

Voix auctoriale et voix narrative dans *l'Homme de lumière* d'Yves Thériault

H. S. Frank Collins

Volume 4, Number 3, avril 1979

Louis-Philippe Hébert

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200175ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200175ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Collins, H. S. F. (1979). Voix auctoriale et voix narrative dans *l'Homme de lumière* d'Yves Thériault. *Voix et Images*, 4(3), 531–536.
<https://doi.org/10.7202/200175ar>

Voix auctoriale et voix narrative dans *l'Homme de lumière* d'Yves Thériault¹

*L'Homme de lumière*² d'Yves Thériault se divise nettement en deux parties, de longueur inégale, liées par ces trois phrases :

Ainsi en fut-il de Célié qui aux têt scrupules opposa son sain raisonnement de fille libre devant la nature libre. Et appela de tous ses rêves, chaque jour, l'homme de lumière.

Il vint³.

Les quelque deux pages qui précèdent ces trois phrases charnières sont totalement dépourvues de l'aoriste, ce temps réservé à ce que Benveniste appelle l'« énonciation historique⁴ ». « Il s'agit, nous explique Benveniste, de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit⁵. » Voilà qui est capital pour l'analyse de la structure bipartite de *l'Homme de lumière*, car tout ce qui précède les trois phrases charnières est dominé par la présence du locuteur/auteur qui, tout en nous présentant le personnage principal de la nouvelle, Célié, se permet constamment de le dépasser pour atteindre des vérités éternelles et universelles, dont Célié ne représente qu'un exemple parmi d'autres. Cette présence s'estompe dans les passages qui suivent les trois phrases charnières ; l'auteur n'est plus qu'un narrateur dont le rôle est de manipuler et de guider le lecteur tout au long de l'histoire des amours de Célié. C'est dire que, dans un premier temps nous avons affaire à un locuteur/auteur procédant par généralisations à partir des données du caractère et de la situation géographique de Célié, et dans un second temps à un locuteur/narrateur usant des techniques du « chroniqueur⁶ ».

Dans la première partie le locuteur ne cache pas son rôle d'auteur. Au contraire, il s'identifie en tant qu'écrivain, auteur qui, à des moments donnés, laisse de côté la séquence narrative pour faire le sage. Il s'exprime par sentences et en use pour établir un rapport entre lui et son lecteur. Entendons ici par « sentence » : une observation, une constatation, dont le contenu et/ou la forme sont, comme le dit Marcelle Altieri, « ... aptes à provoquer le commentaire *c'est proverbial*⁷ ». Le locuteur/auteur s'ouvre ainsi des horizons beaucoup plus vastes que « cette baie hautement encerclée

de falaises, plus tout à fait sur la Côte Nord et pas encore au Labrador...⁸». En même temps, Célie, unique, réelle et vraisemblable dans le cadre du récit, est un point de départ pour toute une série de généralisations sur la vie humaine. L'effet inducteur de ces généralisations sur la lecture du texte sera commenté plus loin.

L'intérêt de la première partie réside pour l'essentiel dans la façon réussie dont Thériault combine sentence et narration, généralisation et détail descriptif ou narratif. La généralisation sentencieuse, loin de représenter une interruption du récit, sa parenthèse, reste ancrée dans la «réalité» de la fiction, tout en atteignant l'aspect d'une vérité éternelle et universelle. Soit cet exemple où l'on trouve les deux niveaux à l'intérieur d'une même phrase. «On arrive à vingt ans, lorsqu'on est Célie, sans avoir égrené le temps⁹.» Le locuteur/narrateur nous renseigne sur la nature encore adolescente de Célie tandis que le locuteur/auteur de sentences intègre l'état spécifique de Célie dans la catégorie universelle de toute jeune fille inexpérimentée vivant dans un lieu isolé. La phrase débute par une généralisation grâce au sujet «on», mais le cas général est vite lié au particulier par la détermination «lorsqu'on est Célie», et la phrase se termine avec l'observation qui maintenant indexe et Célie et toute la classe à laquelle elle appartient, «sans avoir égrené le temps».

Cette phrase apparaît en tête d'un paragraphe qui, lui aussi, laisse entrevoir un mouvement entre le niveau de la généralisation et celui de la narration, et ceci suivant un schéma qui répète celui de sa phrase initiale. Le paragraphe ouvre sur ce niveau général déjà mentionné, «On arrive à vingt ans...», pour ensuite viser sans équivoque Célie dans la deuxième phrase, «Pour elle la seule étape fut au moment des premières féminités», et enfin remonter à une phrase à valeur de maxime qui rattache l'expérience de Célie à celle de tout membre de la classe qu'elle représente, «Mais la conscience-comptable des heures vient plus tard, quand l'état envahit les couches profondes et ne se contente plus des signes extérieurs¹⁰».

Le visé référentiel double — Célie/toutes les Célie de ce monde — se maintient tout au long du paragraphe suivant.

On a pu aimer les galets baignés de ressac. Il en faut peu à la fille qui n'a pas encore appris par cœur un prénom d'amant. Une intensité de soleil, la couleur d'un vent, [...] la mer¹¹.

L'emploi du «on», le choix de «la fille» plutôt que «cette fille», ou même «Célie», et le fait que les précisions portant sur l'arrière-fond géographique désignent aussi bien tout pays isolé où peut se trouver une Célie que celui où celle-ci se trouve effectivement, tout cela nous fait progresser dans le récit sans pour autant limiter l'intervention de l'auteur au cadre narratif stricto-sensu. Ce qui est dit atteint l'importance d'une vérité éternelle et universelle. Cela déborde le récit.

Le reste de ce préambule à l'histoire des amours de Célie inscrit le même point de vue. Matière narrative et réflexion généralisante vont de pair. Avant que le récit proprement dit ne soit lancé par les verbes « appela » et « vint », on observe un dernier exemple très réussi de la liaison des deux niveaux de référence. Célie, qui rêve d'un homme de lumière qui lui viendra de la mer, s'effraie souvent « ... car ce qui frémissait en elle semblait à l'encontre des enseignements¹² ». C'est que pour le père de Célie, « ... on ne saurait être si loin que Dieu ne vous voit plus. Il aidait sa femme à enseigner le catéchisme aux tout-petits ». Un paragraphe suit où l'auteur généralise à partir de ce cas unique.

Cela reste, quand il n'y a pas de civilisation menteuse et de démons en vêtements fins pour souiller le cœur¹³. Quand il n'y a que [...] rivières [...] vent pur [...] soleil.

Mais Célie est vite intégrée au sein du général dans les passages suivants qui, néanmoins, maintiennent le registre de la généralisation au moyen de la tournure « les Célie du monde ».

Cela reste, jusqu'au jour où les Célie du monde en viennent à se demander pourquoi il serait mal, dans le dessein de Dieu, de désirer l'amour.

Et les gestes de l'amour¹⁴.

Enfin c'est Célie qui devient l'objet exclusif de cette réflexion. « Ainsi en fut-il de Célie... ». Suivent les trois aoristes cités ci-dessus, et le récit est enclenché.

Si on a commenté le succès avec lequel l'auteur manie matière narrative et commentaire sentencieux, on doit aussi parler de l'effet produit par cette série de réflexions qui débordent le récit. Il n'y a là ni grandes leçons morales ni recueil de préceptes pour jeune amoureuse. Leur importance se trouve plutôt dans la façon dont elles nous obligent à lire et « prologue » et récit proprement dits. Comme on l'a déjà trop souvent dit, ces commentaires débordent le cadre du récit. Mais par là même ils nous forcent inexorablement à nous distancier des personnages et des événements de la nouvelle. On est séduit par cette fille libre pour qui les grèves sont « un domaine où elle règne par loi de première occupation¹⁵ ». Mais on ne s'étonne pas que sa famille ne la comprenne pas. « Ce n'était pas une maisonnée où s'écoutaient volontiers les divagations¹⁶. » Ce qui arrive c'est qu'on se laisse charmer et persuader par Célie mais en se permettant toujours d'en être amusé. On peut accepter de ne jamais la comprendre à fond, à la manière de son homme de lumière. « Réjean observe songeusement Célie. Il comprend des choses et d'autres restent un mystère¹⁷. »

Si le lecteur peut se laisser séduire par Célie tout en pouvant l'observer avec un sourire à la fois compatissant et perplexe, c'est grâce à l'intervention de l'auteur qui, dans la première partie de la nouvelle, établit un modèle de perception médiateur. En commentant, comme de l'extérieur, Célie et la scène sur laquelle elle joue, il permet au lecteur de maintenir une distance émotionnelle, intellectuelle et morale¹⁸.

Au sein même du récit, dans la deuxième partie de la nouvelle, le locuteur/narrateur commente ce qu'il fait. « Comment fera le chroniqueur des beaux temps pour les décrire, quand il n'est pas présent à ces temps, et ne les réinvente qu'en brodant sur les oui-dire et les demi-aveux¹⁹ ? » Sortant du cadre du récit, l'auteur des sentences de la première partie prend un contact direct avec le lecteur et ce faisant affiche son rôle de narrateur au moyen des mots « chroniqueur », « décrire », « réinvente » et « brodant ». C'est au moyen des techniques et des dispositifs représentés par ces quatre mots que le récit lapidaire « Et [elle] appela — il vint » prend forme et se réalise.

Que fait, en effet, le chroniqueur ? Le récit embryonnaire « Et [elle] appela — il vint » dit tout. L'instance lectrice peut se demander comment l'élaboration de ce récit embryonnaire retiendra son attention. Parmi les moyens stylistiques convoqués, le traitement du temps jouera un rôle prioritaire et viendra combler l'attente esthétique.

La manipulation du temps n'est aucunement exagérée dans *l'Homme de lumière*. En fait il n'y a qu'une dislocation temporelle, mais elle est capitale. Il s'agit d'un retour en arrière qui sert plusieurs fins. Rappelons ici la distinction de B. Tomachevski relative à la manière de considérer les événements du récit²⁰. Tomachevski développe les notions de *fable* et de *sujet*. « On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. » Et, « La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent²¹ ». Todorov, traducteur de cet essai, précise : « ... la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est comment le lecteur en a pris connaissance²² ». Pour ce qui concerne les événements que nous raconte le chroniqueur de Célié, il n'y a qu'un retour en arrière qui brise la coïncidence presque totale entre la succession des événements de la fable et celle des événements du sujet. Voici les séquences essentielles de la fable :

1. un navire arrive
2. Célié observe les arrivants
3. le capitaine vient dîner chez les Babin
4. Célié, prise de panique, s'enfuit
5. ayant dîné, le capitaine redescend vers son navire
6. Célié l'observe de loin
7. baigné dans la lumière du feu d'un projecteur, « existe soudain aux yeux stupéfaits de Célié *l'Homme de lumière*²³ »
8. Célié hésite entre le chemin qui mène à la maison et celui qui mène au navire
9. elle enjambe le bastingage pour réveiller le capitaine qui la reçoit et écoute l'histoire du rêve de Célié, rêve qu'il vient de réaliser
10. ils se marient

Or, dans le sujet, dans la fable mise en œuvre, le narrateur interrompt cette simple séquence temporelle quand est révélée à Célié la présence de son homme de lumière. Le narrateur remonte à la scène du dîner que Célié a manqué: «Ils sont treize qui mangent. La famille saine et robuste de Rémi...²⁴». Rappelons que le lecteur observant cette scène, scène qui est le fait d'un retour en arrière, sait que le jeune invité est celui chez qui Célié va découvrir son homme de lumière. Tout l'intérêt de la scène rapportée réside donc dans la découverte de ce qu'est cet homme en réalité. Est-il potentiellement cet homme de lumière? Est-ce lui qui réalisera le rêve de Célié? Certes le dénouement est implicite depuis «[elle] appela — il vint», mais ce que le lecteur anticipe et ce que Célié s'est déjà représenté se réalisera-t-il nécessairement? La scène le laisse espérer. Le jeune capitaine est d'une famille du pays. Rémi connaît son oncle. En plus, détail capital, il n'est pas marié et par son propre aveu, «C'est probablement le manque d'occasion²⁵.» Le narrateur réussit ainsi à remettre à plus tard le dénouement, à retenir l'attention du lecteur pour l'obliger à entrer dans le jeu des événements et de leur motivation. Le lecteur peut maintenant retrouver Célié et l'observer qui monte à bord du navire. Le narrateur à son tour peut de nouveau s'abandonner au fil des événements de la fable sans plus chercher à les réordonner.

Les premiers mots de *l'Homme de lumière* nous présentent Célié dans toute sa splendeur de reine des grèves et dans tout le mystère de ses liens avec la mer, le vent et les oiseaux. Il en est de même des derniers mots de la nouvelle. Une fois par mois, Réjean, époux de Célié, retourne «à la baie perdue où Célié l'attend en baptisant les oiseaux²⁶».

Dans le cadre du récit, la nouvelle réunit la voix du «chroniqueur» de la vie de Célié et celle d'un auteur touchant directement son lecteur au moyen du court-circuit que lui offrent les commentaires à caractère généralisant sur le narré.

H. S. Frank Collins,
Université de Toronto.

-
1. Bien qu'il soit évident que dans le texte narratif le lecteur ne perçoive que la voix du narrateur, on admettra aisément que certains récits contiennent des commentaires à valeur de maxime susceptibles d'être réunis en corpus de «pensées» autonome dont l'occultation ne porte pas atteinte à la cohérence ou à la cohésion de la syntaxe narrative. En conséquence, on posera l'hypothèse que le narrateur peut à certains moments du processus d'énonciation faire figure d'auteur s'adressant directement au lecteur, hors du cadre du récit.
 2. Dans Yves Thériault, *l'Île introuvable, nouvelles*, Montréal, Éditions du Jour, «Les Romanciers du jour», 1968.
 3. *Ibid.*, p. 23.

4. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, 1966, p. 238.
5. *Ibid.*, p. 239.
6. Thériault, *op. cit.*, p. 29, «Comment fera le chroniqueur des beaux temps pour les décrire, quand il n'est pas présent à ces beaux temps...».
7. Marcelle Altieri, *les Romans de Chrétien de Troyes. Leur perspective proverbiale et gnomique*, Paris, Nizet, 1976, p. 26.
8. Thériault, *op. cit.*, p. 22.
9. *Ibid.*, p. 21.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 22.
13. *Ibid.*, p. 23.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 22.
16. *Ibid.*, p. 21.
17. *Ibid.*, p. 29.
18. Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968, p. 262. «*It is the normal experience in looking at paintings to find an optimal distance from the canvas which provides the best rapport with the work of art.*»
19. Thériault, *op. cit.*, p. 29.
20. B. Tomachevski, «Thématiques» dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1965.
21. *Ibid.*, p. 268.
22. *Ibid.*
23. Thériault, *op. cit.*, p. 26.
24. *Ibid.*, p. 27.
25. *Ibid.*, p. 28.
26. *Ibid.*, p. 31.