

La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit

MICHELINE CAMBRON

Parus tous deux en 1945, les romans *Bonheur d'occasion* et *Le Survenant* renvoient à des univers référentiels que notre tradition sociologique et littéraire oppose : en effet, la ville — le Saint-Henri de Gabrielle Roy¹ — et la campagne — le Chenal du Moine de Germaine Guèvremont — sont généralement conçues comme des espaces liés à deux types de sociétés, la traditionnelle et l'industrielle, de sorte que rural et traditionnel, industriel et urbain composent deux couples globalement antithétiques où la valeur de chaque terme est fondue dans un syncrétisme commode. De ce point de vue, la publication simultanée de ces romans constitue bien la rencontre de deux mondes au sein du discours culturel québécois de l'époque. Pourtant, s'il est bien vrai que ces deux textes ressortissent d'un même récit commun — ce que j'ai déjà ailleurs défini comme un système ouvert et diffus, paradigmatiquement présent dans toute l'épaisseur du discours culturel et qui se construit dans la lecture autant qu'il informe cette dernière² —, il faudrait bien admettre qu'au-delà de cette opposition qui paraît radicale, les deux textes se rejoignent structurellement d'une quelconque façon. À cet égard, la lecture des romans permet de formuler quelques

1. Certes, Saint-Henri nous est présenté comme un faubourg de Montréal, mais ce faubourg est néanmoins présenté comme un espace urbain.

2. Voir Micheline Cambron, *Une société un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Hexagone, 1989.

hypothèses qui confortent l'idée d'une communauté narrative : je les évoquerai sans trop m'y attarder, moins soucieuse de démontrer que de poser un horizon sur le fond duquel il deviendra pertinent d'interroger l'évidence que semble constituer cette co-existence de deux mondes antagoniques.

*
* *

Ainsi, la structuration du temps paraît homologue dans les deux œuvres : marquée par le passage des saisons, étroitement amarrée aux cycles naturels de la naissance et de la mort, soumise à un présent sans cesse recommencé — la quête d'un logement pour Rose-Anna, la préparation de l'ordinaire pour Phonsine —, la temporalité échappe ici à toute tension vectorielle. Nous sommes dans le temps « mou » dont parlent les tenants de la nouvelle histoire, celui qui est d'abord étalement, durée, recommencement. Certes, l'histoire du Survenant, du moins telle que la révèle le curé par le biais de l'article de journal à la fin du roman, suggère que le passage du temps peut entraîner une déchéance sociale ; inversement, le désir de prospérité financière qui étroit Jean Lévesque semble participer d'une conception individualiste du progrès, celle de l'ascension sociale. Mais, dans les deux cas, la trajectoire vectorielle n'est possible que sur fond d'amnésie, réelle ou feinte³. Toute échappée hors de la conception circulaire du temps n'est possible qu'au prix d'un arrachement à la commune solidarité et à ce qui la fonde, la mémoire. D'ailleurs, après les départs, celui du Survenant comme celui de Jean Lévesque, la temporalité est recomposée dans sa circularité : Florentine pense à chercher un nouveau logement, prenant ainsi le relais de Rose-Anna, Angéline « redev[ient] la ménagère d'autrefois » (S, 284).

Certes, alors qu'Angéline veut se rappeler à jamais le bonheur d'avoir connu le Survenant, Florentine cherche à oublier « son stupide amour pour Jean Lévesque (S, 530) ». Mais, profondément, rien n'a été changé à l'ordre des choses, la nouvelle vie de Florentine sera rythmée par les mêmes événements répétés et comptabilisés, les chèques de pension et les payes, les grossesses et les naissances, tandis qu'Angéline sera à nouveau happée par l'immuabilité du cycle des saisons terriennes dont l'exclamation « Il y a une manière de mettre le bois dans le poêle » (S, 283) » représente un exact portrait.

3. Le Survenant agit comme s'il était frappé d'amnésie, du moins partielle. Jean Lévesque veut tout oublier de Saint-Henri, même et surtout Florentine.

L'examen des dimensions éthique et épistémologique permet également de conclure à de fortes convergences. Outre le fait que, dans les deux textes, la valorisation du savoir, et particulièrement de l'éloquence, constitue, souvent par antiphrase, un vibrant plaidoyer pour l'instruction publique (une sorte de justification romanesque anticipée du « Qui s'instruit s'enrichit » de la Révolution tranquille), la connaissance y apparaît comme le plus radical des pouvoirs. Ce sont les compétences laborieusement acquises par ses études nocturnes qui permettent à Jean Lévesque de gravir les échelons qui le conduiront à la réussite sociale ; c'est par son savoir, savoir-faire de l'artisan habile mais aussi savoir-dire de qui peut nommer ses outils — « On dirait ben que tu les connais tous par leur petit nom » (S, 143) —, que le Survenant acquiert son autorité dans la maisonnée des Beauchemin. Mais ce pouvoir ne va pas sans contrepartie. Ainsi, les doutes et les choix d'Emmanuel Létourneau et d'Angéline Desmarais sont tout entiers liés à la conscience aiguë qu'ils ont que leurs nouveaux savoirs ouvrent la voie à des pouvoirs qu'ils ne peuvent pas ou ne veulent pas exercer, ce qui rend leur impuissance concrète encore plus douloureuse. Par là, tout savoir est à la fois gage de liberté et de solitude. Le Survenant est seul à savoir qu'il ne rit pas avec les autres mais des autres à propos de l'énigmatique Gargantua (S, 172) ; Emmanuel Létourneau sait son ignorance mais, incapable de la mesurer, il jauge plutôt la profondeur de sa solitude, sachant que l'un et l'autre abîmes sont indissociables (S, 358) : toujours le savoir isole, défait les liens les plus fondamentaux.

Pourtant, dans les deux romans, le savoir apparaît comme une extraordinaire richesse. « Richesse », c'est bien le mot qu'emploie Angéline quand elle parle des savoirs à elle transmis par le Survenant et qu'elle proteste intérieurement : Non, le Survenant ne l'a pas appauvrie (S, 280) ! Dans ces romans de la pauvreté, où sans fin l'on compte, recompte les gains, escompte sur les emprunts, toute l'axiologie est tendue entre le prêt et le don. Le prêt, consenti ou demandé, y est connoté négativement, associé, plus encore que l'achat ou la vente, à une réification des relations, alors que le don y est ce par quoi est rétablie une fragile humanité. Et puisque la pauvreté règne dans nos deux mondes romanesques, c'est d'abord par le savoir que passera cette éthique du don. Donner, dans l'ordre romanesque, ce sera partager la connaissance. Aussi le Survenant partage-t-il ses secrets, contrairement à Amable. De même Emmanuel partage ses lumières avec ses amis, chez la mère Philibert, alors que Jean Lévesque use comme d'un rempart de son traité de trigonométrie, attablé au *Quinze-Cents*. Cependant, le don, qui fait la connaissance commune, n'est possible que sur fond de proximité, et toutes les scènes de don comportent une

dimension sinon festive, du moins communautaire⁴. C'est à la taverne que le Survenant veut révéler à Joinville Provençal comment faire pondre ses poules l'hiver, chez la mère Philibert et aux *Deux Records* qu'Emmanuel et Azarius offrent leur faibles lumières au profit de tous⁵. Dans nos deux romans, le don peut être accepté, refusé ou fantasmé (je songe évidemment à Azarius), mais toujours il se rattache à des savoirs et toujours il entretient une relation dialectique avec l'ordre purement économique du débit et du crédit⁶.

Je pourrais continuer longtemps ce jeu des ressemblances et montrer par exemple qu'une longue description de *Bonheur d'occasion* nous montre Azarius se rêvant comme un Survenant, « marchant à la pluie à la neige, sous les étoiles et sous le soleil, tout son bien dans un mouchoir au bout d'un bâton » (BO, 167), comme si l'un des possibles du roman de Gabrielle Roy était le récit même de Germaine Guèvremont. Symétriquement, le « Tente-moi pas, Angéline. C'est mieux » (S, 269) du Survenant porte en germe, non advenu, le roman des amours malheureuses de Florentine abandonnée par Jean Lévesque. Ainsi, chacune des romancières aurait en quelque sorte refusé d'actualiser le programme narratif choisi par l'autre. Dans l'ordre romanesque, les possibles narratifs auraient donc été les mêmes, les deux textes appartiendraient à un même monde de l'action, si fictif soit-il.

*
* *

Je m'arrête ici : les convergences paradigmatiques dont je viens d'esquisser les contours indiquent assez, je crois, la

4. On pourrait certainement parler, pour *Le Survenant*, d'une parenté avec le *pollach* dont parle Marcel Mauss (« Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1985 [1950]). La parabole du goéland est à ce propos explicite, tout comme la morale qu'en tire le Survenant : « Ce qu'on donne, Amable, est jamais perdu. Ce qu'on donne à un, un autre nous le remet. » (S, 256)

5. Sans doute peut-on même voir dans cette constante l'explication de la colère du petit Daniel, qui refuse de croire que ce n'est pas Jenny qui lui a offert la petite flûte dont il a toujours rêvé : le don venant d'un étranger — et les dames anglaises sont doublement étrangères — est impossible.

6. L'étude de cette dimension dialectique mériterait de longs développements, impossibles à livrer dans le cadre de ce texte. Il suffit, pour se convaincre de l'ampleur du travail, de penser au grand nombre de fois où, dans ces romans, il est question de prêter ou d'emprunter de l'argent. Tous les personnages de quelque importance composent explicitement avec l'ordre économique, même la petite Yvonne, qui refuse les quelques cennes que sa mère lui offre « au cas où [elle] serait trop fatiguée » (BO, 371). Je me propose de revenir à cette axiologie tendue entre le prêt et le don dans un autre cadre.

proximité narrative de nos deux romans. La véritable question n'est plus alors de déterminer si ces deux romans appartiennent à un seul monde plutôt qu'à deux, car au plan narratif leur étroite parenté ne fait plus de doute, mais plutôt de comprendre pourquoi ils nous paraissent renvoyer à deux mondes opposés. Qu'est-ce qui entre ici en jeu, outre une catégorisation sociologique prégnante au Canada français depuis les lointaines études de Gauldrée-Boilleau⁷ et redéployée en cette même année, 1945, par Everett Hughes, dont la *Rencontre de deux mondes*⁸ est publiée en traduction française, catégorisation suivant laquelle une société traditionnelle, protégée par des modes de vie ruraux, s'opposerait au Québec à un nouvel ordre des choses marqué simultanément par l'industrialisation et l'urbanisation ?

Pour répondre à cette question sans sacrifier les œuvres à un modèle heuristique dont on ne saurait affirmer qu'il ne se trouve pas déjà en aval des textes, il me semble qu'il faut s'attacher non seulement à la description des espaces représentés, mais aussi et surtout à ce qui est plus proprement romanesque, c'est-à-dire les modes d'élaboration des univers référentiels particuliers à chacun. Je définirai l'univers référentiel comme l'ensemble hétérogène des phénomènes à partir desquels peut être proposée une représentation. Cet univers référentiel demeure implicite, car la fiction romanesque ne saurait en dévoiler toute l'étendue ; mais si le lecteur ne le postule pas, le mécanisme même de la représentation est enrayé car aucun renvoi n'est possible. Cependant, les contours de cet univers nous sont en partie restitués grâce à l'ensemble des comparants qui ciconscrivent le champ du registre métaphorique. En effet, dans les tropes comme la comparaison et la métaphore, le terme comparé possède une valeur référentielle qui se trouve multipliée, déplacée ou élargie par le recours au terme comparant. L'usage de la comparaison et de la métaphore accroît donc la portée référentielle des termes initiaux, suggérant ainsi une « redéfinition » de l'univers référentiel⁹. Or, dans *Bonheur d'occasion* et *Le Survenant*, les comparaisons et les métaphores sont rares et leur effet sur les dimensions de l'univers référentiel n'en est que plus décisif.

7. *Le Paysan de Saint-Irénée. Ouvriers des Deux Mondes*, tome V, Paris, Société d'économie Sociale.

8. Montréal, Boréal Express, 1972 [1945] (pour la version française).

9. Cette idée n'est pas originale. On la retrouve, diversement formulée, chez Meschonnic, Ricœur et Ricardou. Ainsi Ricardou affirme-t-il lapidamment : « La métaphore est toujours en quelque façon un *exotisme*, assemblant un *ici* (le comparé) à un *ailleurs* (le comparant). » « La Métaphore aujourd'hui. Expression et fonctionnement », *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 134.

*
* *

Un relevé des comparaisons et des métaphores présentes dans *Le Survenant* permet de conclure que l'univers référentiel du roman de Germaine Guèvremont est d'une remarquable homogénéité. Tout se passe comme si nulle référence n'était possible qui s'écarterait un tant soit peu de la réalité immédiate des personnages du Chenal du Moine. Une écrasante majorité des comparants renvoient à la nature environnante. Ainsi, selon le père Didace, le Survenant est « presque pris comme une île » (S, 87), alors que Phonsine voit en lui un « oiseau [...] de passage » (S, 102) et qu'Amable renchérit : « [un] plongeur à grosse tête, l'oiseau dépareillé que mon beau-père a tué l'an passé. À le voir on s'imaginait qu'il serait mer et monde à manger : ben aimable à regarder, quant à ça oui ; ben gouffe, mais tout en plumes et rien en chair. Lui est pareil ». (S, 102). Angéline, quant à elle, le voit « pareil à un chêne » (S, 105), puis songe à la chevelure rousse de Venant : « C'est pire qu'un feu de forêt, (S, 105) ; enfin, le rire du Survenant fait « lever en elle toute une volée d'émoi » lorsqu'il s'échapp[e] en cascades comme l'eau impatiente d'une source » et « résonn[e] de partout, aussi sonore que la Pèlerine, la cloche de Sainte-Anne de Sorel quand le temps est écho » (S, 105). Cet homme, qui est étranger, est décrit par un réseau d'images qui le naturalisent, c'est-à-dire le ramènent à l'expérience de la vie au Chenal du Moine, faite d'envolée d'oiseaux, d'îles et d'eau courante, de flambées accidentelles, là où l'humanisation du temps que représente la cloche de l'église demeure indissociable de la qualité de l'air qui rend le temps écho.

Cette naturalisation n'est pas le fait des seuls habitants du Chenal, car la narration, dans son omniscience, opère de la même façon que les personnages dans le discours direct, et l'auteur prête au Survenant lui-même un semblable procédé : « Cette fille farouche et pure [Angéline] [...] lui rappela soudain le raisin sauvage qu'il avait cueilli le soir de son arrivée au Chenal » (S, 210). La préférence pour des comparaisons puisées dans la nature toute proche apparaît ainsi comme un véritable parti pris de la voix narrative : après le départ du Survenant, Angéline n'est pas blanche comme un drap, ce qui serait l'expression — marquée par le travail humain — attendue, mais « plus blême qu'une carpe pâmée » (S, 288).

Certes, il y a bien quelques figures qui laissent davantage de place à l'activité humaine, comme cette « trame molle » (S, 176) de la conversation à la grand'veillée de Bernadette Salvail, ou les « larmes en grains de rosaire » (S, 278) d'Angéline, ou encore sa chute, près du corps enivré de Joinville Provençal, « comme si une faux en embuscade lui eût tranché les deux

jambes » (S, 258). Mais la nature n'est jamais loin : Joinville Provençal n'était d'abord aux yeux d'Angéline qu'une tache rouge, « au milieu d'une grande touffe d'oseille » (S, 258) ; les larmes de l'infirmes avaient été décrites auparavant comme une pluie : « elles tremblèrent d'abord par petits grains, au bord des cils, comme la pluie fine, indécise ; puis elles tombèrent par brins drus sur ses lèvres comme la pluie chaude de l'été ; puis par grosses gouttes, sur ses mains, comme l'ondée » (S, 244). Quant à la conversation des hommes, c'est portée par le rêve qu'elle échappe à cet univers référentiel limité à la structure du Chenal, et encore ce rêve lui-même demeure-t-il circonscrit dans les bornes de l'univers connu : « Un petit faneau à avoir soin [...]. Ben logé. Ben chauffé. De l'huile en masse. Trente belles piastres par mois à moi. Rien qu'à me nourrir, et à me vêtir, me v'là riche. » (S, 176).

Plutôt que d'élargir les dimensions de l'univers référentiel grâce au réseau métaphorique, il semble bien que Germaine Guèvremont ait cherché à le contenir dans les limites exactes de l'expérience quotidienne au Chenal du Moine ! Ce choix a deux conséquences importantes quant à la conception de l'espace qui traverse le discours romanesque. D'abord, il scelle un pacte dans lequel la voix narrative se refuse à excéder les limites du discours des personnages : il n'y a pas de distance entre les personnages et le narrateur qui les met en scène. Les diverses voix sont en quelque sorte homogénéisées par l'espace qui les contient, ce qui fait de l'espace un paradigme dominant dans le récit. Mais, surtout, cet univers référentiel ne laisse place à aucun autre espace que le Chenal du Moine. Tout le reste n'est que prolongement. Sorel ? On n'y voit jamais circuler que des habitants du Chenal. Montréal ? C'est un endroit où a eu lieu un accident dont on parle à Sorel et à la grand'veillée. Les ports, les routes ? Mais ils font déjà partie intégrante du paysage du Chenal, où l'on mesure le passage des saisons à l'apparence des chemins¹⁰ et d'où l'on voit les paquebots qui remontent le fleuve. Aussi n'y a-t-il nulle tension entre la vie mi-rurale mi-sauvage des habitants et une ville lointaine dont les horizons seraient incompatibles. La ville est inscrite dans un univers référentiel rural. Son altérité est apprivoisée, rendue familière. L'ailleurs véritable, celui vers lequel mènent les bateaux et les chemins, c'est plutôt le vaste monde.

Ce vaste monde fait irruption dans le roman dans un segment de la diégèse : c'est le passage du cirque à Sorel. Et puisque nul horizon référentiel ne saurait être rameuté autour

10. Par exemple : « Maintenant, au lieu de lisses bleues sur les routes de neige fraîche, une eau brunâtre stagnait, vers l'heure du midi, dans les roulières cahoteuses, le long du Chenal. » (S, 191).

de cet événement, c'est dans la nomination que s'y réfugie toute l'altérité :

Entrez. Par ici messieurs. Vous avez devant vous Louis l'étrangleur, le champion de France qui arrive d'une tournée en Europe et en Espagne, le champion qui a rencontré le fameux boucher de Toulouse, le lutteur mystère de Dieppe. Il a aussi terrassé le japonais Zatiasma de la Nouvelle Z'Irlande, (S, 247-248).

Ainsi, c'est le monde entier que, métonymiquement, le Survenant va combattre et vaincre, ce qui lui permet pour un temps d'échapper à sa propre étrangeté, au point que même Amable ne protestera pas quand on parlera du Venant à Beauchemin...

L'univers référentiel du roman se présente donc comme une totalité homogène, ouverte certes, grâce aux chemins et aux voies d'eau, à une altérité radicale qui est celle du vaste monde, mais privée dans l'ordre romanesque du surcroît de mots permettant l'évasion. Seul le Survenant, appelé qu'il est par la grand'route, participe d'autres univers référentiels, celui de Gargantua, celui des trousseaux d'oies sauvages et des pays nouveaux. Il est significatif qu'il doive, pour évoquer tout cela, passer par le discours de la proximité et plus significatif encore que la narration redise son discours sous une forme négative : « Il ne dit pas un mot des dangers de l'homme sur un quai. Ni des misères du débardeur [...] Ni des rats. » (S, 194) ». Mais sans le vaste monde, qui ne peut être raconté, seulement cité dans le roman, il n'y aurait pas de Survenant, il n'y aurait pas de roman.

*
* *

L'univers référentiel de *Bonheur d'occasion* n'est guère différent dans sa structure de celui du *Survenant*. Bien sûr, ici, l'expérience est urbaine et les odeurs de terre sont remplacées par celles, fades et sucrées, des biscuiteries et des épices (BO, 297). Mais pour l'essentiel, on retrouve les mêmes modes d'élaboration métaphorique, étroitement attachés à l'espace représenté, la ville : toute comparaison mettra donc en cause l'activité humaine telle que la modèle l'urbanisation. La crème fouettée coule d'un « cornet de carton ainsi que d'un tube de pâte dentifrice » (BO, 16) », les glaçons « s'effrit[ent] en petits morceaux de verre broyés » (BO, 97), la mère d'Emmanuel Létourneau a « un doux visage blond de poupée » (BO, 130), face au regard de Monsieur Létourneau, Florentine se sent rabaissée « comme si ses mains plongeaient dans l'eau de vaisselle, tiède et savonneuse ; tout autour d'elle fumaient les saucisses épicées » (BO, 140). Bref, tous les comparants nous plongent dans la frénésie

urbaine, dans un univers de la fabrication et du faux-semblant : la voix du travail est confondue avec le ronronnement de la machine à coudre de Rose-Anna (*BO*, 185), le cycle des saisons est marqué par de pénibles transhumances plus encore que par les changements climatiques, la vie est un « vêtement gênant » (*BO*, 213).

Plutôt que d'une naturalisation de l'univers de référence, il faudrait parler ici de son acculturation, car dans le discours romanesque, l'homme envahit toutes choses, y compris la nature. Ainsi, lorsque Jean Lévesque est comparé à un naufragé sur une île déserte, la voix narrative ajoute qu'il « regardait toute ressource autour de lui avec le besoin primitif de la plier à ses fins » (*BO*, 211-212). Jean Lévesque est un Robinson moderne, soucieux de mettre en coupe réglée la nature qui lui est offerte. Mais Emmanuel Létourneau et ses amis n'agissaient pas différemment lorsqu'ils s'inventaient, enfants, une campagne bien à eux, remodelant dans l'imaginaire la chiche nature qui les environnait pour en faire un paysage : « Des bouquets d'arbres, de-ci, de-là leur paraissaient des bois, la forêt ; des champs restreints où paissait une seule vache, une prairie. » (*BO*, 334)

Cette acculturation de l'univers de référence est particulièrement perceptible au moment où la famille Lacasse va aux sucres, à Saint-Denis. Les images vues tout au long du trajet ne sont jamais retenues pour elles-mêmes mais pour les souvenirs qu'elles évoquent, liés à des actions passées : « Regardez ben les petits Lacasse ! Vos mères pis moi on est venus icitte, dans le temps en petite barque. » (*BO*, 198) La nature ne paraît accessible qu'à travers l'expérience humaine qui la transforme. Entre les corps réels des enfants chétifs de la ville et ceux, rougeauds et potelés, des enfants de la campagne, s'interposent des vêtements qui brouillent la vue de Rose-Anna, font écran à sa misère, l'élégance de la robe de Gisèle « au-dessus des genoux ainsi que le voulait la mode » (*BO*, 200), l'empêchant de voir ce qui lui sera une douleur, « les jambes [de ses enfants], des jambes pendantes, longues et presque décharnées ». Malgré tout son désir, Rose-Anna ne voit pas la campagne : par un curieux effet d'anamorphose, le dépaysement la ramène au plus profond de la misère urbaine.

La perception que le petit Daniel a de la route campagnarde nous offre une représentation déchirante de cette anamorphose :

Il était trop petit pour voir au-dehors par les vitres de la voiture. Et pour lui, le Richelieu pouvait être la bande de ciel bleu qui se déroulait à ses yeux dans le pare-brise, avec parfois, des tiges, des branches noires jetées là-dessus comme des arabesques (*BO*, 198).

Or, cette description plastique, abstraite, quasi géométrique du paysage rejoint les diverses descriptions qui sont faites de la ville. Je ne retiendrai ici que la plus saisissante :

Entre les tiges de fer, au loin, toute la ville basse se précisait : d'innombrables clochers s'élançaient vers le ciel ; des rubans de fumée prolongeaient les cônes gris des cheminées d'usine ; des enseignes suspendues coupaient l'horizon en morceaux de noir et de bleu ; et, se disputant l'espace dans cette ville de prière et de travail, les toits descendaient par étages, et se faisaient de plus en plus resserrés jusqu'à ce que leur monotone assemblage cessât brusquement à la bordure du fleuve (BO, 225).

Cette géométrisation de l'espace urbain — les « rubans », les « cônes », les « morceaux » de couleur, l'« assemblage » —, qui ne va pas sans évoquer quelque tableau d'Adrien Hébert, est bien la parente de la « bande de ciel bleu » traversée d'« arabesques » qu'entraperçoit le petit Daniel. L'univers urbain, abstrait, « dénaturé », se pose ainsi comme le réservoir quasi exclusif de la référence. Et les rares comparaisons qui renvoient à la nature sont dans l'orbe de la douleur, comme ces « érables qui saignent à plaies ouvertes » (BO, 178).

Pourtant, on trouve dans *Bonheur d'occasion*, comme dans *Le Survenant*, des médiations apparentes autorisant des échappées vers d'autres univers. En effet, Saint-Henri est sillonné de chemins de fer ; la proximité du port laisse entrevoir des horizons infinis ; la multiplication des voix radiophoniques crée un murmure sans discontinuité par lequel le monde bruit ; la présence de ces journaux que Rose-Anna elle-même achète ne laisse aucun doute quant à l'existence de la guerre. Face à ce vaste monde — et à la guerre —, outre la réaction, unique dans le roman, de Jean Lévesque, qui se voit déjà comme un train où un bateau et qui, de ce fait, représente d'une certaine façon l'altérité radicale du vaste monde¹¹, deux attitudes sont possibles. D'un côté, il y a la Rose-Anna d'avant les grands malheurs, qui étend les frontières de son univers au monde entier et communique avec les autres mères, qu'elle ne peut concevoir que toutes pareilles à elle ; Emmanuel, qui rêve d'« internationalisme », comme le remarque André Brochu¹² ; et l'Azarius bavard des *Deux Records*,

11. « Jean songea, non sans joie, qu'il était lui-même comme le bateau, comme le train, comme tout ce qui ramasse de la vitesse en traversant le faubourg et va plus loin prendre son essor. » (BO, 36.)

12. Voir le très riche texte, irréfutable, d'André Brochu : « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *L'Instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 243. Ses remarques sur la circularité et la clôture de l'espace de Saint-Henri déploient la démonstration plus largement que je ne le fais. Je ne peux qu'y renvoyer.

soucieux de la France. De l'autre côté, il y a Florentine, Emmanuel, Azarius et l'autre Rose-Anna, celle de l'effroi des recommencements de l'enfantement, lesquels, pris de vertige, découvrent dans ce face-à-face leur irréductible solitude. Ainsi est-ce face au cargo qui retient son regard, un « aventurier marchand » qui lui impose « le poignant rappel des horizons qui dorment au fond des êtres » (BO, 261), que Florentine entrevoit tout à coup « la solitude qui guette tout être vivant » (BO, 261). C'est devant l'« infinité » des lumières de la ville qu'Emmanuel, que « les événements [ont] précipité dans un débat trop vaste », ressent la détresse de sa solitude, « au bord de l'abîme » (BO, 328-340). C'est face aux « rails luisants », songeant aux cargos et aux vieux pays, qu'Azarius goûte sa liberté à venir, celle que bien avant il avait déjà rêvée, « sans liens, sans soucis, sans amours » (BO, 168). C'est le sifflement de la locomotive qui répond à l'appel de Rose-Anna, si seule qu'elle éprouve un « grand besoin de s'en aller dans la mort » (BO, 380).

Cette découverte du tragique de la destinée des gens de Saint-Henri avait été mise à nu presque au début du roman, dans l'une des rares métaphores filées élaborées par Gabrielle Roy. Il s'agit, la coïncidence est troublante, de la métaphore du cirque, qui se trouve ici encore mêlée au goût du combat. Cette métaphore, à laquelle André Brochu a déjà consacré de belles pages¹³, est développée en deux temps. Dans le premier, la narration compare les mouvements vifs et désordonnés de la neige à ceux d'une danseuse « poursuivie par le claquement du fouet », le vent étant « le maître qui brandissait la cravache ».

À force de regarder danser la neige sous ses yeux, il lui semblait [à Jean Lévesque] qu'elle avait pris une forme humaine, celle même de Florentine, et qu'épuisée mais ne pouvant s'empêcher de tourner, de se dépenser, elle dansait là dans la nuit, et restait prisonnière de ses évolutions. (BO, 29).

Cette danseuse de cirque (car ni le ballet ni même le music-hall ne font coexister le bruit de la cravache et la légèreté de la ballerine, il faut pour cela penser, par exemple, à ces danseuses de piste qui virevoltent sur des chevaux), « prisonnière », épuisée, « qui remont[e] secouer son voile à la hauteur des lampadaires », est le jouet de la tempête en laquelle elle s'exténue. Et pour Jean Lévesque, cette tempête ne peut être que la métaphore de la vie même de Florentine et de ses semblables, qui « courent, aveuglées, à leur perte ».

13. *Ibid.* p. 240-243. Il importe de rappeler ce que souligne André Brochu : cette image était plus longuement développée encore dans la première version du texte.

Dans le deuxième temps, c'est le personnage d'Emmanuel qui, dans les discours tenus chez la mère Philibert, met en scène le cirque : les pauvres de Saint-Henri y sont des fauves en cage qui veulent briser leurs barreaux, mus par la tentation de se battre : « La tentation, reprit Emmanuel, qu'ont les ours et les bêtes en cage et les naines aussi du cirque... La tentation de casser leurs barreaux pis de s'en aller dans la vie... Une tentation que t'as oubliée : la tentation de se battre. » (BO, 610) Relue à la lumière du discours d'Emmanuel, le premier fragment métaphorique prend un tout autre sens. N'est-ce pas désormais la tempête (celle à laquelle Emmanuel échappe en se réfugiant près de ses amis) qui devient la métaphore de la guerre qui balaie violemment tout le quartier ? L'image du cirque, indissociable du choc de la guerre, est ici inversée par rapport à celle que l'on trouvait dans *Le Survenant* : les hommes en cage, les bêtes curieuses ne sont plus les métonymies du vaste monde, que l'on regarderait à partir d'un univers confortable et homogène. Au contraire ! Désormais, ce sont ceux qui peuplent l'espace le plus proche qui sont soumis aux provocations d'un monde qui se joue d'eux. Non seulement ceux de Saint-Henri sont-ils collectivement aliénés mais, paradoxalement, leur appartenance à une multitude qui les déborde de partout ne peut que rendre plus aigu leur sentiment de solitude.

De ce point de vue, malgré les limites imposées à chacun des deux univers référentiels, le vaste monde de *Bonheur d'occasion* est à la fois plus proche et plus lointain que celui du *Survenant*. Associé par la vertu de la métaphore d'Azarius à propos de la France — « la France est comme le soleil, pis comme les étoiles » (BO, 31) — à l'infini du cosmos, le vaste monde est offert à la contemplation, qui est à la fois communion totale et distance absolue. Sans l'obscur et violente présence de ce vaste monde qui échappe à l'univers référentiel que circonscrit l'expérience urbaine, les personnages du roman ne pourraient faire la découverte de leur solitude, ne pourraient prendre conscience de leur errance et de la fragilité de leurs bonheurs.

*
* *

Revenons à la question posée au départ. Y a-t-il véritablement deux mondes qui se rencontrent à travers ces deux romans ? Oui et non. Non, si l'on pense à l'homogénéité des univers référentiels de chacun des romans, en laquelle se fondent de manière très moderne les voix narratives. Les modalités d'élaboration de l'horizon de référence sont tout à fait homologues et excluent toute relation dialectique entre deux espaces qui seraient conçus comme complémentaires et antagoniques, la ville et la campagne. Toute notre étude a tendu à

montrer que dans l'univers référentiel de *Bonheur d'occasion*, la campagne n'a pas d'existence propre, alors que dans *Le Survenant*, la ville n'a guère que le statut iconique de la nomination. Mais si l'on s'attarde à cette présence cruciale du vaste monde, qui sert en quelque sorte de médiation entre deux univers refermés chacun sur un horizon référentiel étroitement confiné à l'espace représenté, alors oui, je crois qu'on peut parler d'une rencontre de deux mondes paradoxalement rassemblés dans un espace conçu sans discontinuité.

C'est précisément ce que proposait Everett Hughes dans sa monographie : une société québécoise où un même espace est diversement habité dans l'absolue distance d'univers de référence qui se donnent chacun à eux-mêmes comme des mondes privés d'altérité prochaine, mais ballottés par un cosmos inhumain dont les étoiles du vaste monde et l'éclat de soleil d'une flûte sont les plus justes figures.