

# La problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Jacques Godbout

Christiane Houde

---

Number 26, May 1977

Dossier Jacques Godbout

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56689ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Houde, C. (1977). La problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Jacques Godbout. *Québec français*, (26), 33–35.

# La problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Jacques Godbout

On peut parler des romans de Jacques Godbout selon trois grands aspects: le personnage, la stylistique et la structuration du récit. Mais toujours on sera en présence d'une problématique de l'écriture dont on peut suivre le cheminement tout au long de l'oeuvre romanesque. Ce cheminement sera celui d'une recherche de l'écriture *vivante*, hors du monde des escargots. Cette volonté de libération est présente chez le narrateur-personnage dès *l'Aquarium*.<sup>1</sup>

Entre le refus de la fonction d'écrivain considéré comme un conservateur de musée qui accumule les pages en vue d'établir une anthologie classique de la littérature universelle et le désir d'une écriture voulue comme un point d'ancrage direct dans le réel pour le contester, toutes les contradictions possibles ont été soulevées par le romancier. La contradiction la plus globalisante étant justement celle de la rupture entre la société et ses écrivains<sup>2</sup>, toutes les autres en découlent... ou y mènent, que ce soit à propos de la relation réalité-écriture ou de l'utilisation du joual comme langue écrite.

Par l'ironie, par la satire, chacun des romans vise au renversement des fonctions de l'écriture-musée et de l'écrivain-archéologue pour affirmer la suprématie de l'imaginaire. Cet imaginaire tente d'articuler à une révolution de la fiction une subversion du réel. C'est tout ce cheminement de l'écriture qu'on tente d'appréhender par cette démarche.

Si on parle de la contradiction de l'intellectuel, c'est que François Galarneau est un objecteur de conscience qui a laissé une marque profonde dans l'univers littéraire québécois. François s'ennuie, dans son stand de patates, à vendre ses hot-dogs. Son frère Jacques lui achète des cahiers et lui conseille d'écrire, pour s'occuper. Mais ce qui ne devait être qu'un jeu devient le début d'une longue réflexion du narrateur sur lui-même et sur la société. L'écriture, cependant, devient facilement une fuite: « C'est drôle: plus je travaille, plus je me retire, moins je suis capable de parler, c'est comme si je vivais dans les cahiers, que je ne pouvais plus vivre pour vrai! ». François,



qui érigeait son mur brique par brique pour s'isoler du monde et écrire (beau symbole de la tour d'ivoire de l'écrivain!) décide finalement de revenir à la vie et de partir pour les « États » dans son vieil autobus. Il veut surmonter la contradiction entre vivre et écrire, pour *vécrire*.<sup>4</sup>

L'écrivain selon les codes sociaux établis, dans ce roman, est Jacques, le frère de François. En cela le personnage de Jacques Galarneau rejoint celui de Thomas d'Amour. Dans *D'Amour, P.Q.*, en effet, on a une version de l'intellectuel qui écrit son roman d'avant-garde élitiste, « Du jus de mots... de la bave d'écrivain! » Ce type d'intellectuel-écrivain va tenter d'occulter ses propres contradictions pour donner naissance à une oeuvre qui se voudra l'uni-

té paradoxale de l'universalité et de la singularité.

C'est cette tentative que l'on retrouve en partie chez le narrateur-personnage du *Couteau sur la table*: « (L'homme universel est né et nous ne nous en sommes pas aperçus) »<sup>5</sup>. Ce narrateur est tourmenté par sa conscience « hautement » universelle; on retrouve ses préoccupations dans ses discussions avec son amante Patricia et dans les coupures d'articles de journaux qui parsèment le texte — qu'on se réfère aux articles sur l'arsenal de guerre cités dans les notes des pages 14 et 15.

Cette contradiction de l'intellectuel est perçue par l'objecteur de conscience par la médiation de l'opposition réalité-écriture. On retrouve ici le désir du *vécrire* de Fran-

çois Galarneau, repris par Mireille dans *D'Amour, P.Q.* C'est la recherche de l'écriture comme vie. L'écriture est désirée comme moyen d'investigation du réel par l'imaginaire, la satire et l'utopie. Elle doit pouvoir être vivante, être du côté du plaisir — le joual est aussi utilisé comme un plaisir du langage et non comme un « cheval » de bataille. C'est pourquoi la « pétillante » Mireille s'opposera à l'intellectuel « constipé » pour en faire un Justman-Tarzan québécois. Et c'est la même tradition qu'on retrouvera avec Michel Beuparlant, chasseur de dragons et Don Quichotte de l'écriture.

En rapport avec la démarche de l'écriture dans les romans de Godbout, on peut donc dégager deux lignées de personnages. D'un côté on a l'intellectuel-écritain — Jacques Galarneau, le narrateur du *Couteau sur la table*, Thomas d'Amour dans sa première version — et de l'autre, on a l'empêcheur de tourner en rond, l'objecteur de conscience — François Galarneau, Mireille et Michel Beuparlant. À cette démarcation faite pour des fins d'analyse, il faut apporter les nuances d'usage puisqu'un même personnage peut appartenir aux deux types selon les moments de son évolution romanesque. Ainsi en est-il du narrateur du *Couteau sur la Table*, de Thomas d'Amour et du narrateur de *l'Aquarium*.

## La magie du mot

Le cheminement de l'écriture se retrouve aussi dans la stylistique. La stylistique de Godbout peut se rapprocher de celle d'Henry Miller, puisqu'elle se fonde sur la *digression* comme fonctionnement et mécanisme de l'écriture, où tout est pris par l'énumération. C'est l'image « dévoreuse » qui draine toutes les connotations possibles, qui s'assimile tout ce qui se présente, sans sélection apparente. C'est la métaphore métonymique — productrice, créatrice — ayant pour principe la génération de l'image par elle-même dans un vaste réseau d'associations, d'idées, de mots, de sons.

Le mot possède, par lui-même, un pouvoir magique. Ce pouvoir se fonde dans une poétique du mot, proche de son pouvoir « poétique ». On peut voir un premier exemple de cette stylistique dans *D'Amour, P.Q.* où l'on a une longue tirade sur l'oreille:

**des oreilles à grillon, des oreilles à vent, des oreilles à cri du puits, des oreilles à cigales, des oreilles à galets lancés, des oreilles à sable entre les ortels [...]**

La répétition de la préposition, qui établit une relation d'objet à fonction — « des oreilles pour entendre le vent » —, supporte la structuration de ce qui semble, en apparence, incohérent. Toutes ces images participent d'un univers de la campagne, et même de vacances. La relation de l'un à

l'autre se fait par association de mots — les galets appellent le sable par un dénominateur commun: la plage — ou par association de sons — « oreilles » amène « ortels ». Ces deux associations s'appuient d'ailleurs l'une sur l'autre.

On retrouve le même fonctionnement en pages 130-132. L'extrait commence par « Je suis une pièce de monnaie dans une main tendue » et se termine par « je suis la caisse qui tinte ». Mais entre la pièce de monnaie et le tiroir-caisse, le narrateur aura fait le tour du monde et se sera identifié à tous les légumes et à toutes les denrées d'un marché public. Ces identifications successives auront été déclenchées par le mot « planter ».

Un dernier exemple se trouve dans *l'Isle au Dragon*<sup>9</sup>, dans la scène du septième fils avec son père. Le narrateur demande à son père de lui obtenir une bourse d'études pour aller à l'École Française des Chasseurs de Dragons. Le père s'affirmera comme un homme responsable qui a toujours voulu assurer à ses enfants leur pain quotidien, et, précise-t-il, « du pain trois fois par jour avec de la confiture Kraft ». Le mot Kraft marquera alors le signal d'une longue tirade, une énumération-description à propos de la publicité envahissante de ce produit, tellement écoeurante que le père soupçonne la CIA de se livrer à des expériences sur les Québécois à travers le médium de la télévision. Il avouera finalement son impuissance à protéger ses enfants de la marée américaine.

## Le territoire

De cette poétique du mot, on peut dégager surtout le pouvoir du mot, la magie du verbe qui noie le lecteur dans un flot d'images. Ce lecteur peut aussi avoir l'impression, à première lecture, que tout est fantaisie, illogisme ou incohérence. Mais malgré la subversion du texte, on trouve toute une structuration du roman. Ainsi, dans *l'Isle au Dragon*, le mot « territoire », signe-signifiant-signifié, structure toute la seconde partie du roman. On le voit d'abord avec le chien Bullit qui défend son territoire contre les autres chiens, en Afrique, avant qu'il ne serve d'appât à un dragon, lors de l'initiation de Michel Beuparlant. On a ensuite l'image de la serviette de bain qui délimite la surface occupée par chaque baigneur sur la plage. Viennent ensuite toutes les variantes possibles du territoire, du bateau « île d'acier » à l'île elle-même. Et finalement on a la Brador que boit Michel Beuparlant, cette bière « dont l'industrie savait pertinemment que ce nom de Brador, amputation de Labrador, évoquerait le territoire lui aussi politiquement amputé<sup>9</sup> ».

Cette structuration par le mot territoire rejoint la diégèse du roman. Il s'agit, pour Michel Beuparlant, de préserver l'intégrité

du territoire de l'Isle Verte en offrant une proie humaine au dragon de Cacouna. Ce sera le sacrifice de William T. Shaheen J.

Cette même structuration recouvre aussi l'espace de l'Isle Verte qui reprend à son compte l'espace géographique de tous les romans antérieurs. On retrouve un lieu clos comme celui de *l'Aquarium*. On y trouve d'abord le Québec, puis l'Ouest canadien du *Couteau sur la table*; puis l'Europe (le Paris de Jacques dans *Salut Galarneau!* et celui, mythique, de *D'Amour, P.Q.*); on croise même H. de Heutz au Lac Léman; on va en Afrique, où l'on retrouve le lieu de *l'Aquarium* et celui de l'épopée de la Toupie de *D'Amour, P.Q.* Et on a finalement les « states », omniprésents d'un roman à l'autre.

Le territoire se dégage non seulement dans son importance structurale, symbolique ou politico-géographique de pays, mais aussi dans sa dimension psychanalytique de pouvoir et de possession, même au niveau de l'espace scriptural. L'Isle devient alors le lieu de l'écriture, qui est aussi celui de la vie depuis le vécrire initial. C'est aussi le lieu de l'(magie)naire, puisque écriture-vie-imaginaire sont toujours conjugués ensemble dans l'oeuvre romanesque de Godbout.

Tout au long de ce texte, on a utilisé un terme qui n'a pas encore été défini: l'(magie)naire. Ce terme n'est pas seulement une fantaisie de l'écriture, mais, par sa parenthèse, il met l'accent sur l'imaginaire et ses lois qui régissent l'univers romanesque et, surtout, sur la présence de la magie dans ce monde. Au pouvoir magique du mot dans la stylistique romanesque correspond la magie de l'objet au niveau de l'histoire. On pense, entre autres, à l'aiguille d'or donnée par un Irlandais à Michel Beuparlant et qui, plantée dans le cou de William T. Shaheen J, donne au narrateur les pleins pouvoirs sur le grand magnat américain.

Le dernier roman ne rend que plus explicite cette présence de la magie, avec sa mythologie des dragons, des princesses et des trésors. Cette utilisation de la magie au niveau de l'histoire révèle toute l'importance de l'imaginaire dans les mots, dans l'écriture. Elle met en relief toute la symbolique des romans antérieurs qui trouve son expression ultime dans l'utopie. Si l'ironie ridiculise les travers d'une société, l'utopie tente d'en récupérer tous les aspects positifs pour formuler un projet de société. On l'avait déjà vu dans *D'Amour, P.Q.*<sup>10</sup>, mais le projet est repris plus clairement dans *l'Isle au Dragon*:

**on ne construit pas un socialisme original en se moquant des Pepsi qui achètent deux skidoos l'hiver venu, on offre plutôt aux enfants des skis de fond, [...] on expédie dans le Grand Nord construire des igloos tous les**

théoriciens de la politique; on confie aux Esquimaux la rééducation des députés; aux Iroquois la tâche d'enseigner aux ministres l'art de marcher dans le bois, de pêcher au harpon en rivière claire, de discuter qu'ils le veulent ou non jusqu'à ce que le clan soit entièrement d'accord, et qu'ils agissent, s'ils croient avoir raison, comme les chefs dissidents d'autrefois: qu'ils se donnent la mort, on leur élèvera un monument...!"

Ce projet social recoupe le projet de libération qu'on retrouve à la fin de chacun des romans. Le narrateur doit sortir du monde des escargots dans *l'Aquarium*, François doit sortir de ses murs à la fin de *Salut Galarneau!*, le narrateur doit tuer son amante Patricia pour se libérer dans *le Couteau sur la table*, et Thomas doit devenir un felquiste québécois et non un héros universel dans *D'Amour, P.Q.* Dans *l'Isle au Dragon* le narrateur a déjà sacrifié au dragon quand le roman se termine, mais, à ce moment, c'est le mouvement de libération des insulaires qu'on attend, comme on attend le réveil du Québec dans *D'Amour, P.Q.* On le voit, chacun des romans se termine par une attente, par un scénario de libération. Et celui-ci se définit habituellement contre un lieu clos qu'il faut faire éclater.

Cet espace bien défini a eu cependant son utilité. Il a servi de matrice à la prise de conscience du narrateur et de sa démarche d'écriture. Car le roman n'est pas diégèse pure, ce n'est pas seulement un récit, une histoire; c'est aussi la conscience qu'on a de raconter une histoire — et le plaisir qu'on y prend. C'est pourquoi on rencontre la forme des cahiers — chez François Galarneau — ou du journal — chez Michel Beau-

parlant —, forme qui permet la réflexion sur soi, sur l'écriture en cours de récit. La forme de *l'Aquarium* ou du *Couteau sur la table* se rapproche beaucoup de celle du journal, avec un narrateur qui dit « je » et dont on ne connaît pas même le nom. C'est toujours par ce narrateur que se fait la focalisation de l'histoire: c'est par son regard que le lecteur perçoit le roman.

### Le temps

La structuration du temps dans les romans a aussi son importance. On a souvent deux niveaux dans l'histoire: celle que raconte le narrateur, et la sienne propre. L'exemple le plus évident est *le Couteau sur la table* où deux histoires sont racontées à dix ans d'intervalle: en faisant le récit du présent, le narrateur y mêle des scènes qui se sont déroulées dix ans auparavant, aux débuts de ses amours avec Patricia. Dans *l'Isle au Dragon*, on a aussi ce double mouvement: le journal est au présent tandis que le narrateur fait le récit de sa vie et de ses premières rencontres avec William T. Shaheen J'. Le point de rencontre se fait à la fin du roman. Même chose dans *l'Aquarium* où le narrateur dévoile peu à peu le secret de la mort de l'un des Européens de la Casa tout en racontant la vie que les survivants continuent à y mener. Le mouvement vers le passé tend à éclairer l'histoire présente et lorsque se fait la jonction à la fin du roman, le scénario de libération peut être saisi dans toute la force et la violence du désir des personnages.

De la libération du mot à la libération du personnage, on peut voir la cohérence du roman à tous les niveaux qui le composent, des plus petites aux plus grandes unités. Et cette cohésion est d'autant plus belle qu'elle peut être déconstruite de l'intérieur par l'imaginaire. Et cet imaginaire est d'au-

tant plus merveilleux qu'il est vécu dans le quotidien des personnages. Ce n'est pas une fée qui attend Michel Beauparlant à la fin du roman, mais une femme « tenant dans ses mains amoureuses une tasse de Nescafé fumant que nous partagerons comme tous les matins avant que je n'aie jeté au Nord mes bouteilles à la mer ».

C'est peut-être à cause de ce voyage dans l'(magie)nnaire qu'on retrouve un quotidien plein de tendresse dans les romans. Mais c'est peut-être à cause de ce retour au quotidien que le narrateur peut conserver son humour...

Christiane HOUDE

<sup>1</sup> Paris, Seuil, 1962.

<sup>2</sup> Pour comprendre la nature de cette contradiction, on se référera au *Plaidoyer pour les intellectuels* de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, coll. Idées, n° 274, 1972.

<sup>3</sup> *Salut Galarneau!* Paris, Seuil, 1967, p. 131. Il faut noter la parenté des aspirations de François avec celles d'autres personnages de Réjean Ducharme.

<sup>4</sup> On référera le lecteur aux judicieuses remarques d'André Berthiaume sur la finale de *Salut Galarneau!*: À la fin de son récit, François n'a toujours pas franchi le mur. Le futur et le conditionnel, temps de l'anticipation, de l'irréel, indiquent que le vivre aura lieu par delà l'espace du récit, au prochain épisode. C'est donc sur le mode prédictif que se clôt le roman. » « Galarneau et le prix des mots » in *Cahiers de l'ISSH*, Littérature et idéologies, coll. études sur le Québec, n° 5, Québec, Université Laval, p. 261.

<sup>5</sup> Paris, Seuil, 1972.

<sup>6</sup> Paris, Seuil, 1965, p. 26.

<sup>7</sup> p. 31. Nous soulignons.

<sup>8</sup> Paris, Seuil, 1976, p. 89-93.

<sup>9</sup> p. 153.

<sup>10</sup> p. 130.

<sup>11</sup> p. 121.

## BIOGRAPHIE

Poète, romancier, essayiste, critique littéraire, cinéaste, Jacques Godbout naît à Montréal, P.Q., le 27 novembre 1933, d'un père agronome et d'une mère économe, selon sa propre expression. Il fait ses études primaires chez les soeurs de la Congrégation, puis dans une école de Joliette, où il suit ses parents. De retour à Montréal, dans l'Est, cette fois, il découvre les ruelles semi-bourgeoises qu'envient alors Jasmin et Major. Il fréquente ensuite l'école Saint-Pierre-Clavert, puis le collège Bourget. Il s'inscrit par la suite à la faculté des Lettres de l'Université de Montréal et y obtient, en 1954, une maîtrise ès arts avec une thèse intitulée « Rimbaud, un homme ». De 1954 à 1957, en compagnie de son épouse, Ghislaine Reiher, il part à la découverte du monde. Il enseigne d'abord la philosophie, puis le français langue seconde et la littérature à University College of Addis Abeba (Éthiopie), découvre le continent africain: le Kenya, le Soudan...

puis la Grèce, l'Égypte, Paris, où il pense un instant s'inscrire à un doctorat ès lettres en Sorbonne. « Deshonoris causa, » il passe à New York, puis à Haïti, pays de son épouse. De retour au Québec, fin 1957, il travaille d'abord dans une agence de publicité (MacLaren Advertising Agency), puis dans une station radiophonique locale où il a le loisir d'inventer des dialogues pour le compte de la farine Five Roses. Traducteur, en 1958, à l'Office national du film, il devient scénariste et réalisateur en 1960. En 1969, il est nommé directeur de la production française de cet organisme fédéral. En 1959, il fonde la revue *Liberté* et en assume pendant quelque temps la direction. Aquin lui succède en septembre 1961. Partisan de l'école laïque et de l'enseignement « civique », il fonde, en 1962, le Mouvement laïc de langue française. Il publie, cette année-là, son premier roman, *l'Aquarium*, pour lequel il obtient le prix France-Québec. En 1967, il obtient le prix du

Gouverneur général pour *Salut Galarneau!*, le prix Dupau de l'Académie française, en 1973, pour *D'Amour P.Q.*, et, enfin, le prix Duvernay et la médaille *Bene merenti de patria*, pour l'ensemble de son oeuvre, en 1973. Parallèlement à sa carrière littéraire, il tourne plusieurs films et participe à de nombreux festivals et remporte quelques prix. Chroniqueur à *Liberté* (depuis la naissance de la revue) et à *l'Actualité*, il a collaboré à la revue *Parti Pris*, à *Vie des arts*, aux *Lettres françaises*, au *Jour*, à *Cinéma Québec*, au *Devoir* et à plusieurs autres périodiques, tant québécois qu'étrangers. En 1973, il a fondé le Comité d'Écologie de l'Isle Verte, pour protester contre le projet d'aménagement d'un port en eau profonde à Gros-Cacouna. Récemment, il a participé à la création de l'Union des écrivains québécois dont il a été élu président.

Aurélien BOIVIN