

LES CONNIVENCES IMPLICITES ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE

Le cas "Maria Chapdelaine"

Gabrielle Gourdeau

L'ILLUSTRATION ANNEXÉE AU TEXTE ROMANESQUE est le signe d'un signe, une image double; d'une part elle tire une certaine autonomie des contingences socio-spatio-temporelles entourant l'illustrateur, de ses idiosyncrasies d'artiste du visuel (ses préférences pour le médium utilisé, pour la couleur ou le noir et blanc, son style, son "idée"¹ de l'objet auquel il se réfère²); d'autre part, l'illustration s'accroche au texte par/pour lequel elle a été conçue: il s'établit alors entre le texte fondateur et son iconographie satellite un rapport de nécessité dont les caractéristiques qualifiables et quantifiables feront ici l'objet de mon propos. Non pas que l'aspect contingent de la question présente un intérêt moindre. Il est évident que l'époque, le lieu, la société où ont évolué les illustrateurs, que leurs goûts, leurs styles, leurs fantasmes ont influencé le produit iconographique final. L'étude de telles variantes concerne surtout la socio-critique, et c'est aux spécialistes de ce domaine qu'il appartiendra d'évaluer leur poids dans le contexte d'une telle recherche. Comme on le verra plus loin, l'illustration romanesque se compose de signes unis les uns aux autres par une relation hypotaxique — en termes de liberté — et ce n'est pas au niveau des signes parfaitement libres, soit des contingences dont j'ai parlé plus haut, que se joue la connivence qui m'intéresse entre texte et image dans *Maria Chapdelaine*.

Le cas Maria Chapdelaine représente un intérêt certain, ne fût-ce que pour la profusion de la production iconographique à laquelle le roman a donné lieu.³ Fragments de discours, figure anthropomorphe, acteur, représentation synecdochique du peuple québécois, ce personnage hémonien assume une fonction mimétique indiscutable en retenant de son modèle référentiel des traits humanoïdes tant au niveau de l'être qu'à celui du faire. Seule la somme de son être et de son faire peut définir le personnage de mots. Autrement dit, c'est à partir du "comment est" Maria Chapdelaine que l'illustrateur peut concevoir sa mise en image. Le texte fournit une information attendant à l'être et au faire visibles du personnage au niveau de la composante discursive; en même temps, il renseigne sur son être et son faire cachés au niveau de la composante narrative; tandis que le paratexte⁴

iconographique s'organise selon une hiérarchie de signes dont la dépendance au texte fondateur varie de zéro à un maximum relatif.

Pour cerner la liberté des signes iconographiques, il a fallu décomposer l'image en unités. La classification dont je me sers ici s'inspire des travaux d'Umberto Eco dont je ne retiens pour le moment que les notions d' "unités différentielles démunies de signifié autonome."⁵

Le texte fondateur choisi est celui que Ghislaine Legendre a "rétabli"⁶ d'après le manuscrit original de l'auteur.

En consultant le schéma qui suit, l'on s'apercevra que de la forme de la bouche à l'âge, on se déplace de la dénotation (sèmes génériques spécifiques, puis applicatifs) vers la connotation (sèmes virtuels).⁷ Il est à noter que les traits "âge, attitude,

UNITÉS DIFFÉRENTIELLES	CONNOTATIF	PARAÎTRE	âge	22j. 2inf. 2m. 1ind.				
			attitude	21n. 5e. 1d.				
			expr. fac.	11n. 9d. 5e. 2ind.				
			regard	11b. 11v. 4e. 1ind.				
	DÉNOTATIF	FAIRE	geste					
			action					
			mobilité	20imm. 5m. 2 n.a.				
		ÊTRE	posture	12 ass. 12d. 1accr. 2 n.a.				
			place					
			couleur	cheveux	9f. 3p. 15 n.a.			
				yeux	5f. 2p. 5ind. 15 n.a.			
			taille	corps	18 m/m 6 f/r 3 ind.			
				bouche	20m. 5g. 2ind.			
				nez	20m/p 4g. 3ind.			
				cheveux	15l. 1c. 11ind.			
			yeux	yeux	16m. 6g. 3p. 2ind.			
				texture	cheveux	18 r. 1fr. 4o. 4ind.		
			forme	yeux	6am.5bi. 7r. 2p.1. 2 a.c. 5ind.			
				cheveux	10ch. 2tr. 1russ. 2b. 11c.1crt.			
				nez	20d. 1é. 1b. 2r.c. 3ind.			
bouche	14d. 4 c.d.b. 5 c.d.h.							

(Voir la liste des abréviations fournie en appendice)

expression faciale, regard,” plus difficilement qualifiables, contiennent une certaine dose d’interprétation. Ces signes iconiques “reproduisent quelques conditions de la perception commune sur la base des codes perceptifs normaux et . . . peuvent permettre de construire une structure perceptive qui possède — par rapport aux codes de l’expérience acquise — la même signification que l’expérience réelle dénotée par le signe iconique.”⁸ Ici, je tiendrai pour acquis que mon lecteur appartient à un univers de perception régi par des codes de reconnaissance et d’expérience sensorielle identiques à ceux qui régissent mon univers de perception.

La description du personnage visuel (formes, couleurs, tailles, textures), de sa posture, de sa mobilité et de son âge sont des constantes pouvant répondre à la question “comment est Maria Chapdelaine?” car par rapport à l’ensemble des 220 illustrations trouvées, et à l’intérieur de la production individuelle de chaque illustrateur, ce, quelle que soit la situation où est campée Maria Chapdelaine, ces données se répètent assez fidèlement pour que l’on puisse se fier à la représentativité des vingt-sept Maria sélectionnées ici.

Voici maintenant l’inventaire des énoncés d’état et des énoncés du faire de Maria Chapdelaine tels qu’ils apparaissent dans le texte hémonien (l’ordre est chronologique) :

ÊTRE

- “Une belle grosse fille” (p. 6)
- “Une belle grosse fille” (p. 6)
- “belle fille” (p. 7)
- “votre fille . . . elle a changé” (p. 8)
- “Sa jeunesse forte et saine, ses beaux cheveux drus, son cou brun de paysanne, la simplicité honnête de ses yeux et de ses gestes francs” (p. 33)
- “elle n’avait vraiment pas changé” (p. 34)
- “Qu’elle était donc plaisante à contempler! . . . sa poitrine profonde, son beau visage honnête et patient, la simplicité franche de ses gestes rares et de ses attitudes” (p. 69)
- “Une fille comme toi, plaisante à voir” (p. 126)
- “il . . . ne voyait d’elle que son profil penché, à l’expression patiente et tranquille, entre son bonnet de laine et le long gilet de laine qui moulait ses formes héroïques” (p. 142)
- “une jeune fille aux hanches larges et à la poitrine profonde” (p. 151)
- “beauté de son corps” (p. 151)

FAIRE

- “détourna modestement les yeux” (p. 9)
- “Maria Chapdelaine ajusta sa pelisse autour d’elle, cacha ses mains sous la grande robe de carriole en chèvre grise, et ferma à demi les yeux” (p. 15)
- “Maria baissa les yeux vers le chien . . . et elle le caressa” (p. 20)
- “Maria regarda autour d’elle, cherchant quelque changement à vrai dire improbable qui se fût fait pendant son absence” (p. 21)
- “Maria regardait parfois à la dérobée Eutrope Gagnon, et puis détournait aussitôt les yeux très vite” (p. 28)
- “Maria souriait, un peu gênée, et puis après un temps elle releva bravement les yeux et se mit à le regarder aussi (p. 34)
- “tint obstinément les yeux baissés” (p. 38)
- “Maria resta là quelques instants, regardant le labeur des hommes et le résultat de ce labeur, puis elle reprit le chemin de la maison balançant le seau vide” (p. 51)
- “les mains ouvertes de chaque côté de la bouche pour envoyer plus loin le son, elle annonçait de dîner par un grand cri chantant” (p. 52)
- “Maria se leva aussi, émue, lissant ses cheveux sans y penser” (p. 58)

ÊTRE + FAIRE

“Maria répondit: ‘Oui, très doucement, et bénit l’ombre qui cachait son visage’” (p. 32)
 “une belle fille simple qui regardait à terre” (p. 66)
 “venait s’asseoir sur le seuil, le menton dans les mains” (p. 78)
 “Maria le regardait, une rougeur aux joues . . . elle restait immobile près de la table et attendait, sans ennui, mais pensant à cet autre baiser qu’elle aurait aimé recevoir” (p. 108)
 “Elle resta là quelques instants, immobile, les bras pendants, dans une attitude d’abandon pathétique . . . elle ouvrit la porte et sortit!” (p. 116)
 “Maria, revêtue déjà de sa grande pelisse d’hiver, serrait avec soin dans son porte-monnaie” (p. 122)
 “Maria, assise près de la petite fenêtre, regarda quelque temps sans y penser le ciel!” (p. 192)
 “Maria resta immobile, les mains croisées dans son giron, patiente et sans amertume” (p. 199)
 “Elle fit: ‘Non’ de la tête, les yeux à terre” (p. 201)

FAIRE

“sourit faiblement et baissa les yeux gênée” (p. 63)
 “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. 65)
 “Maria se redressa . . . et alla rejoindre François Paradis” (p. 68)
 “Maria se trouve parfaitement heureuse de rester assise sur le seuil et de guetter la raie de lumière rouge” (p. 80)
 “Par la petite fenêtre, elle regardait le ciel gris” (p. 94)
 “Les regards de Maria se promenaient sur le long museau blanc . . . pendant que ses lèvres murmuraient sans fin les paroles sacrées” (p. 95)
 “par une sorte de pudeur Maria se détourna et cacha son chapelet sous les couvertures tout en continuant à prier . . . elle put s’asseoir près de la fenêtre” (p. 96)
 “elle put retourner à sa chaise près de la fenêtre” (p. 97)
 “elle fermait les yeux, soupirait” (p. 97)
 “Maria regardait par la fenêtre les champs blancs que cerclait le bois” (p. 102)
 “elle l’éteignit de suite . . . et revint s’asseoir près de la fenêtre” (p. 102)
 “Mais elle ne dit rien ni ne bougea, les yeux fixés sur la vitre de la petite fenêtre que le gel rendait pourtant opaque comme un mur” (p. 114)
 “Elle se leva et alla s’agenouiller avec les autres pour la prière” (p. 116)
 “Maria se détourna de suite et retourna près de la fenêtre . . . les larmes avaient commencé à monter en elle et l’aveuglaient” (p. 116)
 “elle se serre contre le grand poêle de fonte” (p. 119)
 “Elle le regarda avec humilité” (p. 124)
 “Elle s’assit, un peu comme une écolière qu’on réprimande” (p. 125)
 “Maria sortit du traîneau en frissonnant et n’accorda qu’une attention distraite aux jappements de Chien . . . Elle rentra dans la maison très vite sans regarder autour d’elle” (pp. 127-28)
 “Maria, qui avait laborieusement détourné les yeux devant les siens, s’assit près de la fenêtre et regarda la nuit . . . en songeant à son grand ennui” (p. 145)
 “Maria s’était arrêtée sur le perron, hési-

FAIRE

tante, une main sur le loquet, faisant mine de rentrer" (p. 148)
 "Maria restait appuyée à la porte, une main sur le loquet, détournant les yeux" (p. 149)
 "Maria regardait l'unique construction de planches" (p. 151)
 "Maria baissa les yeux, reprit son ouvrage" (p. 154)
 "Maria se leva deux ou trois fois, émue par des plaintes plus fortes" (p. 162)
 "Maria prêta l'oreille aux bruits du départ" (p. 163)

FAIRE

"Maria regarda le jour pâle" (p. 163)
 "Maria se leva et alla s'asseoir près d'elle" (p. 164)
 "Maria se mit à pleurer doucement" (p. 173)
 "Maria tourna les yeux vers la fenêtre et soupira" (p. 175)
 "Maria fit 'oui' de la tête, serrant les lèvres" (p. 184)
 "Maria soupira et se passa les mains sur la figure" (p. 190)
 "Maria regardait son père" (p. 196)

LE TEXTE DE HÉMON, avare de descriptions quant à l'être visible de Maria Chapdelaine, semble tout de même pencher vers le "robuste/fort" pour ce qui est du corps, alors que sur vingt-quatre corps observables dans le paratexte iconographique, dix-huit présentent une taille "fine/moyenne" et six seulement correspondent aux désignations "hanches larges," "formes héroïques," "poitrine profonde"; encore faut-il que cette dernière caractéristique disparaisse dans trois cas sous châles, pelisses ou autre vêtement qui ne laisse que deviner telle générosité. Pierre Degournay, créateur de l'une des deux bandes dessinées faisant partie de la production iconographique de *Maria Chapdelaine*, va même jusqu'à prêter à sa Maria une de ces poitrines balonnées "sexy," comme en arborent les héroïnes de la b.d. française moderne. En vérité, seuls Clarence Gagnon et Thoreau MacDonald retiennent cette particularité du texte.

Les cheveux de Maria Chapdelaine sont décrits par l'énoncé "beau cheveux drus"; dans l'image, dix-huit Maria sur vingt-trois observables ont des cheveux que l'on peut qualifier de "raides." Il en est de même pour l'âge de l'héroïne; le texte fait allusion à sa "jeunesse," tandis que l'image, dans une large proportion corrobore l'énoncé: vingt-deux Maria sur vingt-sept peuvent être qualifiées de "jeunes," alors que deux seulement sont d'un âge infantile, deux autres d'un âge mûr.

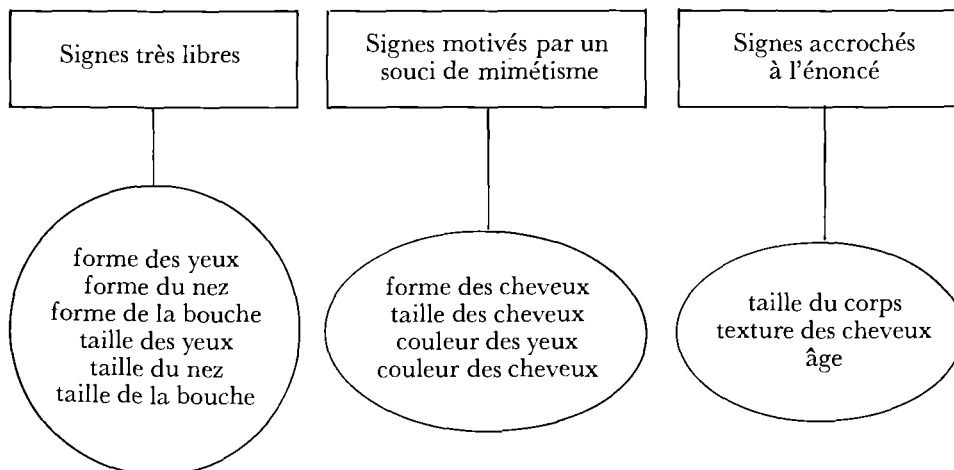
Cependant, les énoncés susceptibles de qualifier la forme des yeux, du nez, des cheveux (coiffure), la taille des yeux, des cheveux, du nez, de la bouche, la couleur des yeux, des cheveux, sont totalement absents du texte. En iconographiant ces signes absents, que l'on suppose existants puisque, nous l'avons dit, Maria Chapdelaine est une figure anthropomorphe, l'illustrateur jouit d'une liberté quasi totale. Je dis "quasi" car les connaissances du contexte dans lequel évolue le personnage limitent malgré eux le choix des traits qui entreront dans la composition du personnage illustré. Ainsi, Maria Chapdelaine, de par son appartenance à tel groupe

ethnique, “devrait” avoir les cheveux foncés, les yeux foncés; du moins cela explique que sur douze illustrations-couleur où la couleur des cheveux soit discernable, neuf présentent une Maria aux cheveux foncés; que sur sept paires d’yeux dont la couleur est visible, cinq soient de couleur foncée.

Au chapitre des grandeurs, remarquons que 20/25 Maria ont une bouche de grandeur moyenne, 20/24 un nez moyen/petit, 16/25 des yeux de grandeur moyenne, 15/16 des cheveux longs, dont dix en chignon. L’on doit sans aucun doute les données iconographiques de la coiffure à un souci de mimétisme apparenté à celui qui motivait la couleur des cheveux et des yeux de Maria Chapdelaine. Selon la réalité socio-culturelle de l’époque, selon le corsetage spatio-temporel “Péribonka-début-de-siècle” dans lequel est bien pris le roman de Hémon, Maria Chapdelaine “devrait” en effet se coiffer d’un chignon.

Il semble que l’ensemble des illustrateurs de Maria Chapdelaine ne soient venus à aucun consensus quant à la forme des yeux: 6/22 Maria ont des yeux en amandes, 5/22 des yeux de biche, 7/22 des yeux ronds, 2/22 des paupières lourdes et 2/22 des yeux en “accent circonflexe.” En outre, 20/24 ont le nez droit, 14/23 la bouche droite, 4/23 une bouche dont les coins sont dirigés vers le-bas, 5/23 dont les coins vont vers le haut.

Déjà une hiérarchie se dessine au niveau des unités différentielles dénotatives de l’être. Des signes iconographiques dont la liberté, relative à la couche superficielle du texte, varie de très grande à très petite, se lient dans un premier rapport hypotaxique qui, nous le verrons plus loin, n’est peut-être pas “vrai.” Le schéma qui suit rend compte de cette hiérarchie superficielle:



Dans la catégorie “signes très libres,” nous devrions observer des divergences au niveau de l’image; de même, les “signes accrochés à l’énoncé” devraient faire l’objet de convergences. Or, il n’en est pas ainsi, comme nous le montre le tableau suivant :

	FORME		TAILLE		
	droit(e)	autre	petit(e)	moyen(ne)	grand(e)
NEZ	20/24	4/24	10/24	10/24	4/24
BOUCHE	14/23	9/23	1/25	20/25	4/25
YEUX			3/25	16/25	6/25
CORPS				18/24	6/24

Les caractéristiques de forme et de taille des yeux, du nez et de la bouche étant absentes du texte, et rien, dans le contexte “Péribonka-début-de-siècle” n’obligeant à pencher pour l’une ou pour l’autre des qualifications et quantifications apparaissant dans le tableau précédent, nous aurions dû obtenir, comme à la rubrique “forme des yeux,” une divergence associable à des signes tout à fait libres. Or, nous assistons à une convergence du paratexte iconographique vers le “droit/petit-moyen,” à une banalisation de la bouche et du nez, à une contradiction de l’énoncé textuel en ce qui concerne la taille du corps. Ces signes iconographiques libres devraient relever de l’étude autonome, de l’invention; or, ils semblent vouloir répondre à une logique organisationnelle, créer un effet de sens.

En poussant plus loin notre analyse du corps iconographique, on s’aperçoit que des vingt-cinq Maria dont la posture est visible, douze sont debout, douze assises et une accroupie; que sur ces vingt-cinq Maria quatorze ont une posture qualifiable de “dysphorique” (voutée, affaissée, courbée, figée); que vingt sont immobiles, que vingt et une affichent une attitude “neutre,”⁹ que onze ont une expression faciale neutre, neuf une expression faciale dysphorique,¹⁰ que onze regardent vers le sol, onze ont un regard “vide,” ce qui donne :

	DYSPHORIQUE	NEUTRE	EUPHORIQUE
POSTURE	14/25	10/25	1/25
MOBILITÉ		20/25	
ATTITUDE	1/25	21/25	3/25
EXPR. FAC.	9/25	11/25	5/25
REGARD	11/25	11/25	3/25

Remarquons ici une convergence du bloc-image vers les caractéristiques dysphorique/neutre.

Au niveau de la composante discursive du texte, le regard, facteur important de l'expression faciale et de l'attitude générale, est souvent désigné par les termes de la fermeture [“détourna les yeux” (quatre fois), “baissa les yeux” (sept fois), “sans regarder autour d'elle” (deux fois)] ou d'une quête de l'ailleurs qui se situe au-delà de la fameuse fenêtre [“regarda par la fenêtre” (six fois)].

Autrement, les descriptions de l'expression faciale de Maria Chapdelaine sont aussi rares celles de ses traits dans le texte hémonien. Il y est question de rougeurs (deux fois), d'un sourire gêné (deux fois), de son visage “honnête” (une fois), de larmes (une fois), de son “expression patiente et tranquille” (une fois), de signes de tête (deux fois). Les descriptions de son attitude apparaissent dans le texte avec encore plus de parcimonie. L'auteur parle de la franchise de ses gestes (deux fois), de sa simplicité (deux fois), des ses rares émotions (quatre fois), de son “abandon pathétique” (une fois), de sa soumission (une fois), de son ennui (trois fois).

Le faire visible de Maria Chapdelaine se limite à des gestes: se lever, s'asseoir, prier, baisser les yeux, fermer les yeux, regarder, sourire timidement, s'agenouiller, caresser Chien, pleurer doucement, soupirer.

Au-delà du faire visible, il y a le faire “existentiel” du personnage, puis celui, plus “narratif” de l'acteur, c'est-à-dire la contribution de Maria Chapdelaine à la composante narrative du texte, contribution dont les données ont tout probablement orienté l'illustrateur lors de sa mise en image du personnage hémonien.

Que se passe-t-il entre Maria Chapdelaine et Maria Gagnon?

Le texte de Hémon, nous le verrons, repose sur un jeu de modalisations bien plus que sur un jeu du faire. L'analyse sémiotique dont je dessine ici grossièrement les contours servira à dégager les forces manipulatrices et les objets-valeur mis en circulation, car *Maria Chapdelaine* est beaucoup plus un roman du faire faire qu'un roman du faire.

Dès son entrée dans le texte Maria entre en contact avec Paradis, qu'elle ne cessera de convoiter jusqu'à la mort de ce dernier. Nous assistons à une première quête du sujet Maria, dirigée vers Paradis qui alors devint pour elle un objet-valeur (ou "mariage avec Paradis") duquel Maria est privée par la mort. La formule de cette quête et de son échec peut prendre la forme suivante :

$$F(S) \Rightarrow [(S \vee O) \rightarrow (S \vee O)]$$

où F est le faire total du sujet d'état S (Maria) qui, de la relation de disjonction V qu'il entretient avec l'objet-valeur O, demeure en disjonction avec ce même objet-valeur. (\Rightarrow indique l'énoncé du faire)

Dans cette formule peut tenir un premier programme narratif si l'on considère le sujet d'état Maria qui, caractérisé par le vouloir-faire, le pouvoir-faire et le ne pas devoir faire, voit sa performance annulée par le destinateur-manipulateur "mort"; le contrat "mariage avec Paradis" échoue et la transformation qui a lieu dans ce premier programme narratif (PN¹) se déroule au niveau de la compétence du sujet opérateur virtuel (Maria + vouloir faire + pouvoir faire) dont le pouvoir faire passe au ne pas pouvoir faire. Le PN¹ peut se représenter de cette façon :

$$F(S^1) \Rightarrow [(S \wedge Om) \rightarrow (S \vee Om)]$$

où S¹ est le destinateur-manipulateur "mort," S le sujet d'état "Maria" et Om l'objet modal "pouvoir-faire"; \wedge est la relation de conjonction que le sujet entretient avec l'objet modal.

La sanction s'énonce par le sujet "curé" (destinateur de la sanction) qui évalue l'échec du contrat "mariage avec Paradis" ("vous n'étiez pas fiancés . . . ce garçon ne t'était rien"¹¹) et à la fois incite le sujet "Maria" à s'orienter vers un nouveau but pouvant s'identifier à "se marier et fonder une famille chrétienne." Ce contrat demeurera jusqu'à la fin du récit celui vers lequel toutes les compétences/performances des sujets impliqués tendront.

Le sujet "Maria," en état de disjonction avec le nouvel objet-valeur "mariage/famille chrétienne," est maintenant caractérisé par la compétence: pouvoir faire + ne pas vouloir faire + ne pas devoir faire + ne pas savoir ne pas faire car bientôt, le contrat "mariage/famille chrétienne" se résorbera en "mariage avec Gagnon." A ce moment du récit cependant, le sujet "Maria" est caractérisé par le ne pas devoir faire car les "voix," cumulation d'une influence manipulatrice (père + curé) n'ont pas encore agi. Quant au ne pas vouloir faire, il intervient dès la

rencontre Maria-Paradis, après laquelle l'objet-valeur "Gagnon" est exclu du désir du sujet "Maria" ("en revenant au foyer elle y rapportait une impression confuse que commençait une étape de sa vie à elle où il [Gagnon] n'aurait point de part"¹²).

Entre la mise en place de la quête "Paradis" et de son échec sont survenus deux objets-valeur virtuels, soit "Gagnon" (objet valeur pour le tandem père/curé) et "Surprenant." Le programme narratif lancé après le faire interprétatif du curé (PN²) bifurque vers un troisième programme narratif (PN³) impliquant le nouveau contrat "mariage avec Surprenant." Mais là encore, le destinataire-manipulateur "mort" intervient: la mère Chapdelaine meurt, et ce sont les conséquences de cette mort (influence du père via une idéalisation de la mère + efficacité rétroactive de l'enseignement du curé) qui agiront sur le sujet "Maria," maintenant sujet opérateur virtuel d'un programme narratif double. Après la mort de Laura Chapdelaine, PN³ se solde par un échec tel que :

$$F(S^1) \Rightarrow [(SVO) \rightarrow (SVO)]$$

où S¹ est l'influence père + curé (provoquée par la mort de la mère), S est "Maria" et O, "mariage avec Surprenant." Ici, le sujet "Maria" est caractérisé par: ne pas vouloir ne pas faire + ne pas devoir ne pas faire + pouvoir faire + ne pas savoir faire. En même temps que les voix, influence rétroactive de Gagnon + père + curé, mettent en échec le PN,³ elles dirigent le sujet "Maria" vers l'objet-valeur "Gagnon" et le contrat "Mariage avec Gagnon" aboutit au succès du PN² lancé par le curé, tel que:

$$F(S^1) \Rightarrow [(SVO) \rightarrow (S \wedge O)]$$

où S¹ est la somme des destinataires-manipulateurs "Gagnon" + "père" + "curé," S est le sujet "Maria," maintenant caractérisé par: ne pas vouloir ne pas faire + devoir faire + pouvoir faire + ne pas savoir ne pas faire, et O est "mariage avec Gagnon."

L'acte final ("décision" à épouser Gagnon) est le produit d'un devoir faire engendré par insémination artificielle, conjugué avec une incapacité de ne pas faire imputable à un ne pas savoir ne pas faire. Quant au vouloir, le sujet "Maria," depuis l'échec du PN¹, n'en a plus eu: elle s'est laissé vouloir.

AINSI, L'ACTEUR "Maria Chapdelaine," caractérisé par la passivité, l'impuissance, voire l'inconscience¹³ (le choix ultime lui est dicté par des "voix"), déchiré entre l'appel de l'ailleurs et celui de l'ici, rivé à une fenêtre-

transition par un immobilisme imposé de l'extérieur, est représenté par une somme picturale qui, si elle ne colle pas toujours à l'énoncé du texte, rejoint celui-ci dans ses structures intermédiaires par une récurrence de traits banalisés (bouche et nez), neutralisés (attitude, regard, expression faciale, mouvement) ou carrément dysphoriques (posture, regard). Par ailleurs, la façon dont est traitée la forme des yeux dans le paratexte iconographique (aucun consensus) n'est-elle pas elle aussi une forme de neutralité? N'arrivant pas à se décider sur la forme d'un trait si étroitement lié au tempérament, les illustrateurs de Maria Chapdelaine, tombés d'accord pour banaliser bouche et nez, refusent d'en faire autant lorsqu'il s'agit des yeux. Dépassés par l'insaisissabilité de ce trait, ils en soulignent cependant l'importance par leur refus de la banalisation.

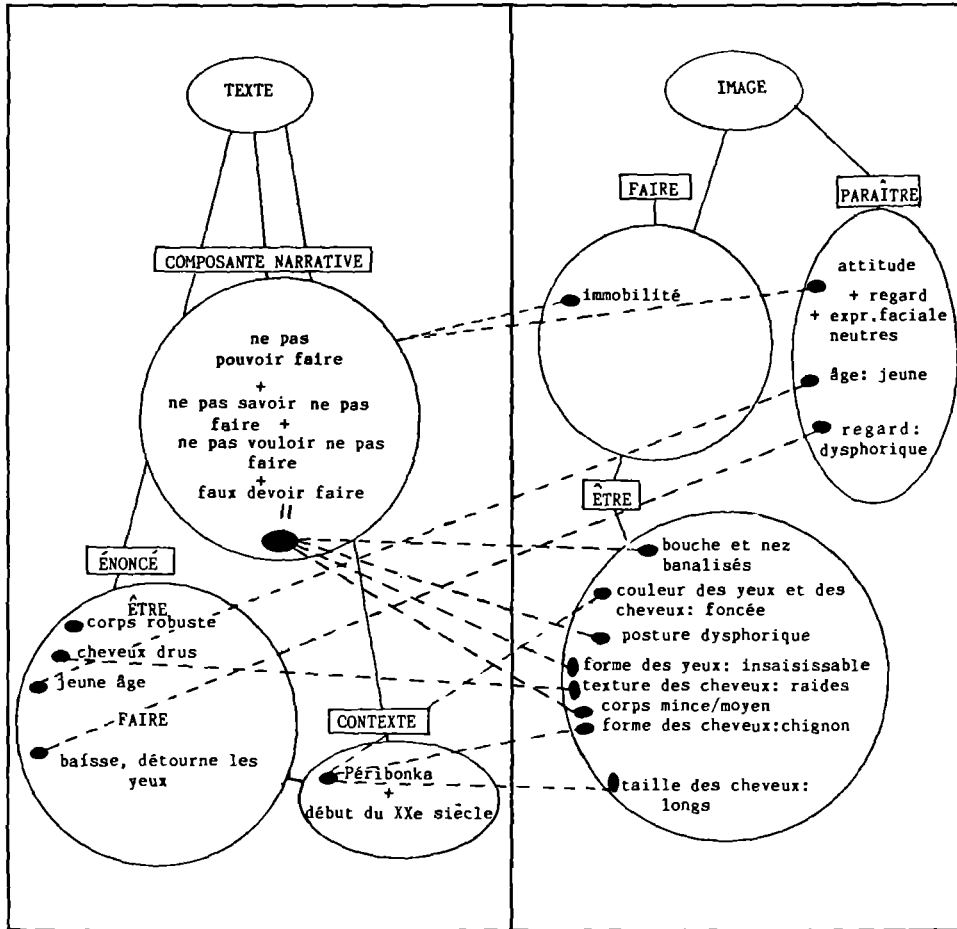
D'autre part, comment expliquer que 75% des illustrateurs de Maria Chapdelaine prêtent à celle-ci un corps plutôt mince alors que le texte insiste sur la robustesse, la générosité des formes de l'héroïne?

Je suggère que face à un personnage si démuné de force (Maria Chapdelaine *attend* Paradis, *laisse* père et curé tracer son destin, *subit* Gagnon), et par une entente tacite, les illustrateurs de *Maria Chapdelaine* aient voulu rectifier une incompatibilité évidente entre la jeune paysanne aux formes héroïques de l'énoncé textuel et ce personnage invalidé par une débilité existentielle que découvre la composante narrative du même texte.

Et si les yeux de Maria Chapdelaine demeurent insaisissables dans leur forme, c'est peut-être que, motivés collectivement par le même entendement d'un personnage caractérisé par l'absence de tempérament, les illustrateurs du roman hémonien ont simplement opéré le remplissage d'un vide laissé par l'énoncé textuel, vide qu'ils ont comblé par une divergence qui se pourrait lire ainsi: pas de tempérament, donc pluralité de formes qui s'annulent les unes les autres au niveau des yeux. Cela présume l'existence d'un code socio-culturel qui relie tempérament et yeux, d'un code de type "les yeux sont le miroir de l'être."

Par ailleurs, l'énoncé textuel et l'illustration se rejoignent; si, en effet, le texte ne parle pas du regard, il est explicite sur la délimitation de l'espace visé par celui-ci. En de nombreuses occasions, l'énoncé du faire visible de Maria Chapdelaine insiste sur le fait que celle-ci regarde à terre ou baisse les yeux; dans le corpus iconographique, onze Maria sur vingt-six regardent le sol.

Si, donc, il s'établit un rapport de nécessité entre la composante discursive du texte fondateur et certains signes du paratexte iconographique, il s'organise entre la composante narrative et d'autres signes iconographiques convergents et/ou divergents, un système de forces régulatrices du sens, système qui assujettit l'image au texte. Le réseau de correspondances qui relie texte et image pourrait se schématiser ainsi:



Somme toute, le sens qui se dégage de la production iconographique globale attaché à *Maria Chapdelaine* semble coller aux couches souterraines du texte plus qu'à son écorce; le sens du bloc Maria-image tend, en effet, à faire écho au sens qui circule dans le texte, d'où une connivence plutôt "implicite" qu'explicite. Il n'appartient pas à ce travail de déterminer si les illustrateurs de Maria Chapdelaine ont fidèlement répété ce qu'en disait Louis Hémon. Une chose demeure cependant certaine: ce groupe de lecteurs semble avoir reçu du roman hémonien un sens qui, de toute évidence, ne s'est pas rendu jusqu'aux faiseurs de mythes.

APPENDICE

Liste des abréviations pour le tableau de la page 3

âge

inf. infantile
j. jeune (15-25)
m. mûr (25-40)
ind. indiscernable

attitude

e. euphorique (joviale, confiante, sereine, amoureuse, gaie)
d. dysphorique (ennuyée, blasée, attristée, fatiguée)
n. neutre (pensive, songeuse, indifférente, simple, distraite)

expression faciale

e. euphorique (gaîté, calme, avidité)
d. dysphorique (lassitude, tristesse, écoeurement, désespoir, ennui, accablement)
n. neutre (résignation, viduité, indifférence, timidité, absence)
ind. indiscernable

regard

b. yeux baissés
v. vide
e. euphorique (gaîté, confiance, amour, séduction)

couleur des cheveux

f. foncés (bruns/noirs)
p. pâles (blonds, châains)
n.a. non-applicable

mobilité

m. mobile
imm. immobile
n.a. non-applicable

couleur des yeux

f. foncés (bruns/noirs)
p. pâles (bleus)
ind. indiscernable
n.a. non-applicable

posture

ass. assise
d. debout
accr. accroupie
n.a. non-applicable

taille du corps

m/m mince/moyen
f/r fort/robuste
ind. indiscernable

taille des yeux, de la bouche, du nez et/ou des cheveux

p. petit(s)
g. grand(s)
m. moyen(s)
l. long(s) ou large(s)
c. courts
ind. indiscernable

texture des cheveux

r. raides
fr. frisés
o. ondulés
ind. indiscernable

forme des yeux

am. en amandes
bi. de biche
r. ronds
p.l. paupières lourdes
a.c. forme "accent circonflexe"
ind. indiscernable

forme du nez

- d. droit
- é. épaté
- b. bosselé
- r.c. retroussé combé
- ind. indiscernable

forme de la bouche

- d. droite
- c.v.b. coins vers le bas
- c.v.h. coins vers le haut
- ind. indiscernable

forme des cheveux (coiffure)

- ch. chignon
- tr. tresses
- russ. tresses enroulées autour des oreilles
- b. bouclés
- c. cachés

NOTES

- ¹ "Idée" est pris ici dans le sens que lui donne Gottlob Frege: "If the reference of a sign is an object perceivable by the senses, my idea of it is an internal image, arising from memories of sense impressions . . . There result, as a matter of course, a variety of differences in the ideas associated with the same sense" *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Oxford: Basil Blackwell & Mott, 1960), 59.
- ² Selon une définition que donne Pierce des icônes, les signes iconographiques devraient avoir "une certaine ressemblance native avec l'objet auquel ils se réfèrent"; l'illustration romanesque a pour référent un texte de mots et il demeure évident que l'image de Maria Chapdelaine, telle que la concevront ses illustrateurs, n'aura aucun lien de ressemblance avec les écores graphiques qui composent le texte fondateur, mais plutôt avec le signifié auquel renvoient ses graphèmes.
- ³ Vingt-sept illustrateurs (au moins) ont travaillé sur le roman, donnant une production iconographique de quelque six cents illustrations. Ce sont: Jean Lébédéff, Clarence Gagnon, Jean-Paul Lemieux, Michel Gagnon, Cristina Criteanu, G. de Beney, Daniel Sinclair, Virginia Byers, A. Alexeieff, G. Cochet, Eugène Corneau, Gracia, Suzor-Côté, Derambure, Henri Faivre, Thoreau MacDonald, Michel Ciry, Clermont Duval, Jean Droit, J. Routier, Pierre Degournay, Timar, Wilfred Jones, Sylvain Hairy, Nicole Baron et deux illustrateurs anonymes. L'exhaustion est en soi à peu près impossible, mais tout a été mis en oeuvre pour y arriver.
- ⁴ J'emprunte ce terme à Gérard Genette (*Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982).
- ⁵ Umberto Eco, "Sémiologie des messages visuels," *Communications* 15 (1970), p. 29. Dans ce vaste corpus iconographique, un triage s'imposait. Puisque l'objet de cette étude se limite au personnage-titre, j'ai donc non seulement isolé les illustrations où apparaissait Maria Chapdelaine (220 spécimens) mais je n'ai retenu de cette première sélection qu'un échantillon de vingt-sept Maria, chacune représentant le modèle le plus "discernable" de chaque illustrateur ayant participé à la production iconographique globale. Cette sélection, motivée par un souci de discernabilité, rend donc arbitraires et inutilisables pour cette analyse les catégories d'"images reconnaissables" de la place, du geste et de l'action, catégories pouvant devenir significatives au niveau de l'ensemble des illustrations de Maria Chapdelaine, mais qui perdent leur pertinence à l'intérieur d'un corpus établi arbitrairement. Ainsi, il se peut qu'aucune des vingt-sept Maria choisies ici ne se tienne à la fenêtre — place très significative et dans le texte, et dans sa répondante iconographique — et qu'au niveau de cette répondante globale, l'image de Maria assise à la fenêtre soit l'objet d'une récurrence forte.

- ⁶ Je dis “rétabli” par rapport à toutes les transformations que lui avaient fait subir certains éditeurs (v. la préface de *Maria Chapdelaine*, Montréal: Boréal Express, 1983).
- ⁷ Classification suggérée par Bernard Pottier dans *Linguistique générale* (Paris: Klincksiek, 1974).
- ⁸ Eco 14.
- ⁹ “Neutre,” c’est-à-dire ni dysphorique ni euphorique; dans cette catégorie (où “attitude” = posture + mouvement + expression faciale + regard) j’inclus les termes: songeuse, figée, gênée, pensive, indifférente, recueillie, distraite, hypnotisée, contemplative, blasée, absente.
- ¹⁰ L’expression faciale est la somme: regard + forme de la bouche. Je tiens pour acquis qu’une bouche dont les coins sont dirigés vers le bas a une expression dysphorique, qu’une bouche dont les coins sont relevés présente une expression euphorique, qu’une bouche dite “droit” s’associe à une expression “neutre.”
- ¹¹ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (Montréal: Boréal Express, 1983), p. 125-26.
- ¹² *Maria Chapdelaine*, p. 29.
- ¹³ Dans une optique sartrienne, Maria Chapdelaine, à aucun moment de son histoire, n’“agit,” puisque “la condition indispensable et fondamentale de toute action c’est la liberté de l’être agissant,” que “la liberté, c’est précisément le néant qui “est été” au coeur de l’homme et qui contraint la réalité-humaine à “se faire,” au lieu “d’être,” et que l’héroïne de Hémon, nous l’avons vu, ne dépasse jamais sa condition de sujet manipulé, c’est-à-dire, tout compte fait, d’objet — donc privé de conscience — que ce soit “par choix” ou non.
- Une étude plus poussée de la psychologie de Maria Chapdelaine parviendrait peut-être à cerner les limites — qualitatives et quantitatives — de l’inconscience de celle-ci; entre l’être authentique et le parfait “salaud” se situe un personnage qui de toutes façons laisse agir les autres pour lui, se contente d’être.
- (Citations tirées de: Jean-Paul Sartre, *L’être et le néant*, Paris: Gallimard, 1943, 490, 495.)

STONE POEM

Susan Glickman

“The real seer is the one who, analysing the
psychology of love, is able to see in the heart
of the stone the dance of the fire-idols of Azar!”

— GHALIB

The big boulders that squat in your path,
those territorial hunchbacks daring you
to plough on, grinning under dark brows
when you break your hoe — they have authority.
Imagine what they’re sitting on!
A lifetime of silence, the biographer’s grave.
No one pushes them around.