là entre les murs de planches courbent l'échine et parlent bas, comme des gens dont la vie est menacée, et qui craignent. (p.143-144)

On peut cependant interpréter la peinture 198 comme une condensation du Mal, même si elle n'a pas le caractère dramatique que le roman attribue à tout ce qui s'oppose au bonheur de Maria. L'image qu'elle projette peut cependant être interprétée comme l'illustration du matérialisme et de l'individualisme qui lui est associé. Cet effet illustratif n'est qu'une des significations possibles de cette peinture, et il demeure implicite, mais il est tout de même une possibilité intéressante puisqu'il contribue à mettre en évidence la composition du roman. Néanmoins, il n'est pas réalisé avec suffisamment de force et de précision pour désamorcer l'effet général d'occultation du Mal qui caractérise les peintures de l'édition Mornay.

Ces absences et ces illustrations mitigées, voire ces censures, manifestent un effort pour idéaliser le texte en accentuant les aspects positifs et en réprimer les aspects négatifs. Cette entreprise correspond d'une façon générale à la mythisation de Maria Chapdelaine effectuée par la grande majorité de ses récepteurs dans les années vingt et trente, tant en France qu'au Québec. Il s'agit donc du même type de mythisation que celui décrit par les auteurs du Mythe de

Maria Chapdelaine.

Ainsi, une partie des peintures de Gagnon semblent répéter le type de discours dans lequel le roman est présenté comme un éloge de la vie québécoise traditionnelle. Ces peintures semblent animées d'une interprétation générale qui motive la façon dont elles sont construites. Elles s'inscrivent alors dans le roman pour mettre en évidence et pour illustrer, non pas le texte lui-même, mais une interprétation idéalisante. Au besoin, ces peintures corrigent le texte au profit de son interprétation. Plutôt que d'"éclaircir" le texte, les peintures qui occultent le mal ne contribuent qu'à l'obscurcir. Leurs significations interfèrent dans la lecture du roman sans images. Dans la plupart des cas, ces interférences, prises isolément, peuvent apparaître sans grande importance. Mais lorsqu'elles sont rassemblées, elles apparaissent nettement comme une entreprise de brouillage, qui vise à déformer le sens du texte.

Ce processus travestit et diminue l'efficacité de l'entreprise sémantique du texte. Ce faisant, il nuit à la valeur stratégique que le mal possède dans le discours romanesque. En effet, le mal n'y est énoncé que pour permettre aux Voix de le contredire et même de l'exploiter. Tenter de réprimer cet aspect du texte ne peut donc produire qu'un effet contraire à celui qui est visé.

L'image édulcorée de Maria Chapdelaine qui résulte de ce filtrage et de cette occultation est beaucoup moins

convaincante qu'une version authentique du roman dans laquelle le mal, sous la forme de la vision négative du Québec, de la trahison de Maria et du succès apparent de sa séduction prépare et justifie l'intervention providentielle des Voix. Le roman sans images réussit donc d'une façon plus efficace que le roman illustré à faire l'éloge de la vie québécoise traditionnelle. En réalité, le texte résiste aux entreprises d'idéalisation des peintures de l'édition Mornay. Même dans l'édition illustrée, il conserve sans doute un degré d'indépendance par rapport aux peintures.

Parmi les autres absences des peintures de l'édition Mornay, il faut signaler le caractère français de l'identité québécoise, qui n'est pas illustré, alors que le sont les autres propriétés générales du milieu, comme le caractère rural, le catholicisme. Le thème de la voix est un élément important de la sémantique du texte, mais son illustration dans l'édition Mornay devient un aspect de l'occultation du roman, tellement les peintures qui prétendent l'illustrer en transmettent une image différente de celle du texte. Les peintures 34 et 167 s'articulent à des passages qui font référence à des phénomènes sonores d'une façon explicite et insistante. Il s'agit de la "voix" des grandes chutes qui devient, pour les Chapdelaine qui l'entendent pour la première fois, le signe de l'arrivée du printemps. Ce sont aussi les bruits et les sons qu'entend Maria et que le texte dénote pour signaler les préparatifs du départ du père qui doit aller chercher le médecin. Dans les

deux peintures qui illustrent ces passages, les sons dénotés par le texte sont absents. Cette absence n'est pas, par contre, le signe d'une stratégie illustrative. En effet, le caractère non-verbal de la peinture lui interdit de dénoter des sons. Pourtant les peintures 34 et 167 ont réussi à illustrer ces passages en montrant les dimensions visuelles des phénomènes sonores dénotés par le texte. Mais il n'en reste pas moins que ces peintures occultent le roman en montrant une voix silencieuse.

L'illustration de la suite des actions qui constituent l'histoire est aussi investie d'effets occultateurs. Certaines peintures qui illustrent des passages à valeur narrative ont tendance à se servir des actions dénotées par le texte comme d'un prétexte pour construire des paysages. Tel est le cas de la peinture 4. Ailleurs, par exemple dans les peintures 4, 8, 79, 167 et 193 s'instaure une tension entre l'illustration d'une action et la construction d'un paysage. Cette tension s'explique en partie par le fait que les peintures de Gagnon ne procèdent jamais à une métonymisation du contexte spatial d'une action. Au contraire, elles construisent des espaces qui recouvrent d'objets "réalistes" ou de formes-couleurs la totalité de la surface picturale. La construction de paysages dans lesquels sont inscrits des intervenants narratifs s'impose quelquefois si fortement que la dimension narrative est mise en veilleuse ou projetée à l'arrière-plan. Dans ces peintures, c'est un discours pictural de type descriptif qui prédomine.

Cette tension s'accroît dans certaines peintures, jusqu'à devenir un rapport conflictuel entre l'illustration du texte et le fonctionnement pictural. Nous en avons relevé des exemples dans les peintures 79, 101, 142, et 155. C'est la tendance décorative de la peinture de Gagnon et son utilisation de procédés "japonisants" -couleurs posées en aplat, autonomie des lignes-contours, schématisation de la composition- qui instaurent dans ces peintures une tendance vers l'abstraction. Les valeurs narrative ou descriptive de l'énoncé pictural deviennent alors ambiguës et incertaines, et on peut se demander si ces formes-couleurs renvoient réalistement à des objets du monde naturel ou si les similarités générales ne sont qu'un prétexte pour énoncer des significations qui ne se fondent plus sur un réalisme représentatif.

Tous ces procédés que nous avons relevés sont des facteurs d'occultation. Ils ne servent pas à préciser le texte ni à l'expliquer ou à le compléter. Ils contribuent plutôt à projeter une image qui interfère avec les données du roman. Ils font du roman illustré, une oeuvre confuse, animée de tensions contradictoires et qui ne réussit sûrement pas à instaurer une totalité de façon aussi efficace que le roman non illustré.

Il y a en outre, dans l'édition Mornay trois peintures en particulier dont les énoncés n'ajoutent que bien peu à l'intérêt du roman. Deux d'entre elles, les peintures 115 et 189, montrent des images folklorisantes de la vie

québécoise, qui n'entretiennent qu'un rapport très indirect avec le passage auquel elles sont reliées. Elles se servent plutôt de ces passages -du récit de la mort de François par Eutrope et celui de la vie héroïque de la mère par le père- comme de prétextes pour projeter des images qui illustrent une idéologie: celle d'un Québec traditionaliste, pittoresque et merveilleux.

Ces caractéristiques négatives de l'illustration du roman par les peintures de l'édition Mornay s'articulent cependant aux aspects positifs. Il existe ainsi deux dimensions aux actions illustrantes des peintures de Clarence Gagnon: elles ont pour effet d'obscurcir et d'éclairer le texte. Les deux procédés sont réunis dans une dialectique complexe, et se réalisent de façon différente en chaque peinture. Même dans les peintures qui ont une action particulièrement occultatrice, il y a toujours des aspects illustratifs et éclaircissants. Ainsi, la peinture 150 dont nous avons souligné l'inefficacité, peut aussi être considérée comme une illustration du dénouement du récit et d'un aspect du message des Voix. En dépit de leur action occultatrice, les peintures 115 et 129 sont des illustrations de la description textuelle des moeurs typiques du Québec.

Cette dualité résulte de plusieurs facteurs. Elle provient de la polysémie des images, mais elle relève aussi de la complexité sémantique du roman lui-même et du fait que la plupart des peintures de l'édition Mornay illustrent plus qu'un passage du texte. Elle résulte aussi du fait que pour

projeter une image idéalisée du Québec, les peintures occultatrices doivent assurer une certaine reconnaissance des données textuelles dans les images déformées qu'elles en donnent; d'où l'effet d'illustration. D'autre part, on peut penser que même les peintures qui ont une action éminemment illustrative occultent aussi le texte, en proposant des images visuelles précises et concrètes alors que le roman se donne plutôt comme un potentiel de visualisation riche et complexe. En concrétisant la polymorphie des visualisations possibles du texte, chaque peinture le réduit à une seule image.

2. Le roman illustré

A. Illustration et procédés picturaux

Maria Chapdelaine, comme tout autre roman, propose à ses lecteurs de visualiser certaines de ses données, mais il ne se réalise pas d'une façon directement visuelle et picturale. De ce point de vue, il reste vague, imprécis et lacunaire. Les peintures qui sont inscrites dans son déroulement et dont les énoncés sont similaires à ceux de certains passages romanesques assument une signification illustrative parce que chacune d'entre elles explicite, concrétise, particularise et développe d'une façon visuelle, spatiale et picturale le discours verbal du roman. Ce procédé

de signification peut être décrit comme un passage de l'implicite à l'explicite, du vague au précis, de l'abstrait au concret, du général au particulier; d'où la dimension éclaircissante et démonstrative de sa signification. Toutes les peintures de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, quelles que soient les focalisations particulières de leurs énoncés, illustrent donc le roman en rendant plus explicite, plus concret ou plus précis certains de ses passages. Par ailleurs, il existe des degrés dans la pertinence et des niveaux dans l'importance des actions illustratives. Certaines peintures illustrent clairement tel ou tel passage tout en maintenant des relations possibles et moins pertinentes avec d'autres passages: la peinture 167 par exemple illustre son contexte immédiat mais peut aussi illustrer le monde "curieusement vide" (p.133) que perçoit Maria après avoir rencontré le curé. Ainsi, il y a habituellement des actions illustratives prédominantes articulées à des actions illustratives secondaires: la peinture 177 est l'illustration d'un portrait de Tit-Sébe mais elle illustre surtout le caractère sacré de la mort de la mère. D'autre part, les nombreuses peintures de l'édition Mornay qui illustrent les Voix possèdent un double niveau d'action illustrative: superficiellement, elles illustrent tel ou tel passage, mais en profondeur, elles montrent la vision paradisiaque du Québec. En illustrant ainsi plusieurs passages, certaines peintures peuvent parfois rendre plus explicites les relations textuelles plus ou moins implicites

qui existent entre ces différents passages; la peinture 123 agit de cette façon.

Certaines peintures répètent la signification du procédé illustratif au niveau même du contenu de leur énonciation. Elles se présentent en effet comme des images concrètes et particulières, élaborées et complexes, qui illustrent un contenu romanesque abstrait, général ou bref. Tel est le cas des peintures 57, 60, 77, 134 et 142, qui agissent à la façon d'"exemples démonstratifs" de l'énoncé littéraire.

Par contre, quelques peintures ajoutent des informations au texte sans être directement illustratives: elles inventent d'elles-mêmes un énoncé qui développe un segment ou un passage du texte; elles élaborent les non-dits du texte. Ainsi, la peinture 21 complète d'elle-même la fin d'un segment narratif en montrant la destination des voyageurs, la maison des Chapdelaine, que le roman a choisi de ne pas décrire. Elle rend explicite ce qui n'est donné que d'une façon implicite par le roman; elle illustre ou explicite les dimensions narratives et descriptives du discours romanesque. Ses significations peuvent en effet être considérées comme de l'illustration parce qu'elle rend explicite un passage qui n'existe pas comme tel, mais qui pourrait vraisemblablement faire partie de l'énoncé romanesque. L'énoncé pictural s'inscrit alors directement et concrètement dans l'énoncé littéraire.

La peinture 23 joue sensiblement le même rôle.

Même si aucun passage ne décrit la marche des premières communiantes, l'énoncé de la peinture s'articule sans difficulté aux passages (p.21-22) qui font doublement allusion aux "veilles paroisses". L'énoncé de la peinture 23 peut ainsi être considéré comme un exemple concret de la vie des vieilles paroisses: la marche des premières communiantes apparaît comme un moment privilégié de la vie sociale et religieuse d'un village québécois. En présentant une image qui correspond à l'idéal du sédentarisme, cette peinture devient en outre une illustration de la mère elle-même.

La peinture 40 fonctionne d'une façon similaire. La descente en canot peut être considérée comme un exemple concret et vraisemblable du nomadisme de François, même si rien dans le roman ne le dénote. Cette peinture complète la partie du discours romanesque dans laquelle François décrit son genre de vie. Du même coup elle devient une figure de l'identité de ce personnage.

On retrouve dans la peinture 93 un autre exemple de ce type d'action illustrative. Cette peinture illustre surtout des passages qui décrivent l'automne, mais la présence du laboureur et de ses animaux constitue un énoncé qui ne fait pas partie du roman. C'est la peinture qui l'invente. Cet énoncé est vraisemblable et il complète ainsi un aspect du discours descriptif du roman.

La peinture 152 entretient avec le texte un rapport analogue: elle n'illustre aucun passage précis, mais son énoncé s'inscrit de façon vraisemblable dans les données

du texte. On peut en effet considérer que son paysage triste et sauvage est une illustration des descriptions de l'automne et de certains états d'âme de Maria. De la même façon, le couple qui figure dans la peinture 201 comme illustration de Maria et d'Eutrope, est une invention de la peinture. Mais il s'agit là d'un apport plus ou moins vraisemblable, puisque le texte ne permet nullement d'inférer que Maria et Eutrope sont réunis dans une harmonie amoureuse aussi euphorique. En revanche, ces personnages picturaux font partie d'un énoncé qui veut mettre en évidence le caractère paradisiaque du pays et de la vie québécoise. A cet égard, l'énoncé de la peinture 201 possède une valeur illustrative évidente.

Nous avons déjà fait allusion au fait que la peinture 189 n'entretient qu'un rapport indirect avec le texte puisqu'il n'existe pas de passage qui décrive la fabrication du sucre d'érable. Si cet apport peut être considéré comme vraisemblable avec la dimension descriptive du texte, il reste que dans le contexte où il est énoncé il s'impose d'une façon malencontreuse.

Dans toute l'édition Mornay, c'est cependant la peinture 150 qui agit de la façon la moins vraisemblable par rapport au texte: nous avons déjà assez insisté là-dessus pour n'avoir pas à y revenir. Ces peintures dont nous avons fait l'inventaire manifestent d'une façon privilégiée que le processus d'éclaircissement du roman n'est pas restreint à la paraphrase ou à la mise en évidence servile de deux énoncés agencés de façon à être les plus similaires possible afin de

promouvoir un effet de représentation. Elles démontrent que l'illustration peut s'accomplir par une collaboration dans laquelle peintures et texte participent presque à part entière à la production du discours élargi qu'est le roman illustré. Ce processus n'est cependant actualisé que d'une façon mitigée par les peintures de l'édition Mornay, puisque la plupart d'entre elles n'apportent pas d'elles-mêmes des énoncés nouveaux: elles s'attachent plutôt à picturaliser des passages précis. Mais elles élaborent cette mise en peinture d'une façon relativement autonome.

L'autonomie de l'énoncé pictural transparaît de la façon la plus nette dans la mise en peinture d'un élément paysager qui n'a, somme toute, qu'une importance bien secondaire dans le roman: les montagnes. A la fin du premier chapitre, la description du paysage entourant la maison Chapdelaine donne l'impression que les montagnes n'y ont qu'une présence discrète:

Des coteaux de pierres, une fois contournés, semblèrent se refermer derrière eux; les brûlés firent place à la foule sombre des épinettes et des sapins; les montagnes de la rivière Alec se montrèrent deux ou trois fois dans le lointain[...] (p.20)

Le paysage que construit la peinture 21 accorde au contraire une importance marquée aux montagnes. Quelques chapitres plus loin, s'attachant à décrire l'automne, le texte fait allusion à la topographie des territoires qui s'étendent de l'autre côté de la rivière Péribonka, à "cinq cents pas de la maison

des Chapdelaine" (p.92). Le paysage n'est plus le même que celui de la fin du premier chapitre et les montagnes y jouent un rôle de premier plan:

[...] la berge opposée montait comme un amphithéâtre de rocher en coteau, de coteau en colline, mais comme un amphithéâtre qui se prolongeait sans fin vers le nord. (p.92)

Quelle que soit leur importance dans les paysages du roman, les montagnes n'y sont pas thématiques. En revanche, elles interviennent fréquemment dans les peintures de Gagnon, soit à vingt-six occasions. Elles y sont d'ailleurs davantage des collines que des montagnes. Aussi, n'employons-nous ce dernier terme que dans un sens très général, pour désigner les dénivellations verticalisantes de la topographie dans les paysages picturaux, que ces dénivellations soient des buttes, des coteaux, des collines, ou des montagnes.

Dans les peintures 8, 16, 21, 28, 36, 60, 77, 79, 89, 93, 112, 134, 152 et 201, les montagnes jouent un rôle spatial important. Elles se voient investies d'un rôle sémantique particulier, mis en évidence dans la peinture 93. Elles deviennent même un thème, tellement leur fréquence et les relations qu'elles entretiennent avec d'autres aspects des peintures mettent en valeur les significations qu'elles énoncent.

De prime abord, la thématisation des montagnes dans les peintures peut apparaître comme un énoncé à tel

point différent du roman qu'il en devienne un agent d'occultation. Mais les montagnes picturales constituent d'une façon générale, un énoncé de transcendance. Ainsi, elles affirment, dans les paysages où elles interviennent, que le pays de Québec, dans ses composantes mêmes, est investi de sacré. Leur thématisation permet alors d'illustrer de manière coordonnée les thèmes du pays et du sacré, et leur répétition contribue à mettre en valeur le caractère paradisiaque du Québec.

L'illustration du roman peut donc s'accomplir par le développement et la thématisation picturale d'un élément topographique qui ne joue qu'un rôle limité dans le roman. La promotion de la picturalité devient ainsi un facteur d'illustration plutôt qu'un facteur d'occultation. Les montagnes des peintures de Gagnon sont, de ce point de vue, un apport pictural qui s'articule au texte au niveau du contenu. Elles ne sont pas que des éléments picturaux qui illustrent un aspect de la topographie du Québec telle que dénotée par le texte, mais bien plutôt des configurations picturales dont le rôle est d'illustrer des thèmes romanesques.

Ces montagnes picturales sont également des agents spatiaux: elles interviennent dans la construction de chaque peinture en tant que formes, couleurs et éléments de composition. Leurs significations sont d'ailleurs inséparables de la dimension spatiale de leur fonctionnement. De ce point de vue, la thématisation picturale des montagnes

est un procédé d'illustration du roman. On retrouve par ailleurs dans l'édition Mornay toute une série de peintures dans lesquelles l'illustration du roman résulte de leur construction même et de certains procédés qui y sont utilisés de façon particulièrement signifiante. Il s'agit là de l'aspect essentiel de l'illustration du roman par des peintures.

Les peintures de l'édition Mornay utilisent d'une façon systématique, la plupart des procédés qui sont requis pour la construction d'un espace euclidien. Ces procédés et le type d'espace qui résulte de leur utilisation coordonnée assurent que les peintures de Gagnon fonctionnent, au niveau spatial et sémantique, d'une façon généralement similaire au texte qu'elles illustrent. Les espaces euclidiens des peintures de Gagnon et leur réalisme, somme toute bien conventionnel, correspondent d'une façon générale à la dimension réaliste et dénotative du texte.

Certains procédés introduisent parfois une tension entre la valeur picturale et la valeur illustrative, soit que la peinture transforme en énoncé descriptif l'énoncé narratif qu'elle veut illustrer, soit qu'elle tende à une forme d'abstraction qui rend ambiguë et difficile la verbalisation de ses significations illustratives. Mais il y a aussi une série de peintures dans laquelle l'utilisation de certains procédés picturaux d'une façon particulièrement marquée a pour effet de promouvoir l'illustration du roman. En plus de leurs valeurs spatiales et picturales, ces procédés assument

une valeur illustrative. Ils manifestent que la construction même de la peinture, ses formes, sa coloration, sa composition, peuvent devenir un moyen privilégié d'illustrer le roman. Dans ces peintures, les procédés utilisés pour construire des espaces euclidiens ne sont plus uniquement une façon générale d'assurer l'harmonie esthétique entre le roman et les peintures, mais des manières concrètes et efficaces d'illustrer, au niveau spatial et pictural, certaines des significations du texte.

Le plus étonnant en ce phénomène, c'est que l'illustration du roman par certains procédés picturaux peut quelquefois coexister, au sein d'une même peinture, avec l'utilisation de procédés picturaux qui occultent le texte. Dans la peinture 193, par exemple, certains procédés picturaux mettent en évidence le rapport conflictuel entre la mère et les ours, alors que d'autres procédés accentuent le caractère descriptif de l'énoncé pictural, diminuant l'acuité visuelle de l'illustration des actions héroïques de la mère.

Ce sont cependant les trois peintures consacrées à la mort de la mère qui manifestent de la façon la plus spectaculaire ce type de fonctionnement du procédé illustratif. Nous avons signalé comment l'occultation de la mère (de la mort) et de la source lumineuse, associée aux effets d'éclairage et à la coloration de l'ensemble de la peinture, deviennent, au fil de ces trois peintures, progressivement investies de significations de plus en plus explicites. Ce sont donc des procédés picturaux utilisés pour

produire des espaces euclidiens qui deviennent, dans ces trois peintures, des façons très efficaces d'illustrer le roman. Les effets d'éclairage, le clair-obscur et ses gradations progressives de luminosité, l'opacité des objets et les effets d'occultation totale ou partielle qui résultent de leurs superpositions, ainsi que la position de l'observateur imaginaire, y sont tous agencés d'une façon cohérente en vue d'illustrer le caractère sacré de la mort de la mère.

B. Couleurs

En ces peintures comme ailleurs dans l'édition Mornay, la couleur participe intimement à la construction des espaces euclidiens. Elle sert à dénoter un des aspects des propriétés spatiales et visuelles de chacun des objets qui sont inscrits dans le "système d'objets" que constitue un espace euclidien. Mais ces couleurs assument également une valeur poétique, au sens jakobsonien du mot, puisque ces espaces euclidiens sont aussi des peintures. Leurs dimensions structurantes sont mises en évidence pour elles-mêmes, tout en restant circonscrites par la grille euclidienne et sa visée réaliste. Les couleurs assument donc une part d'autonomie, qui devient un signe de la picturalité des espaces euclidiens qu'elles contribuent à produire.

La dimension poétique de la coloration des peintures de Gagnon a des répercussions sur l'illustration du

roman. Nous avons déjà noté comment l'utilisation de certains procédés de coloration pouvait occulter le texte. A l'inverse, il faut aussi noter que les couleurs participent quelquefois directement à l'illustration du roman. Dans les trois peintures consacrées à la mort de la mère, ce sont des procédés de coloration, en accord avec d'autres procédés euclidiens, qui illustrent le caractère sacré de la mort de la mère, mettant ainsi en évidence l'action illustrative de la couleur.

En fait, la coloration joue un rôle structural capital dans les peintures multicolores de Clarence Gagnon, alors que le texte ne fait pas de la couleur l'une de ses modalités structurantes. Les couleurs des peintures de Gagnon apparaissent donc comme développements visuels, plus explicites, plus concrets, beaucoup plus nombreux et élaborés que les données du texte.

Nous avons relevé, au cours de nos analyses, lesquelles des peintures nous montrent d'une façon concrète, certaines des couleurs nommées par le texte. Les peintures 57 et 89 en particulier jouent un rôle illustratif par rapport à certaines couleurs nommées dans le texte. Par contre, la peinture 73 n'illustre pas d'une façon explicite les données du texte, pourtant très marquées, sur les couleurs d'un jour d'été. Cette peinture utilise certaines des couleurs dénotées par le texte, mais elle se sert de teintes douces, peu contrastantes, alors que le texte souligne l'éclat de la luminosité qui se propage sur tout le paysage.

Nous avons également noté comment les données textuelles sur les couleurs hivernales, plus particulièrement celles de la neige et du firmament (p.96-97), étaient ou n'étaient pas illustrées par les peintures de Gagnon. Nous avons aussi relevé la récurrence d'illustrations de la "lisière sombre de la forêt". C'est sans doute la peinture 112 qui montre l'image la plus saisissante de ce motif en énonçant avec le plus de précision et d'intensité les significations négatives que le texte y associe.

Dans les peintures de Gagnon, les couleurs jouent aussi très souvent le rôle de dénnotations temporelles, en indiquant les transformations du paysage au fil des saisons. Elles le font soit en illustrant des données textuelles explicites, comme les peintures 57, 87, 89, soit en explicitant des indications textuelles sommaires, comme les peintures 91 et 44.

Dans la sémantique du roman, les saisons ne sont pas uniquement le cadre temporel de l'action: elles deviennent des symboles de la signification positive ou négative des événements importants qui s'y produisent. En outre, elles sont implicitement ou explicitement présentées comme les causes de ces événements. On peut interpréter certaines peintures, celles des pages 73, 142 et 193 en particulier, comme des illustrations indirectes des relations que le texte instaure entre saisons et valeurs.

La plupart des peintures placées en début de chapitre peuvent également être interprétées comme des

illustrations du rôle que le texte attribue au temps. Le plus souvent, elles illustrent des passages en début de chapitre, qui dénotent des transformations saisonnières du climat et des paysages. Elles soulignent ainsi le rapport implicite que le texte établit entre le temps cosmique, dénoté en début de chapitre, et les événements dénotés subséquemment au cours du chapitre. Ces peintures apparaissent ainsi comme des embrayeurs narratifs: ouvrant un chapitre, elles se présentent comme la cause du discours narratif et de ses contenus.

Par ailleurs, l'illustration des saisons s'inscrit aussi dans la dimension descriptive du texte. Les images que construisent ces peintures, de même que les passages qu'elles illustrent, se veulent des dénotations des caractéristiques concrètes du climat et du paysage québécois. A cet égard, les peintures de Gagnon sont des réussites. Toutefois, les peintures donnent des images positives de l'automne et de l'hiver, au détriment des significations négatives que le roman attribue à ces saisons. Elles présentent ainsi des versions de l'hiver et de l'automne qui sont plus proches de l'image du pays dessinée par la première voix que de celle du passage précis qu'elles prétendent illustrer.

Les peintures de Gagnon sont aussi des dénotations d'un moment particulier de la journée. Toutefois, cette fonction visuelle n'est pas précise: elle dépend des significations indicielles et relativement générales qui se dégagent des effets de couleurs de chaque peinture. Cet

aspect des énoncés picturaux n'en est cependant pas moins important, puisque le réalisme et la coordination des effets permettent d'inférer que chaque peinture correspond à la perception ponctuelle d'un espace-temps concret et précis, un "hic et nunc" qui en explique les conditions d'éclairage et la coloration.

A cet égard, c'est la dénotation du jour ou de la nuit qui sert de principe à la structuration de la couleur dans les peintures de Gagnon. Les peintures nocturnes pourraient se diviser en deux groupes, dont le premier serait constitué de toutes les scènes d'intérieur, à l'exception de la peinture 23. Les couleurs de ces peintures sont plutôt sombres et les différences de tonalités y sont limitées. On y note une tendance vers le monochromatisme, contrebalancée par une mise en valeur des contrastes de clair-obscur. Nous avons déjà signalé les significations illustratives qu'assument ces procédés dans les peintures consacrées à la mort de la mère. On y relève également l'utilisation réussie de textures fines et granuleuses qui accordent une dimension onirique aux peintures 69 et 122. Quant au deuxième groupe de peintures nocturnes, il est constitué des peintures 28, 62, 106, 115 et 167. Ce sont des scènes d'extérieur qui construisent donc leurs espaces d'une façon qui leur est propre, mais en utilisant les mêmes procédés de coloration que les scènes d'intérieur.

Toutes les autres peintures de l'édition Mornay sont des scènes de jour. Leurs procédés de coloration se

distinction de ceux des scènes nocturnes. Les couleurs claires y prédominent; on y note également une plus grande variété de tonalités et une différenciation plus précise des objets. Les contrastes de clair-obscur n'y utilisent pas les dégradés que l'on retrouve dans les scènes de nuit, mais ils restent très importants et sont réalisés en utilisant des ensembles de formes ou même des zones qui sont colorées soit en teintes claires, soit en teintes plus obscures.

Nous avons déjà noté les effets illustratifs produits par la bidimensionnalisation qui résulte de ce que la couleur de certains objets est posée en aplat, d'une façon uniforme qui ne tient pas compte de leur caractère volumétrique. On retrouve des textures dans ces peintures diurnes, surtout en ce qui a trait à la coloration de la neige.

La caractéristique principale de la coloration des peintures diurnes résulte de la représentation de l'ensoleillement ou l'ennuagement. C'est autour de la clarté des tons et des teintes utilisées que s'articule cette différence. Les paysages ennuagés sont évidemment plus sombres que ceux qui sont ensoleillés. Ils peuvent parfois être investis de significations symboliques conventionnelles, comme dans les peintures 77, 152 et 155. Mais cet effet n'est pas systématique, comme le manifeste la peinture 38. Dans certains cas, comme ceux des peintures 4 et 89, le jeu des couleurs ombragées et des couleurs ensoleillées peut devenir un agent de coloration et de composition très important.

Dans la peinture 134 en particulier, le contraste entre les parties claires et ensoleillées et les parties sombres et ennuagées est investi d'une signification implicite, difficile à définir sans doute, mais qui apparaît comme une illustration efficace de l'étrangeté du monde.

Ce qui caractérise peut-être de la façon la plus spectaculaire l'utilisation de la couleur dans les peintures de Gagnon, ce sont les significations euphorisantes qui se dégagent de certaines d'entre elles. IL est difficile d'en dresser la liste d'une façon rigoureuse et définitive car le sens du merveilleux n'y est énoncé que d'une façon implicite. Leur réalisme et le fait qu'elles illustrent un passage précis du roman focalisent leurs significations sur d'autres valeurs qui, à première vue, concordent plus ou moins avec un sens du merveilleux. D'autre part, cette énonciation n'est pas réalisée d'une manière aussi évidente dans chacune de ces peintures. Elle est plus facilement identifiable dans les peintures 4, 8, 55, 87, 89, 93, 101, 128 et 201, auxquelles on pourrait ajouter les peintures de la page de titre et de la page 150. Dans les peintures 21, 23, 44, 57, 73, 97, 129 et 193 le sens du merveilleux est énoncé d'une façon moins marquée.

Ce qui caractérise le premier groupe de ces peintures, c'est l'utilisation de couleurs claires, liées souvent aux effets d'ensoleillement. L'éclat des tonalités de rouge, d'orangé et de blanc investit ces peintures d'une lumière qui assume des connotations très positives. La convergence de la multicoloration et de l'utilisation de

teintes claires produit l'effet d'un espace investi d'une luminosité intense. Quelques-unes de ces peintures présentent des contrastes de clairs-obscur, mais ceux-ci ne sont pas prédominants et le symbolisme conflictuel qui leur est implicite se trouve submergé par l'effet de merveilleux qui se dégage d'une luminosité rayonnante.

Dans la peinture 201, un effet similaire de merveilleux est produit sans l'utilisation systématique et prédominante de couleurs claires. Ce sont les contrastes de clair-obscur qui contribuent à signifier le merveilleux. Par ailleurs, deux peintures nocturnes (28 et 106) sont investies d'un sens du merveilleux qui résulte de leur coloration, du raffinement des teintes et de la finesse des textures. Dans ces peintures, la nuit semble lumineuse.

Toutes ces peintures sont des paysages; aucune scène d'intérieur, si ce n'est la peinture 25, n'émet un tel sens du merveilleux. Ce qui les caractérise, c'est qu'elles construisent des espaces qui semblent investis de significations exultantes, dont la couleur peut être interprétée comme le signe visuel privilégié. Les éléments iconographiques peuvent également participer d'une façon importante à la production de ce sens du merveilleux, comme dans les peintures 106 et 201. Mais ils peuvent aussi n'intervenir que d'une façon restreinte, comme dans la peinture 8.

Chacune de ces peintures peut être considérée comme une illustration du caractère paradisiaque du Québec,

tel que présenté par les Voix. La première Voix en particulier s'attache à décrire des paysages qu'elle présente au fil des saisons comme des renouvellements du merveilleux. Ses descriptions font appel aux couleurs, mais d'une façon beaucoup moins développée que dans les peintures. Dans le roman, deux descriptions de paysages attribuent cependant à des effets de couleurs des significations positives et merveilleuses qui rappellent celles que l'on peut voir dans plusieurs peintures de l'édition Mornay. Le premier décrit la journée d'été au cours de laquelle François et Maria échangent leurs serments:

Le lendemain fut une journée bleue, une de ces journées où le ciel éclatant jette un peu de sa couleur claire sur la terre. Le jeune foin, le blé en herbe étaient d'un vert infiniment tendre, émouvant, et même le bois sombre semblait se teinter un peu d'azur. (p.72)

Les descriptions des paysages vus par Maria la nuit de Noël utilisent, elles aussi, la couleur et plus particulièrement la lumière comme signe visuel du merveilleux. Ces paysages sont en outre explicitement associés au sacré:

Au-dehors le monde était tout baigné de lumière, enveloppé de cette splendeur froide qui s'étend la nuit sur les pays de neige quand le ciel est clair et que la lune brille[...]. Il semblait que ce fussent la campagne et le bois qui s'illuminaient pour la venue de l'heure sacrée[...]. Le sol couvert de neige que la lumière de la lune rend pareil à une grande plaque de quelque substance miraculeuse, un peu de nacre et presque

d'ivoire[...] (p.110-111)

Ces deux descriptions montrent bien que pour le texte aussi, le sens du merveilleux qui investit les paysages et leur perception passe par les significations des couleurs. Dans les deux cas, le caractère merveilleux se dégage de la totalité du paysage, comme il se dégage des descriptions euphoriques du pays que la première des trois Voix construit avec lyrisme et éloquence. Le message des deux dernières Voix parachève la dimension totalisante du sens. La production de cette totalité, élaborée au fil du roman, en constitue l'action sémantique prédominante, que l'on peut donc reconnaître aussi dans le groupe de peintures que nous avons examiné. La couleur et sa luminosité y deviennent l'agent prédominant de cette "merveilleuse unité de la vie" entrevue au coeur de l'été dans l'euphorie amoureuse, perçue de nouveau durant la nuit de Noël, et finalement instaurée comme essence même du Québec par les Voix.

Pour un autre groupe de peintures de l'édition Mornay, le fonctionnement de la couleur devient plutôt le signe d'un conflit existentiel. Ces paysages qui sont aussi des énoncés de valeurs et des états d'âmes illustrent le caractère dramatique de la quête de Maria et la vision négative du pays. Les peintures 112 et 134 réussissent le mieux à montrer cet aspect du roman, alors que la peinture 152 participe à un moindre degré à cette action illustrative.

Dans les peintures 112 et 134, le contraste entre

les couleurs claires et les couleurs plus sombres devient le signe d'un conflit dont la signification verbalisée la plus probable est celle d'une menagante étrangeté ou d'un vide "curieux". En réalité, iconographie et coloration participent ensemble à cet énoncé, puisque ces paysages accordent à leur énoncé une charge plus intense de négativité du fait qu'ils ne contiennent pas de traces explicites de présence humaine. Mais ce sont les contrastes de clairs-obscurs qui assument le rôle prédominant dans cet énoncé. A l'encontre des paysages euphorisants dans lesquels couleurs et lumière sont utilisées pour construire des espaces dans lesquels le sens rayonne de partout, dans les peintures 112, 134 et 152, couleurs et lumière montrent des espaces dramatiques et déchirés dans lesquels le sens n'est plus totalisation harmonieuse, mais tension, agression et incertitude.

Quant aux peintures 77 et 152, dans lesquels l'ennuagement et ses couleurs/lumières assument une signification illustrative, leurs connotations tristes et mélancoliques peuvent être perçues comme des illustrations de l'automne, même si elles ne sont pas juxtaposées aux passages qui décrivent l'automne. D'autre part, la peinture 125 utilise des couleurs "funéraires" pour illustrer le deuil des Chappdelaine après la mort de la mère.

L'illustration de l'action sémantique prédominante de Maria Chappdelaine doit nécessairement tenir compte du thème du sacré. Les peintures qui illustrent les Voix apparaissent aussi comme des illustrations du caractère

fascinant et positif du sacré. Leur luminosité rayonnante peut être perçue comme un symbole du numineux.

Dans le roman, la thématization du sacré suit des trajets multiples, que vient parachever le message des Voix en proclamant la religion du nationalisme. Le texte dit d'une façon explicite que la troisième Voix est une "âme": "l'âme de la province" constituée en partie de "la force barbare du pays neuf"(p.203). Ainsi, le pays lui-même apparaît comme une âme, une entité spirituelle, un principe de vie, de nature sacrée. La troisième Voix dit en effet que le culte, la langue, les vertus et les faiblesses des Québécois sont "des choses sacrées, intangibles"(p.204). Et les expériences privilégiées qui parsèment la narration participent de cette transcendance. D'ailleurs, la récurrence du vocabulaire religieux pour décrire ces expériences n'est pas qu'un signe de leur intensité émotionnelle: la joie de coïncider à soi devient aussi signe d'un dépassement du profane ou du manque d'être et d'une participation au sacré. En fait, toute actualisation du sens et de la totalisation est présentée dans le roman comme un événement sacré. Le sacré englobe et réunit le naturel et le surnaturel dans une catégorie unique dont il devient la caractéristique essentielle. Il est le rayonnement de la présence, "l'immanence du sens à la vie": c'est son aspect numineux qui est mis en évidence.

Les peintures qui illustrent les Voix peuvent donc être considérées comme des illustrations du caractère numineux du Québec. La luminosité de ces paysages aux

couleurs éclatantes ou chatoyantes peut être considérée comme le signe spatialisé et concret de la saturation d'être, de réalité et de pouvoir qui caractérise le sacré. Elle devient ainsi une façon éloquente d'énoncer le caractère paradisiaque des paysages qu'elle illumine. Si le sacré est totalisant dans Maria Chapdelaine, il est aussi spatialisé.

A cet égard, on peut voir dans la picturalité même des peintures de l'édition Mornay une illustration du caractère totalisant et spatial du pays/paradis. Cette illustration se réalise d'une façon spectaculaire dans le groupe de peintures qui nous sont apparues comme des illustrations des Voix. La peinture 201, qui illustre de la façon la plus explicite les relations textuelles entre Québec, paradis et sacré, est une illustration du paradisiaque. Cette peinture tient une place spéciale dans l'illustration du thème du sacré, qui correspond à l'importance du passage textuel qu'elle illustre. Elle peut même être considérée comme une concrétisation spatialisée de la figure identitaire du Québec. A ce titre, elle est l'illustration la plus achevée de l'action sémantique prédominante.

Toutes les peintures qui illustrent la dimension catholique de l'identité québécoise doivent également être considérées comme des illustrations du sacré. Un premier groupe, composé des peintures 8, 23, 42, 106, 128, 177 et 182, illustre des activités religieuses. Un deuxième groupe est constitué des peintures 1, 8, 99 et 126, dans lesquelles

les églises jouent un rôle spatial et sémantique important. Dans les peintures 1 et 99 en particulier, le clocher vertical de l'église se détache de façon évidente du reste du paysage et a pour effet d'indiquer l'importance du religieux dans la vie collective québécoise.

L'illustration du sacré dans l'édition Mornay se caractérise également par l'absence des aspects négatifs du thème. Ainsi, les passages dans lesquels le texte laisse transparaître des jugements ironiques sur la religion ne sont pas illustrés, pas plus que la dimension profane ou même sacrilège de certaines valeurs ou de certains comportements. Les peintures de Gagnon illustrent surtout un aspect du thème du sacré, au détriment de la sémantique complexe du roman.

C. Illustration et composition romanesque

Nous avons déjà signalé le mode d'articulation des dimensions descriptive et narrative de Maria Chapdelaine: le texte décrit un objet prédominant, le pays de Québec, pour faire des caractéristiques générales de cet objet les agents structurants de l'histoire qu'il raconte ainsi que des pensées et des comportements des personnages qui en sont les acteurs. La description de la vie des Chapdelaine est donc un procédé dont se sert le texte pour décrire, d'une façon vivante et concrète, la vie québécoise dans ce qu'elle a à la fois de particulier et de général. Le récit des amours de Maria est investi du même rayonnement symbolique: il est une

allégorie du destin historique du peuple québécois. Ce processus est parachevé et cristallisé lorsque le pays intervient directement dans le récit sous la forme d'un personnage, sacré et surnaturel, qui "sauve" Maria et lui dicte la Vérité.

Il faut donc interroger les peintures de Clarence Gagnon par rapport aux dimensions descriptive et narrative du discours romanesque. Ainsi, nous examinerons de quelles façons sont illustrées ce que nous avons appelé les propriétés générales du milieu. Nous verrons ensuite de quelles façons l'histoire et la suite des événements importants qui la constitue sont illustrées ou occultées dans les peintures. Enfin, nous décrirons de quelles façons s'accomplit l'illustration de ce que nous avons appelé le schème structural qui régit la construction des personnages.

En général, on peut dire que c'est la dimension descriptive du roman qui est illustrée d'une façon privilégiée par les peintures de Gagnon. Ce fait tient, d'une part, à l'abondance des paysages et, d'autre part, à l'effet d'occultation du narratif qui résulte souvent de la non métonymisation des contextes lorsqu'une peinture veut illustrer un passage narratif. Par ailleurs, le texte décrit le Québec en identifiant ses propriétés générales: il affirme que le Québec est un peuple français, catholique et agricole, constitué de nomades et de sédentaires qui vivent dans un pays neuf, nordique, selon un mode de vie qui semble très ardu. Tous ces aspects sont illustrés dans les peintures de

Gagnon, à l'exception du caractère français du Québec. Les peintures n'illustrent pas les passages dans lesquels ces propriétés sont nommées et identifiées comme caractéristiques spécifiques du Québec. Elles illustrent plutôt des passages dont le contenu narratif ou descriptif peut être interprété comme une manifestation concrète des propriétés générales du milieu. L'illustration de ces propriétés se fait donc d'une façon indirecte et implicite. Mais elle est élaborée et persistante.

Le caractère catholique du Québec est illustré dans les peintures 23, 42, 106, 128, 172, et 182. Le caractère rural est illustré dans plusieurs peintures. Tous les paysages qui contiennent des champs défrichés, des clôtures, des maisons isolées, l'illustrent implicitement. Les trois peintures consacrées au défrichement illustrent, à leur tour, une activité que le texte présente comme un aspect de la vie des colons québécois. Il y a également une série de peintures qui illustrent d'une façon explicite certaines activités agricoles: les foins(peinture 79), la moisson(peinture 89), le labourage(peinture 93). La peinture 150 se veut un éloge de la vie paysanne. Les peintures 95 et 97, qui illustrent les préparatifs pour l'hiver, peuvent également être considérées comme des illustrations de la vie paysanne, de même que les peintures 142 et 155, qui prétendent illustrer son caractère dur et négatif.

Quant au pays de Québec en tant qu'espace physique, toutes les peintures, à l'exception des scènes

d'intérieur, en montrant des images, étalées au fil des saisons, changeantes selon les heures du jour. Certaines peintures sont des illustrations d'aspects secondaires et pittoresques de la vie québécoise: la marche des communiantes(23), la drave(60), la cueillette des bleuets(73), la veillée auprès du four à pain(82), le travail dans les chantiers(115), la fabrication du sucre d'érable(189).

Le passage(p.39) dans lequel le roman identifie le sédentarisme et le nomadisme en les opposant et en affirmant qu'ils sont des caractères de la "mentalité de base" n'est pas illustré comme tel par les peintures de l'édition Mornay. Par contre, les deux peintures(38 et 40) qui encadrent ce passage illustrent clairement le nomadisme de François et l'esprit d'aventure qui le caractérise. La peinture 123 peut, à son tour, être considérée comme une illustration des faiblesses inscrites au coeur du nomadisme. Quant au nomade mitigé qu'est le père, les trois peintures consacrées au défrichement peuvent être considérées comme des illustrations de son idéal, même si elles ne mettent pas en évidence le caractère guerrier du défrichement sur lequel le texte insiste. Par contre, le nomadisme de Maria est plus intériorisé, davantage aventure spirituelle que voyage dans l'espace physique: son illustration la plus exacte se retrouve dans la peinture 89, avec son paysage vaste et vallonneux, éclatant de lumière. Le sédentarisme et son "idéal d'ordre et de paix immobile"(p.39), se reconnaît

nettement dans les peintures 23 et 25, mais c'est sûrement la peinture 150 qui l'illustre de la façon la plus évidente. Au point de le caricaturer.

Toutes ces peintures contribuent à expliciter la dimension descriptive du texte en donnant des images concrètes et particulières, visuelles et spatiales, des propriétés générales du milieu. Elles s'inscrivent, en le prolongeant et l'amplifiant, dans un procédé que le texte utilise lui-même d'une façon systématique. Par ailleurs, toute la mise en récit du conflit entre sédentaires et nomades peut être considérée comme une illustration concrète du caractère général et succinct de la dénotation descriptive qui en affirme l'existence et en fait une des propriétés générales du milieu. De ce point de vue, on peut donc considérer le roman lui-même comme un discours illustratif qui intègre narration et description, général et particulier, abstrait et concret. Les peintures de Gagnon peuvent donc être considérées, à leur tour, comme des illustrations d'un discours illustratif, comme des amplifications du fonctionnement et des significations de ce discours.

Le statut illustratif du discours romanesque se réalise sous la forme d'un récit présenté comme l'histoire "vraie" des amours difficiles d'un personnage particulier. Les personnages et leurs actions importantes deviennent des figures illustratives dans l'allégorie du destin du Québec. Ils peuvent être considérés comme des hypotyposes du caractère français du Québec, de la vie rurale, du

catholicisme, des vertus et des faiblesses du sédentarisme et du nomadisme. Chacun des personnages importants se trouve structuré de la même façon que la totalité que veut produire le texte.

L'illustration des personnages et des actions par les peintures de l'édition Mornay a donc pour effet d'explicitier la dimension descriptive du roman d'une part, et simultanément, de mettre en évidence ce que le texte présente implicitement comme le drame historique du Québec. Le caractère concret des peintures illustrantes pourrait alors être perçu comme une confirmation du réalisme du texte. Une lecture attentive du texte nous incite au contraire à voir dans le caractère concret des peintures de l'édition Mornay non pas une illustration de la prétendue objectivité du référent du texte, mais une illustration du discours romanesque lui-même, en tant qu'il est illustratif. Illustrer le récit, c'est donc mettre en évidence le Québec en tant que signifié textuel, qui se manifeste par des personnages et par une suite organisée d'événements dont ces personnages sont les acteurs.

La plupart des actions importantes du récit sont illustrées: la première rencontre de Maria et François(peinture 4), la promesse de mariage(peinture 73), la mort de François(peinture 123), la demande en mariage d'Eutrope(peinture 155), l'agonie et la mort de la mère(peintures 170, 177 et 182), l'intervention des Voix(peinture 201).

Cependant, les deux actions qui constituent le dénouement de l'histoire ne sont pas illustrées, si ce n'est de façon très indirecte par l'emblème de la page 206. En revanche, la peinture 201 annonce déjà, quelques pages avant que le texte ne le dise, que Maria va épouser Eutrope et rester au pays: elle transgresse donc l'ordre du texte en anticipant le dénouement. Mais l'écart de la peinture 201 semble anodin au regard de la peinture 150. Inscrite au coeur d'un passage où le drame de Maria atteint un de ses points le plus dramatiques, cette peinture annule le caractère dramatique du récit en éliminant le rôle de Lorenzo et l'attrait des villes américaines. Pour les peintures, le récit semble se résumer à l'amour tragique de Maria et de François, et à l'amour heureux de Maria et d'Eutrope. Dans la même veine, les peintures que nous avons considérées comme des illustrations des Voix possèdent aussi une valeur anti-narrative: elles suggèrent, bien avant que le texte ne l'énonce sans ambiguïté, que le Québec est un paradis.

Par ailleurs, on trouve dans l'édition Mornay des peintures qui illustrent des actions d'une importance secondaire: le voyage de retour (peintures 16 et 19), la destination des voyageurs (peinture 21), la première visite d'Eutrope (peinture 28), la soirée qui réunit les trois prétendants chez les Chapelaine (peinture 69), la veillée de Maria auprès du four à pain (peinture 82), le voyage de Maria chez le curé (peinture 128), le départ du père pour aller chercher le médecin (peinture 167), un épisode de la vie

héroïque de la mère racontée par le père (peinture 193). Dans plusieurs de ces peintures, la dimension narrative de l'énoncé pictural est submergée par l'explicitation de la dimension descriptive. En outre, le moment de l'action qui est illustré n'est pas toujours représentatif de cette action, comme dans la peinture 128.

Pour compléter cet aperçu de l'illustration du récit de Maria Chadelaine, il faudrait dresser l'inventaire des actions secondaires qui ne sont pas illustrées. A cet égard, nous avons déjà signalé l'occultation de la vision négative du pays. Mais il y a aussi plusieurs épisodes "positifs" qui ne sont pas illustrés, notamment celui des mille Avé ou encore le moment où Maria, après avoir pris conscience du statut héroïque de sa mère, reconnaît qu'elle a en elle la possibilité de vivre comme elle. Ces omissions ne s'inscrivent cependant pas dans une stratégie d'occultation du texte: les peintures de l'édition Mornay devaient nécessairement choisir les épisodes à illustrer et du même coup en éliminer d'autres.

Mieux encore que dans la représentation directe du destin de Maria, c'est dans l'épisode des Voix qu'est réalisée l'actualisation la plus spectaculaire du schéma structural qui régit la construction des personnages. Le roman fusionne alors d'une façon explicite, et au moment crucial de l'action, l'histoire des amours de Maria et la description du pays. Les Voix sont en effet un personnage - un "deus ex machina" - qui joue un rôle capital dans le

récit, tout en étant la personnification du signifié prédominant de la dimension descriptive du texte. Le discours des Voix parachève la description du Québec en affirmant sa véritable identité. Les Voix peuvent donc être considérées comme la synthèse des dimensions narrative et descriptive du texte, en même temps qu'elles constituent la dimension discursive de l'action sémantique prédominante et de la construction de la totalité qui la caractérise.

Mais en plus d'être un personnage autonome, les Voix sont assimilées aux pensées intimes de Maria. Leur intervention peut donc être considérée comme une expérience privilégiée, qui sature de sens la vie tout entière de Maria. Le contenu de cette parole privilégiée est un acte d'auto-identification: c'est le pays qui se révèle pour ce qu'il est vraiment: paradisiaque, français, foyer national du peuple québécois, une âme assimilée au peuple, aux ancêtres, au territoire, à tout ce qui fait l'identité du Québec. Le discours des Voix peut donc être considéré comme un discours identitaire, la révélation d'une essence. Il construit ce que nous avons appelé l'image d'un "je" ou, dans ce cas-ci, d'un "nous". Cette représentation identitaire est idéale, collective et inséparable d'une relation au monde et à l'histoire. Le Québec qui se nomme, se décrit et se révèle comme âme et commandement se constitue ainsi en objet merveilleux.

Tous les personnages importants du roman sont construits, en tant qu'énoncés textuels, de la même façon.

Nous avons déjà décrit ce schème structural en distinguant ses trois niveaux: expérience, figuration et interprétation. Ce schème structural, appliqué aux personnages, met en valeur la dimension narrative du texte, mais il régit tout autant la dimension descriptive, puisque les objets merveilleux et les expériences privilégiées par lesquels les personnages s'identifient sont aussi des explicitations du Québec.

Notre analyse des peintures illustrantes nous a permis de découvrir plusieurs manifestations picturales de ce schème structural. Tous les personnages, sauf Lorenzo, sont montrés, directement ou indirectement, en état d'expérience privilégiée, réunis à l'objet merveilleux auquel ils s'identifient. C'est sans doute l'une des caractéristiques principales de l'illustration de Maria Chapdelaine par les peintures de Clarence Gagnon.

La mère est ainsi illustrée par la peinture 23, qui représente une scène typique de la vie des vieilles paroisses. La peinture 28 illustre "l'amitié" d'Eutrope pour Maria. Quant à François, les peintures 38 et 40 nous donnent des exemples concrets de son nomadisme et de l'aventure qui est un de ses objets merveilleux. Les peintures 48, 50 et 55 qui illustrent le défrichement, sont du même coup des illustrations du père. Quant à la peinture 89, elle peut être interprétée comme une illustration de Maria et de son bonheur amoureux, même si elle apparaît plutôt, à première vue, comme une illustration de la moisson et de l'automne. La peinture 106, qui illustre l'expérience privilégiée collective qu'est

la nuit de Noël, manifeste l'unité profonde entre le peuple, son espace, ses traditions et le sacré. Elle peut être considérée comme une illustration anticipée des Voix, de même que les peintures 93 et 150.

La peinture 201 joue évidemment un rôle particulier dans l'illustration du schème structural qui régit la construction des personnages. Elle est une sorte d'apothéose du merveilleux, une célébration du bonheur et de l'unité entre personnages et paysage. Tout y est privilégié et merveilleux. Nous avons vu de quelle façon cette peinture se fait un énoncé du paradisiaque et comment elle illustre le caractère sacré des Voix. C'est par l'épisode des Voix que le texte parachève le schème structural qui régit la construction des personnages: il fusionne alors narration et description pour produire l'énoncé de vérité vers lequel tout le texte converge. Les Voix constituent la figure identitaire ultime: non seulement elles révèlent à Maria son identité profonde, mais elles réalisent également l'identité du Québec.

La peinture 201 peut donc être interprétée comme une illustration de Maria, du Québec, de la vie, des Voix, du sens et du sacré. Elle devient une hypotypose de leur totalisation. En un sens, cette peinture réalise sur le plan pictural ce que sont les Voix sur le plan romanesque. Elle réunit clair-obscur et coloration "merveilleuse", personnages et paysage dans une affirmation explicitement positive. La lisière sombre de la forêt n'est plus investie de

connotations négatives dans ce paysage, mais elle participe à la mise en évidence de la merveilleuse unité qui définit le rapport entre l'homme et le monde. Que cette unité prenne la forme d'une union amoureuse archétypale ne fait qu'en renforcer le caractère euphorisant.

Faut-il s'étonner de ce que l'on retrouve d'une façon si constante dans les peintures de l'édition Mornay l'illustration du schème structural qui régit la construction des personnages? Ce schème transparaît à la lecture du roman. En outre, il est aussi un processus de totalisation, et en tant que tel il possède une dimension spatiale implicite que les peintures explicitent en illustrant tel ou tel personnage.

Chaque personnage important est construit de façon à s'imposer comme une identité dans laquelle l'espace joue un rôle essentiel. Tous les objets merveilleux qui entrent dans la constitution de ces identités possèdent une dimension spatiale, quelquefois prédominante. Les images identitaires que projettent chacun de ces personnages dans leurs discours de figuration détiennent également des caractéristiques spatiales. On pourrait même dire que c'est le caractère spatialisé, compact et continu de ces objectivations qui leur accorde la permanence et la précision nécessaires pour être ressenties comme des identifications. De la même façon, la totalité qui est l'énoncé de l'action sémantique prédominante du texte prend d'emblée un caractère spatial. Elle aussi se veut compacte, continue et illustrable par chacun de ses

aspects.

Les peintures de Gagnon entretiennent un rapport illustratif avec le caractère spatial de la totalité qui est l'énoncé prédominant du texte; et corrélativement, elles illustrent le caractère spatial de la totalisation qui caractérise tout le roman en tant que "message poétique" ou texte littéraire. En d'autres termes, les peintures de l'édition Mornay explicitent et concrétisent, en les rendant immédiatement visibles, denses et colorés, la signification la plus importante du texte, et le texte lui-même en tant que totalité.

Les peintures investies par une lumière merveilleuse et qui illustrent les Voix réalisent cet effet illustratif d'une façon privilégiée. Mais celles qui illustrent le schème structural qui régit la construction des personnages réalisent la même action illustrative. Ces personnages, nous l'avons vu, sont tous des aspects du Québec; en les illustrant, les peintures de Gagnon montrent également la totalisation qu'ils construisent. Une image picturale de Maria, c'est aussi une image du Québec et du sens.

Lire l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, c'est entrer en contact avec une version du roman dans laquelle certaines des caractéristiques de la composition sont mises en valeur. En illustrant des passages qui jouent un rôle important dans la composition du roman, les peintures contribuent à les mettre en évidence. Mais il y a plus. Ces

peintures peuvent d'elles-mêmes clarifier la composition romanesque en énonçant des significations qui rendent plus explicites les segmentations textuelles et leurs modes d'agencement.

Ainsi, la peinture de la page de titre et celle de la page 1 fonctionnent comme les premiers mots de l'énoncé textuel; de la même façon, l'emblème de la page 206, placé à la fin du seizième chapitre, se présente comme les derniers mots du texte. Cet effet d'encadrement s'accroît de ce que la peinture de la page de titre est déjà une illustration des Voix, alors que l'emblème final prétend énoncer, en conclusion, la signification du roman. Les quinze peintures placées en début de chapitre rythment la lecture du texte. Elles accroissent l'importance des chapitres dans la composition du roman puisqu'elles en soulignent le début d'une façon concrète. Certaines d'entre elles agissent en outre comme des transitions entre les chapitres: elles entretiennent un rapport privilégié avec le chapitre qu'elles ouvrent, mais peuvent également illustrer des passages du chapitre qui les précède.

Nous avons déjà signalé que la composition de Maria Chapdelaine est agencée par l'articulation de trois séquences. La première séquence, que nous avons appelée le prologue, se déploie des débuts du texte jusqu'à la page 198. La deuxième séquence est constituée du message des Voix et ne comporte que quelques pages: c'est le Logos, l'énoncé de vérité. La troisième séquence, encore plus courte que la

deuxième, joue un rôle d'épilogue. Certaines des peintures de Gagnon interviennent dans cette composition et contribuent à en démarquer les points d'articulation: évidemment la peinture 1 et l'emblème final, mais aussi les peintures 198 et 201.

La peinture 198 illustre le point précis du texte où s'accomplit le passage de la première à la deuxième séquence, alors que la peinture 201 est une illustration des Voix. Elle est la seule peinture qui illustre la deuxième séquence, et de ce point de vue, elle est aussi isolée par rapport aux peintures consacrées à la première séquence, que l'épisode des Voix est bref et succinct par rapport au prologue. Et, précisément, la peinture 201 peut être interprétée, par rapport aux 53 peintures qui la précèdent, comme un déploiement magnifique du sens, comme un parachèvement explicite et glorieux de la vérité, exactement comme les Voix par rapport au prologue. D'autre part, l'épilogue n'est pas illustré. Cette absence souligne implicitement sa brièveté et son rôle textuel. Quant à l'emblème de la page 206, il n'illustre pas l'épilogue mais lui succède. Il joue le rôle de point final du texte, tout en illustrant certains aspects de sa sémantique.

D. Illustration et picturalité

Si nous avons fait allusion à la picturalité des peintures de Gagnon dans le cours de nos analyses, c'est

surtout en fonction de son rôle illustratif. Nous n'avons pas cherché à décrire d'une façon systématique, et pour elles-mêmes, les caractéristiques "poétiques" de ces peintures. Nous avons plutôt décrit comment certains procédés de construction picturale favorisaient l'illustration du roman. Mais nous avons aussi relevé la présence d'un effet contraire: dans certaines peintures des procédés picturaux ont pour effet d'abstraire, en partie tout au moins, la peinture de son rôle illustratif et d'accroître son autonomie.

Cette autonomie apparaît comme le signe de la qualité "artistique" des peintures: elle manifeste que ces images illustrantes se caractérisent, comme le texte littéraire, par une prédominance de la fonction poétique. Elles ne sont pas des images purement dénotatives qui s'agencent d'une façon conventionnelle afin d'assurer la lisibilité la plus rapide et la plus claire de leur énoncé. Elles sont plutôt des peintures qui illustrent le roman en mettant en valeur leurs modalités structurantes propres. Dans chaque peinture s'instaure, à des degrés divers, une tension entre fonctionnement pictural et illustration du roman.

C'est précisément cette picturalité qui permet aux peintures d'être extraites du contexte livresque et de fonctionner comme des constructions d'espace qui, par elles-mêmes, font totalité. Mais cette picturalité n'a pas uniquement pour effet de séparer texte et peintures: elle doit plutôt être considérée comme un principe général de la

réussite de l'illustration d'un roman par des peintures. En effet, c'est la picturalité des peintures illustrantes qui peut le mieux illustrer la littérarité même du texte. Le statut littéraire du texte illustré exige que ses peintures illustrantes soient investies d'un statut pictural analogue.

Dès la première édition illustrée par Suzor-Côté, Maria Chapdelaine a instauré des critères élevés quant à la qualité des images illustrantes. Les peintures de Clarence Gagnon y ont satisfait éminemment. Bien entendu, ces peintures ne sont pas toutes de la même qualité et nous y avons quelquefois relevé ce qui apparaît comme des faiblesses flagrantes. Mais les peintures de l'édition Mornay répondent, dans l'ensemble, aux qualités admirables d'un roman qui n'est pourtant pas un chef-d'oeuvre et qui ne renouvelle pas le genre romanesque.

La valeur artistique de ces peintures démontre également que l'illustration d'un roman n'implique pas nécessairement la répression de la picturalité des images illustrantes pour en permettre une compréhension univoque. L'illustration n'est pas un art mineur: les images illustrantes peuvent être aussi picturales que des peintures qui n'illustrent rien. Les peintures de l'édition Mornay de Maria Chapdelaine ne sont pas à la fine pointe de la modernité picturale, mais elles possèdent des qualités évidentes qu'il serait injuste de méconnaître.

Les peintures de Gagnon marquent peut-être le parachèvement et la fin d'un type de peinture, de la même

manière que Maria Chapdelaine peut être considéré comme l'oeuvre la plus achevée du groupe de romans dits de "la fidélité". Chose certaine, l'édition de Maria Chapdelaine illustrée par Clarence Gagnon est l'oeuvre la plus importante et la plus réussie qu'ait produite la collaboration entre peinture et littérature, au Québec, au début du vingtième siècle. Qu'elle ait été publiée en France ne l'empêche aucunement de s'inscrire dans l'histoire de l'art québécois: elle prolonge au contraire la double nationalité du roman de Louis Hémon. L'édition Mornay de Maria Chapdelaine est le lieu d'une rencontre privilégiée entre un texte qui représente tout un courant de la littérature québécoise et des peintures qui peuvent être perçues comme des représentations de ce que l'on a appelé la peinture du terroir.

Cette peinture partage avec la littérature du terroir un même projet sémantique: célébrer l'identité québécoise. Dans l'édition Mornay de Maria Chapdelaine, leurs affinités préalables et la réussite de leur collaboration donnent naissance à un roman illustré qui célèbre d'une façon plus éloquente encore la vision de l'identité québécoise projetée par le roman sans images. Ce roman illustré occupe sûrement une place de choix dans une histoire du livre illustré au Québec. Peut-être faudrait-il aussi l'inscrire dans l'histoire de la littérature québécoise elle-même.

Bibliographie

I. Le Texte sans images

1. Théories et analyses

BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", dans L'analyse structurale du récit, Communications8, Paris, Seuil, 1981, p.7-33.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, L'univers du roman, Paris, PUF, 1981, 250 p.

CAILLOIS, Roger, L'homme et le sacré, Paris, Gallimard, 1950, 246 p.

CAZENEUVE, Jean, L'ethnologie, Paris, Librairie Larousse, 1967, 383 p.

DELAS, Daniel et FILLIOLET, Jacques, Linguistique et poétique, Paris, Librairie Larousse, 1973, 206 p.

Dictionnaire des symboles, sous la direction de Jean Chevalier, Paris, Robert Laffont, 1969, XXXII, 844 p.

DUPRIEZ, Bernard, Gradus, Paris, Union Générale d'Édition, coll.10/18, 1983, 541 p.

DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, 550 p.

ELIADE, Mircea, Le Sacré et le Profane, Paris, NRF, Gallimard, 1965, 186 p.

FONTANIER, Pierre, Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.

GIRARD, René, La violence et le sacré, Paris, Bernard Grasset, 1972, 449 p.

GOLDMANN, Lucien, Pour une sociologie du roman, Paris,

Gallimard, 1964, 372 pages.

GUSDORF, George, Mythe et métaphysique, Paris, Flammarion, 1968, 262 pages.

HAMON, Philippe, Un discours contraint, p. 119-181, dans Littérature et réalité, Paris, Editions du Seuil, 1982, 181 pages.

JAKOBSON, Roman, Linguistique et poétique dans Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, 1963, XXX pages.

KNABE, Peter-Eckhard, Signification du sacré, p. 11-22, dans Le Sacré aspects et manifestations, Etudes publiées In mémoriam Horst Baaden par Peter-Eckhard Knabe, Jürgen Rolshoven, Margarethe Stracke, Paris, Editions Jean-Michel Place, 134 pages.

LUKACS, Georges, La théorie du roman, Genève, Gonthien, 1963, 196 pages.

MAJOR, Jean-Louis, Pour une épistimologie de la littérature, dans Revue de l'Université d'Ottawa, vol.55, no.4, octobre-décembre 1985, p.127-133.

MAJOR, Jean-Louis, Le jeu en étoile, études et essais, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1978, 185 pages.

PAQUIN, Michel et Reny, Roger, La lecture du roman, une initiation, Beloeil, Les Editions La Lignée, 1984, 258 pages.

OTTO, Rudolph, Le Sacré, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969, 238 pages.

ROBIDOUX, Réjean et REANUD, André, Le roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1966, 221 pages.

TODOROV, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Edition du Seuil, 1976, 188 pages.

2. Maria Chapdelaine

A. Principales Editions

HEMON, Louis, Maria Chapdelaine, récit du Canada français, précédé de deux préfaces: par Emile Boutroux, de l'Académie française, et par M. Louvigny de Montigny, de la Société Royale du Canada, illustrations originales de Suzor-Côté, Montréal, J.-A. LeFebvre édit., 1916, XIX, 244 p.

HEMON, Louis, Maria Chapdelaine, récit du Canada français, Paris, Bernard Grasset, 1921, 205 p.

HEMON, Louis, Maria Chapdelaine, Avant-propos de Nicole Deschamps, Notes et variantes, index des personnages et des lieux par Ghislaine Legendre, Montréal, Les Editions du Boréal Express, 1983, XII, 216 p.

Pour une liste des éditions du roman, consulter:

DESCHAMPS, Nicole, HEROUX, Raymonde, VILLENEUVE, Normand, Le mythe de Maria Chapdelaine, Montréal PUM, 1980, 236 pages, p.219-222.

Maria Chapdelaine: évolution de l'édition 1913/1980, (équipe de recherche, Normand Cormier, responsable), Montréal, Ministère des affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1980, 80 p.

B. Principales éditions illustrées

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations originales de Suzor-Côté, Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916, XIX, 244 p.

Maria Chapdelaine, a Romance of French Canada, Trad. de Andrew Macphail, illustrations de M.A. Suzor-Côté,

Montréal, A.T. Chapman, 1921, 214 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, bois originaux
de Gérard Cochet, Paris, la Renaissance du livre, 1922,
240 p.

Maria Chapdelaine, a Tale of the Lake St. John Country, trad.
de W.H. Blake, illustrations de Wilfrid Jones, New York,
MacMillan, 1924, 288 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, édition
illustrée de vingt-cinq lithographies originales par A.
Alexeieff, Paris, edition du Polygone, 1927, 208 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, vingt-neuf bois
originaux de Jean Lébédoff, Paris, Arthème Fayard, <<Le
livre de demain>>, 1928, 126 p.

Maria Chapdelaine, dessins de Jean Droit, Paris, H. Piazza,
1932, 248 p.

Maria Chapdelaine, illustrations de Clarence Gagnon, Editions
Mornay, Paris, 1933, 206 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de
Jean Routier, Paris, Nelson, 1934, 199 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de
M. Ciry, Lausanne, Guilde du livre, 1938, 209 p.

Maria Chapdelaine, compositions en couleurs d'Eugène Corneau,
Paris, Rombaldi, 1939, 201 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de
Timar, Bruxelles, éditions du Houblon, 1943, 245 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, dix hors-texte
de Derambure, Paris, Athéna, <<Athéna Luxe>>, 1946, 269
p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de
Virginia Byers, Toronto, Copp Clark, 1948, 269 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de Henri Faivre, Paris, Hachette, 1951, 190 ps.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de Sylvain Hairy, Paris, Editions G.P. <<Super>>, 1960, 255 p.

Maria Chapdelaine: roman, illustrations de G. de Beney, Montréal, Fides, 1960, 213 p.

Maria Chapdelaine, récit du Canada français, illustrations de Daniel Sinclair, Paris, Nelson, 1963, 203 p.

Maria Chapdelaine (illustré de vingt-cinq dessins originaux par Suzor-Coté), Montréal, La Frégate, 1969, [10]-139 p.

Maria Chapdelaine, lithographies d'André Bergeron, Montréal, Fides, 1980.

Maria Chapdelaine, illustrations de Clarence Gagnon, Montréal, Libre Expression, Art Global, 1980, 224 p.

Sans être des éditions de Maria Chapdelaine, deux publications récentes contiennent des légendes extraites du roman accompagnant des peintures qui les illustrent:

FORTIN, Clément, Cent peintres rendent hommage à Maria Chapdelaine, Alma, Les Editions C.F., 231 p.

LEMIEUX, Jean-Paul, Jean-Paul Lemieux retrouve Maria Chapdelaine, texte de Jean-Paul Lemieux, notes liminaires de Jean-Noël Tremblay, Montréal, Stanké, 1981.

C. Analyses

COMEAU, Gérard, Le héros et la notion d'héroïsme dans quelques romans régionalistes canadiens-français du vingtième siècle, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa,

1972, XXV, 167 p.

DESCHAMPS, Nicole, Avant-propos, p.VII-XII, dans Louis Hémon, Maria Chapdelaine, notes et variantes, index des personnages et des lieux par Ghislaine Legendre, Montréal, Editions Boréal Express, XII, 216 p.

DESCHAMPS, Nicole, HEROUX, Raymonde, VILLENEUVE, Normand, Le mythe de Maria Chapdelaine, Montréal PUM, 1980, 236 p.

ETHIER-BLAIS, Jean, "Un livre comme Hémon, secret, magique, introuvable", Le Devoir, samedi 30 mai 1987, page D-8.

GABOURY, Placide, "La structure romanesque dans l'oeuvre de Louis Hémon", dans L'enseignement secondaire, vol. 45, no.4, septembre-octobre 1966, p.85-201 et vol.45, no.5, novembre-décembre 1966, p.216-242.

LAFLECHE, Guy, "L'édition critique de Maria Chapdelaine par Ghislaine Legendre", Voix et Images, vol. VIII, no.1, automne 1982, p.61-82.

Pour compléter la bibliographie de la critique de Maria Chapdelaine, consulter Le mythe de Maria Chapdelaine (p.239-249).

II. Maria Chapdelaine illustrée par Clarence

Gagnon

1. Le procédé d'illustration

Autour du chef-d'oeuvre inconnu de Balzac, ouvrage collectif, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 204 p.

BARTHES, Roland, "Rhétorique de l'image", dans L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982, p.25-42.

BERTRAND, Gérard, L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, 1900-1914, Paris, Klincksieck, 1971, 238 p.

BRENNI, Vito J., Book Illustration and Decoration, Westport, Greenwood Press, 1980, VII, 191 p.

CANIVET, Diane, L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle, Paris, PUF, 1957, 188 p.

DEMERS, Jeanne, "L'illustration des Contes Vrais de Pamphile LeMay", dans Corpus, no.3, mars 1986, p.10-13.

ENEL, François, L'affiche: fonctions, langage, rhétorique, Montréal, H.M.H., coll. aujourd'hui, 1971, 132 p.

GARVEY, Eleanor M. and WICK, Peter A., The Art of the French Book, 1900-1965, Dallas, Southern Methodist University Press, 1967, 119 p.

Iconographie et Littérature, ouvrage collectif, Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité, Paris, PUF, 1983, 216 p.

JANIN, Clément, Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928, Paris, René Kieffer, 1931, Tome I: 253 p., Tome II: 217 p.

La chose imprimée, sous la direction de John Dreyfus et François Thibaudeau, Paris, Encyclopédie du savoir moderne, CEPL, 1977, 640 p.

MELOT, Michel, L'illustration, histoire d'un art, Genève, Skira, 1984, 271 p.

OSTERWALDER, Marcus, Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914, avec la collaboration de Gérard Pussey et Boris Moissard, Introduction de Bernard Noël, Paris, Hubschmid & Bouret, 1983, 1221 p.

OSTIGUY, Jean-René, "Le livre illustré au Québec et en France (1900-1950)", Journal, Galerie Nationale du Canada, septembre 1983, no.43, 8 p.

STEINER, Wendy, The Colors of Rhetoric, Problems in the Relation between Modern Literature and Painting, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, XIV, 263 p.

RAY, Gordon N., The Art of the French Illustrated Book, New York, Cornell University Press, 1982, volume I: XXXII, 1-245 p., volume II: 247-557 p.

STRACHAN, W.J., The Artist and the Book in France, The 20th. Century Livre d'Artiste, Londres, Peter Owen, 1969, 368 p.

2. La Peinture

ARNHEIM, Rudolph, Art and Visual Perception, A psychology of the Creative Eye, Berkeley, University of California Press, 1974, 508 p.

BARTHES, Roland, "La peinture est-elle un langage", dans L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982, p.139-141.

BRU, Charles, Les éléments picturaux, Louvain, Editions Vander, 1975, 232 p.

BRUSATIN, Manlio, Histoire des couleurs, Paris, Flammarion, 1986, 118 p.

BOULEAU, Charles, Synthèses, une chromatique pour notre temps, Paris, Editions Jacques Fréal, 1974, 159 p.

COCULA, Bernard et PEYRONTET, Daniel, Sémantique de l'image, Paris, Librairie Delagrave, 1986, 231 p.

DELORME, André, Psychologie de la perception, Montréal, Editions Etudes vivantes, 1982, 421 p.

FRANCASTEL, Pierre, Peinture et société, Paris, Gallimard,

1965, 246 p.

JOUVANCOURT, Hughes de, Suzor-Côté, Montréal, Editions La Frégate, 1978, 235 p.

KOFMAN, Sarah, Mélancolie de l'art, Paris, Editions Galilée, 1985, 101 p.

MATORE, Georges, L'espace humain, Paris, Nizet, 1976, XXV, 299 p.

PIAGET, Jean, La construction du réel chez l'enfant, Neuchâtel, Editions Delachaux et Niestlé, 1967, 342 p.

PIAGET, Jean et INHELDER, Bärbel, La représentation de l'espace chez l'enfant, Paris, PUF, 1948, 581 p.

RUBIN, Edgar, "Figure and Ground", dans Readings in Perception, C. Beardshen et M. Wertheimer, New York, Van Nostrand, 1964, p.194-203.

SAINT-MARTIN, Fernande, Les fondements topologiques de la peinture, Montréal, HMH, 1980, 184 p.

3. Clarence Gagnon et l'édition Mornay de Maria Chapdelaine

BOISSAY, René, Clarence Gagnon, Hong Kong, Editions Marcel Broquet, 1988, 201 p.

BOULIZON, Guy, Le paysage dans la peinture au Québec, Laprairie, Editions Marcel Broquet, 1984, 223 p.

Clarence A. Gagnon, Memorial Exhibition, introduction de Jean-Marie Gauvreau, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1942, 24 p.

HARPER, J. Russel, Painting in Canada, Toronto, University of Toronto Press, 1977, 443 p.

JOUVANCOURT, Hughes de, Clarence Gagnon, Montréal, Editions La Frégate, 1970, 148 p.

LORD, Barry, The History of Painting in Canada, Toronto, NC Press, 1974, 253 p.

The McMichael Canadian Collection, ouvrage collectif, Government of Ontario, 1983, 166 p.

MORISSET, Gérard, La peinture traditionnelle au Canada Français, Montréal, Cercle du livre de France, 1960, 216 p.

MURRAY, Joan, Impressionism in Canada, 1895-1935, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1974, 152 p.

OSTIGUY, Denise A., "L'illustration du livre au Québec", dans Livre, Bibliothèque et Culture Québécoise, Montréal, Asted, 1977, p.99-112.

OSTIGUY, Jean-René, Un siècle de peinture canadienne 1870-1970, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 206 p.

ROBERT, Guy, La peinture au Québec depuis ses origines, Sainte-Adèle, Iconia, 1978, 221 p.

ROBSON, Albert, H., Clarence A. Gagnon, R.C.A., LL.D., Toronto, The Ryan Press, 1938, 32 p.

ROUQUETTE, Louis-Frédéric, Le grand silence blanc, illustrations de Clarence Gagnon, Paris, Editions Mornay, 1928, 237 p.

THOM, Ian M., Maria Chapdelaine illustrations with essay by/avec un essai de Jack Warwick, Sponsored by/subventionné par Téléglobe Canada, 1987, 48 p.

Table des matières

INTRODUCTION.....2

Première partie: le roman sans images.....7

Chapitre I: Prémisses.....8

 1. Les éditions.....9

 2. Texte et après-textes.. 10

 3. Modalités structurantes du roman.....15

 4. Maria Chapdelaine et les institutions littéraires..19

Chapitre II: Maria Chapdelaine roman du pays de Québec....30

 1. Composition romanesque et stratégie idéologique....31

 2. Thématique du roman.....41

 3. Le sacré.....47

Chapitre III: Totalité et procédés romanesques.....70

 1. Espace romanesque et lieu de l'action.....71

 2. Récit, description et totalité.....72

 3. Personnages et totalité.....105

 A. Le niveau de l'expérience.....106

 B. Le niveau de la figuration.....110

 C. Le niveau de l'interprétation.....114

**Deuxième partie: Maria Chapdelaine illustré par Clarence
 Gagnon.....121**

Chapitre I: Le procédé d'illustration.....122

Chapitre II: L'édition Mornay de Maria Chapdelaine.....145

 1. Clarence Gagnon.....146

 2. L'illustration de la littérature du terroir.....150

 3. L'édition de 1933: le dispositif graphique.....165

Chapitre III: L'illustration de Maria Chapdelaine.....177

1. Les modalités structurantes des peintures de Clarence	
Gagnon.....	178
2. Les peintures illustrantes.....	186
Peinture 1.....	186
Peinture 4.....	203
Peinture 8.....	209
Peinture 16.....	214
Peinture 19.....	221
Peinture 21.....	225
Peinture 23.....	232
Peinture 25.....	234
Peinture 28.....	238
Peinture 34.....	243
Peintures 38 et 40.....	245
Peinture 42.....	251
Peinture 44.....	258
Peintures 48, 52 et 55.....	264
Peinture 57.....	279
Peinture 60.....	284
Peinture 69.....	290
Peinture 73.....	303
Peinture 77.....	311
Peinture 79.....	318
Peinture 82.....	322
Peinture 87.....	325
Peinture 89.....	330
Peinture 91.....	338

Peinture 93.....	341
Peintures 95 et 97.....	348
Peinture 99.....	356
Peinture 101.....	364
Peinture 106.....	372
Peinture 112.....	384
Peinture 115.....	395
Peinture 123.....	399
Peinture 126.....	406
Peinture 128.....	410
Peinture 134.....	415
Peinture 142.....	421
Peinture 150.....	427
Peinture 152.....	435
Peinture 155.....	444
Peinture 161.....	450
Peinture 167.....	454
Peinture 170.....	462
Peinture 177.....	472
Peinture 182.....	478
Peinture 185.....	488
Peinture 189.....	492
Peinture 193.....	497
Peinture 198.....	508
Peinture 201.....	517
Chapitre IV: Le roman illustré/occulté.....	528
1. Le roman occulté.....	530

2. Le roman illustré.....	549
A. Illustration et procédés picturaux.....	549
B. Couleurs.....	559
C. Illustration et composition romanesque.....	572
D. Illustration et picturalité.....	586
BIBLIOGRAPHIE.....	590