

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Écrire sa vie
À propos de *La Tentation du Passé* de Victor Barbeau et *De face et de profil* de Paul Toupin

Jean-Louis Major

Number 10, April 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40288ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Major, J.-L. (1978). Écrire sa vie : à propos de *La Tentation du Passé* de Victor Barbeau et *De face et de profil* de Paul Toupin. *Lettres québécoises*, (10), 41–44.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1978

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Écrire sa vie

À propos de *La Tentation du Passé* de Victor Barbeau et *De face et de profil* de Paul Toupin

Les dates de naissance ont sans doute leur importance lorsqu'il s'agit d'autobiographies mais c'est en années-lumière que se mesure l'écart des écritures : à peine un peu plus de vingt ans séparent Paul Toupin (1918) de Victor Barbeau (1896), mais *De face et de profil*¹ et *La tentation du passé*² appartiennent à des galaxies différentes.

Les premières phrases sont révélatrices, et d'abord celle de *La tentation du passé* : « De la grande fenêtre en baie du salon, mon poste de vigie, je regarde et j'écoute vivre la rue. » L'enfance et le temps de l'écriture s'y confondent en un même présent. Seule, à la phrase suivante, l'annonce du laitier au pas de son cheval nous reporte dans le passé ; et ce passé se prolonge davantage à la troisième phrase alors qu'apparaît le laitier transportant le lait dans des bidons et le transvasant de sa mesure à long bec dans les pots qu'à chaque maison lui présentent les ménagères. Une nouvelle journée commence, la ville s'éveille, quatre-vingts ans sont effacés ; par le sortilège de l'écriture et du souvenir l'homme est l'enfant à la fenêtre.

L'extérieur fascine. On ne saura que peu de choses de cet enfant, et rien de l'intérieur de la maison ni de sa famille. La rue s'anime : après le laitier viennent l'épicier, le boucher, le marchand de glace, le vitrier, le rémouleur, le raccommodeur de faïence. De là se découvre un quartier où passent des musiciens allemands, des Italiens joueurs d'orgue de Barbarie et pourvoyeurs de « crème à la glace servie dans un coquetier au prix de deux sous l'une », des Chinois mystérieux et des romanichels migrants. La ville entière en son passé se fait entendre par les cloches de ses églises, avec lesquelles déjà rivalise le tintamarre des tramways. Montréal s'étend de la montagne où subsiste encore une nature en son état presque primitif au port où « l'air embaume l'étope, le goudron et résonne du fracas des grues » et des cris des sirènes. C'est l'époque où

Montréal n'est « qu'un îlot dans une île », où le Mont-Royal est une montagne, le fleuve un fleuve, la rive Sud une autre rive et l'île Sainte-Hélène une île véritable qu'on atteint en bateau.

Les saisons s'écoulent au rythme des jeux, des randonnées, des spectacles, des fêtes et des défilés : ceux de la Saint-Patrice, de la Fête-Dieu, de la Saint-Jean-Baptiste, du cirque, de la Fête du travail. C'est une journée d'enfance ensoleillée que revivent au présent ces premières pages de *La tentation du passé* où peu à peu s'imisce l'imparfait, y prenant racine pour s'éployer ensuite comme le temps de l'évocation d'une époque plutôt qu'à la façon d'un récit autobiographique.

Dans *De face et de profil* c'est le moi qui fascine. Dès la première phrase le « je » se détache : « Comparée à d'autres enfances, la mienne fut assez privilégiée. » La famille et le milieu ne sont que l'arrière-plan du

« je ». « J'avais deux sœurs et un frère », nous apprend Paul Toupin, mais leur présence ne s'étendra pas au-delà de cette énumération portée par le verbe avoir, elle ne sert qu'à mettre en relief la phrase suivante : « J'étais le benjamin, « le petit dernier », donc le plus choyé ». Le souvenir naît de la réflexion sur soi, qui à son tour s'alimente à la littérature. C'est ainsi qu'interviennent en ce début de récit Aurore l'enfant martyr, Poil de Carotte et Flaubert, chaque fois pour établir un contraste.

Déjà, les premières lignes de l'avant-propos ont donné le ton. Renvoyant dos à dos Pascal et Valéry à propos du moi, Paul Toupin déclare leur donner tort et raison, pour aussitôt se donner raison : « Il y a dans le moi divers moi : moi haïssable, aimable, détestable, doux, cruel, égoïste, généreux, etc. » L'accumulation est à noter ; d'autres s'y adjoignent dans les quelques pages de l'avant-propos, et d'abord celle-ci, double, dès la phrase suivante : « Si Montaigne, Rousseau, Chateaubriand, Constant, Stendhal, Gide, Barrès, Montherlant, pour ne citer que des auteurs français [l'incise a, elle aussi, son importance], n'avaient eu qu'un moi, auraient-ils composé leur Essais, Confessions, Mémoires, Journal et Carnet ? » À quoi s'ajoute au paragraphe suivant : « Quand on parle de soi, la plus forte tentation est de poser : au bon, au méchant, au riche, au pauvre, au saint, à l'insolent, etc. ; et la plus grande difficulté est de rester soi-même. »

Si je cite *in extenso* ces phrases de l'avant-propos, c'est qu'elles manifestent, outre un trait de style, l'une des ambiguïtés du livre. Chacune de ces phrases serait tellement plus efficace sans l'accumulation qui l'em-



pâte, et tellement plus fidèle au mouvement premier de l'écriture qui, malgré l'encombrement, se laisse reconnaître à la façon d'une architecture qu'il suffirait de débarrasser de ses appentis et de ses faux portiques pour en voir apparaître les lignes essentielles. Ces phrases n'avaient besoin que d'un sujet, d'un verbe et d'un complément ; Monsieur Toupin avait besoin de l'accumulation.

Paul Toupin s'est donné pour idéal un certain classicisme, et son écriture la plus vraie tend à l'aphorisme ; il se voudrait même l'un des rares esprits classiques de la littérature québécoise, tout en se défendant bien d'y appartenir. Cet idéal exige un certain dépouillement, à quoi s'oppose l'une des intentions du livre, intention non avouée, niée même, mais prédominante. *De face et de profil* sert à Paul Toupin qui, lui, prétend ne servir que l'écriture ; entre le texte et le lecteur s'interpose l'écrivain. « Mon moi offre-t-il quelque intérêt ? », se demande-t-il. Seul le texte en offrirait si l'auteur s'y soumettait. Telles sont les exigences de l'autobiographie, qui fait d'une vie la matière d'un acte d'écrire et du moi l'insaisissable qualité de la présence du texte. Telles sont les pages où Paul Toupin raconte les vacances d'été en compagnie de sa grand-mère. Les personnes et les choses s'y colorent de la tendresse et des émerveillements de l'enfance, y prennent les teintes et les nuances de ces « jours qui ne semblaient jamais finir » ; le jardin, le passage du train, l'accueil fait au quêteux, le drame du voisin ivrogne battant son cheval, les lieux et les événements paraissent baignés de lumière et de l'affection paisible de la grand-mère. Ces pages auraient pu devenir dans l'oeuvre équivalent de la sonate de Vinteuil qu'évoque Paul Toupin à propos de l'écriture dont il rêve ; hélas, comme l'écriture de Mozart qu'il regrette de n'avoir pu transposer dans ses livres, elles soulignent, par le contraste, la contention de l'écrit à l'écoute d'autres voix que celle du souvenir et de l'intériorité.

Paul Toupin veut-il faire oeuvre autobiographique ? *De face et de profil* prolongerait ainsi l'oeuvre du souvenir se poursuivant depuis *Sou-*

venirs pour demain ; toutefois, comme l'indiquent le titre et l'avant-propos, le livre serait moins un récit qu'un auto-portrait. Plutôt que de se livrer à une démarche proustienne selon laquelle le souvenir cherchant son sens ou sa vérité se précise en un objet, s'éploie en un paysage ou revient sur soi, Paul Toupin retouche le portrait d'un personnage dont il n'est ni assuré ni satisfait, précisément parce que c'est un personnage : celui de l'écrivain.

Écrire est ici un état, une nature, non un acte. Si Paul Toupin évoque ses oeuvres antérieures, c'est pour renvoyer le lecteur à du déjà fait. Ainsi : « Un chapitre de *Souvenirs pour demain* raconte mon premier amour. Je n'ai pas à y revenir. » Et l'on ne saura rien de ce qu'en fut l'écriture. Ainsi le portrait de son père s'ajoute au *Requiem* comme le récit des étés chez sa grand-mère complète les portraits de femmes de *Au commencement était le souvenir* ; le nom de Berthelot Brunet suscite une parenthèse rappelant que son oeuvre est le sujet de la thèse de doctorat qui, elle, n'offre que l'occasion de décrire la soutenance, comme le théâtre se réduit à une comptabilité (« J'ai composé neuf pièces : trois d'entre elles furent représentées et publiées ; j'en ai détruit trois autres, et j'ai égaré, au cours de mes voyages et déménagements, trois manuscrits. ») que complète un bilan des échecs et des succès. Rien en tout cela qui révèle l'écriture comme un acte du devenir et comme un vécu : les oeuvres ne sont pas écrites, elles sont publiées et servent à rappeler que l'auteur est écrivain, comme à peu près tout le livre sert à confirmer la nature d'écrivain.

Paul Toupin se soucie peu de recréer l'atmosphère des lieux de son passé ; l'essentiel est de servir une leçon à qui ne sut pas reconnaître sa supériorité : ce qui nous vaut quelques pages vengeresses mais dénuées de véritable mordant car l'auteur frémit encore de l'offense faite à sa nature. Les années de collège sont vues dans la perspective du futur écrivain, qui souligne le « paradoxe » de ce que lui, écrivain, dut redoubler sa classe de belles-lettres et qui, après quelques coups de griffes à l'endroit d'un préfet de discipline et

d'un directeur spirituel, conclut (!) : « Ma formation littéraire, c'est donc moi qui me la suis donnée, grâce à ma passion de la lecture. » Il y eut bien quelques bons professeurs mais Toupin, préférant s'en tenir aux inepties des autres, ne nous dit pas ce qu'ils lui apprirent. Le chapitre intitulé « L'âge mûr » fait le récit de son passage dans le journalisme : au *Canada*, où il publia « en page éditoriale que lisait l'intelligentsia » (!) quelques articles de critique littéraire qui lui valurent des lettres de Berthelot Brunet et de Marcel Valois qui, avec Willie Chevalier, chef d'information au même journal, devinrent ses amis ; à *La Patrie* ; à une agence de publicité où il fit la connaissance de Paul Morin, dont il trace un portrait peu flatteur ; à *La Presse* comme chroniqueur de télévision et enfin au *Nouveau Journal* comme correspondant à Paris. Les années de journalisme sont entrecoupées d'un stage comme directeur des bourses du Conseil des arts à Ottawa, « ville morne », occasion de quelques descriptions aigres-douces et de persiflage à l'endroit d'une candidate célèbre dont la « véritable profession était celle de boursière, non d'écrivain ». Et pour clore l'énumération de ce qu'il appelle ses « seconds métiers » : le professorat, prétexte à un contraste entre l'écrivain véritable et l'écrivain à succès.

Plus encore que la description méprisante de la médiocrité, les distributions de prix semblent rassurer Paul Toupin quant à sa nature d'écrivain. Déjà les premières lignes de l'avant-propos de *Au commencement était le souvenir* rappelaient que *Souvenirs pour demain* avait mérité le prix du Gouverneur général. Dans *De face et de profil* on remonte plus loin : à la récompense que lui valut son rôle de Tarsiscius dans une « séance solennelle » du jardin d'enfants, que répètera plus tard une autre « séance solennelle », celle de sa réception à l'Académie. « Comme j'avais publié quelques livres et récolté quelques prix littéraires, explique-t-il, je voulus, désir légitime, être de l'Académie où siégeaient nos meilleurs écrivains », et ce, même si dans une fière réplique imaginaire il a déjà affirmé à propos de ses livres : « Et j'aurai parfois la satisfaction, quand

ils remporteront des prix, de les leur remettre moi-même. » Pourtant, même l'Académie péchera contre la nature de l'écrivain en refusant les candidats de Paul Toupin (« N'étais-je pas le répondant de la valeur de mes candidats ? ») et se révélera « moins une chapelle qu'une saristie » dont la « procédure électorale vicieuse ouvrait la porte à des écrivains sans talent, et la fermait à ceux qui en avaient. » Malgré tout, c'est à sa réception à l'Académie que Paul Toupin comparera sa soutenance de doctorat à Aix devant un jury « de qualité ». Le directeur, « l'éminent balzacien, Maurice Regard », ne ménagera pas ses reproches à l'endroit de la thèse, mais qu'on se rassure : « Ce sont les règles du jeu ». Toupin aurait pu tout de même dire de ses *Paradoxes d'une vie et d'une oeuvre* (la thèse fut bel et bien publiée sous ce titre, avec une préface de Marcel Valois, « proustien éminent ») ce qu'il avait dit de son rôle de Tarsiscius : « Ce n'était pas *Polyeucte* ».

Comment définir cette *essence* à laquelle voudrait s'identifier Paul Toupin ? Par ses modèles peut-être, du moins ceux qu'il se donne au dernier chapitre alors que la maladie l'ayant dépouillé de ses « seconds métiers », il se livre à l'essentiel. « Teilhard de Chardin, Montherlant, Cocteau m'influencèrent-ils ? » La question est significative : elle élimine toute la valetaille (québécoise) de la même façon qu'une phrase de l'avant-propos fixait la géographie essentielle de Paul Toupin : « J'ai vécu à New York, Paris, Rome. » Mais pourquoi ceux-là ? Les pages précédentes ont fait le récit de ses rencontres avec Cocteau et avec Teilhard de Chardin mais on peut d'emblée comprendre que ce dernier ne figure dans la question que pour en étayer le rythme, à moins qu'il ne représente le génie méconnu que seule la postérité saura reconnaître. Montherlant et Cocteau forment ce que Barthes nomme « le fantasme de l'écrivain », c'est-à-dire « l'écrivain moins son oeuvre » : l'écrivain dans ses postures et ses poses ; la hauteur de Montherlant venant corriger la gloire de Cocteau (« Le Tout-Paris était à ses pieds, et lui, aux pieds du Tout-Paris »), ils sont, ensemble, l'image parfaite de

l'écrivain selon Paul Toupin. Mieux, ce sont eux qui le reconnurent en son *essence* d'écrivain : Toupin a déjà consacré deux chapitres de *Au commencement était le souvenir* à ses rapports avec Montherlant et il peut maintenant opposer au public qui bouda sa première pièce le jugement de l'auteur de *La Reine morte*, « qui en aimait le dépouillé » ; de Cocteau qui lui aurait dit : « vous êtes le bel indifférent », il résume le portrait par cette phrase qui en dit long : « Il me parlait d'égal à égal, comme si j'avais été un écrivain connu, alors que, si j'écrivais, je n'avais rien publié » ; c'est la consécration de la nature d'écrivain à l'état pur.

Victor Barbeau, au contraire, se soucie peu de se camper dans la pose de l'écrivain ; à se définir il ne consacre qu'un chapitre, le dernier, qui est aussi le plus court et le moins bon de *La tentation du passé*. Le vécu est ici un fil conducteur, et l'auteur un guide : les « ressouvenirs » sont d'une époque, d'un monde. Le temps de la narration est celui de l'aoriste, la chronologie importe moins que l'ambiance. Ce que Victor Barbeau évoque avec humour, verve et vivacité, c'est le climat de ces années depuis le début du siècle jusqu'en 1930 à peu près. On le suit au jardin d'enfants, au collège Sainte-Marie, à l'université ; tout apparaît de façon nette, sans la moindre lourdeur : les lieux, les personnes, ce que l'on enseignait et comment on l'enseignait, le monde des collégiens et des carabins. C'est un récit riche en détails pittoresques, débordant de vitalité joyeuse, aux antipodes du ressentiment de Toupin ; Barbeau admire, nuance, méprise, s'amuse. On pourrait comparer bon nombre d'épisodes précis : celui de la « schlague » par exemple, dont Toupin tire l'occasion d'un persiflage vengeur alors que Barbeau, tout en décrivant les délits pour lesquels on la méritait et le système disciplinaire dont elle était la « clef de voûte », nous apprend que le terme vient d'Allemagne et est propre aux Jésuites ; ou encore Voltaire, dont Barbeau nous dit qu'il s'appropriait à le lire par esprit de fronde mais qu'« un match de baseball (l') en détournait à point », alors que Toupin nous raconte qu'un jour, portant le *Dic-*

**VICTOR
BARBEAU**
de l'Académie canadienne-française

la tentation du passé



RESSOUVENIRS

tionnaire philosophique sous le bras, il rencontra dans la rue son professeur de philosophie, « super-crétin », qui en devint hystérique et prit la fuite devant son « mécréant élève ».

Victor Barbeau ne confine jamais son récit entre quatre murs ; on y perçoit toujours le rythme de la ville avec ses divertissements, son théâtre, son mode de vie, ses loisirs : une civilisation se découvre en ces souvenirs. S'il fait revivre avec tout le pittoresque des personnages et des anecdotes ses années de journalisme au *Devoir*, au *Matin* (qui se transformera en *Matin* avant de devenir *Le Petit Journal*) et à *La Presse*, il évoque aussi des cercles plus intellectuels : L'Arche, l'École littéraire de Montréal. C'est un panorama de la vie intellectuelle avec ses écrivains, ses intellectuels, ses personnages hauts en couleurs ; c'est la sensibilité d'une époque qui se révèle à travers les auteurs à la mode, les revues, les librairies, les livres pour enfants, les conférences, l'éloquence religieuse aussi bien que celle du Palais de Justice. Et tout cela s'anime de portraits aux traits nets, sans bavures, tracés d'une plume alerte et bien acérée.

Dans *La tentation du passé* la mémoire est sans amertume mais aussi sans condescendance ni sensiblerie. C'est la belle époque, belle parce que vécue et vivante. Victor Barbeau a-t-il écrit ce livre par réac-

« Zola : le chiffre du texte »

de Jacques Allard
ou la critique éclectique

Le moins que l'on puisse dire est que la description est à la mode, ces temps-ci, dans les études littéraires. On se souvient, sans aucun doute, de l'article de Claude Duchet (*Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary, Europe*, sept., oct., nov., 1969), de celui de Philippe Hamon (*Qu'est-ce qu'une description, Poétique*, 12, 1972), ou du célèbre *Système de la mode* de Roland Barthes qui étudie, nous tenons à le rappeler, la mode écrite et surtout *décrite*. R. Barthes dégage, en effet, tout un système reposant sur des structures formelles simples, O.S.V. au niveau du signifiant, et des paradigmes de sèmes au niveau du signifié. Par la suite, il se consacre aux

tion contre les poncifs et les lieux communs à l'égard du passé que véhicule aujourd'hui une société pour qui la Création date de 1960 et la Rédemption, de 1976 ? Chose certaine, il démolit tout cela avec le plus grand naturel, sans partir en guerre, par le seul pouvoir d'un récit qui pratique au plus haut point la « politesse du langage » et le plaisir de la mémoire.

Je relirai certainement *La tentation du passé*, tout en souhaitant que Victor Barbeau y ajoute, imaginant un peu les anecdotes et les portraits savoureux que nous vaudraient ses souvenirs de l'Académie et de la Société des écrivains : de quoi faire frémir les Toupins de notre littérature. Quant à la véritable autobiographie de Paul Toupin, j'attendrai qu'elle se décante à la façon d'une anthologie pour recomposer l'oeuvre unique que chacun de ses livres depuis *Souvenirs pour demain* alimente de quelques pages.

Jean-Louis Major

1. Paul Toupin, *De face et de profil*, Pierre Tisseyre, 1977, 105 p.
2. Victor Barbeau, *La tentation du passé*, La Presse, 1977, 179 p.

connotations et mesure l'écart de signification en prenant pour base ces invariants. C'est un peu de cette manière que nous avons, nous-même, travaillé pour l'étude de la description balzacienne (Sous presse : P. Imbert, *Sémiotique de la description balzacienne*).

Toutefois, ce n'est pas de cette façon que Jacques Allard a procédé dans son très intéressant ouvrage sur les lieux, ou la « toposémie » dans *l'Assomoir*. Jacques Allard, beaucoup plus que de produire un ouvrage de sémiotique, dégageant les catégories formelles de la description et les mettant en rapport avec une structure du récit établie, elle-même, à partir d'une mise à jour des fonctions et des actants, s'engage, en fait, dans la voie d'une critique « éclectique » où Bachelard, Genette et J.P. Richard tiennent une grande place. Il n'est d'ailleurs nullement question de lui reprocher cet éclectisme, bien au contraire, surtout si l'on se rend compte que son ouvrage propose une lecture des lieux, des descriptions, qui est fouillée, riche, précise et qui mène à des conclusions pertinentes. On ne doit donc pas juger cette étude d'un point de vue strictement sémiotique, contrairement à ce que tendrait à faire croire le résumé au dos de la couverture. L'obédience est toute autre, et se situe, par exemple, au niveau de la mise à jour de l'obsession zolienne de *la triade* et de la corrélation de celle-ci avec *le trou*, avec le système lacunaire de *l'Assomoir*. *Zola : le chiffre du texte* doit donc être jugé selon des critères qui s'accordent à sa cohérence interne et il ne peut être question de reprocher, par exemple, (comme le feraient, sans doute, certains lecteurs) de ne pas avoir tenté une analyse formelle et paradigmatique du système de la description en tant que telle !

Jacques Allard, au contraire,

prend l'initiative inverse (et complémentaire) qui est justement d'établir les rapports entre les noyaux paradigmatiques que sont les descriptions, et le déroulement syntagmatique de la narrativité. Ainsi, l'intuition de départ, déjà établie par Roland Barthes dans *Par où commencer. (Poétique*, 1, 1970) est justifiée dans l'affirmation que du « lieu initial au lieu terminal, se sont produites des transformations marquées dans la chaîne intermédiaire des logements de Gervaise. » (p. 9). À partir de cette intuition, donc, Jacques Allard va se livrer à une lecture symbolique et thématique de la chambre de l'hôtel Boncoeur et dégager des paradigmes oppositionnels, notamment le couple *intérieur/extérieur* qui se précise dans les oppositions *dedans/privé, dehors/public, ouverture/fermeture, absence/présence*, elles mêmes reliées au thème essentiel du *trou*. On note d'ailleurs qu'au départ, l'ouverture, le dehors et l'absence prédominent. Immédiatement après avoir dégagé ces éléments du système lacunaire « embrayeurs d'un niveau de discours » (p. 26), Jacques Allard nous conduit à la toute fin de *l'Assomoir*, à la niche, c'est-à-dire au cercueil de Gervaise et il se demande si « ce système lacunaire constitue toujours, en fin de course narrative un élément fondateur du texte » (p. 26). La réponse est positive en ce sens que certains termes opposés des couples mentionnés prédominent maintenant. Gervaise, par exemple, « est passée du *dehors* à l'ultime *dedans* de la niche. De plus le croque-mort « témoigne de ce que ce lieu déjà vu comme étant celui de la *fermeture* . . . devient aussi celui de la *présence* de l'absence. » (p. 34). Ainsi est vérifiée par une analyse détaillée, documentée et minutieuse le passage d'une isotopie à une autre, grâce à la médiation d'un discours qui résoud