

Le silence de *Trente arpents*

Javier García Méndez

Volume 12, numéro 3 (36), printemps 1987

Yves Beauchemin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200659ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200659ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méndez, J. G. (1987). Le silence de *Trente arpents*. *Voix et Images*, 12(3), 452–469.
<https://doi.org/10.7202/200659ar>

Le silence de *Trente arpents*

par Javier García Méndez, Université du Québec à Montréal

A Estela Castelao
et Guillermo Kiwit

Ringuet — lit-on dans le **Roman à l'imparfait** — brosse le décor, la situation d'ensemble, avant de faire agir ou parler ses protagonistes¹. L'observation rend parfaitement compte de l'impression globale que la prose ringuétienne laisse au lecteur; toutefois, elle n'est autorisée que par l'omission d'un détail de cette prose. Un détail, à peine, mais de taille: le début même du texte majeur de Ringuet. Car le début de **Trente arpents**, à cause de son énonçant et de sa forme énonciative, paraît avoir été conçu dans le dessein de décourager la caractérisation qu'on vient de lire:

— On va commencer betôt les guérêts, m'sieu Branchaud. Mon oncle m'a dit comme ça en partant: «Y faudra labourer le champ en bas de la côte, demain».

On n'insistera jamais assez sur l'importance du fragment liminaire d'un roman, espace où peuvent se lire les conditions de production du texte, son effort vers la cohérence, la trace des pressions culturelles², lieu où l'écrivain avoue les options décisives de son écriture³. Cette importance rend insuffisante une explication qui ne verrait dans le procédé inaugural de **Trente arpents** qu'une manière de créer l'effet de réel ou de donner au roman un coup d'envoi passible de le rendre vivace. S'il est vrai que la rupture du silence matérialisée par les premiers mots d'un roman concentre au maximum la volonté de dire⁴ et même de faire, il est possible d'entendre dans l'ouverture de **Trente arpents** l'énoncé de tout un projet d'écriture et la mise en place d'un singulier dispositif d'appréhension du réel voué à accomplir ce projet. Un projet et un dispositif dont l'examen promet d'être d'autant plus intéressant qu'ils sont en contradiction avec le résultat final du travail d'écriture et que, par là, ils font signe à l'un des **conflits de sens** sur lesquels, comme l'a théorisé Macherey, s'édifient les œuvres romanesques: *ce qui en l'œuvre sollicite l'explication, ce n'est pas cette fausse simplicité qui lui donne l'unité apparente de son sens mais la présence en elle d'un rapport, ou d'une opposition, entre des éléments de l'exposition ou des niveaux de composition*⁵. Ce qui, dans le roman de Ringuet, sollicitera l'explication sera non seulement la condition essentielle de peintre qu'exhibe le narrateur mais aussi le fait que, au seuil même du texte, ce narrateur occulte sa véritable condition, qu'avant d'exécuter le moindre geste descriptif, avant même de laisser voir sa brosse hégémonique, il fasse parler un personnage — le protagoniste — dont le lecteur n'a aucun renseignement.

Il ne semble pas exagéré de dire que les paroles avec lesquelles Euchariste Moisan ouvre **Trente arpents** ont toute l'apparence d'accomplir une révolution dans l'écriture romanesque québécoise en ce qu'elles réalisent, au moins formellement, l'irruption, au premier plan de la scène, d'une voix paysanne qui se faisait difficilement entendre dans les romans précédents. Cette écriture affirme être aux antipodes de celle de Lacombe, où un personnage ne pouvait dire «ous qu'il» sans voir ses paroles mises en italiques ou lancer «zods lé vents» sans que le narrateur ajoute, entre sages et savantes parenthèses : «lots et ventes». L'exploit du fragment inaugural du roman de Ringuet apparaît comme la culmination d'une recherche de l'écriture romanesque québécoise qui, par la voix d'Euchariste Moisan, proclame qu'elle est arrivée à se défaire de l'hégémonie de la description et du discours indirect qui étouffaient toutes les voix des personnages. Une recherche qui s'était approchée du succès un an avant la parution de **Trente arpents** avec la publication de **Menaud maître draveur** dont l'ouverture, malgré l'introduction descriptive, est dominée par la voix de Marie. Par sa voix mais non par sa parole, car celle-ci appartient à une écriture, celle de **Maria Chapdelaine**.

Il y a une continuité entre la performance de parole et d'écoute de deux personnages au début du roman de Savard et celle des deux personnages du fragment liminaire de **Trente arpents**. Mais il y a aussi rupture. Le couple ringuétien conserve la posture assise de Menaud et de Marie mais le lieu de l'échange verbal est passé de l'intérieur à l'extérieur, de la quiétude et du repli sur soi⁶ au mouvement et à l'épanchement⁷, de la lecture d'un texte imprimé, achevé, à la production d'énoncés suscités par le présent et par la situation immédiate.

— *On va commencer betôt les guérêts, m'sieu Branchaud. Mon oncle m'a dit comme ça en partant : «Y faudra labourer le champ en bas de la côte, demain».*

Le langage paysan ou, à tout le moins, sa version littéraire, a désormais droit de parole dans le roman québécois. Telle est l'annonce contenue dans ces premières lignes où est donné à lire le projet de **Trente arpents**. Le titre du roman circonscrivait déjà un espace, celui de la terre et, plus précisément, d'une terre mesurée, délimitée, donc socialisée. L'incipit, premier mouvement romanesque à part entière, identifie l'unique voix capable de dire cet espace. Ce premier geste semble écarter à jamais le lyrisme scolaire, le prophétisme épique et la rhétorique glorieuse qui avaient jusqu'alors essayé, sans succès, de parler la vie rurale canadienne-française sans accepter son langage.

Il va sans dire — mais il importe de le signaler — que la façon de procéder de Ringuet n'est pas moins littéraire que celle de ses prédécesseurs. Elle l'est peut-être davantage, en ce que **Trente arpents** témoigne d'une détermination exemplaire à soumettre l'emploi des ressources techniques à une stratégie globale d'écriture devant aboutir à la constitution d'un monde massif, à l'instar de celui des grands romans réalistes. Plus balzacien que stendhalien, Ringuet pratique le réalisme d'atmosphère et compte sur tous les artifices propres à le favoriser. En ce sens, on peut voir dans le discours direct

avec lequel s'ouvre le roman une sorte de culmination de l'hypotypose, un trompe-l'œil — ou trompe-l'ouïe — à ce point porté à son paroxysme que, faisant au lecteur l'économie de tout préambule, il l'installe directement dans le monde des personnages. Mais la reconnaissance de l'artifice ne doit pas occulter son efficacité, ni ce qu'il apporte de neuf à la représentation romanesque du monde paysan canadien-français. **Trente arpents** plonge le lecteur, dès le départ, dans la substance discursive de son univers et, ce faisant, déclare qu'il accorde une confiance inédite au discours des personnages, et à leur milieu. Plus encore, ce milieu sera, avant tout, un environnement verbal et le personnage, un discours, un assemblage singulier de mots, une manière de nommer les choses. Et une manière qui n'aura rien de celle de la Marie de Savard, porte-parole de l'écriture de Louis Hémon: Euchariste cite lui aussi ses auteurs, mais le premier qu'il nomme s'appelle mon oncle.

De même que le bûcheron de Barthes, le paysan de Ringuet parle le réel, le prend à bras-la-bouche comme il le prendra à bras-le-corps, demain, en bas de la côte. Tout sent la terre dans ses énoncés, et non l'encre et le papier avec lesquels l'homme instruit, dans le silence de son bureau citadin, dessinait jadis les périodes, prouvant ainsi qu'il n'avait pas fréquenté en vain le collège classique. La terre se trouve non seulement dans un lexique qui sait désigner adéquatement lieux et pratiques — *guérêts, labourer, champ, en bas de la côte* — mais également dans les variations phonétiques que la prononciation fait subir au français et que le texte prétend rendre graphiquement. Le lecteur pourra reconnaître également le parler paysan dans la manière dont le locuteur efface son je derrière le *on* d'humilité inaugurant le discours. Car les paroles d'Euchariste Moisan ne font pas que le caractériser en tant que personnage: elles ont pour charge d'introduire à un monde qui ne s'épuise pas dans le pittoresque d'un langage syncopé et apocopé, à un univers social dont l'épaisseur est faite de comportements, d'usages, d'habitudes, de pratiques, de hiérarchies à travers lesquels la terre a façonné les hommes à son image et à sa ressemblance. Moins de trente mots d'un paysan suffiront à signifier que, dans cet univers divisé en lots de trente arpents, les sujets essentiels sont la terre et le travail et que, comme la terre, ceux qui l'habitent sont élémentaires. Cela peut être dit de Branchaud, dont le nom parle autant d'une filiation humaine que de la robuste foliation des branches charpentières, ainsi que du jeune Moisan, patronyme liant celui qu'il désigne aux mille moissons accomplies par ses ancêtres, et à celles qui l'attendent. Cela peut être dit aussi de la façon dont parle ce paysan qui privilégie les termes renvoyant au monde concret et se passe de ces luxes de notaire que sont les particules de subordination et de coordination. Car, on l'aura remarqué, le discours d'Euchariste Moisan est un discours paratactique. Par là, le discours ne fait pas que signaler l'élémentarité du langage paysan; il suggère aussi la rigide hiérarchisation de la société du roman et le type de parole qu'elle suppose: on ne dit ici que le réel et la parole ne vaut que comme début d'une transformation du réel. *On va commencer betôt les guérêts*. L'énoncé parle moins d'un avenir que d'un passé, un passé où la parole de l'oncle, une parole opératoire, liée de façon transitive aux objets qu'elle convoque, a institué le changement à venir. Le premier énoncé d'Euchariste est une espèce de vulgate

du verdict de son oncle, qu'il citera ensuite dans sa littéralité, mettant en valeur la nature sacrée de la parole qui sert de support à la sienne. Euchariste n'a pas besoin de «car» ou de «parce que» pour établir des liaisons logiques entre ses énoncés parce que ces liaisons sont déjà présentes dans le savoir ambiant, et qu'il n'est pas question ici de nommer le superflu. Reconnaisant l'ancillarité de sa voix, il se contente de juxtaposer le texte tuteur à sa traduction, laissant ainsi percevoir que, dans cet univers, la parole de celui qui obéit ne peut que renvoyer à la parole de celui qui commande, la redoubler, la signaler en tant qu'origine. Comme la terre, la parole paysanne est élémentaire et, comme la terre, elle ne peut avoir qu'un seul dépositaire, celui qui, la proférant, transforme le réel. Et le lien entre ce locuteur et la terre est tellement étroit que l'ordre qu'il profère a la nature même d'une nécessité impersonnelle et le poids d'un constat de fait situant dans le passé l'avenir inéluctable qu'il annonce: *Y faudra labourer le champ en bas de la côte, demain.*

C'est parce qu'il y a **demain** dans le discours du paysan qu'il y a possibilité de roman pour le romancier. Le défrichement d'une diégèse que ce dernier va commencer à quelque chose d'analogue au labourage de la terre que le cultivateur vient de prédire. Commencement des guérêts, commencement de l'écriture: l'analogie suppose une grande humilité de la part du romancier qui, pour la première fois au Québec, met sa parole sous l'égide de la parole paysanne et accepte de comparer sa plume à la bêche et à l'araire; qui, pour la première fois, se décide à élargir la tessiture de sa voix pour accueillir dans son écriture les timbres, les accents et les cadences de ceux dont il parle. En 1938, Ringuelet — et plus largement, le roman canadien-français — est en train de mettre en acte ce que, au même moment, Bakhtine est en train de théoriser: *Il n'est pas possible de représenter le monde idéologique d'autrui de manière adéquate sans lui donner sa résonance, sans découvrir ses paroles à lui; car celles-ci (confondues avec celles de l'auteur) peuvent seules être véritablement adaptées à une représentation de son monde idéologique original*⁸.

Mais **Trente arpents** ne tient pas longtemps le pari de son incipit. Ce pari, en fait, ne dure que le temps de la parole d'Euchariste Moisan, la démission advenant avec l'arrivée même de la voix du narrateur à la première page du texte. Une voix qui dit que le désir d'intégrer la parole paysanne se double d'une tendance opposée à la mettre à l'écart, une voix identifiant cette parole comme objet soumis à une dialectique de l'appropriation et du rejet:

— *On va commencer betôt les guérêts, m'sieu Branchaud. Mon oncle m'a dit comme ça en partant: «Y faudra labourer le champ en bas de la côte, demain».*

Les deux hommes se turent. Assis tous deux...

Cinq mots suffisent à manifester l'impossibilité chez le narrateur de faire chœur avec ses personnages. *Les deux hommes se turent*. Cinq mots avec lesquels le narrateur déploie sa voix et, dans le même mouvement, fait taire la voix paysanne. Entre une voix et l'autre, le silence. Ce silence est nécessaire au narrateur — c'est bien lui et nul autre qui le crée. Mais ce silence, il ne pourra le saisir en tant que nécessité à lui, car cela équivaldrait à prendre

conscience de son incapacité à réaliser le projet d'accorder la parole aux paysans. Cependant, pour que soit possible le manque de conscience — condition d'existence du roman —, le narrateur devra faire quelque chose de ce silence essentiel. Il lui faudra tour à tour l'effacer, l'esquiver, le combattre, l'expliquer, bref, le soumettre à des opérations susceptibles de masquer sa véritable nature. De ces opérations, tous les niveaux de composition du texte garderont des traces. À ce point qu'au plan compositionnel, on pourra définir **Trente arpents** comme l'ensemble de procédés voués à combler son silence initial. Un détour sera nécessaire pour en donner les raisons.

Hylique et projet romanesque

Dans un travail précédent⁹, écrit en prolongement de la leçon bakhtinienne, j'ai proposé l'examen de la dimension hylique du roman — i.e. l'ensemble de sa masse verbale en tant que constituée de fragments de discours ayant une existence concrète en dehors du monde romanesque, que cet en-dehors soit ou non la société de référence du roman — comme point de départ pertinent pour les études s'attachant aussi bien aux aspects poétiques que socio-historiques du texte romanesque. Dispositif qui, selon Bakhtine, prend forme grâce à une incorporation méthodique de fragments discursifs existant dans la formation sociale, le roman demande qu'on interroge d'abord ces fragments, afin d'établir leur lieu de provenance, les pratiques discursives concrètes dont ils découlent, leurs situations d'énonciation, leurs formes précises, leurs genres déterminés, les locuteurs qu'ils supposent et qui sont identifiables en tant que membres de groupes sociaux — de classe, d'âge, professionnels, politiques, régionaux, etc. Mais ce n'est là que le tout début de l'analyse. Un début qui conduit droit, toutefois, au projet du romancier et au processus d'esthétisation de la réalité que le roman opère.

S'il est vrai que le roman se définit comme représentation de discours ou, mieux, comme la diversité des langages sociaux littérairement organisée¹⁰, il est pensable que la textualisation de certaines voix sociales constitue l'essentiel de tout projet romanesque. Et il est pensable aussi que les questions posées à l'écrivain par la saisie, l'intégration et l'assemblage des langages régissent son acte d'écriture et, partant, le résultat tout entier de son travail. On peut alors considérer que ces questions peuvent se voir transposées — surtout lorsque le roman s'avère incapable d'accomplir le projet hylique qu'il se donne — aux divers niveaux de l'œuvre, où elles seront l'objet d'une problématisation. Celle-ci peut prendre plusieurs formes, selon le niveau où la question a été transposée. Une difficulté technique se présentant au romancier au moment de l'écriture peut, par exemple, laisser des traces dans le choix des formes énonciatives, se manifester dans la constitution des sujets, déclencher une intervention de l'auteur vouée à la résoudre, être renvoyée au niveau des actions ou des comportements des personnages, etc. Voilà pourquoi on a proposé plus haut que **Trente arpents** tient dans son entier sur un silence inaugural auquel le narrateur ne tient pas et, plus précisément, **parce que le narrateur n'y tient pas**. Voilà pourquoi on se propose maintenant de retrouver dans son écriture les traces laissées par ce silence dont le comblement est la raison d'être du roman.

Échos d'un silence

Le désir d'intégrer la parole paysanne dont témoigne l'incipit de *Trente arpents* ne s'épuise pas dans cette première tentative qui se solde par l'échec — ou par le triomphe de la tendance à rejeter cette parole. Au contraire, l'échec paraît renforcer la résolution du narrateur, dont le désir premier va jusqu'à déterminer ses choix énonciatifs. Il aura systématiquement recours au discours direct des personnages mais, surtout, accordera une place privilégiée à une forme lui permettant de conjuguer à sa voix celle de ses héros :

Comme la maison serait grande et vide. Et la ferme aussi avec lui, Euchariste, tout seul pour trente arpents de terre. Il faudrait travailler dur et engager quelqu'un. Il y avait le maïs à ensiler, pour le fourrage des bêtes; et les navets. Il fallait nettoyer la cave. Au fait, il ferait ça demain. Le poulailler, cela pressait moins; et puis pendant qu'il arrangerait la cave, l'oncle Ephrem pourrait...

Mais non, il est mort l'oncle Ephrem.

Ah! c'est vrai, il est mort. Pauvre vieux! Il ne se sera pas beaucoup reposé pendant sa vie¹¹.

(p. 31-32)

Le discours indirect libre est là pour permettre au narrateur, tout au long du roman, de saisir de l'intérieur la pensée de ses personnages et de la livrer à mesure qu'elle se constitue, la suivant dans ses itinéraires, reproduisant ses trous, ses blancs, ses associations, ses va-et-vient, et laissant tout cela décider des mouvements de son propre discours. Deux voies se confondent ici, et celle du narrateur paraît accepter sa condition d'humble porteuse du discours intérieur d'Euchariste. Mais, au fait, l'accepte-t-elle? Cette locution conjonctive, *au fait*, qu'est-ce qu'elle vient faire au beau milieu du raisonnement d'Euchariste? Ne jure-t-elle pas avec la parataxe qui caractérise ce discours tel que montré par l'incipit? Au fait, la pensée d'Euchariste est ici obligée de s'exprimer avec des mots qui ne lui appartiennent pas. Car ses mots à elle sont tout à fait différents :

Pour le sûr, m'sieu Branchaud. Là-bas, c'était quasiment rien que du caillou. On sumait des pétaques et pi quand il venait le temps de récolter, on ramassait des cailloux, des petits, des gros, et presque pas d'pétaques. Drôle d'idée, le père, d'aller s'établir par là. Mais c'est le curé Labelle, qu'était passé par icitte, ouisque le père était sur la terre à mon oncle Ephrem. Je m'en souviens pas ben ben, à cause que j'avais cinq ans quand qu'on a passé au feu. Mais je sais ben que c'était ben plus ane mine de cailloux qu'ane mine d'écus. Des cailloux pis encore des cailloux...

(p. 7)

Représentée, la parole paysanne est une curiosité syntaxique et lexicale, un lieu de rassemblement d'archaïsmes et de solécismes, une version primitive et maladroite de la parole qui la représente. Elle reste étrangère au discours romanesque qui essaie de la saisir mais qui ne réussit qu'à l'éclairer de l'extérieur. Qui ne réussit, en fait, qu'à la rendre ridicule, cambrée qu'elle est sous

le poids des apostrophes et autres marques dont elle est accoutrée. Au demeurant, étant donné que le français est loin d'établir une correspondance terme à terme entre phonèmes et graphèmes, à quoi renvoie-t-il, du point de vue de la prononciation, ce *m'sieu* attribué à Euchariste? Le narrateur, lui, prononce-t-il le *r* final du mot lorsque, transcrivant son propre discours, il écrit impeccablement *monsieur*? Le procédé, en tous les cas, illustre le fait que la volonté de saisir la parole paysanne n'aboutit, à cause des difficultés posées par la tâche, qu'à creuser un abîme entre une écriture hiératique et un parler démotique.

Le discours indirect libre aura pour fonction d'abolir la distance qui sépare le narrateur de ses personnages lorsque les paroles de l'un et des autres sont rapportées de façon directe. Cependant, le résultat ne sera pas plus heureux, parce que les deux parties en présence, comme on l'a vu, n'ont pas le même pouvoir. Ainsi, leur jonction dans la même forme stylistique ne sera pas le produit d'une négociation supposant des concessions de part et d'autre mais d'une imposition qui, par moments, ressemble beaucoup à une possession forcée ou à une mise en tutelle. Le narrateur ne transforme pas son discours afin d'accueillir la parole paysanne mais impose à celle-ci les manières de la sienne. Privé de ses accents, de ses inflexions, privé de ses mots, le parler rural continuera d'être dans le discours indirect libre — comme il l'était dans le discours direct — une absence. À un tel point que, parfois, le discours indirect libre sert à rendre autrement les paroles livrées auparavant en discours direct:

— Le docteur, le docteur! que j'te voye seulement aller chez le docteur. J'ai un cousin qu'avait des maux qui y couraient le long des côtes; y est allé, chez le docteur. Y a dit que c'était pas grand'chose; il y a donné des petites pinunes et pi il y a demandé une piastre et demie. Ça l'a pas empêché de rester bronchite tout le temps de sa vie, ni de mourir d'une peurésie.

(p. 28)

Pour le narrateur, l'admonition lancée par la tante Mélie au vieil Ephrem ne suffit pas à donner à cette femme et à sa mentalité une épaisseur acceptable: il lui faudra intervenir pour déplier la pensée d'un personnage qui n'est pas capable de verbaliser les présupposés de sa réflexion, et pour traduire celle-ci:

Elle avait pour le médecin cette horreur commune à tous les paysans. Quand on achète, on emporte quelque chose en échange de l'argent donné. Mais au médecin on laisse ses écus péniblement gagnés sans rien recevoir de tangible, à peine parfois une méchante petite fiole de quatre sous.

(ibid.)

L'intervention du narrateur est un signe de son manque de confiance dans le discours du personnage et, en même temps, l'aveu de son impossibilité de saisir ce discours à travers la représentation directe. Il lui faut le reprendre sous la forme de l'indirect libre, et le soumettre à une véritable traduction. Mais que reste-t-il du discours original une fois que le *docteur* est devenu le

médecin, que les piastres se sont changées en écus, que des petites pinunes se sont travesties en une méchante petite fiole de quatre sous?

Chez Ringuet, la plupart du temps, l'indirect libre n'en est pas un: il n'a rien d'indirect et suppose non pas la liberté mais l'autoritarisme. Un autoritarisme qui n'est pas présent dès le début du texte mais qui gagne le narrateur à mesure que la saisie du discours paysan s'avère de plus en plus irréalisable. Qu'on se rappelle le libéralisme exemplaire de ce narrateur au moment d'ouvrir le texte, qu'on note avec quelle retenue il s'approche de ses personnages dans les premières pages du roman: *Branchaud, cinquante ans de visage et trente-cinq de corps. Euchariste Moisan, vingt ans? trente ans?* (p. 6). Ces manières parlent, chez le narrateur, d'une proverbiale volonté de respecter les personnages paysans, d'une stricte mesure dans l'usage de sa propre omniscience, d'une détermination à ne pas soumettre les autres à soi. Néanmoins, le narrateur se servira plus loin du discours de ses personnages pour tenir un discours ne pouvant venir que de lui, et il ira jusqu'à frelater le discours intérieur des paysans au prix de les ruiner comme catégories textuelles à part entière parce que leur prêtant des idées incompatibles avec leur construction globale. Comment croire, par exemple — et ce n'est qu'un exemple — qu'Euchariste Moisan puisse se sentir gêné parce qu'Alphée Larivière *ne parlait même plus le français vieillot et bigarré des rives laurentiennes* (p. 142), même si à cela nous contraind la mise en discours indirect libre des mots cités?

La présence souvent excessive du narrateur dans le discours indirect libre montre que celui-ci n'est chez Ringuet, pour l'essentiel, qu'une pure apparence; son écriture ne garde de cette forme que l'aspect technique, car même lorsqu'elle ne s'en sert pas pour falsifier le discours paysan, elle dénature celui-ci, l'assourdit, efface même complètement les accents de l'autre voix, dont la présence est essentielle à ce type de discours¹². Le discours indirect libre, forme du partage et du rapprochement espacé — non de l'éloignement —, aboutit paradoxalement à exiler les personnages, à les baillonner, à ne laisser place dans le texte qu'à l'omniloquence académicienne d'un narrateur qui, maître absolu de la parole, met toutes les autres voix au rancart. Comment entendre, en effet, les modulations et les mots paysans dans les passages qui, revêtant l'apparence de l'indirect libre, ne sont pas précédés d'un discours de départ du personnage, discours que le narrateur considère nécessaire, à d'autres moments, d'introduire? Comment croire, d'ailleurs, à ce discours de départ, quand il existe, si le narrateur lui-même ne lui fait pas confiance, s'il a besoin, comme pour l'admonition de tante Mélie, de **le traduire**?

La traduction des discours des personnages montre le discours paysan davantage comme langue que comme langage et, plus précisément, comme une langue étrangère à celle du texte et, partant, à celle du lecteur. On comprend alors que ce dernier soit censé devoir être initié à cette langue ainsi qu'aux réalités et usages de la campagne par un narrateur qui devient tour à tour linguiste, anthropologue et sociologue:

La population des paroisses suit une constante assez marquée dans le Québec: le nombre de familles terriennes varie peu, car la

division des terres répugne au paysan. Le père préfère en général voir ses fils puînés partir pour les terres neuves, laissant à l'aîné la possession indivise du bien familial, plutôt que de le déchirer entre ses enfants. Aussi bien, le cadastre en longues bandes étroites rend-il impossible le parcellement. Mais à mesure que le défrichement élargit l'étroite bande de terrain arable étranglée entre le fleuve et l'âpre flanc de la chaîne laurentienne, de nouveaux rangs se forment.

(p. 53)

Mais la plupart du temps, le narrateur se limite à des remarques cursives, relatives aux particularités de la vie campagnarde et à ses objets typiques. On apprend, par exemple, en passant, que les paysans fabriquent eux-mêmes leur savon et que, pour ce faire, ils allument un grand feu dans la cour; qu'à la différence des Français, ils n'ont pas l'habitude de la poignée de main; que, contrairement aux gens des États-Unis, ceux du Québec saluent les femmes en les embrassant sur les deux joues; qu'à la campagne, ils ont des moyens de transport spécifiques:

Il était assis dans la «planche», ce véhicule particulier à nos campagnes, fait de trois longues planches de bois dur et élastique liées aux deux essieux et surmontées d'un siège grossièrement capitonné de crin.

(p. 92)

Ce qui intéresse dans ce passage n'est pas son allure **Guide du parfait bricoleur** mais la manière dont le narrateur y conjugue les fonctions d'ethnographe et de lexicographe. Il ne fait pas que décrire un objet mais donne du mot **planche** une définition qui le transforme en entrée de dictionnaire. Autrement dit, il observe en même temps le mot et la chose et accorde au mot le même traitement qu'à la chose. Le procédé nous fera connaître le sens de plusieurs termes et expressions:

des érables planes qu'on appelle simplement chez nous des plènes

(p. 6)

Il n'y avait qu'à soigner les bestiaux: à «faire le train», comme on dit dans le Québec

(p. 24)

«sa mère», comme les paysans de nos campagnes dénomment leur épouse féconde

(p. 44)

il était connu comme cabaleur, un de ces agents électoraux dont le travail discret auprès des électeurs est plus utile à un candidat que tous les discours prononcés en chambre.

(p. 68)

Pourtant on ne dit jamais ou que rarement «la digue» (l'inondation), «c'est l'année que Malvina est venue au monde». Mais bien plutôt: «Malvina est née l'année de la grand-digue», comme on dit «l'année des grands sucres». De même encore, on dit toujours: «Il aura tant d'années aux foins, aux pommes»

(p. 84)

— *Quiens, une nouvelle, dit-il, i'paraît qu'i'va y avoir la guerre dans les vieux pays.*

Les vieux pays, c'était tout ce qui n'est ni le Canada ni les États-Unis, tout ce qui est loin et dont parlent les histoires qu'on apprend à l'école. (p. 153)

une «coquetterie dans l'œil», comme on dit galamment dans les campagnes (p. 236)

Ces remarques — il ne s'agit pas d'un catalogue exhaustif — disent plus qu'elles ne disent. D'une part, elles déclarent vaines toutes les tentatives d'intégration du parler paysan par le discours direct ainsi que sa domestication par une fiction de discours indirect libre: la langue campagnarde québécoise ne s'est pas faite texte, elle n'est restée que chose à être observée, commentée à partir d'une langue autre qui est celle du roman. Une langue tellement étrangère aux membres de la société de référence du roman qu'elle les désigne à l'aide du mot **paysans** alors qu'eux-mêmes se nomment **habitants**¹³. Toutefois, par leur précision et leur fréquence, les remarques plus haut citées dessinent de manière assez précise le portrait d'un singulier narrataire et donnent la mesure de la pression que ce narrataire exerce sur le texte. Un narrataire qui n'est ni campagnard ni québécois — combien d'habitants de Montréal ou de Québec, même ceux qui n'ont jamais fréquenté la campagne, ignorent le sens des formules «sa mère» ou «faire le train»? En fait, ce narrataire est français et il détermine avec une force telle la démarche du narrateur qu'il prend texte en tant que personnage. Il s'appelle Albert Chabrol.

Albert Chabrol ne vit que 55 pages sur les 300 et quelques que le roman occupe dans l'édition de poche et, au plan diégétique, son rôle est anodin. Mais sa relative insignifiance est inversement proportionnelle à son poids au plan linguistique du roman, à telle enseigne que sa présence dans **Trente arpents** ne peut être expliquée que par des raisons d'ordre hylique. Paysan d'origine comme les autres personnages — il vient d'un petit village du Lyonnais et connaît la culture maraîchère —, il s'en distingue radicalement par sa maîtrise de la langue française. Le premier attribut servant à le caractériser est, d'ailleurs, sa manière de parler: *un étranger des vieux pays qui parlait français, mais différemment* (p. 104). **Différemment**, bien sûr, puisque c'est la **différence** qui justifie sa venue au texte. La différence par rapport aux habitants, non par rapport au narrateur, car Albert est paysan, c'est vrai, mais qu'à cela ne tienne, il parle comme un livre. Est-ce le fait qu'il a voyagé (cf p. 106) ou bien qu'il est *Français de France* (p. 159)? On ne le saura pas, mais on aura des motifs pour se douter que la deuxième raison n'est pas innocente. L'essentiel de la caractérisation du personnage viendra de sa parole, et d'une parole qui fait penser moins à un tâcheron qu'à un professeur du Collège de France, au moment où il prononce sa leçon inaugurale:

Il parlait d'abondance, lentement, mais sans hésitation et les mains, qui ne sont d'habitude mobiles que pour les gestes nécessaires du travail, vivaient chez lui d'une vie étrange, verbeuse,

dessinant en l'air ses paroles que tout le monde pouvait lire avant même qu'elles eussent été prononcées. (p. 105)

Et le Verbe s'est fait chair. Moins qu'un ouvrier agricole, Albert Chabrol est l'envoyé de Calliope elle-même à ces domaines habités par des gens rustiques pour qui l'éloquence, ou ce qui en tient lieu, est une vertu ardemment convoitée. Quelques pages avant que cet homme *qui connaissait tous les mots qui existent en français*¹⁴ n'arrivât au roman, le narrateur avait mis en Euchariste un désir inouï de faconde: *Il écoutait le curé, admirant en lui ce qu'il eût tant voulu posséder: le don des mots, la facilité de tirer au grand jour les choses que l'on sent s'agiter en soi et que tourmente le désir de sortir* (p. 90). Le don de la parole est tellement exemplaire chez ce Français à qui *d'habitude tout venait si aisément* (p. 158) que ses mots continuent d'avoir un effet lors même que leur sens reste insaisissable: *L'homme, en des mots qu'Euchariste ne reconnaissait pas toujours...* (p. 105). Car le manque de compréhension n'empêche pas — ou peut-être détermine-t-il — l'ébahissement: *Alphonsine et lui [Euchariste] écoutaient volontiers sans mot dire les longs récits lointains [d'Albert], et sans toujours bien comprendre* (p. 106). La verve de l'un contraste ici avec le silence des autres comme, ailleurs, la maladresse verbale des autres sera mise en relief par la limpide élocution de l'un. Parce que le discours du cultivateur français Albert Chabrol est tellement irréprochable que, pour le représenter, le narrateur n'a pas à se donner les peines exigées par la reproduction du babillage de la famille de l'habitant québécois Euchariste Moisan, dont l'accent élémentaire, la tendance à l'archaïsme, aux solécismes et aux barbarismes, le travestissement de mots, l'ignorance absolue des règles du bon usage, le vice des aphérèses et de toute sorte de chutes syllabiques l'obligent à faire mille pirouettes et à parsemer le texte d'apostrophes, italiques, guillemets, points de suspension et monstres lexicaux.

Albert causera néanmoins d'autres tracas au narrateur, et peut-être plus pesants. Sa venue au texte rendra plus prégnante, 55 pages durant, la présence du narrataire qu'il représente et qui, dans le reste du livre, est un sur-moi moins implacable, quoique toujours exigeant. À un point tel que l'on peut considérer l'admiration que les paysans vouent à cet étranger comme une transposition de l'estime démesurée dont il est l'objet de la part du narrateur. De la page 104 à la page 159, en effet, le narrateur châtie sa langue avec une méticulosité absente dans le reste du volume. Même si l'ensemble de son écriture tend à une stricte bienséance, parfois involontairement caricaturale, il ne s'empêche pas d'employer ça et là quelques termes faisant paysan comme **quasiment**, **pour le certain**, etc. — histoire de donner un peu de couleur locale à sa diction académicienne —, ou d'être légèrement indulgent à l'égard du discours de ses personnages dans les fictions de style indirect libre. Mais l'arrivée d'Albert, qui n'admet pas le moindre laisser-aller, met fin à ces licences: elle force le narrateur à introduire dans chacun de ses gestes une sagesse suprême et à changer sa bienséance en hypercorrection. L'un des signes de ce changement, la disparition de québécoismes dans ses interventions, est souligné par l'émergence, page 135, du mot **rang** en italiques, un mot que

l'on retrouve partout ailleurs en caractères communs et qui, Albert parti, réapparaît dans son innocente nudité page 161. La même page, du reste, accueille, dans le discours du narrateur, la formule «par exemple» dans son sens québécois de «par contre».

La question a été posée il y a longtemps par un prestigieux romancier : est-ce qu'un écrivain peut inventer des personnages plus intelligents que lui-même? Difficile de répondre. Mais **Trente arpents** montre qu'un écrivain peut en échange créer des personnages devant lesquels il devra s'incliner, ainsi que son écriture. Instance morale, Albert Chabrol est un modèle à imiter, comme le dit la manière de procéder du narrateur, indice d'un désir d'émulation sans bornes. Un modèle trop monumental, toutefois, inatteignable, devant lequel le narrateur ressentira la petitesse qu'il accorde à ses paysans. À tel point que, au moment où Albert est là, un personnage habitant, Euchariste, devient mise en abyme du narrateur lui-même. C'était à l'intention d'un narrataire français que le narrateur produisait des explications à propos des mots et objets typiques du Québec; maintenant, le narrataire devenu personnage, le narrateur peut déléguer cette fonction à son analogon paysan. C'est Euchariste qui parle, et il parle à Albert :

— ... Ça s'appelle encore des tourtières, malgré que c'est fait avec de la viande ordinaire; à c't'heure, c'est rien qu'un pâté à la viande. Mais avant c'était pas de même. Il y avait des oiseaux qu'on appelait des tourtes, qu'étaient ce qu'y a de meilleur au monde à manger. Ça arrivait à l'automne par paquets, comme des volées d'étourneaux que le ciel en était noir. Mon père disait que, quand il était petit, quand les tourtes arrivaient i's s'en allaient dans le champ avec des bâtons, pi i's en tuaient, i's en tuaient, tant qu'i's avaient pas les bras morts. Et pi c'est avec ça que...

(p. 119)

Albert Chabrol, on le voit, arrive au roman comme un ouragan qui subvertit radicalement la distribution des rôles établie par le narrateur. Cet étranger disert, présence encombrante, devra partir. Il sera renvoyé dans les vieux pays, faire la guerre, car la guerre qu'il est en train de mener ici, involontairement, risque de priver à jamais le narrateur de son poste de commande. Mais pendant son séjour, il aura eu le privilège, somme toute compréhensible, d'avoir produit, en répondant à une question du petit Ephrem, la plus longue réplique de personnage enregistrée par le roman :

— Mais tu dois trouver ça ennuyant par icitte. I's passe jamais rien. — Ailleurs non plus, va, mon petit, il ne se passe jamais rien. Au commencement, vois-tu, tout nous paraît extraordinaire. On découvre des maisons qui ne sont ni en pierre ni en bois; des arbres qui n'ont pas de branches; des gens de couleur et d'habits nouveaux, qui parlent des langues étranges; et on ne songe pas que ce sont là simplement des maisons, des arbres, des hommes, avec à peine une nuance ou un détail différent. Ce qui séduit d'abord, c'est le mouvement, le changement, le courant des choses. Puis vient un moment, un jour, un endroit, où l'on s'aperçoit qu'il

en est de tout cela comme du ciel et de l'eau. Tu vois les nuages; eh bien! les nuages passent, mais c'est toujours le même ciel et le même soleil. L'eau coule et jamais la même eau ne repasse deux fois devant nos yeux; mais la rivière, elle, reste inchangée. Il n'y a que nous qui changions, mon petit, et encore pas beaucoup. Le reste...

(p. 110)

On a écrit plus haut qu'Albert Chabrol parle comme un livre; on peut maintenant inverser les termes et dire plutôt que le livre, que **Trente arpents**, parle comme Albert Chabrol. Il parle comme ce personnage et donne à celui-ci, littéralement et dans tous les sens, le mot de la fin. Car ce sont bien les derniers mots de cette réplique à forte teneur anti-héraclitienne que le narrateur mimera au moment de mettre fin à sa narration:

... et chaque année la terre laurentienne, endormie pendant quatre mois sous la neige, offrit aux hommes ses champs à labourer, herser, fumer, semer, moissonner...

... à des hommes différents...

... une terre toujours la même.

La portée de la voix d'Albert Chabrol, capable de dessiner page 110 le colophon du roman, qui n'émergera que deux cents pages plus loin, est considérable. La réverbération de ce point d'orgue final dit assez l'importance de cette voix, premier terme d'une opposition dont l'autre terme est le silence des Moisan. Un silence transformé en véritable leitmotiv par les mentions de plus en plus nombreuses dont il est l'objet de la part du narrateur. À mesure que le roman avance, se multiplient les formules signalant la fin abrupte d'une prise de parole, l'impossibilité d'un personnage à verbaliser sa pensée, la frustration d'un autre personnage en attente d'une réponse: *sans presque rien dire* (p. 11); *sans une parole* (p. 13); *tous se taisaient* (p. 19); *les deux hommes se mirent à manger en silence* (p. 27); *la même brièveté de parole* (p. 38); *Alphonsine ni Euchariste ne disent rien* (p. 61); *tous se turent, baillonnés* (p. 73); *mais il n'ouvrit point la bouche* (p. 90); *mais rien ne lui venait* (p. 133); *il y eut un silence* (p. 184); *sans mot dire* (p. 188); *muet de cœur et de bouche* (p. 201); *sortit sans sonner mot* (p. 212); *avec l'espoir qu'un mot de son père lui donnerait l'occasion de suggérer la solution* (p. 228); *il songeait à ce qu'il fallait dire, et comment il le fallait dire* (p. 230); *mais Pitou ne soufflait mot* (p. 231); *la conversation tomba* (p. 242); *Euchariste ne parlait point* (p. 249); *et il se tut, baillonné par le silence brutal des siens* (p. 250); *et se tut* (p. 266); *mais les mots ne lui venaient point* (p. 267); *sans rien dire* (p. 297); *il se tut* (p. 306); *Euchariste ne dit plus rien* (p. 307).

Le relevé, encore une fois, n'est pas exhaustif, mais il est éloquent. Les notations de la mutité ne prennent comme sujets que les Moisan et leurs voisins, atteignant une seule fois Albert Chabrol (cf. p. 158); d'autre part, elles se réduisent au minimum chez les autres tant que ce personnage demeure à l'intérieur du roman. Tout se passe comme si sa seule présence suffisait à

distraire le narrateur des autres personnages, comme si seule sa parole intéressait le narrateur. Et suite au départ de Chabrol, le mutisme des paysans prend une allure obsessionnelle.

Mais, au fait, d'où vient ce mutisme sinon du baillonnement que le narrateur, après avoir laissé dans le texte l'empreinte de sa volonté de donner la parole aux paysans, impose lui-même à ses personnages? Dans l'incapacité d'accepter le sens de son propre silence — l'impossibilité de saisir la parole paysanne —, le narrateur en fait un attribut de ses personnages. Un attribut qui, d'être nominal, exhibe sa condition de pure postiche, d'étoupe de calfatage venant boucher le trou de silence de la première page du roman. Car dans la réalité textuelle, les paysans ringuéliens sont assez bavards. Voyez-les, ces paysans hâbleurs, lors de la visite de Willie Daviau chez les Branchaud: voyez même Euchariste, celui que les notations condamnent plus qu'aucun autre au laconisme, et qui est, en réalité, un causeur invétéré que le goût de la parole empêche même de respecter le sommeil de ses petits-enfants:

Il leur apprenait l'histoire des temps d'autrefois, celle qu'il connaissait par les anciens, toutes les vieilles aventures de l'époque des «cageux» et de l'ère héroïque des chantiers: la «chasse-galerie», le «gueulard du Saint-Maurice», les exploits de Jos Montferrand qui, pour indiquer sa propre maison à un fort-à-bras venu se battre, avait tout simplement levé sa charrue par les mancherons. Et Félix Poutré, le patriote, qui s'était échappé des prisons de Colborne en simulant la folie. Cela le conduisait à l'époque glorieuse dont il avait connu les survivants, aux héros de la révolte de '37. Et les yeux des petits en oubliaient le sommeil quand il leur disait pour la centième fois comment, à sept ans, il avait aperçu Louis-Joseph Papineau.

(p. 240)

Le passage ne peut pas recueillir les paroles d'Euchariste Moisan, mais il montre bien que le personnage a une éloquence robuste, rappelant d'ailleurs que ce n'est pas par hasard que cet habitant commença à s'approprier la terre par la parole¹⁵. Et ce n'est pas par hasard non plus que la tragédie d'Euchariste Moisan dans les derniers chapitres du roman est la tragédie d'un homme privé non seulement de sa terre mais aussi et surtout de sa langue. Un homme qui, dès son départ de Montréal, est réduit à vivre dans un environnement discursif ignorant sa propre langue, un homme incapable de communiquer au téléphone, qui se découvre parlant tout seul parce que ses proches ne l'écoutent pas, qui souffre d'entendre la difformité des mots de sa langue et qui, par-dessus tout, aspire à retrouver le parler perdu de son pays. Le désir, à certains moments, se réalise:

Il entendait enfin des inconnus parler français, parler la langue rugueuse mais familière du vieux Québec. Tout le reste en était aboli (...). Il avait suffi de la magie de quelques paroles banales pour qu'il se retrouvât chez lui, dans un village laurentien frère du sien.

(p. 277)

Où il se retrouvait, c'était dans les noms qui, bien que légèrement déformés, gardaient leur gracieuse sonorité française, câline à l'oreille. (p. 278)

Pendant un certain temps, M. Léger vint assez régulièrement, parfois même accompagné de sa femme; on parlait alors du pays. (p. 311)

Lorsque, rarement, le dimanche après-midi, il se trouvait parmi des Canadiens, surtout des vieux, il pouvait parler du pays. (p. 312)

Les moments où l'avidité de la langue paysanne d'Euchariste se voit comblée sont éphémères. Ce qui reste toujours, c'est la frustration de l'homme qui, arrivé au bout de son chemin, est astreint à fouiller dans le fatras sonore d'une langue étrangère pour retrouver ça et là des haillons de la langue qu'il cherchait, à attendre vainement la parole de ses enfants, à être obsédé par le fait que ses paroles ont été détournées par un autre qui, en se les appropriant, contribua à sa dépossession¹⁶.

Cette tragédie n'est pas seulement celle d'Euchariste Moisan, mais aussi celle du narrateur. Le narrateur arrive lui aussi au bout d'un chemin, le roman. Un chemin où il s'était lancé avec un dessein précis: représenter la terre laurentienne en faisant entendre les voix de ceux qui y habitaient. Et maintenant qu'ils s'apprête à mettre fin à sa fiction, voici que, semblable à son personnage, il trouve *vide, sans fraîcheur, sans eau, sans ombrage, l'oasis vers laquelle il avait marché* (p. 270). En fait, il se débarrasse de ce vide qu'il ne peut ressentir comme sien en le projetant — au sens psychanalytique du terme — sur son personnage. L'histoire d'Euchariste Moisan est aussi l'histoire de l'écriture qui la raconte, une écriture qui, à mesure qu'elle s'approche de sa propre fin, multiplie les signes de son déchirement et de son angoisse.

Dire, comme il l'a été par une critique, qu'il y a dans **Trente arpents** un rapprochement affectif progressif de l'auteur implicite à Euchariste Moisan¹⁷ équivaut déjà à nommer une dimension capitale du rapport entre ces deux instances textuelles. Identifier la **projection** d'affects d'une instance sur l'autre équivaut à nommer l'une des opérations ayant rendu possible l'écriture du roman, et rendant possible, à la lecture, l'identification de l'échec qui est à la base de cette écriture. L'échec d'Euchariste Moisan est le produit d'une transposition au plan diégétique de l'échec du narrateur au plan de la constitution hyléique de son roman. *Moisan écoutait la pauvre voix ébréchée [d'Oguinase] et l'entendait sans rien comprendre des mots* (p. 199); *Depuis qu'il parlait avec son fils [Ephrem] lui était-il arrivé plusieurs fois de s'y perdre* (p. 268). Euchariste est lui-même, mais aussi un autre; il est l'écran ou la figure vicariale d'une figure invisible qui ne peut accepter qu'elle ne comprend pas les mots de ses créatures, ou qu'elle s'y perd. Une figure invisible qui, pour les mêmes raisons, avait fait de ses créatures des personnages laconiques, presque muets.

Difficilement explicable d'après le caractère des personnages que le roman construit — ces personnages, on l'a vu, se laissent aller souvent à leur goût de dire et de raconter¹⁸ —, le mutisme des Moisan devra avoir sa source dans l'en-dehors du roman. Il trouvera effectivement un appui solide dans un savoir tout fait, que le roman n'aura qu'à citer, selon lequel les paysans sont taciturnes, selon lequel plutôt, pour respecter l'essentialisme de la proposition, **le Paysan** est taciturne :

Ils parlaient lentement et peu, à leur accoutumée, étant paysans, donc chiches de paroles. (p. 8)

D'allure à la fois assertorique et apodictique, le jugement ne s'appuie en vérité ni sur les faits¹⁹ ni sur le raisonnement, mais tire son évidence de l'ensemble doxal auquel il appartient. Il s'agit d'une vérité qui, comme celle contenue dans tout proverbe, n'a pas besoin d'être expliquée, si bien que son explication, donnée par le narrateur à l'autre bout du texte, renvoie à une autre vérité gnomique qui dissout le multiple dans l'un :

Entre paysans, il n'est pas nécessaire de converser pour s'entendre, tant les mouvements déclenchés par les mêmes événements, moisson, orage, décès, élections, sont les mêmes chez tous.

(p. 288)

Les paysans sont taciturnes ; les paysans réagissent tous et toujours de la même manière. L'adoption du premier préconstruit — sur la vérité duquel le texte insiste à d'autres moments²⁰ — rend le roman vulnérable à l'intrusion d'autres préconstruits. L'exposition de la même thèse avait d'ailleurs entraîné dans le roman une autre de ces vérités générales toutes faites :

La longue après-midi, jusqu'au moment de traire les vaches chacun chez soi, se passait assis côte à côte sans presque rien dire quand on s'était donné les nouvelles de la terre et des voisins. Ils n'échangeaient pas des idées qui sont le papier-monnaie de l'esprit, bon pour les gens des villes, mais bien des faits qui sont les pièces de métal, les bonnes pièces d'or ou d'argent sur lesquelles on ne discute pas.

(p. 11)

À quelques pages du début, et reproduisant la tension que celui-ci hébergeait, la métaphore monétaire de l'échange verbal anéantit ce que les mots avec lesquels Euchariste Moisan avait ouvert le roman affirmaient à propos de la valeur active, exécutoire de la parole paysanne. Dire et faire n'étaient pas alors des réalités antagoniques, mais bien des actions complémentaires et même interdépendantes. Ce qui était au début du texte un rejet de la dichotomie vulgaire entre parole et action²¹ se change ici en acceptation silencieuse de la vieille antithèse entre **res** et **verba**. Acceptation qui montre **Trente arpents** comme un roman doublement déchiré : déchiré non seulement, comme on l'a déjà vu, parce que voulant donner la parole à ceux qu'il a besoin par ailleurs de condamner au mutisme, mais aussi parce que, œuvre de langage, nécessairement sonore, il fait du langage une réalité démonétisée face à l'or du silence.

1. Gilles Marcotte, **le Roman à l'imparfait**, Montréal, Les Éditions La Presse, 1976, p. 14.
2. Claude Duchet, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», **Littérature**, No 1, février 1971, p. 6-7.
3. Jacques Dubois, «Une écriture à saturation», **Études littéraires**, Vol. 4, No 3, décembre 1971, p. 298.
4. Cf. Jacques Leenhardt, **Lecture politique du roman. La jalousie d'Alain Robbe-Grillet**, Paris, Minuit, 1973, p. 47.
5. Pierre Macherey, **Pour une théorie de la production littéraire**, Paris, Maspero, 1974, p. 98.
6. *Menaud était assis à sa fenêtre et replié sur lui-même*, dit la première phrase du roman de Savard.
7. *Assis tous deux sur leurs chaises accotées contre le mur, en équilibre sur deux pieds, en cadence ils retirèrent leur pipe et, se penchant hors de la véranda, lançaient dans les herbes folles un jet de salive*, lit-on dans la première page du roman de Ringuelet.
8. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», dans **Esthétique et théorie du roman**, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 155.
9. «Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain», **Études françaises**, Vol. 20, No 1, printemps 1984, p. 101-136.
10. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *ibid.*, passim.
11. Les références au foliotage de **Trente arpents** renvoient à l'édition J'ai lu en livre de poche, Paris, 1980.
12. Cf. Mikhaïl Bakhtine (V. N. Voloshinov), **le Marxisme et la philosophie du langage**, Paris, Minuit, 1977, p. 196-220.
13. Cf. le strict partage de ces deux mots entre le narrateur et les personnages, respectivement, dans l'épisode de la visite de Willie Daviau chez les Branchaud, p. 71 et suivantes.
14. La remarque, qui se trouve à la page 142, n'est pas attribuable au narrateur; elle vient de la pensée d'Euchariste.
15. *Néanmoins quand il parlait, il ne pouvait arriver à dire «ma terre, ma grange, mes vaches»; mais bien «la terre, la grange, les vaches». (...) Parfois, cependant, appuyé sur la clôture qu'il réparait, il lui arrivait de se répéter à voix haute, comme pour s'exercer: «Ma terre... ma terre... ma terre...»* (p. 37).
16. *Ces diables d'avocats... Ils vous avaient une telle façon de retourner vos paroles que, même lorsque vous étiez sûr de n'avoir rien répondu, vous aviez toujours dit quelque chose de compromettant* (p. 208). La reproduction de la situation provoquera une curieuse translation rétrospective de la faute: pour Euchariste, celle-ci ne se trouvera plus dans l'homme lettré qui a retourné ses mots mais dans ses propres mots: *Une fois de plus les mots l'avaient trahi, les traîtres mots dont il avait pourtant l'habitude de se méfier. Il s'était pris à leur glu* (p. 304). La translation illustre un singulier jeu d'échanges entre les différentes instances de **Trente arpents**, jeu qu'on examine dans les paragraphes qui suivent.
17. Cf. Agnès Whitfield, «L'auteur implicite dans **Trente arpents**: modes de présence et signification narrative», **Voix et images**, Vol. VIII, No 3, Printemps 1983, p. 485-494.
18. Un goût qui acquiert parfois une allure de désir irrépressible: *Certes, il s'en fallait qu'Euchariste fût un jaboteur, mais il avait sur les lèvres un récit de la vie courante là-bas, qui n'attendait qu'une question d'Ephrem pour sortir au grand jour de la sympathie* (p. 271).
19. Je me suis fait dire par des Québécois, au cours de la rédaction de cet article, que les paysans sont effectivement chiches de paroles. Je soupçonne que cette conviction leur vient non pas de la réalité mais, comme à **Trente arpents**, de la doxa, qui est d'ailleurs l'une des plus convaincantes mises en forme de la réalité. Je renvoie ces amis au livre

d'un sociologue où l'on peut lire des choses comme celles-ci : *Si le Français est discoureur et palabreur, le Québécois, lui est raconteur : il a toujours quelque chose à raconter à d'autres ; ici, tout finit par des histoires ; au Québec, il n'y a rien qui ne se raconte* (Marcel Rioux, *Les Québécois*, Éditions du Seuil, 1974). Je n'essaie pas de prouver, par ces citations, que les paysans québécois sont de grands parleurs, mais de montrer que le discours doxal, reconnaissable à son essentialisme aussi bien dans ces énoncés que dans ceux de *Trente arpents*, peut les transformer en tels ou en n'importe quoi d'autre.

20. Voir, par exemple, les prolégomènes de la tractation entre Phydime Raymond et Euchariste Moisan, illustration de l'inutilité de la parole dans un milieu où il suffit de quelques vagues allusions biaisées pour considérer qu'un sujet a été suffisamment discuté car *on comprend ce que parler veut dire* (p. 64).
21. Voir, pour les avatars québécois de cette dichotomie, l'article de Danielle Trudeau «Grands parleurs, p'tit faiseurs», *Liberté*, no 153, juin 1984, p. 3-11. Pour des occurrences ultérieures à la publication de l'article mentionné, voir les développements d'un candidat, lors des élections provinciales de 1985, autour du thème *Non un Québec qui se dit mais un Québec qui se fait*.

