

ALEX NOËL

Les dépossessiones romanesques

Lecture de la négativité chez Anne Hébert,
Gabrielle Roy et Réjean Ducharme



Les Presses de l'Université de Montréal

**NOUVELLES
ÉTUDES
QUÉBÉCOISES**

Une collection qui
témoigne des nouvelles
voies de la recherche
en études québécoises.

Le roman québécois a souvent détenu un statut problématique aux yeux de la critique, comme si, pour être pleinement romanesque, il lui manquait sans cesse une composante jugée essentielle: la maturité, l'amour ou encore l'aventure. Certains avancent même que, contrairement au roman européen, à partir duquel on l'a beaucoup lu, il n'y aurait pas de transformation du personnage dans le roman écrit au Québec. Or se pourrait-il que celle-ci, pourtant souvent annoncée mais évitée, soit liée à autre chose qu'à l'ascension sociale propre au réalisme français? Qu'elle ne soit pas un idéal à atteindre, mais bien une étape dans un processus de dépossession et que l'enjeu des œuvres serait alors de raconter la façon dont les personnages lui résistent? C'est l'hypothèse qu'avance l'auteur du présent ouvrage, qui s'attache à relire par ce biais la façon dont certains romans modernes québécois expriment leur négativité. L'analyse, qui s'appuie principalement sur les œuvres d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy et de Réjean Ducharme, montre également que la dépossession revêt une dimension formelle en devenant elle-même romanesque.

ALEX NOËL est professeur adjoint au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Couverture: *Soleil noir*, huile sur toile, 1965
© Succession Kittie Bruneau / CARCC Ottawa 2023

37,95 \$ • 29,99 €

Version numérique en accès libre
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-4854-8



9 782760 648548

LES DÉPOSSESSIONS ROMANESQUES

Placée sous la responsabilité du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), la collection «Nouvelles études québécoises» accueille des ouvrages individuels ou collectifs qui témoignent des nouvelles voies de la recherche en études québécoises, principalement dans le domaine littéraire: définition ou élection de nouveaux projets, relecture de classiques, élaboration de perspectives critiques et théoriques nouvelles, questionnement des postulats historiographiques et réaménagement des frontières disciplinaires y cohabitent librement.

Directrice:

Martine-Emmanuelle Lapointe, Université de Montréal

Comité éditorial:

Marie-Andrée Bergeron, Université de Calgary

Stéphanie Bernier, Université de Montréal

Louis-Daniel Godin-Ouimet, Université du Québec à Montréal

Daniel Laforest, Université de l'Alberta

Karine Rosso, Université du Québec à Montréal

Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

Comité scientifique:

Bernard Andrès, Université du Québec à Montréal

Patrick Coleman, University of California

Jean-Marie Klinkenberg, Université de Liège

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Rainier Grutman, Université d'Ottawa

François Dumont, Université Laval

Rachel Killick, University of Leeds

Hans Jürgen Lüsebrinck, Universität des Saarlandes (Saarbrücken)

Michel Biron, Université McGill

NOUVELLES
ÉTUDES
QUÉBÉCOISES

ALEX NOËL

LES DÉPOSSESSIONS ROMANESQUES

Lecture de la négativité chez Anne Hébert,
Gabrielle Roy et Réjean Ducharme

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages: Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre: Les dépossessions romanesques: lecture de la négativité dans le roman moderne québécois chez Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme / Alex Noël.

Nom: Noël, Alex, auteur.

Collection: Nouvelles études québécoises.

Description: Mention de collection: Nouvelles études québécoises | Présenté à l'origine comme thèse (de doctorat--Université Laval), 2020. | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 2023005644X | Canadiana (livre numérique) 20230056458 | ISBN 9782760648548 | ISBN 9782760648555 (PDF) | ISBN 9782760648562 (EPUB)

Vedettes-matière: RVM: Roman québécois—20e siècle—Histoire et critique. | RVM: Hébert, Anne, 1916-2000—Critique et interprétation. | RVM: Roy, Gabrielle, 1909-1983—Critique et interprétation. | RVM: Ducharme, Réjean, 1941-2017—Critique et interprétation. | RVM: Changement (Psychologie) dans la littérature.

Classification: LCC PS8199.5.Q8 N64 2023 | CDD C843/.5409353—dc23

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2024

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2024

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Bibliothèque de l'Université de Montréal et de la Fédération des sciences humaines de concert avec le Prix d'auteurs pour l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil des arts
du Canada

SODEC
Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

À toustes ceux qui, un jour ou l'autre, ont tenté de reprendre le contrôle de leur propre histoire, mais ont été phagocyté-e-s par la parole d'autrui, qui cherchait à se substituer à leur propre expérience du monde,

À toustes ceux qui sont demeuré-e-s toute leur vie prisonnier-e-s d'une petite rue, taraudé-e-s par leur envie de partir,

À toustes ceux qui ont cherché à résister au conformisme du monde adulte, conscient-e-s qu'à force de trop vouloir maîtriser les codes, ce sont plutôt les codes qui finissent par nous maîtriser,

J'aimerais dédier mes travaux.

Nous allions pouvoir sauver la maison et nous sauver tous, les égarés, les éloignés, les perdus, nous serions encore une fois au moins rassemblés pour être heureux ensemble.

GABRIELLE ROY, *La détresse et l'enchantement*, 1984

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- A: *L'amélanchier*, Jacques Ferron
AA: *L'avalée des avalés*, Réjean Ducharme
AC: *Les Anciens Canadiens*, Philippe Aubert de Gaspé
AJA: *Aux Jardins des Acacias*, Marie-Claire Blais
AM: *Angéline de Montbrun*, Laure Conan
BO: *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy
DE: *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy
Dv: *Dévadé*, Réjean Ducharme
En: *Les enfantômes*, Réjean Ducharme
ER: *L'énigme du retour*, Dany Laferrière
FB: *Les fous de Bassan*, Anne Hébert
FLT: *Fragiles lumières de la terre*, Gabrielle Roy
GM: *Gros mots*, Réjean Ducharme
HF: *L'hiver de force*, Réjean Ducharme
HP: *Un homme et son péché*, Claude-Henri Grignon
JBM: *Un jardin au bout du monde*, Gabrielle Roy
JRD: *Jean Rivard, le défricheur*, Antoine Gérin-Lajoie
K: *Kamouraska*, Anne Hébert
LC: *Lettres chinoises*, Ying Chen
MC: *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon
MMD: *Menaud, maître-draveur*, Félix-Antoine Savard
MPA: *Manuscrits de Pauline Archange*, Marie-Claire Blais

- MS: *La montagne secrète*, Gabrielle Roy
NV: *Le nez qui voque*, Réjean Ducharme
PE: *Prochain épisode*, Hubert Aquin
PM: *Le pavillon des miroirs*, Sergio Kokis
RA: *La route d'Altamont*, Gabrielle Roy
RD: *Rue Deschambault*, Gabrielle Roy
S: *Le survenant*, Germaine Guèvremont
T: *Le torrent*, Anne Hébert
TA: *Trente arpents*, Ringuet
VS: *Va savoir*, Réjean Ducharme

INTRODUCTION

L'incapacité romanesque comme tradition de lecture

En éclatant, par multiplication et division, le roman québécois est devenu de moins en moins roman – l'a-t-il jamais été? – de plus en plus récit, conte, discours, parole, essai en tous genres, histoires (au pluriel).

LAURENT MAILHOT, «Le roman québécois et ses langages», 1992 [1980]

J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient immédiatement indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée [...].

ANNE HÉBERT, «Le torrent», 1950

Le roman québécois semble disposer depuis ses débuts d'un statut problématique, comme si, pour être pleinement romanesque au regard de la critique, il lui manquait sans cesse quelque chose. Déjà, en 1953, l'une de ses premières exégètes, Monique Bosco, identifie plusieurs manquements constitutifs du roman canadien-français qui traverserait alors sa « crise d'adolescence » (Bosco, 1953 : 196) : une « absence d'amour, d'amour véritable » (1953 : 9) au sein des trames narratives, qui se double, « trop souvent, [d']une absence de héros » (1953 : 9) ainsi que d'une évacuation du thème religieux¹. Qui plus est, le romancier canadien-français lui-même,

1. Bosco souligne d'ailleurs un paradoxe : « Même les hommes d'Église qui ont écrit des œuvres romanesques n'ont pas jugé bon d'en discuter » (1953 : 126).

immature au même titre que ses personnages qui « refuser[aient] tout simplement d'envisager le réel » (1953 : 196), serait dans l'impossibilité de « regarder autour de lui » pour se préoccuper du monde extérieur, alors même qu'il « ne nous offre rien qui sorte de l'ordinaire » (1953 : 7) au terme de son introspection. Un an plus tard, en 1954, Jeanne Lapointe qualifie de « limbes » les romans d'idéalisation qui, depuis le XIX^e siècle, sont allés s'empoussiérer dans le répertoire canadien-français. Dans ceux-ci, « – dépourvus, la plupart, d'observation, de psychologie, de métier et d'art – s'exprime donc une volonté de survivance et de surcompensation plutôt qu'une prise de conscience » (Lapointe, 1954 : 17). Lapointe conclut d'ailleurs son analyse en constatant que « nous avons si peu d'œuvres où transparaisent une attitude personnelle de vie, ou simplement, quelque préoccupation spirituelle, éthique ou métaphysique » (1954 : 36). Dans sa « Brève histoire du roman canadien-français », rédigée quatre ans plus tard, en 1958, Gilles Marcotte qualifie quant à lui de « pré-romanesque » (Marcotte, 1962 [1958] : 18) la production d'avant 1925 et prétend que le genre aurait par la suite connu une sorte d'accélération, mais que « [c]ette course contre le temps, cette bousculade des expériences, a sa rançon » (1962 [1958] : 49) : même à la fin de la décennie 1950, alors qu'il approcherait de sa maturité et s'apprêterait à prendre le relais de la poésie comme genre dominant, « le roman canadien-français ne compte pas encore d'œuvres *finies*, exemplaires dans leur ordre, d'expériences poussées à bout » (1962 [1958] : 49). En 1964, dans les pages de la revue *Recherches sociographiques*, Michel van Schendel affirme que l'amour a été évacué de la littérature canadienne-française depuis ses origines et que cela aurait empêché la production d'œuvres proprement romanesques, car « la peur de l'amour condu[it] à la négation du roman » (van Schendel, 1964 : 156). Dans une conférence qu'il donne en 1968, Jean-Charles Falardeau explique par ailleurs que l'évolution du roman québécois a été moins spectaculaire que celle du roman français et que « [p]lusieurs de ses caractères sont ceux d'une symphonie inachevée » (Falardeau, 1969 : 237).

Elle fait visiblement référence à monseigneur Félix-Antoine Savard, qui dans ses œuvres aurait effacé la question religieuse au profit de la question nationale.

Étonnamment, alors que la littérature qui émerge à partir de la Révolution tranquille s'est fondée en opposition à celle qui la précède, les romans publiés après 1960 n'échapperont pas à ce diagnostic de carence, lequel semble faire fi des découpages historiques et se perpétuer dans le temps. En 1976, revenant sur les prédictions qu'il avait émises à la veille de la Révolution tranquille, Gilles Marcotte postule l'échec du roman québécois dans l'atteinte de sa maturité artistique et, du même coup, son caractère inachevé, imparfait, comme si le roman moderne québécois, incapable d'affronter le réel, n'avait jamais fini de payer sa vieille « rançon » canadienne-française. En 1980, Laurent Mailhot parle quant à lui d'une « rupture de contrat » et laisse entendre que le roman québécois ne serait, au fond, qu'un simulacre : « Sous le nom de *roman*, on propose une fresque en miettes, une autobiographie, une autocritique, une parodie, un *scrap-book*, un découpage-montage de film, de journal... De *Bonheur d'occasion* (1945) à *L'hiver de force* (1973), que d'occasions perdues pour le roman-roman, que de bonheurs d'expression pour le récit ! » (Mailhot, 1992 [1980] : 117) En 1987, Agnès Whitfield relève pour sa part que, même lorsqu'il se fait autodiégétique, le « nouveau roman » qui s'écrit au Québec depuis les années 1960 serait marqué par « un refus de l'introspection » (Whitfield, 1987 : 310), pourtant propre au type de narration qu'il met en place. Dans *L'écologie du réel*, en 1988, Pierre Nepveu emploie de son côté l'expression « faux roman » (Nepveu, 1999 [1988] : 106) pour qualifier la production romanesque de la modernité québécoise et prétend que le « lyrisme est le recours ultime, mais fantasmatique, illusoire, d'un roman qui sur-poétise sa propre impuissance à être vraiment romanesque » (1999 [1988] : 107). Quelques années après la parution de l'essai de Nepveu, Réjean Beaudoin affirme, en 1991, que jusqu'à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, le roman québécois a accusé un double retard (thématique et formel) et que les romanciers d'ici ont été « coupés des grandes orientations du roman moderne, tel qu'il s'écrivait à l'étranger avec Kafka, Proust, Musil ou Faulkner » (Beaudoin, 1991 : 58). Plus récemment, en 2015, Isabelle Daunais élargit d'une certaine façon ce constat jusqu'à aujourd'hui et pose quant à elle le problème de la marginalité du roman québécois, lequel serait « sans aventure », comparativement au reste de la production occidentale : « [...] le roman québécois est sans valeur

pour le grand contexte, [...] ne constitue un repère pour personne sauf ses lecteurs natifs [...] parce que l'expérience du monde dont il rend compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et, surtout, à rien de ce qu'il leur est possible ni même désirable de connaître » (Daunais, 2015 : 15).

Ces avis, sans être représentatifs de l'ensemble de la critique, sont tout de même assez répandus pour témoigner, quand on les met bout à bout, d'une certaine tradition de lecture qui s'est construite au fur et à mesure que la littérature québécoise s'est autonomisée : celle de *l'incapacité romanesque*, qui viendrait, selon moi, suppléer au *refus du romanesque* ayant eu cours depuis le XIX^e siècle, principalement pour des raisons morales. Cette nouvelle tradition interprétative, que semble amorcer Monique Bosco, mais dont on pourrait sans doute faire remonter les origines beaucoup plus loin², aurait d'ailleurs trouvé en Gilles Marcotte son principal représentant. *Le roman à l'imparfait*, publié en 1976, reconduit non seulement cette lecture, qui avait jusque-là pour objet principal le roman d'avant la Révolution tranquille, mais il en fait de surcroît un trait constitutif du roman moderne québécois. À l'instar de Marcotte, les tenants de cette interprétation de l'incapacité romanesque, aux allégeances esthétiques par ailleurs très variées, ont en commun d'avoir entretenu une certaine suspicion quant à l'appartenance générique des œuvres parues au Québec sous l'étiquette de roman, en suggérant soit qu'elles appartenaient à un autre genre littéraire, soit qu'il leur manquait un élément constitutif pour participer pleinement à la forme romanesque dont elles se réclamaient. L'explication que l'on a généralement donnée à ces carences repose moins sur l'absence de talent des auteurs et

2. On pourrait à tout le moins en trouver des traces dans le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* que fait paraître Camille Roy en 1918. Dans son ouvrage pédagogique, le refus du roman qui avait cours précédemment (présent notamment dans les préfaces signées par les romanciers du XIX^e siècle) semble s'être mué en un sentiment d'incapacité : « Le roman est apparu assez tard dans l'histoire de la littérature canadienne-française. Ce genre littéraire, qui exige pour y réussir une imagination bien disciplinée, une science profonde de la vie, et un art très adroit, a souffert des conditions pénibles où s'est pendant longtemps développée notre littérature. On a longtemps hésité à se risquer dans ce genre où, pour arriver au succès, il faut de rares qualités d'esprit et une forte culture générale. C'est le roman de mœurs canadiennes et le roman historique qui ont été d'abord pratiqués. Les œuvres de réelle valeur n'y sont pas assez nombreuses » (Roy, 1918 : 66).

autrices (qui est parfois aussi invoquée) que sur une incapacité qui ressortirait à une définition du roman québécois et dont les causes seraient rattachées au contexte sociohistorique. Ce faisant, qu'ils soient péjoratifs ou non, en cherchant à comprendre le roman québécois par ses insuffisances, ces commentaires contribuent à façonner un « imaginaire générique³ » du roman québécois par la négative, lequel serait associé à l'absence, à l'imperfection, à l'incapacité.

Il faut dire que le genre romanesque lui-même, qui n'atteint sa légitimation qu'au XIX^e siècle avec le réalisme français, a été écorché à de multiples reprises, si bien qu'on ne compte plus le nombre de ses détracteurs ni celui des griefs qui lui ont été faits au fil du temps. Au Québec, cette haine ou cette « peur » du roman se retrouverait jusque dans les préfaces signées par certains romanciers du XIX^e siècle⁴, lesquels, parce qu'ils prenaient leurs distances par rapport au genre romanesque, pourraient être qualifiés « de romanciers contre leur gré » (Garcia Méndez, 1983 : 337). Cette récusation, que Javier Garcia Méndez explique par un manque de prétention littéraire, mais qui s'exerce aussi pour des raisons morales, cède cependant le pas, dans l'entre-deux-guerres, à un désir de roman tout aussi, sinon plus vif. Ce désir est manifeste tant du côté de la production, qui augmente considérablement à partir de 1920 (Michon, 1979 : 4), que de celui de la réception. Non seulement voit-on apparaître les premiers travaux consacrés au roman canadien-français, mais les critiques espèrent de plus en plus la parution d'un chef-d'œuvre⁵ qui correspondrait à une définition classique du genre. À la lecture des œuvres qui portent l'étiquette de roman, toutefois, cette volonté de rattrapage se heurte à une déception chez plusieurs exégètes qui, au fil des

3. J'emprunte ici la notion à Christine Planté (2012).

4. À cet effet, voir Rousseau (1970).

5. Camille Roy concluait d'ailleurs son chapitre consacré au roman par cette remarque : « Les Canadiens français attendent encore les écrivains qui, dans ce genre du roman, doteront leur littérature d'œuvres puissantes et originales » (Roy, 1918 : 76), ce que ne renierait pas Marcotte quarante ans plus tard, en 1958. Le fait que ce dernier emprunte visiblement le titre d'*Une littérature qui se fait au Manuel*, dont la dernière section de l'édition 1918 s'intitule « La littérature qui se fait », montre que, malgré les désaccords évidents entre les deux critiques quant aux critères de sélection des canons, Roy aura exercé une certaine influence sur les générations suivantes de critiques.

articles savants et des diverses publications universitaires, ont contribué à une définition par la négative du roman canadien, canadien-français et, après 1965, québécois, selon les différentes épithètes qu'on lui accole⁶. Ce constat est d'autant plus vrai à l'heure où la critique dresse des bilans qui, à partir des années 1950, iront en s'accélégrant à mesure qu'une nouvelle génération d'intellectuels fera son entrée au sein des départements d'études littéraires et qu'elle ressentira le besoin de refaire le tri opéré par la vieille garde ecclésiastique (M^{sr} Camille Roy, 1918; Albert Dandurand, 1937, notamment). Monique Bosco, Albert Le Grand, Laurent Mailhot, Gilles Marcotte et Georges-André Vachon, qui partageaient tous la vision d'une incapacité romanesque, appartiennent par exemple à cette nouvelle cohorte de pédagogues qui entrent en poste à l'Université de Montréal au cours de la décennie 1960⁷, alors que la littérature québécoise est « en ébullition » (Bessette, 1968). Cette génération formée de lettrés, pour la plupart nés entre 1925 et 1931, déplace considérablement l'horizon d'attente du roman québécois, en plus de faire table rase de sa critique. Bosco, notamment, qui déplore qu'il n'y ait pas « encore assez de bonnes critiques consacrées aux romans canadiens » (Bosco, 1953: 15), ne cite aucun travail antérieur dans sa thèse consacrée à l'isolement dans le roman canadien-français et se trouve ainsi à poser les bases d'une tradition de lecture que les exégètes à venir ne cesseront d'approfondir à mesure qu'ils participeront à l'institutionnalisation de la littérature québécoise.

À l'exception de certains romanciers qui commencent à publier dans les années 1940 et qui les précèdent donc de peu dans le monde des lettres, les critiques peinent à identifier dans l'histoire du roman des « aînés tragiques », pour reprendre la formule

6. Récemment, Caroline Loranger a proposé une lecture du « roman canadien » de l'entre-deux-guerres, qu'elle distingue du reste de la production québécoise: « L'avènement du roman canadien m'apparaît en effet comme un phénomène situé dans le temps qui mène à la création d'un objet d'étude particulier, différent à la fois du roman dans ses formes antérieures au XIX^e siècle, et du roman québécois à venir » (Loranger, 2019: 19).

7. Ils sont précédés sur cette voie par Jeanne Lapointe et Jean-Charles Falardeau, qui enseignent depuis le début des années 1940 à l'Université Laval, et seront bientôt suivis par d'autres, comme Michel van Schendel, qui se joint au corps professoral de l'UQAM lors de sa fondation en 1969, mais qui participait déjà en 1964 à l'important colloque « Littérature et société canadiennes-françaises », où semble s'être cristallisée une vision du roman québécois par la négative.

qu'emploie Vachon en poésie (Vachon, 1997 [1967]), c'est-à-dire des romanciers incompris, en avance sur leur siècle, qu'ils pourraient enfin rapatrier dans le présent. Autrement dit, il n'y a pas de Nelligan du roman canadien-français. Privé de maîtres et de prédécesseurs, comme l'avance Marcotte en 1958, « le jeune romancier se trouve dans la nécessité de commencer seul » (Marcotte, 1962 [1958] : 49) et il ne possède pas de tradition où inscrire sa « révolte »⁸. Si bien qu'au moment d'effectuer un nouveau classement ou de réécrire l'histoire du roman canadien-français, dans laquelle les œuvres semblent n'entrer que pour mieux en ressortir, comme si elles nous étaient transmises à mesure qu'on les excluait du giron romanesque, la critique se met aux aguets de ce que les romans n'ont pas, procédant ainsi à une lecture par la négative afin de formuler ses attentes. Aux yeux de ces lecteurs et lectrices, les œuvres du passé, même récent, comme l'exprime Lapointe dans un article qui, selon Lucie Robert, institue la littérature québécoise comme discipline du savoir universitaire (Robert, 2019 [1989] : 198), « nous renseignent sur nous-mêmes de façon souterraine et inconsciente, par leurs silences et leurs naïvetés plus que par leurs données explicites » (Lapointe, 1954 : 17).

Si, lisant les critiques qui ont participé à cette lecture de l'incapacité romanesque, on cherchait à additionner les lacunes qu'ils et elles ont relevées afin de broser un portrait en creux du roman québécois, celui-ci serait donc tour à tour sans maturité (Bosco, Marcotte), sans affrontement avec le réel (Marcotte, Daunais), sans révolte (Filiatrault), sans capacité d'observation (Bosco, Lapointe), sans amour (Bosco, Lapointe, van Schendel), sans religion ou spiritualité (Bosco, Lapointe, Marcotte), sans portée universelle (Lapointe, Daunais) ni attitude personnelle (Lapointe), sans introspection ou prise de conscience (Lapointe, Whitfield), sans héros (Bosco, Falardeau), sans aventure (Daunais) ni même d'action (Mailhot), inachevé ou, pire, en miettes (Falardeau, Marcotte, Mailhot), coupé des grandes orientations du roman moderne

8. Quelques années plus tard, au colloque « Littérature et société canadiennes-françaises », Jean Filiatrault affirme d'ailleurs que ce thème est peu présent dans le roman canadien-français. Selon lui, même les romans récents « relèvent plus de la perversité que de la révolte, même inconsciente. Ce sont des fuites sans fin de la première à la dernière page » (Filiatrault, 1964 : 179).

(Beaudoin, Daunais), faux (Mailhot, Nepveu), voire trop poétique (Nepveu).

De Monique Bosco à Isabelle Daunais, en passant par Gilles Marcotte, les manquements identifiés dans le roman québécois semblent *a priori* fort divers, mais il m'apparaît toutefois que se dégage de certains d'entre eux un trait commun, soit l'incapacité pour ce roman d'opérer une transformation. En effet, en ciblant l'absence d'amour dans le roman canadien-français, c'est bien l'absence de transformation que Michel van Schendel cherche à y relever. Parce qu'en lui «viennent confluer les appétits et les dangers de l'existence, les conflits sociaux» (van Schendel, 1964 : 154), le thème amoureux serait selon le critique le moyen par lequel la littérature, et plus particulièrement le genre romanesque, «parvient à donner une représentation crédible de son désir de transformation» (1964 : 154), qui est ici une transformation de la société. Si le roman de la maturité qu'appelle de ses vœux Gilles Marcotte a pour tâche de réunir le tout de notre expérience humaine dans un affrontement du réel, c'est d'abord dans le but de nous transformer : «[...] par le roman nous prendrions possession de nous-mêmes, de nos passions, comme par la Révolution tranquille nous nous apprêtions (en désir tout au moins) à devenir "maîtres chez nous"» (Marcotte, 1989a [1976] : 9). Et si, pour Isabelle Daunais, le roman québécois est sans aventure, c'est parce qu'il échouerait à dévoiler «une situation existentielle qui dépasse [les personnages] et les transforme, et, par cette expérience, [à] révéler un aspect jusque-là inédit ou inexploré du monde» (Daunais, 2015 : 15), comme le roman se doit pourtant de le faire⁹. Ainsi, que ce soit sur le monde (par l'amour), sur le lecteur (par la maturité artistique) ou sur le personnage lui-même (par l'aventure), le roman québécois serait un roman sans réel pouvoir de transformation, car il lui manquerait sans cesse les outils nécessaires à cette tâche.

Un autre trait commun de plusieurs de ces critiques serait qu'en se positionnant par rapport à la notion de transformation afin de définir le roman québécois comme «imparfait», «sans

9. Cette conception du roman, comme un genre se devant de révéler un aspect inédit ou inexploré du monde, a été fixée par Milan Kundera dans *L'art du roman* et *Les testaments trahis*. C'est même l'idée de découverte existentielle, plutôt que l'appartenance nationale ou les courants artistiques, qui confère sa cohérence à l'histoire du roman chez le romancier franco-tchèque.

aventure», ou encore «sans amour», ils postuleraient une certaine vision européenne du roman. Bien que le «grand réalisme» (Lukács, 1967 [1951]: 9) tel que défini par Lukács n'ait jamais eu au Québec une tradition forte¹⁰, il semblerait que le roman québécois a d'abord été lu en fonction de lui. En 1976, dans *Le roman à l'imparfait*, Marcotte revient sur l'attente de toute une génération de critiques – qui fut aussi la sienne – d'un roman qui «réunirait le tout de notre expérience dans un véritable “affrontement du réel, du monde des humains”» (Marcotte, 1989a [1976]: 8); ce roman, dit-il, «dont nous rêvions – et dont souvent nous rêvons encore –, [serait] notre “comédie humaine”, le compte rendu de notre histoire enfin promu aux grandes dimensions de la passion et de la lucidité» (1989a [1976]: 10). Ce «grand réalisme», auquel Marcotte se réfère pour caractériser le roman de la maturité et sur lequel il prend appui tout au long de sa carrière universitaire, se trouve défini par Lukács dans la préface de *Balzac et le réalisme français*. Le théoricien hongrois y développe l'idée que le roman aurait pour mission de saisir un mouvement historique, plus précisément de rendre compte du conflit entre le personnage et l'Histoire sur le mode de la comédie humaine. Ce réalisme est associé à une période de transition historique et donc à une transformation du monde et du personnage qu'il se doit de restituer. Marcotte en repère d'ailleurs les traces dans *Bonheur d'occasion*, où il affirme que cette esthétique est «produit[e] par la distribution des personnages sur l'axe de la transition, de la transformation, du progrès» (Marcotte, 1989c: 410), ce qui montre bien par le fait même à quel point l'esthétique réaliste va de pair avec un désir de modernité au Québec. Ce même réalisme, lié au changement et à l'Histoire, semble également servir de définition implicite du roman comme saisie de la transformation historique chez Daunais, à la différence que cette dernière est aussi redevable à la conception kunderienne de l'art du roman, à laquelle elle emprunte entre autres choses la notion d'idylle et l'idée que la mission du genre romanesque serait de procéder à des découvertes existentielles.

10. À cet effet, voir l'ouvrage qu'a consacré Michel Biron (2012) au roman québécois, de même que la thèse de Rachel Nadon, qui, en s'appuyant sur différents romans parus au Québec, a réévalué le présupposé selon lequel le réalisme serait le courant esthétique privilégié de la représentation économique (2020).

Quoi qu'il en soit, qu'il fasse un détour par Kundera ou qu'il prenne directement sa source chez Lukács, le réalisme n'a jamais fait l'objet d'une production abondante au Québec, où la critique le trouve surtout présent entre 1933 et 1953, alors qu'il s'exprime dans certaines œuvres de Gabrielle Roy, de Roger Lemelin et d'André Langevin, qui finissent tous trois par s'en détourner, ainsi que chez Ringuet et Grignon. En décalage chronologique avec le réalisme français, loin d'incarner, au contraire de son modèle, un aboutissement esthétique qui en ferait la référence romanesque par excellence, le réalisme du roman québécois « témoigne plutôt d'une épreuve critique sur le chemin de la maturité artistique et d'un effort de rattraper les enjeux du présent » (Beaudoin, 1991 : 66), vite dépassé par le roman psychologique des années 1950, plus près de l'existentialisme, et par celui qu'en raison de ses expérimentations formelles, l'on a parfois qualifié de « nouveau roman québécois » dans la décennie 1960. Mais la critique qui se constitue à partir des années 1950 et 1960 pose, comme le fait Vachon, le réalisme, ou plus largement l'accès à la réalité, comme condition *sine qua non* de la forme romanesque : « Le roman, *forme* littéraire, n'est possible qu'à partir d'une réalité assumée par l'écrivain » (Vachon, 1997 [1966] : 86). Albert Le Grand, de son côté, avance que « [s]on authenticité et, si l'on veut, son dynamisme, notre littérature ne les obtiendrait que par un consentement à l'homme, à la réalité, au plus de réel possible, vécu dans une expérience concrète » (Le Grand, 1967a : 270).

En ayant recours à la référence européenne, les critiques mentionnés ci-haut ont beaucoup associé la notion de transformation au gain, que ce soit à la « prise de conscience » (Lapointe), au « progrès » (Marcotte) ou encore à la « découverte » (Daunais), dont ils n'ont pas véritablement trouvé la transposition dans le roman québécois : « Tel n'est pas le roman qui est venu, depuis 1960, occuper les vitrines des librairies, et nous avons eu quelques raisons d'être déconcertés, sinon déçus » (Marcotte, 1989a [1976] : 10), concède d'ailleurs Marcotte. Deux de ces critiques utilisent même le terme de « possession » pour qualifier la transformation à laquelle ils en appellent dans le roman québécois. Jeanne Lapointe, en 1954, affirme que « la prise de conscience demeure primordiale ; elle nous assure la possession intérieure de notre milieu » (Lapointe, 1954 : 17), tandis que selon Gilles Marcotte, qui reprend cette idée en

1976, « par le roman nous prendrions possession de nous-mêmes, de nos passions » (Marcotte, 1989a [1976] : 8). La transformation attendue par la critique correspond donc à quelque chose qu'il serait souhaitable d'atteindre par l'aventure ou par l'amour, à un apprentissage qui, bien que difficile, mènerait à une progression intérieure du personnage, à la « possession ». Or, le plus souvent, dans les romans qui sont venus s'ajouter au répertoire québécois, la transformation, loin d'être liée à l'ascension sociale propre aux romans balzaciens, agit au contraire comme repoussoir, car elle est synonyme de dégradation, de perte, de vol, en un mot : de dépossession.

Partant de là, je me suis demandé si ces formes romanesques que l'on avait dites « empêchées », au lieu de relever d'une simple incapacité à produire un roman, n'étaient pas plutôt en accord avec leur sujet. Dans le cadre de cette étude, je partage l'un des postulats de départ des critiques mentionnés ci-haut, à savoir que le personnage québécois, contrairement à celui du roman européen, ne subit presque jamais de transformation entre le début et la fin du roman. En effet, entre l'ouverture et la finale de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, par exemple, André et Nicole Ferron, les deux personnages principaux, ne se transforment pas réellement : ils demeurent des marginaux et nourrissent toujours les mêmes passions originales, les mêmes pensées incompatibles avec le réel. Mes recherches partent donc de ce postulat de la non-transformation du personnage, mais s'écartent de l'explication qui en a été donnée afin de poursuivre principalement trois objectifs : 1) explorer une hypothèse différente, à savoir que si le personnage québécois ne se transforme pas, c'est moins parce que son temps, comme l'indique Marcotte, est celui de l'inachèvement ou encore, comme l'avance Daunais, parce qu'il appartient à un monde idyllique d'où serait absente l'aventure, mais plutôt parce que sa transformation consiste en sa dépossession ou équivaut à une étape dans le processus de dépossession qui est le sien et que, dès lors, l'enjeu du roman est de raconter sa résistance ; 2) démontrer que la situation existentielle explorée par le roman moderne québécois est presque toujours celle de la dépossession comme condition humaine, que le roman se saisit de cette question de façon ontologique plus que sociohistorique ; 3) enfin, établir que la dépossession revêt aussi une dimension formelle, qu'elle se

rejoue notamment entre l'œuvre romanesque et ses personnages, lesquels sont toujours un peu en lutte contre le « roman-roman » et sa modernité, donnant ainsi naissance à des textes qui, loin de résulter d'une simple incapacité ou d'un manque de moyens, chercheraient au contraire à adapter leur forme pour exprimer la perte, le deuil, le vide, la résistance, voire la négativité, au cœur même de leur poétique.

Par « dépossession romanesque », j'entends un procédé par lequel un roman, qui cherche à mettre en scène la dépossession, l'inscrit à la fois dans son contenu et dans sa forme, laquelle se trouve privée de certaines des composantes jugées essentielles aux yeux des spécialistes du genre romanesque. Après avoir passé en revue le thème de la dépossession dans le roman d'avant 1945, je propose de mettre mes hypothèses à l'épreuve des textes produits par deux artisanes et un artisan du roman moderne québécois, soit Anne Hébert, Gabrielle Roy et Réjean Ducharme, qui explorent différents aspects de la dépossession et de la résistance à celle-ci, tandis que la conclusion ouvrira la voie à la période suivante, notamment grâce aux œuvres de Ying Chen et de Marie-Claire Blais. Le fait que les trois principales œuvres retenues pour cette étude ont été abondamment commentées me permet aussi d'établir un dialogue critique avec les exégètes qui me précèdent et qui ont cherché à saisir la négativité inhérente à ces romans. Cette saisie de la dépossession sera donc l'occasion d'étudier les pratiques d'écriture romanesques chez ces écrivaines et cet écrivain, mais aussi de proposer parallèlement une lecture métacritique des discours sur le roman québécois. Au fil du temps, plusieurs termes ont été avancés par les critiques pour décrire la façon dont le roman, ou plus largement la littérature québécoise, exprimait sa négativité, que l'on pense à l'absence (Le Grand, 1967b), l'aliénation (Aquin, 1968), l'imparfait (Marcotte, 1976), l'exil (Nepveu, 1988), le colonialisme (Arguin, 1989), la pauvreté (Rivard, 2006), le racisme (Étienne, 1995), sans compter les termes qui se dégagent des travaux portant spécifiquement sur certains romanciers, tels le « mal d'origine » chez Anne Hébert (Marcheix, 2005) ou encore la « poétique des débris » chez Réjean Ducharme (Nardout-Lafarge, 2001). Étonnamment, quand on la compare à ces notions, la dépossession a fait l'objet de très peu de travaux universitaires et de commentaires critiques. Cette absence rela-

tive est curieuse puisqu'il me semble que c'est ce terme – que je me permets d'emprunter à l'incipit du « Torrent » d'Anne Hébert, placé en exergue à cette introduction – que les romancières et les romanciers ont pour leur part souvent privilégié¹¹.

Quand on compare la notion de « dépossession » à une série de termes connexes étudiés au fil du temps, on en arrive toute-fois à une meilleure compréhension du mot. Disons simplement que la dépossession, par rapport à la pauvreté, n'est pas un état, mais un processus qui se déploie dans le temps. L'état de la personne pauvre ne recoupe d'ailleurs pas nécessairement celui du dépossédé, ce dernier pouvant bénéficier d'une certaine aisance matérielle, comme c'est le cas d'Élisabeth dans *Kamouraska*. À cet effet, si le vol en tant que processus se rapproche de l'idée de dépossession, il participe davantage d'une logique économique et s'exerce sur un objet matériel, tandis que ce que perd le dépossédé est d'ordre identitaire. Rien ne saurait remplacer, du moins pas à l'identique, ce qui est perdu, et cette perte marque le sujet de façon irrémédiable. Aussi le terme « dépossession » insiste-t-il sur la personne qui est dépossédée et non sur l'objet dont on la dépossède. Le mot, dont le préfixe « dé- » renvoie à une idée de destruction, implique également une violence beaucoup plus grande que le simple vol. De son côté, l'aliénation, selon Nicole Fortin, « mesure ces cas où le sujet perd son individualité et sa spécificité au profit d'une réalité extérieure – et étrangère – qui le modèle et le définit » (Fortin, 1994 : 177). Ainsi, un individu aliéné est un individu dépossédé de sa propre subjectivité et dont le libre arbitre est remplacé par la volonté d'autrui. Il est toutefois possible d'être dépossédé sans être aliéné puisque, pour être aliéné, il doit y avoir remplacement de sa volonté par celle de l'autre. On pourrait donc dire, à la lumière de ces comparaisons, que la dépossession est un processus involontaire subi par un individu et par lequel celui-ci se voit privé de quelque chose qu'il possédait – ou qu'il aurait pu posséder – et qu'il ne peut remplacer, entraînant des conséquences qui vont au-delà de la stricte perte matérielle et qui

11. À la suite d'Anne Hébert, André Langevin, Robert Élie, Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Ying Chen, Sergio Kokis, Abba Farhoud, ainsi que d'autres, utilisent tous et toutes le terme dans au moins une de leurs œuvres.

affectent irrémédiablement son identité. En fait, si l'on accepte avec Heidegger que l'existence consiste en la façon pour l'individu d'être au monde (l'être-au-monde), la dépossession existentielle serait donc le processus qui démunit l'individu, ici le personnage, de sa façon d'être au monde. De fait, cette dépossession, telle qu'on la trouve dans le corpus à l'étude, atteint moins l'*avoir* du personnage que son *être*; elle place le sujet dans une posture passive en le privant avant tout d'objets non matériels et d'ordre existentiel. Ce dont l'individu est dépossédé, c'est de son être, de sa manière de se structurer comme sujet; un tel processus relève donc du domaine identitaire et ontologique.

Malgré son absence de définition, la dépossession est présente à un point tel dans la production romanesque canadienne-française que certains y verront un trait constitutif de son essence. André Gaulin affirmera, par exemple, que *Menaud, maître-draveur* est « une œuvre canadienne-française, c'est-à-dire une œuvre de la désespérance, de la dépossession, de l'exil » (Gaulin, 1988: 43). Si l'on considère sa récurrence dans bon nombre de textes classiques, il n'est guère surprenant de constater que le terme de « dépossession » circule et revient sans cesse d'un critique à l'autre. Gilles Marcotte la souligne notamment chez Ringuet¹² et l'évoque souvent sans toutefois la nommer, comme lorsqu'il traite de *Bonheur d'occasion*¹³; Jacques Brault, dans son introduction à *Alain Grandbois*, en fait quant à lui un trait national lorsqu'il avance « [qu']au Québec la balance demeurera longtemps inégale entre l'espoir de s'humaniser et la dépossession nationale » (Brault, 1967: 5); dans son article de *Cité libre*, Jeanne Lapointe y fait brièvement allusion comme l'un des traits distinctifs des personnages du roman québécois, qu'elle qualifie entre autres choses de « victimes de la dépossession » (Lapointe, 1954: 23). Toutefois, si le terme de « dépossession » se donne à lire presque partout, il n'est nulle part analysé en détail. Autrement dit, il suffit de le chercher pour commencer à le voir apparaître chez bon nombre de critiques, mais à l'exception peut-être de Pierre Desrosiers,

12. « On sait quel désastre Ringuet prépare à ses protagonistes (le père terminera sa vie dépossédé, en exil aux États-Unis [...]) » (Marcotte, 1989a [1976]: 13).

13. Il évoque, dans *Une littérature qui se fait*, « le drame universel d'une misère qui prive l'homme de la conscience même de sa vie et du prix de sa souffrance » (Marcotte, 1962 [1958]: 40).

qui signe un article intitulé « Séraphin ou la dépossession » dans *Parti pris*, aucun d'entre eux ne l'a approfondi et n'en a fait un objet d'étude à part entière.

Cela dit, l'acception existentielle du terme ne va pas de soi. Lorsqu'il est convoqué, c'est le plus souvent sous l'angle historique ou politique, au même titre d'ailleurs que la majorité des notions évoquées plus haut pour saisir la négativité du roman qu b cois¹⁴. Par exemple, dans l'étude qu'il consacre au roman québécois de 1944 à 1965, Maurice Arguin traite accessoirement de la dépossession, mais il s'agit d'une dépossession économique et politique, intimement liée à la Conquête anglaise, à « l'aliénation socio-économique du Canadien français et [ ] la domination exercée par l'autre, l'anglophone » (Arguin, 1981 : 34). Toujours selon cette perspective, Michel van Schendel, abordant l'évacuation du thème amoureux dans le roman canadien-français, cherche quant à lui les causes de la « relation traditionnelle du non-amour et de la dépossession » (van Schendel, 1964 : 164) dans la colonisation. Dans son article « Séraphin ou la dépossession », Pierre Desrosiers expose la structure qui fait du personnage de Grignon et un d possessionnaire et un dépossédé, puis tente de la « replacer dans une totalité plus vaste qui lui donnera son sens en confirmant sa cohérence ». Il associe les comportements de Séraphin à l'échec de l'élite professionnelle rurale qui avait pris la relève des patriotes de 1837 et qui, au moment de la crise économique de 1930, ne parviendrait plus à « assumer un Québec déjà urbanisé et prol tari s  » (Desrosiers, 1967 : 54), alors qu'il n'est pourtant pas question de cette élite dans le roman de Grignon.

En convoquant de cette façon la dépossession pour saisir la négativité du roman québécois, les critiques alimentent ce que Micheline Cambron nomme le « récit commun », soit un « récit diffus et structurant qui parcourrait souterrainement l'ensemble d'un discours culturel », lequel « pourrait fort bien déterminer en partie les conditions d'émergence des discours singuliers » (Cambron, 1989 : 43), au premier chef celui portant sur le roman québécois. Au Québec s'est installée au fil des ans une interprétation nationale, ou encore un « récit psychosocial » (Marcotte, 1999 :

14. On avance même l'hypothèse que l'évolution des formes romanesques au Québec serait liée à des normes coloniales (Hébert, 1982 ; Arguin, 1989).

302) selon l'expression de Gilles Marcotte, qui pose les œuvres – tous genres confondus – comme des jalons sur la trame du devenir collectif. En 1999, au moment de revisiter *Le tombeau des rois* d'Anne Hébert, alors qu'il est à la fin de son parcours de critique entamé cinquante ans plus tôt, Marcotte revient sur ce « récit » qu'il a lui-même contribué à construire, comme s'il cherchait désormais à s'en distancier :

Il m'est apparu, en effet, [...] que le poème intitulé « Un bruit de soie » entraînait difficilement – soyons franc : n'entraînait pas du tout – dans le récit psychosocial où l'on fait entrer d'habitude la poésie d'Anne Hébert. Celle-ci, selon le récit consacré, constituerait à la fois une exploration extrêmement profonde, audacieuse, d'une conscience collective marquée par le malheur, l'aliénation, et une sortie de ce malheur, sortie dont témoigneraient les poèmes à larges versets de « Naissance de la parole ». Or, « Un bruit de soie », non seulement ne participe pas à ce mouvement de libération, à ce passage, puisqu'il pose la passion amoureuse et la passion du monde dans un *hic et nunc* indubitable, mais il invite à lire les poèmes qui l'entourent à sa propre lumière, celle d'une positivité qui s'accomplit dans le temps même du poème, fût-ce contre sa thématique explicite. Cela revient à dire que les poèmes du *Tombeau des rois*, lus souvent comme l'exploration d'un malheur qui serait surmonté dans « Naissance de la parole », accomplissent un sens (j'oserais dire un bonheur) qui prend en charge, si l'on veut, les malheurs d'un temps (et c'est pourquoi je ne puis récuser totalement la lecture habituelle), mais les transforment aussitôt, sans attendre, en résistance à ces malheurs. (1999 : 308)

Le commentaire de Marcotte, qui porte sur la poésie, à l'invitation des organisateurs du colloque auquel il participe, pourrait cependant très bien s'appliquer au roman, qui a lui aussi beaucoup été lu sous l'angle national ou « psychosocial ». D'ailleurs, aucun critique ne synthétise mieux ce « récit commun » qu'Albert Le Grand dans les pages de la revue *Maintenant*, où il prend également l'œuvre d'Anne Hébert¹⁵ à témoin :

15. Anne Hébert semble avoir beaucoup alimenté cette lecture psychosociale, bien malgré elle par ailleurs. Lors d'une entrevue, André Vanasse la questionne à ce sujet : « Parlant de la critique, êtes-vous d'accord avec l'interprétation sociologique qu'on a donnée de votre œuvre, celle de Le Grand par exemple ? » Hébert répond : « [...] mes personnages naissent du réel. Je m'étonne par contre quand la critique décrit *Le Torrent* comme le symbole du Québec enchaîné. C'est une abstraction. Il faudrait plutôt s'interroger sur la fonction de la mère, de la religion, ce sont des problèmes essentiels du moins pour ce qui me concerne » (entretien avec Vanasse, 1982 : 446).

La libération de l'homme que recherche le langage à travers l'œuvre et la libération du langage que l'homme poursuit à travers la conquête de sa vie intérieure recouvrent très exactement le sens d'une œuvre comme celle d'Anne Hébert. C'est aussi le sens de cette aventure littéraire qui se poursuit au Québec depuis une trentaine d'années. *Rupture, contestation, libération* renvoient à des empêchements intérieurs et extérieurs au langage, à la vie, à une absence diversement vécue par tous les personnages d'Anne Hébert depuis François dans *Le torrent* jusqu'à Catherine dans *Les chambres de bois*. Absence que subissent ou combattent tant de personnages de nos romans et qui habite tant de nos poèmes. Aidée de l'extérieur par la Conquête et provoquée de l'intérieur par l'impératif moral et par la séduction des voix de l'exil, cette absence au réel a exercé ses ravages dans notre littérature dès le milieu du siècle dernier. Je viens de faire allusion au *Torrent*. Aucun de nos personnages romanesques n'a sans doute vécu aussi exemplairement ce drame de l'absence. [...] La libération, au Québec, devait être *d'abord* intérieure. (Le Grand, 1967a : 268)

Écrit en septembre 1967, l'article de Le Grand, qui reprend d'ailleurs certaines idées énoncées quelques mois plus tôt à l'Université de Montréal dans le cadre des conférences J. A. de Sève, s'avère assez représentatif du regard qu'a porté la critique des années 1960 sur les œuvres constitutives de la modernité littéraire, lesquelles ont beaucoup été associées à la révolte et à la libération, comme celle de Réjean Ducharme, jugée emblématique de la Révolution tranquille¹⁶. En comparaison, le regard posé sur les œuvres écrites avant 1960 (à l'exception de rares titres qui, tel *Le torrent*, participeraient d'une sorte d'entre-deux que serait la libération « intérieure », le chemin de l'exil au royaume) les a souvent confinées au simple témoignage d'une aliénation, d'une « absence au réel », que l'on aurait enfin dépassée. Cette dernière attitude critique, qui consiste à voir rétrospectivement « une négativité enfouie, lentement révélée à mesure que le Québec se modernise » (Lambert, 2018 : 53), serait à mettre en lien avec ce que Vincent Lambert nomme en poésie « la voie négative » de la critique. Cette voie négative suppose « l'appropriation critique du passé par le présent, qui le détourne pour mieux y retourner, le revoit pour mieux s'y voir, selon le doublet étymologique du mot tradition lui-même : *trādere*, transmettre et trahir » (2018 : 49). En un mot, en procédant ainsi, les critiques « jetaient sur leur passé ce regard exhumant

16. À ce sujet, voir Lapointe (2008).

qui servirait à mettre au jour leurs propres ombres» (2018: 49). Or, quand on compare la réception des romans au discours, assez sévère lui aussi, que les commentateurs tiennent sur la poésie d'avant 1930 qu'étudie Lambert, on peut sans doute mieux mesurer sa spécificité du côté romanesque. En effet, quand bien même les poètes canadiens-français seraient les « plus mauvais poètes du monde » (Miron cité dans Lambert, 2018: 14), comme le disait apparemment Gaston Miron, la critique reconnaît tout de même que ce qu'ils font est de la poésie, aussi médiocre soit-elle à leurs yeux. Il en va tout autrement du roman, lequel, même lorsqu'il rencontre la faveur de ses lectrices et lecteurs, suscite presque toujours une certaine suspicion quant à son appartenance générique.

En fait, pour le dire avec Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, la critique, au moment de faire ses bilans dans les années 1950 et 1960, semble en arriver, comme Michel van Schendel lors du colloque « Littérature et société canadiennes-françaises », « à un diagnostic largement partagé à l'époque : il y a un malheur, un drame, une malédiction canadienne-française. Le monde nous demeure étranger, l'amour vrai est impossible, et notre roman, à de rares exceptions près, s'en trouve irrémédiablement condamné : c'est un roman anémique, dépossédé, irréel » (Nepveu, 1999 [1988] : 55). Le constat de Nepveu d'une condamnation à l'anémie romanesque est particulièrement intéressant en ce qu'il réunit deux lectures, l'une, « psychosociale », très souvent étudiée et commentée (Nepveu, 1988 ; Lapointe, 2008 ; Lambert, 2018, notamment), du devenir national, et l'autre, son versant formel ou générique, que j'ai pour ma part nommée, pour les besoins de cet ouvrage, la lecture de l'incapacité romanesque, et qui me paraît avoir été beaucoup moins interrogée. Or, les deux lectures sont liées : en plus de leurs modèles européens, les critiques qui contribuent à la lecture de l'incapacité romanesque ont en commun d'en avoir cherché les causes à l'extérieur des œuvres, le plus souvent dans la situation sociohistorique du Québec, que ce soit dans son isolement (Bosco), dans la Conquête anglaise (van Schendel), dans la mainmise du clergé (Le Grand) ou même, à l'encontre du récit commun, dans l'expérience que les Québécois feraient d'un monde idyllique (Daunais), comme si les traumatismes historiques – ou le fait d'être coupés de l'Histoire – avaient dépossédé les auteurs du réel et, partant, du roman.

Plusieurs de ces critiques, en particulier ceux qui prennent la relève au sein des institutions lors de la Révolution tranquille, expliqueront le décalage de la production québécoise par rapport au modèle français par le fait que le réalisme a été longtemps frappé d'un interdit au profit du roman de l'idéalisation terrienne¹⁷. En 1954, Jeanne Lapointe affirmait dans les pages de *Cité libre* « [qu'a]près notre long narcissisme collectif, toute tentative de réalisme aurait, durant quelques années, une allure insurrectionnelle » (Lapointe, 1954 : 17). Nous aurions longtemps craint, écrit quant à lui Albert Le Grand, « la confrontation avec la réalité et la reproduction d'un réel qui eût été en désaccord avec le langage d'une littérature vouée à l'idéalisation de l'homme canadien » (Le Grand, 1967b : 23), et ce, dès le premier roman du terroir qu'est *La terre paternelle*, paru en 1846. Le Grand pointe ainsi du doigt « [l']archétype rural, sorte d'archange bucolique dressé par Patrice Lacombe à l'entrée de notre espace littéraire pour en interdire l'entrée à la réalité » (1967b : 23), entraînant avec lui tout notre passé littéraire dans une « séduction de l'absence » (1967b : 27). Le critique y voit même le trait constitutif de la littérature canadienne-française : « Certains se plaisent encore à parler d'une absence de littérature canadienne au dix-neuvième siècle. On se tromperait sans doute moins en parlant d'une littérature de l'absence » (1967b : 19). Ainsi, en contexte québécois, la référence au modèle balzacien ne s'expliquerait pas que par une prédilection pour les formes canoniques, mais aussi par sa valeur de « présence » qui viendrait suppléer à « l'absence ». Selon cette perspective, le réalisme paraît d'autant plus désirable que le réel nous aurait été dérobé et que les romans auraient eu pour tâche de nous le redonner.

Or, se pourrait-il que, pour s'inscrire dans cette « littérature de l'absence », l'incapacité soit devenue avec le temps un gage de littérarité ? Par exemple, si l'hypothèse de van Schendel, partagée notamment par Monique Bosco, Jeanne Lapointe et Gilles Marcotte, s'avère exacte, il est curieux que les œuvres romanesques

17. Rappelons qu'en 1866, dans les pages du *Foyer canadien*, l'abbé Casgrain décrétait que la littérature canadienne de langue française, dont la mission serait de favoriser les saines doctrines, « n'aura point ce cachet de réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste; mais elle n'aura que plus de vie, de spontanéité, d'originalité » (Casgrain, 1866 : 26).

qui ont précisément choisi d'explorer le thème de la passion amoureuse – car il y en a eu¹⁸ – ne soient pas celles qui sont dotées d'une grande littéararité aux yeux de la critique, qui s'y est à peine intéressée et qui, conséquemment, leur accorde peu de place au moment de faire un tri au sein de la production. Il en va de même de l'aventure (ou plus largement de l'action, dont on a aussi souvent déploré la carence¹⁹) : les romans qui en proposent le plus²⁰ sont jetés aux « limbes » de l'histoire littéraire par la critique des années 1950 et 1960²¹, comme s'ils étaient tombés dans le piège qu'on leur avait tendu. Le meilleur exemple demeure peut-être Laure Conan : dans toute sa production, le livre qui contient le moins d'amour (il est refusé) et le moins d'aventure (la narratrice reste cloîtrée chez elle) est celui qui a été érigé au rang de classique durant les années 1960, effaçant les autres, dont *La sève immortelle*, pourtant beaucoup plus connu et apprécié qu'*Angéline de Montbrun* avant les années 1950²² (dans l'édition de 1918 de son manuel, Camille Roy n'a par exemple pas un seul mot pour le premier roman de Conan). Ainsi, c'est moins la production romanesque qui serait « sans amour » et « sans aventure », que le club sélect de romans que l'on a jugés les plus littéraires et les plus à même de figurer au sein d'une histoire du roman québécois. On pourrait donc émettre l'hypothèse que l'absence d'amour et d'aventure est moins représentative de la production qu'elle est paradoxalement gage de littéararité aux yeux mêmes de la critique, qui pourtant les déplore. Elle nous renseignerait moins sur le roman tel qu'il se pratique au Québec que sur le regard critique chargé de l'évaluer, comme si,

18. On peut penser à des œuvres aussi différentes que *Jacques et Marie. Souvenirs d'un peuple dispersé* (1866) de Napoléon Bourassa et *La chair décevante* (1931) de Jovette Bernier.

19. « Le roman québécois typique n'a jamais été un roman d'intrigue, d'action, d'observation (sociale ou psychologique) [...] » (Mailhot, 1992 [1980] : 128).

20. *Le chevalier de Mornac* (1873) de Joseph Marmette, ou encore *Une de perdue, deux de trouvées* (1874) que fait paraître l'année suivante Georges Boucher de Boucherville, par exemple, en contiennent abondamment.

21. Marcotte affirme par exemple, au sujet du romancier Robert de Roquebrune, que « l'intérêt qu'il suscite est limité à la seule aventure, telle que nous l'aimions à treize ans » (Marcotte, 1962 [1958] : 21).

22. À ce sujet, voir Bouchard et Desbiens (2018).

avec le temps, le négatif s'était transmué en positif²³, l'incapacité en autoréflexivité²⁴.

L'incapacité romanesque est-elle devenue une spécificité québécoise, inscrite au cœur même des œuvres qui aspirent à prendre place dans ce répertoire ? Toujours est-il qu'aux yeux de la critique, les romanciers dont les œuvres appartiennent au canon semblent avoir été dépossédés du genre romanesque et de certaines de ses composantes, comme le relève par exemple ce commentaire de Réjean Beaudoin à propos de l'auteur des *Anciens Canadiens*, souvent considéré comme la première œuvre romanesque digne de mention : « Le romancier est ici comme exilé de son projet, dépossédé de ses personnages, tenu à distance même de la direction diégétique de son récit, comme si une force invincible l'amenait à sacrifier l'existence des êtres qu'il invente à une image touchante, mais exsangue » (Beaudoin, 1989 : 120). À la différence de la poésie, la lecture de l'incapacité romanesque ne se limite cependant pas aux œuvres antérieures à la Révolution tranquille. Si les contenus des œuvres semblent passer dans la modernité (mais ce n'est pas toujours le cas²⁵), leur forme demeure suspecte, comme le suggère cette remarque de Falardeau, qui affirme qu'en entrant dans la décennie 1960, « [l]e roman a glissé vers quelque chose d'autre que lui-même. Il s'est transposé en un récit de plus en plus onirique (Réal Benoit), fantastique (Marie-Claire Blais) ou quasi délirant (Hubert Aquin, Réjean Ducharme) » (Falardeau, 1969 : 256). Et, dans *L'écologie du réel*, Nepveu conclut qu'il y a quelque chose d'indépassable dans la dépossession qui, loin d'être reléguée au passé canadien-français, traverse toute l'expérience de la modernité québécoise.

Au fond, la réception du roman québécois relève d'un double standard de la critique. Autant les œuvres s'avèrent peu représentatives du genre romanesque, autant la critique les érige en

23. Ce retournement a d'ailleurs été étudié, notamment par Pierre Nepveu (1988) et Vincent Lambert (2018).

24. Dont le critique français Jean Ricardou faisait un critère de littérarité, affirmant que « les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement » (Ricardou, 1967 : 178).

25. Dans un article de *Voix et images* consacré à Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, Marcotte a même démontré que « l'ancien » faisait une résurgence surprenante au sein des romans jugés les plus modernes (Marcotte, 1980 : 63-73).

emblèmes de la nation et de ses empêchements. Autant on s'empresse de souligner qu'elles cadrent mal avec le genre auquel elles prétendent appartenir, autant elles semblent avoir à l'avance leur place toute désignée dans le grand récit national qui narre une trajectoire de l'oppression à la liberté, de la tradition à la modernité, du silence à la parole. Parce qu'il était paradoxal, le désir critique était dès le départ irréalisable : avoir un roman qui rejoindrait à la fois le contexte européen par sa forme, mais serait emblématique des « traumas » de la nation québécoise par le contenu qu'il véhiculerait. Or, un tel roman, qui répondrait à ce double horizon d'attente d'une forme traditionnelle universalisante et d'un contenu révolutionnaire local, n'existe pas au Québec, ou si peu²⁶. Les tentatives d'appliquer les canevas du roman européen à l'expérience québécoise, lorsqu'elles ont eu lieu, ont rarement porté fruit et ont le plus souvent conduit à une torsion de la forme romanesque²⁷. C'est cette torsion que je me propose ici de mettre en lumière.

Cette « malédiction canadienne-française » de l'absence et de l'irréalité, qui rendrait le roman « anémique, dépossédé, irréel », les romancières et les romanciers ne semblent jamais avoir fini de s'en déprendre. Quand on grappille ici et là l'avis des premiers lecteurs et lectrices dans les journaux, les hypothèses émises au fil du temps par la critique universitaire et jusqu'aux préfaces signées par les écrivains eux-mêmes au XIX^e siècle²⁸, on constate que pratiquement aucun roman n'y échappe : une voix s'élève presque toujours pour nier l'assignation générique de l'œuvre qui, même

26. On en trouverait tout de même quelques rares cas de figure, notamment celui du militant marxiste Pierre Gélinas, qui propose avec *Les vivants, les morts et les autres* (1959) une fresque des luttes syndicales sous le régime duplessiste. Toutefois, la critique, dont Gilles Marcotte dans les pages du *Devoir*, remet en question sa littérarité.

27. Par ailleurs, d'autres chercheurs ont relevé des écarts entre les théories européennes du roman et les poétiques romanesques élaborées sur d'autres continents, notamment en ce qui a trait au roman africain. À ce sujet, voir par exemple les articles de Josias Semujanga (1995 et 2001), ainsi que son ouvrage *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (1999), de même que le collectif dirigé par Susanne Gehrmann et Flora Veit-Wild, *Innovations génériques dans les littératures africaines* (2012).

28. « Tardivel considérait le roman moderne comme “une arme forgée par Satan lui-même pour la destruction du genre humain” » (Tardivel cité par Beaudoin, 1991 : 32).

aux yeux de celles et ceux qui en vantent les autres qualités, ne semble jamais posséder ce qu'il faut pour être un roman. Cela vaut aussi pour les œuvres qui, au sein de la production romanesque québécoise, appartiennent au canon littéraire : les romans d'Anne Hébert auraient, selon certains, encore trop d'accointances avec la poésie²⁹ ou « le conte de fées » (van Schendel, 1964 : 164) pour être proprement romanesques ; après *Bonheur d'occasion* et, dans une moindre mesure, *Alexandre Chenevert*, les critiques sont nombreux à affirmer, comme le fait Michel Gaulin à propos de *La route d'Altamont*, que les livres de Gabrielle Roy sont « présent[s] à tort comme "roman[s]" » (Gaulin, 1966 : 27) et qu'il s'agit en vérité de nouvelles, de chroniques, voire d'anecdotes, comme si Roy s'était avérée incapable de signer d'autres « vrais » romans ; Réjean Ducharme, de son côté, n'aurait produit aux yeux de Marcotte qu'un « seul véritable roman » (Marcotte, 1989a [1976] : 77) : non pas *L'avalée des avalés*, le classique par excellence, mais *Le nez qui voque*. Mailhot, de son côté, n'est toutefois pas d'accord avec lui pour dire qu'il s'agit d'un roman³⁰.

Pourtant, les romancières et les romanciers retenus dans le cadre de mon analyse ont tous marqué un jalon important dans le « récit psychosocial » du devenir national. La critique, en particulier pour Gabrielle Roy, a toutefois eu tendance à ériger en classiques les titres qui cadraient le mieux dans le récit commun (plutôt qu'à les sélectionner, par exemple, en fonction de leur travail de rénovation du genre romanesque), condamnant parfois même à l'oubli le reste de la production de certains des auteurs et autrices ainsi muséifiés, figeant le portrait à l'intérieur même de l'œuvre, alors que ce ne sont pas nécessairement les textes qu'on juge les mieux écrits qui deviennent des classiques³¹. Anne

29. Gilles Marcotte parle de « contamination poétique » pour qualifier la prose d'Anne Hébert dans *Les chambres de bois* (Marcotte dans Gallays, Simard et Vigneault (dir.), 1992 : 35).

30. « Mais est-ce bien le "seul véritable roman" qu'ait écrit Réjean Ducharme ? C'est bien autre chose qu'un roman : un conte, une quête, un pamphlet, un traité (du suicide, de la masturbation), une épopée, un éloge de la bicyclette, un livre de lecture et d'images, une dérive dans la ville, dans les mots. [...] Le roman n'a pas la parole » (Mailhot, 1992 [1980] : 129).

31. À la lecture de « Où iras-tu Sam Lee Wong ? », une nouvelle beaucoup moins connue que *Bonheur d'occasion* et qui trouverait mal sa place dans la trame du devenir national, Marcotte affirme : « Je viens de subir un choc de lecture comme j'en ai rarement ressenti en littérature québécoise » (Marcotte, 2009 [2005] : 57).

Hébert, on l'a vu, a souvent été associée à un « âge de la parole », pour reprendre la formule du poète Roland Giguère, mais aussi à une prise de conscience et à une révolte intérieure qui paveraient la voie à la Révolution tranquille. Gabrielle Roy, de son côté, témoignerait de l'arrivée de la modernité, grâce au réalisme urbain qui est celui de *Bonheur d'occasion* et qui marquerait la fin du régionalisme. Ducharme serait symptomatique d'un esprit de révolte que l'on a jugé emblématique des décennies 1960 et 1970³². Cependant, quelque chose grince au sein du récit commun quand on s'attarde au détail des œuvres mêmes qui le composent : l'incapacité de se déprendre de la voix du dépossesseur chez Hébert, la trahison chez Roy, ainsi que le retour de la campagne au sein des trames narratives, de même que le ratage ou encore la misogynie chez Ducharme, sont souvent gommés. Parmi toutes celles qui auraient pu faire l'objet d'une telle analyse (de Blais, Ferron, Aquin, Beaulieu, Basile, Kattan, etc.), les œuvres retenues dans le cadre de cette étude permettent de saisir la dépossession sous l'angle ontologique, en même temps qu'elles présentent une diversité d'esthétiques. C'est en mettant la touche finale à l'ouvrage que je me suis d'ailleurs rendu compte que chaque chapitre répondait, sans que ce soit voulu, à l'un des quatre archétypes dégagés par Northrop Frye dans *Anatomie de la critique* : le mythique (certains romans d'avant 1945, puisant dans l'univers du conte), le tragique (Hébert), le romanesque (Roy), le parodique (Ducharme). Étudier ces différents auteurs permet de constater que le roman québécois, peu importe qu'il emprunte au registre mythique, tragique, romanesque ou parodique, offre une réponse ontologique à la question de la dépossession.

Le premier chapitre sera l'occasion de passer en revue quelques titres parus avant 1945 afin d'étudier le traitement qu'ils accordent à la dépossession et de poser les bases de mon analyse. On a souvent situé à l'époque de l'industrialisation du Québec, et plus encore à celle de la Révolution tranquille, une rupture radicale dans la littérature qui, de canadienne-française, devient alors québécoise, comme en témoigne le célèbre numéro de *Parti pris* de janvier 1965 qui avait pour titre « Pour une littérature québécoise ».

32. Ce qui ne va pas nécessairement de soi, comme l'a par ailleurs démontré Martine-Emmanuelle Lapointe dans *Emblèmes d'une littérature*.

Dans l'histoire du roman québécois, les débuts de la modernité, eux, sont beaucoup plus flous et ne correspondent pas nécessairement au changement d'appellation attribué en fonction du devenir national. Outre 1965, trois moments servent parfois de points de départ plus ou moins explicites à la modernité en ce qui a trait au roman québécois : la décennie 1930, qui d'ailleurs ferait office, selon Fernand Dumont, de première Révolution tranquille (Dumont, 1978), au cours de laquelle des œuvres comme *Trente arpents* de Ringuet témoignent d'une crise du monde traditionnel ; l'année 1945, qui voit le triomphe du réalisme urbain avec les romans de Gabrielle Roy et de Roger Lemelin ; et, enfin, l'année 1960, où la publication du *Libraire* de Gérard Bessette donne le coup d'envoi à la Révolution tranquille en littérature québécoise. Pour ma part, si je retiens l'année 1945 pour délimiter mon corpus, c'est simplement parce que je m'intéresserai, dans ce premier chapitre, au traitement de la dépossession avant l'entrée en scène d'Anne Hébert (qui termine d'écrire cette année-là sa nouvelle « Le torrent ») et de Gabrielle Roy (qui fait paraître *Bonheur d'occasion*). Or, cette étude porte, comme l'indique son titre, sur le « roman moderne québécois » et bien qu'elle accorde une place centrale à la notion de modernité, je chercherai moins à la saisir comme période historiquement datée que comme régime temporel, au sens où l'entend François Hartog, soit une façon particulière d'articuler le passé, le présent et le futur (Hartog, 2003). C'est pourquoi je me soucie moins de savoir où et quand elle commence (quelle œuvre l'inaugure ? qui sont les anciens et les modernes ?) que d'étudier la façon dont les romans, depuis les plus anciens, l'appréhendent, parfois longtemps à l'avance.

Je relirai donc quelques œuvres canoniques de la littérature d'avant 1945 en tentant d'oublier un peu le récit commun dans lequel on les a rangées. Pour ce faire, je déferai les catégories historiques et esthétiques sous lesquelles on a eu tendance à réunir ces œuvres pour en regrouper les personnages autour de figures dont je brosserai le portrait. L'objectif est bien entendu de dégager de nouveaux points de comparaison, mais aussi de repérer les différentes façons qu'ont les personnages de se positionner face à la dépossession. Les questions qui guideront mon analyse seront les suivantes : quel est le traitement accordé à la dépossession ? Les œuvres la traitent-elles sous l'angle sociohistorique ou

privilégient-elles une exploration ontologique et existentielle de la question, comme cela me semble être le cas par la suite ? Comment les personnages se positionnent-ils par rapport à ce processus ? Quelle relation ces romans, dans la façon qu'ils ont d'exprimer la négativité, entretiennent-ils avec la transformation, et plus largement la modernité qui s'en trouverait porteuse, dont on a souvent dit qu'ils étaient pour la plupart dépourvus ? Comment cette thématique témoigne-t-elle d'une pratique du roman au Canada français ? Comment les romancières et les romanciers ont-ils adapté la forme qu'ils pratiquaient en fonction de la négativité qu'ils cherchaient à exprimer ? Autrement dit : quelles sont les torsions opérées, les « ruptures de contrat », les « occasions manquées du roman-roman » (Mailhot, 1992 [1980] : 117) et, surtout, que disent-elles de la dépossession dans ces œuvres ?

Chaque chapitre subséquent se concentrera sur différentes dimensions du genre romanesque. Le deuxième, consacré à Anne Hébert, en plus d'établir le virage existentiel du traitement de la dépossession, sera l'occasion d'étudier la tension entre l'acte énonciatif et la dépossession, qui, tout particulièrement chez cette écrivaine, viendrait saper les différentes narrations autodiégétiques. Pour mener à bien cette analyse, je privilégierai donc les œuvres proposant des narrateurs autodiégétiques qui, au sein même de leur énonciation, doivent lutter contre le déposseur afin de conserver la maîtrise de leur récit : la nouvelle « Le torrent », où François continue de rejouer en lui la voix de sa mère ; *Kamouraska*, où Élisabeth se démène contre différentes voix du passé qu'elle a intériorisées et qui tentent de prendre le contrôle de sa propre histoire, et *Les fous de Bassan*, qui met en scène plusieurs narrateurs, lesquels, parvenant mal à se dissocier les uns des autres, veulent tenir les rênes du même récit. Ces trois œuvres permettront de voir en quoi la prise de parole revêt, au regard de la dépossession, un aspect tragique, les narrateurs n'arrivant jamais complètement à se dépendre d'un mal qui les précède et ne pouvant qu'être rattrapés par lui.

Dans un troisième chapitre, je m'intéresserai à la façon dont la dépossession module la tension entre le temps et l'espace au sein des romans. À cet effet, j'étudierai l'œuvre de Gabrielle Roy, qui oppose l'enchantement des grands espaces à la détresse du temps humain. Plus précisément, je montrerai que les personnages

de Roy se ménagent toujours un espace que je qualifie d'« épargné » et qu'ils opposent à une dépossession temporelle. Les textes retenus, *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont* et *La détresse et l'enchantement*, permettent de saisir différents espaces épargnés qui se complètent, brossant ainsi un portrait à la fois plurivoque et cohérent de la dépossession dans l'œuvre royenne. Dans ces textes d'inspiration autobiographique, qui mettent tous en scène une narratrice qui aspire à devenir écrivaine, la dépossession est bel et bien associée au temps, inhérent à la forme romanesque canonicque et son « grand réalisme », à laquelle les narratrices royennes opposent une autre forme de roman : le « *romance* », descendant de l'épopée, et qui problématise davantage l'espace. Ce chapitre sera donc l'occasion d'étudier ce qui, dans les œuvres, peut se donner à lire comme un discours sur la forme romanesque. Par ailleurs, outre leur matériau autobiographique et intimiste, ces livres ont aussi en commun en certain flou quant à leur appartenance générique, du moins aux yeux de la critique. Alors que la mention de roman a souvent été contestée à *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, inscrivant ainsi leur réception dans la tradition de l'incapacité romanesque, *La détresse et l'enchantement*, comme on le verra, présente un cas de figure particulier, en ce sens qu'au contraire de la plupart des œuvres qui s'affichent comme des romans, cette autobiographie a souvent été qualifiée de romanesque par la critique. Enfin, mon analyse donnera également à voir que ces trois œuvres, en particulier les deux premières qui, parce qu'elles cadraient mal dans le récit commun et s'éloignaient du réalisme de *Bonheur d'occasion*, ont souvent été négligées par la critique qui les jugeait trop édéniques et les a même exclues du canon littéraire de la Révolution tranquille (Lapointe, 2013), sont toujours modulées en fonction de la dépossession, à laquelle elles offrent une réponse.

Mon quatrième et dernier chapitre, portant sur l'œuvre de Réjean Ducharme, permettra notamment de voir en quoi la dépossession constitue une menace pour l'individualité, constitutive du personnage romanesque. De fait, l'œuvre de Ducharme met en scène des héros qui défendent bec et ongles leur identité face au conformisme du monde adulte qui menace de les avaler. Ce combat revêt aussi une dimension formelle : plutôt que d'être des « types », les personnages opposent aux idéologies qui traversent le

discours romanesque et qu'ils parodient des utopies irréalisables et iconoclastes. J'étudierai plus précisément trois romans, *Le nez qui voque*, *L'hiver de force* et *Va savoir*, lesquels permettent de saisir l'évolution de l'utopisme du personnage ducharmien sur la ligne du temps, à mesure qu'il vieillit et que son identité est avalée par le conformisme du monde adulte, contre lequel il se débattait. Les romans de l'écrivain auraient tous plus ou moins pu faire l'objet d'une telle analyse, mais ces trois titres en particulier présentent l'avantage de mettre en lumière trois réactions différentes à la dépossession : la résistance, l'offensive et la réparation. Ainsi, au terme de l'analyse, il sera possible de constater que la dépossession module la forme romanesque, en influant sur l'acte énonciatif, sur le rapport au temps et à l'espace ou encore sur l'individualité du personnage, trois composantes essentielles du genre.

Mes travaux se situent dans la foulée de plusieurs autres qui, depuis quelques années, interrogent le récit construit par la critique, que ce soit en revisitant ses lieux communs (Lapointe, 2008), comme j'entends le faire, ou encore en s'intéressant à des corpus que celle-ci a eu tendance à délaissier (Bédard, 2016; Lambert, 2018; Desbiens, 2018, parmi d'autres). En études romanesques ont été récemment ramenés à notre attention le « roman canadien » de l'entre-deux-guerres (Loranger, 2019) ainsi que le roman d'amour tel que réinventé par une génération de romancières des années 1930 (Rannaud, 2018), un corpus d'autant plus invisibilisé par les ellipses de la critique qu'on disait à tort le thème amoureux absent de la production. Les auteurs et autrices que j'étudierai pour ma part sont tous considérés comme des classiques québécois³³, que j'entends relire par le biais de la dépossession. Or, d'autres chercheuses et chercheurs ont aussi proposé des relectures des classiques romanesques à la lumière de questions négligées, mais néanmoins essentielles. Récemment, Myriam Vien a par exemple relu plusieurs romans québécois en cherchant

33. Cela dit, en choisissant d'étudier différents classiques du roman québécois, en particulier dans le premier chapitre qui se concentre sur le roman d'avant 1945, mon objectif n'est nullement de faire une apologie des classiques ou de reconduire le canon – parfois discutable – érigé par la critique des années 1960. Mon objectif est plutôt de livrer une lecture métacritique de la négativité dans le roman moderne québécois et c'est pourquoi les classiques du genre, parce qu'abondamment commentés, constituent l'objet privilégié de mon étude.

à comprendre l'obsession de la laideur qu'ils exprimaient (Vien, 2019). Martine-Emmanuelle Lapointe, qui interroge quant à elle certains classiques romanesques (ceux de Bessette, Aquin et Ducharme) considérés comme emblématiques des années 1960, rappelle à juste titre :

Étudiés par de nombreux spécialistes du roman moderne ou post-moderne, recensés par les auteurs de manuels et d'anthologies, ces textes ont traversé la littérature québécoise contemporaine et sont désormais porteurs d'histoires qui dépassent le seul cadre romanesque. Mais cette traversée des discours, aussi féconde soit-elle, les a enfermés dans une certaine modernité, plus politique, voire sociologique, que formelle et littéraire et leur a souvent conféré le statut d'œuvres emblématiques de la désaliénation collective. Tels les classiques qui « di[sant] l'institution emblématis[ent] la nation », ces textes entraînent encore aujourd'hui dans leur sillage une lecture pré-construite, réifiante, fortement suggérée par les auteurs de manuels et d'anthologies. (Lapointe, 2008 : 10)

Or, mon hypothèse est précisément que l'un des thèmes majeurs que l'on pourrait rattacher à ce récit commun, la dépossession, se donne avant tout à lire au sein des œuvres dans sa dimension ontologique et formelle, assez loin des discours historiques et politiques à l'aune desquels ces œuvres ont souvent été analysées (Arguin, 1989; Beaudoin, 1989; Pelletier, 1991; Vachon, 1997, entre autres). J'estime, comme Lapointe, « [qu']ancrés dans une histoire quasi monumentale, plus proche de la mémoire que de l'historiographie savante, une part de leur complexité formelle et thématique a été occultée, dissimulée par les ornements parfois encombrants de l'emblème » (Lapointe, 2008 : 10). Il me semble justement que le contexte sociohistorique, dans plusieurs romans érigés en emblèmes nationaux, est beaucoup moins développé que la dimension ontologique et existentielle, pourtant plus négligée par certains critiques. Michel Biron, qui a étudié dans *L'absence du maître* la liminarité des mondes chez deux romanciers et un poète québécois, rappelle à cet effet que « [s]eul ce qui gravite autour de ce sujet liminaire a du poids : le reste, c'est-à-dire les lois sociales, les gouvernements établis, les institutions, cela n'existe à peu près pas » (Biron, 2000 : 13). En choisissant d'aborder le roman sous l'angle existentiel et ontologique, qui me semble être celui que cherchent à lui donner la plupart des romanciers et romancières

que j'étudie, mon objectif n'est pas non plus de nier la dimension sociale des œuvres, ce qui reviendrait à substituer un problème à un autre. Aussi, dans les pages qui suivent, le contexte refera-t-il surface à l'occasion, lorsque cela s'impose. Cependant, plutôt que d'effectuer des allers-retours entre le roman et son contexte, j'y fais des analyses internes de ces données, telles que les romans eux-mêmes les sémiotisent. Autrement dit, la recherche menée ne vise pas à repérer au sein des œuvres des données déjà connues et médiatisées par les chercheurs en histoire, en économie ou encore en politique, mais à apporter un regard nouveau sur la question de la dépossession : un regard romanesque.

Une telle étude, qui embrasse des décennies de littérature québécoise, serait pratiquement impossible sans les travaux préalables accomplis par d'autres, en particulier les études de textes qui m'ont fourni des outils critiques propres à chacun des auteurs étudiés, que j'ai ainsi pu confronter à la question de la dépossession et aux discours que les critiques évoqués ont tenus sur le roman québécois. Les outils méthodologiques pour l'ensemble de mon corpus, qui servent de socle théorique à mon analyse, puisent surtout dans les théories des genres littéraires, en l'occurrence celles sur le roman. Le choix de cette forme, plutôt que le théâtre ou la poésie, n'est d'ailleurs pas aléatoire. Comme j'aborde la dépossession d'un point de vue ontologique en concentrant ma lecture des textes sur le personnage comme vecteur de la condition humaine, l'analyse que j'entends mener est indissociable du genre romanesque. La dépossession est un processus et le roman, étant « [l']art qui fait état de la durée » (Robidoux et Renaud, 1966 : 13), permet d'en rendre compte d'une manière spécifique. C'est pourquoi ma recherche s'appuie surtout sur les théories du roman pour comprendre comment la question de la dépossession est complètement réévaluée par ce genre littéraire et comment, à l'inverse, elle opère certains déplacements au sein des dispositifs romanesques. Plus concrètement, les notions centrales pour l'étude du roman, soit celles du personnage (Jouve), du temps (Lukács) et de la mémoire (Daunais), du dialogisme (Bakhtine), du désir mimétique (Girard), du *romance* (Frye), serviront mon analyse.

Toutefois, je ne souhaite pas élaborer une définition préalable du roman que je plaquerais ensuite sur les textes, mais procéder au contraire de façon inductive, en dégageant la vision du roman

qui se trouve contenue à l'intérieur des œuvres. De fait, la difficulté observée, chez les différents critiques, d'une adaptation des théories du roman largement fondées sur des exemples européens à la littérature québécoise³⁴ me conduit à privilégier, dans la mesure du possible, celles que les textes littéraires fournissent. En effet, je pense que ce sont encore les romanciers eux-mêmes qui sont les plus aptes à saisir la réalité de cet art. Plusieurs « motifs » ou « notions » traversent le roman québécois et je crois que ces motifs ont été découverts et nommés par les romancières et les romanciers québécois; en témoigne la notion de dépossession que j'emprunte à Anne Hébert et dont je fais la question principale de mon analyse. Or, j'ai la conviction que cette analyse peut aussi être éclairée par toute une série de motifs connexes, lesquels ont été développés par d'autres romanciers: la « seconde conquête » chez Ringuet, le « bonheur d'occasion » et l'« enchantement » chez Roy, l'« hiver de force », l'« équivoque » ou l'« avalement » chez Ducharme, ou encore le « survenant » chez Guèvremont, en constituent des exemples parmi d'autres. Mon parti pris méthodologique est que ces motifs ne renvoient pas uniquement aux œuvres dont ils sont issus, même s'ils y sont en quelque sorte davantage mis en valeur, mais qu'ils éclairent dans une certaine mesure le reste de la production romanesque et participent à leur manière de ce que l'on pourrait nommer une pratique québécoise du roman.

34. Je ne suis pas le seul à avoir fait un tel constat. Dans les pages de *Tangence*, Pierre Popovic, par exemple, montre que la notion bakhtinienne de carnivalesque, à partir de laquelle on a beaucoup lu certains romans québécois, s'avère en vérité difficilement transposable, si bien qu'il propose de la remplacer par le « festiva-lesque » (Popovic, 1995).

CHAPITRE 1

Galerie de portraits du dépossédé (de 1863 à 1945)

Cette question me fait toujours rire, car depuis que je suis au monde, j'entends dire que je lui ressemble, et toute petite je le faisais placer devant une glace, pour étudier avec lui cette ressemblance qui ne lui est pas moins douce qu'à moi. Délicieuse étude! Que nous reprenons encore souvent. (AM-45)

Vous, Mina, vous savez ce que mon père était pour moi. Et qui donc à ma place ne l'eût pas ardemment et profondément aimé? Tous les soirs, après mes prières, je m'agenouille devant son portrait, comme j'aimais à le faire devant lui, et, bien souvent, je pleure. (AM-92)

Je suis restée longtemps à regarder mon portrait, et cela m'a laissée dans un état violent qui m'humilie. Quand j'avais la beauté, je m'en occupais très peu. (AM-127)

Puis, est-ce l'élan donné par une main puissante? – il y a en moi une force étrange qui me pousse au renoncement, au sacrifice. [...] [J]'ai joint son humble médaille au médaillon que je porte nuit et jour et qui contenait, avec le portrait de mon père, le sien à lui. Ensuite, j'ai ôté celui-ci et, par un effort dont je ne suis pas encore remise, je l'ai jeté au feu avec ses lettres. (AM-158)

LAURE CONAN, *Angéline de Montbrun*, 1884

Loin de la « coloration d'ennui » (Lapointe, 1954 : 24) qu'on leur a souvent attribuée, les personnages qui peuplent les romans d'avant 1945 m'ont toujours paru d'une inquiétante étrangeté : vieux narrateur repris de justice qui cherche à redorer son image en écrivant un roman dans lequel il interrompt constamment ses propres héros comme un importun, et ce, pour y livrer des anecdotes de l'ancien temps qui étouffent son œuvre (*Les anciens Canadiens*);

fiancée défigurée qui s'encabane dans la maison de son père mort et refuse tout ce que la vie s'apprêtait à lui offrir jusqu'à devenir une véritable *Jesus freak* (*Angéline de Montbrun*); défricheur ne demandant rien de mieux que d'abandonner tout ce qu'il vient de créer à la sueur de son front et d'entraîner les siens dans la ruine jusqu'à faire mourir sa femme d'épuisement, sans compter sa fille qui entend une voix la vouant à une vie médiocre et qui y obéit les yeux fermés en renonçant d'elle-même à ses rêves (*Maria Chapdelaine*); usurier qui jubile quand sa jeune épouse est à l'agonie, car il pourra enfin empocher la pièce de vingt-cinq sous qu'elle dépensait pour s'acheter à l'occasion un bout de ruban (*Un homme et son péché*); vieux draveur xénophobe qui passe son temps à médire de ses ennemis pour finalement découvrir qu'il n'en a pas dès l'instant où il se met à pourchasser des étrangers invisibles dans une montagne perdue de Charlevoix (*Menaud, maître-draveur*); paysan qui perd tout ce qu'il a acquis en raison de son entêtement, allant jusqu'à s'exiler, alors qu'il est déjà un vieillard, dans un pays dont il ne parle pas la langue, et à devenir étranger à ses propres enfants, incapable désormais de rentrer chez lui, ne vivant plus que pour lire de vieux journaux qui jonchent le sol (*Trente arpents*); homme à tout faire mystérieux, qui se présente un soir sans prévenir, sans jamais révéler son nom, et qui disparaît au bout d'un an sans laisser de traces, abandonnant celles et ceux qui s'étaient entichés de lui et à qui il avait fait croire que leur vie d'avant leur serait redonnée dans toute sa splendeur (*Le Survenant*). C'est sans compter tous ces autres personnages « originaux et détraqués¹ » qui les accompagnent : vieux fou qui invoque le diable et cherche à récupérer la main d'un cadavre dans l'espoir de percer le secret de l'alchimie (*L'influence d'un livre*), servante de presbytère burlesque qui entre en dévotion devant le pot de chambre d'un évêque (*Marie Calumet*), jeune femme cruelle qui sent l'urine, vole les aveugles et noie les chiens (*La Scouine*).

C'est avec le roman canadien-français d'avant 1945, c'est-à-dire avant l'entrée en scène de Gabrielle Roy et d'Anne Hébert, que la critique, on s'en doute, a été le plus sévère, le plus prompt à remettre en question le caractère romanesque des œuvres de

1. J'emprunte l'expression au titre du recueil de Louis Fréchette, *Originaux et détraqués* (1892).

langue française publiées de ce côté-ci de l'Atlantique. Cela est vrai en particulier pour la critique universitaire qui entre en poste à partir de la Révolution tranquille, et qui ressent le besoin, comme on l'a vu en introduction, de se distancier de la production canadienne-française, ainsi que des exégètes qui, dans les années 1950, lui pavaient la voie. Je pense notamment à Gilles Marcotte qui, en 1958, affirme à propos de Laure Conan que « [l']on ne relira pas souvent ses pâles romans, et c'est justice » (Marcotte, 1962 [1958] : 19) ; à Michel van Schendel, qui ironise quelques années plus tard sur le fait que Jean-Charles Harvey « désigne maladroitement [son livre] du mot roman pour faire oublier qu'il s'agit d'un pamphlet » (van Schendel, 1964 : 162) ; à Jeanne Lapointe, qui écrit que « [l]a trame mince réduisait les personnages [de Grignon] à un seul trait dominant, grossi comme dans le mélodrame. Il n'y avait pas là une tranche assez épaisse ni profonde de temps et de matière pour un roman ; c'était un conte » (Lapointe, 1954 : 25) ; mais aussi à Nicole Deschamps, qui cherche à prévenir les lecteurs de Philippe Aubert de Gaspé de la déception qui les attend :

Celui qui s'obstine à lire les *Anciens Canadiens* comme un roman risque cependant, à première impression, d'être déçu. Il se heurte à une prose touffue et naïvement pédante, il s'égare dans les méandres du récit fantaisiste des événements de 1760, bref, il cherche péniblement une cohérence à ce chatoyant galimatias. Perplexe, il interroge les primitives statues que sont les personnages et se met à scruter le texte à la recherche de significations symboliques. (Deschamps, 1965 : 3)

Si *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils, qui paraît en 1837, est « le premier vagissement du genre romanesque dans ce pays » (Garcia Méndez, 1983 : 331), comme le rappelle Javier Garcia Méndez, c'est l'œuvre du père, *Les anciens Canadiens*, parue en 1863, qui serait la première fiction romanesque à présenter une certaine consistance selon Marcotte. Or, le roman de Philippe Aubert de Gaspé père ne serait que des « Mémoires folkloriques » (Mailhot, 1992 [1980] : 116), suggère quant à lui Mailhot ; tout au plus posséderait-il un « embryon de structure romanesque » (Vachon, 1997 [1967-1968] : 24), concède Vachon, mais ses héros « chevaleresques et cornéliens » (Lapointe, 1954 : 17), nés du messianisme, ajoute Lapointe, n'auraient pour fonction que de « prêch[er] les mots d'ordre traditionnels » (1954 : 17). *Jeanne, la fileuse*, le livre d'Honoré

Beaugrand, peut difficilement être qualifié de roman, selon Garcia-Méndez, car il « ressemble beaucoup plus à un rapport préparé à l'intention du gouvernement ou à un essai sociologique romancé » (Garcia Méndez, 1983 : 336). *Jean Rivard, le défricheur*, « [l]e livre de Gérin-Lajoie, n'existe pas davantage. Au fond, l'auteur avait raison d'écrire qu'il ne faisait pas un roman », prétend quant à lui van Schendel (1964 : 157). *Menaud, maître-draveur*, estime encore Marcotte, « est plus près de l'épopée que du roman proprement dit » (Marcotte, 1962 [1958] : 33). *Les engagés du Grand-Portage* de Léo-Paul Desrosiers représente peut-être un mince progrès, mais les « quelques libertés que son œuvre a conquises ne suffisent pas à lui conférer le caractère d'une véritable aventure romanesque ». Desrosiers « est encore un écrivain *empêché*, réduit à la demi-vérité par toute une tradition de crainte de la vie » (1962 [1958] : 23). Enfin, « [à] cette époque, avance quant à lui Jean Filiatrault, nos romans ne nous montraient pas tels que nous étions, ni même tels que nous désirions être, mais tels qu'on nous avait convaincus que nous étions » (Filiatrault, 1964 : 177).

Les quelques œuvres d'avant 1945 qui font office de classiques, indépendamment des courants idéologiques qui les portent et des allégeances esthétiques de celles et ceux qui les ont écrites, ont ainsi presque toutes en commun d'avoir été l'objet de cette lecture de l'incapacité romanesque dont j'ai parlé en introduction, laquelle participe d'un imaginaire générique par la négative. Vincent Lambert, à la suite de Pierre Nepveu, a bien démontré que la vieille culture canadienne-française a été reléguée dans « l'âge de l'irréalité » par la critique des années 1960, « comme si elle tournait en rond dans l'inconscience » (Lambert, 2018 : 11). On a même voulu voir dans la période qui va *grosso modo* du milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1940 « un hiatus, une parenthèse de notre histoire » (Vachon, 1997 [1967-1968] : 28), aussi vite refermée que les livres qui la composent, un monde qui « n'a plus grand-chose à voir avec le nôtre » (Beaudoin, 1991 : 22) et qui serait encore plus éloigné de nous, suggère Beaudoin, que le Moyen Âge ne l'est pour les lecteurs français. À l'inverse, on a voulu ériger 1960 comme « le commencement de la fin d'un temps où parler c'était mourir, la fin d'une longue poudrerie où la grandiloquence soufflait partout le silence, la patience et la survivance » (Allard, 1999 [1998] : 41). Le renouveau de la Révolution tranquille, comme

le remarque Nepveu dans *L'écologie du réel*, « s'est fondé en partie sur la réactivation d'un certain passé », mais en lui conférant un sens purement négatif, celui de « notre passé comme histoire de notre incapacité à être, comme histoire de notre échec à entrer dans l'histoire » (Nepveu, 1999 [1988] : 16).

À l'heure où la jeune critique faisait ses bilans, la rupture avec les œuvres passées, voire leur rejet, semblait donc un passage obligé pour faire advenir cette modernité, cette maturité appelée par Marcotte et tant d'autres. Aussi ne faut-il pas s'étonner si les données internes de ces œuvres sont devenues quelque peu invisibles, si elles ne furent pas prises en considération même lorsque l'on s'aventurait sur leur propre terrain. Pierre Vadeboncœur, dans *La dernière heure et la première*, défend par exemple l'idée que ce sont les auteurs de la revue *Cité libre* qui, au tournant des années 1950, jettent les premiers un regard lucide sur ce qu'il nomme « la permanence tranquille » et qui en brisent l'illusion. L'essayiste affirme qu'avant 1945, « [l]e temps passait et il ne se passait rien. Nous étions en dehors du temps. Nous avons traîné notre fin de siècle jusqu'à une date toute récente » (Vadeboncœur, 1970 : 18), sans que ce décalage temporel soit véritablement interrogé. Or, en relisant les romans d'avant 1945, on serait peut-être surpris de découvrir que le caractère illusoire de la permanence tranquille, qui vise au-delà de toute vraisemblance à perpétuer l'ancien dans le moderne, n'a jamais vraiment cessé d'être mis en examen, notamment par ces romanciers et romancières qui se sont saisis de la question de la dépossession, en mettant en scène, entre autres choses, des personnages dépossédés de leur rapport au temps. Ce processus s'attaque à la manière dont les personnages romanesques se structurent comme sujets en articulant les éléments constitutifs de leur identité suivant leur conception du passé, du présent et du futur. Le roman canadien-français n'a cessé d'explorer ce qu'il advient du personnage lorsque l'illusion de la permanence tranquille s'écroule ou menace de s'écrouler et que ce dernier découvre que son identité, sa manière d'être au monde, n'est plus possible, qu'elle appartient au passé et n'est plus répétée dans le présent. Cette idée d'un roman qui traite de la dépossession et du caractère trompeur de la permanence tranquille diffère de la lecture qu'on a pu en faire dans les années 1960. Elle va par exemple à l'encontre de ce que Hubert Aquin affirmait à propos

d'une littérature soucieuse « de ne pas innover », des écrivains anciens qui seraient « des exemples parfaits d'une aliénation nationale et individuelle qu'ils ne savaient même pas nommer » (Aquin, 1977 [1968] : 135).

Dans ce premier chapitre, faisant un pas de côté par rapport à la lecture psychosociale, je tenterai de me frayer un chemin entre « [l]es romans d'aventures [qui] eux-mêmes sont peu aventureux » (Mailhot, 1992 [1980] : 116), les « épopées sans héros » (Beaudoin, 1991 : 25) et tous ces autres romans qui apparemment « allai[ent] de peurs en échecs, soucieux de se justifier, de s'excuser, plutôt que d'entreprendre, d'attaquer » (Mailhot, 1992 [1980] : 116). Ce n'est pas sans avoir été prévenu que les « introductions, préfaces, autocensures, défenses et illustrations, idéologiquement engagées, honteuses ou triomphalistes, sont souvent plus intéressantes que les romans eux-mêmes » (Mailhot, 1992 [1977] : 52), que j'accepte de m'aventurer dans « le degré zéro du roman » (Beaudoin, 1991 : 25). Toutefois, je demeure convaincu que ces œuvres ont quelque chose à dire sur le genre romanesque et, en particulier, sur sa façon de saisir la dépossession. Au-delà de tous les angles d'approche privilégiés au fil du temps pour ordonner le roman canadien-français – la progression par auteurs (Roy, 1918), par courants littéraires (Dandurand, 1937), ou encore l'approche chronologique (Marcotte, 1958), sans compter la trame narrative de l'émancipation collective, maintes fois réitérée –, il me semble que le roman d'avant 1945 pourrait aussi se donner à lire comme une galerie de portraits des dépossédés. Un peu comme cette galerie des ancêtres aménagée dans le presbytère des *Fous de Bassan*, que peignent à la gouache les jumelles Pat et Sam, faisant apparaître sur les murs les signes d'une dépossession fatidique étrangement à leur propre image, j'aimerais, sans toutefois forcer la note, tirer les personnages de leur sommeil, briser le sceau de la permanence tranquille dans laquelle on les a parfois confinés pour les faire entrer dans des histoires classifiées. C'est pourquoi la structure retenue pour ce premier chapitre est une sorte de cartographie des différentes figures du dépossédé. Chaque figure présentée au sein de cette galerie permet de mettre en lumière une caractéristique précise tout en ajoutant à la compréhension de l'ensemble. De fait, ces figures m'offrent l'occasion d'explorer différents aspects de la dépossession, soit l'illusion de la permanence tranquille (les d'Ha-

berville), l'écrivain face à la dépossession (le romancier-narrateur des *Anciens Canadiens*), la réclusion en marge du monde (Angéline de Montbrun), la résistance (Jean Rivard, Blanche d'Haberville, la famille Chapdelaine, etc.), l'incapacité de posséder (Séraphin Poudrier), la folie (Menaud), le déracinement (Euchariste Moisan) ou encore l'errance (le Survenant), tout en opérant des recoupements entre les œuvres de ce corpus, et avec celles qui suivront.

Il me semble en effet que, de cette façon, les liens que l'on peut établir avec les romans québécois d'après 1945 sont plus clairs, que des ponts se construisent entre des œuvres qui, jusque-là, apparaissaient séparées par ce que Vincent Lambert nomme « la voie négative » de la critique, laquelle tend à faire oublier que « le rapport des écrivains de la Révolution tranquille au passé canadien-français était beaucoup plus complexe qu'un simple rejet complaisant » (Lambert, 2018 : 70). Parmi les rapprochements possibles entre les écrivains de la modernité et les « fantômes du Québec passé » (2018 : 28), par exemple, la figure du personnage-sorcier chez Anne Hébert (ces personnages qui, à l'instar de Stevens ou du cheval Perceval, font irruption dans l'univers clos des héros et se retirent une fois leur œuvre de destruction achevée) ne me paraît pas si éloignée d'un personnage comme le Survenant. De même, les personnages du roman des années 1930, qui vivent une crise de la possession terrienne et que je regroupe autour de la figure garnélienne du « mauvais pauvre », ne sont pas sans rappeler les héros ducharmiens, en particulier ceux de *L'hiver de force*, qui sont aux prises avec une même incapacité de posséder. On pourrait constater aussi que la dichotomie à l'œuvre chez Gabrielle Roy entre le temps et l'espace, entre la détresse et l'enchantement, fait écho aux préoccupations du très vieux narrateur de Philippe Aubert de Gaspé. Le fait de structurer mon propos autour d'une galerie de dépossédés rendra cette recherche plus pertinente au regard de la suite de l'ouvrage, car le but des lignes qui suivent est de comprendre ce dont hérite Anne Hébert, lorsqu'en 1945, dans sa chambre lambrissée de pin chez ses parents à Sainte-Catherine, elle se permet d'écrire l'incipit du « Torrent » non pas au présent, mais à l'imparfait².

2. Rappelons que ce dernier se lit comme suit : « J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer

Les illusionnés

Dans *Les anciens Canadiens*, Philippe Aubert de Gaspé dépeint à travers l'histoire de la famille d'Haberville les « désastres de la majorité de la noblesse canadienne ruinée par la conquête » (AC-310), mettant ainsi de l'avant une association entre « déposition » et « Conquête anglaise » qui connaîtra une grande postérité auprès des critiques, certains d'entre eux faisant même de la défaite de 1759 une clé interprétative pour lire des romans où elle n'est pas représentée ni même mentionnée. Dans le roman de Philippe Aubert de Gaspé, cette Conquête militaire est décrite à de multiples reprises comme une « œuvre de destruction » (AC-241) venue de l'extérieur³. Ce qu'elle cherche à détruire, ce sont tous les éléments familiers qui marquent la possession du monde par les personnages : après le passage des troupes anglaises, il ne reste en effet de Québec, tout comme du manoir seigneurial qui symbolise le statut social des héros, qu'un « monceau de ruines » (AC-283), et « l'Anglais est maître du pays » (AC-346), tandis que les héros, eux, en seraient dépossédés.

En ne portant attention qu'à ce qui est montré dans les *Anciens Canadiens*, on pourrait passer à côté de ce qui s'en trouve écarté et qui constitue, d'une certaine façon, la première d'une longue série d'illusions, à savoir que le Régime français représenterait « le bon vieux temps » (AC-8), une sorte de paradis terrestre. Pour parvenir à cette représentation, il faut que toute négativité en soit retirée, voire carrément niée. Dans cette œuvre, comme dans plusieurs romans historiques canadiens-français, le passé, c'est-à-dire celui d'avant la Conquête anglaise, est idéalisé et n'est ainsi jamais assumé dans sa totalité. Les d'Haberville, qui appartiennent à l'élite coloniale française, sont présentés comme de simples possesseurs, mais jamais comme les dépossesseurs ni même les colonisateurs qu'ils étaient, un statut qui semble réservé aux seuls Anglais, avec lesquels ils se réconcilient par

à toute possession en cette vie. Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient immédiatement indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée » (T-655).

3. C'est en raison de cette extériorité que le narrateur affirme, à propos de la perte subie par le capitaine d'Haberville, que « cette ruine, loin d'être l'œuvre de son imprévoyance, de ses goûts dispendieux, de sa prodigalité, de sa mauvaise conduite, provient au contraire d'événements qu'il n'a pas pu contrôler » (AC-310).

ailleurs, du moins en partie. Dans le roman de 1863, il n'est nulle part fait mention de ce que cette possession des personnages, qui semble aller de soi, s'est notamment construite sous le Régime français sur la spoliation du territoire des peuples autochtones. Autrement dit, le roman dénonce à grands traits les pertes subies par les d'Haberville, présentés comme les victimes héroïques de la Conquête anglaise, mais évacue complètement leurs torts historiques. Le narrateur passe entièrement sous silence les pertes que les Français ont infligées aux Premières Nations, lesquelles ont rendu possible la « possession du monde » par ses personnages. Pire, les Autochtones sont pratiquement absents du roman de Philippe Aubert de Gaspé, comme de la plupart des romans qui suivront. Dans la culture canadienne-française, rappelle d'ailleurs Naïm Kattan, le rapport au passé pose problème. Le passé a longtemps été purgé de « tous les éléments qui peuvent devenir des obstacles », à commencer par les Autochtones qui « peuvent faire ressortir les ambiguïtés et les contradictions du passé, sans mentionner les négativités » (Kattan, 2001 : 18). Tout se passe comme si, pendant longtemps, la seule négativité qu'il était acceptable de représenter était celle que l'on subissait, et non celle que l'on avait fait subir à autrui, laquelle semblait même menacer la façon que l'on avait de se structurer comme sujets face à l'Histoire. Cette étude, je le répète, ne vise pas à extraire des données sociohistoriques des romans, mais cet angle mort convient toutefois d'être souligné d'entrée de jeu puisqu'il contribue à mettre en place une posture existentielle qui sera reprise dans plusieurs romans canadiens-français, indépendamment du contexte sociohistorique, c'est-à-dire nonobstant le colonialisme français ou la Conquête anglaise. Si l'on cherchait à définir la posture existentielle qui se dégage de ce double standard historique, on pourrait dire que *Les anciens Canadiens* instaure un topos par lequel les personnages, dans le roman canadien-français, ne seront dépeints que comme « victimes de la dépossession », comme le relevait Jeanne Lapointe dans son bilan de 1954 (Lapointe, 1954 : 23), sans jamais que soit nommé leur rôle plus incriminant de dépossesseur ou, à tout le moins, celui de leur communauté ou de celles et ceux dont ils sont les descendants. En vérité, il faudra attendre les romans des années 1930, qui traversent une « crise » de la possession, pour que les schémas actanciels mettent en lumière le rôle trouble joué

par les personnages principaux, les faisant apparaître comme des déposseurs-dépossédés.

Dans le roman de Philippe Aubert de Gaspé, c'est donc, contre toute vraisemblance, la Conquête qui constituerait en quelque sorte la première de toutes les dépossessions⁴. Celle-ci y est d'ailleurs d'autant plus forte et inaugurale que, contrairement à ce qu'on observe dans les romans ultérieurs⁵, les personnages n'apparaissent pas dès le départ comme des dépossédés, mais comme les possesseurs, tandis qu'Euchariste Moisan et le « pauvre Jean Rivard » (JRD-19), par exemple, seront présentés *de facto* comme des orphelins sans fortune, c'est-à-dire des personnages ayant déjà éprouvé la perte. Si cette dernière fait d'emblée partie de leur identité, qu'elle teinte l'image que nous avons d'eux et rend plausible une éventuelle dépossession, ce n'est pas le cas des d'Haberville, pas plus que ce ne l'est des personnages de romans historiques dont l'intrigue débute avant ou pendant les événements de 1759, comme *Le chevalier de Mornac* (1873) de Joseph Marmette ou *La sève immortelle* (1925) de Laure Conan.

L'univers d'origine des d'Haberville, au contraire des univers romanesques qui suivront, s'apparente à un monde qui précède la dépossession. Il est largement donné à voir dans un peu plus de la moitié du roman, soit dans les différents tableaux anthropologiques qui composent les onze premiers chapitres. Si ce monde pré-Conquête est tant présenté, jusqu'à repousser sans cesse le « romanesque », c'est bien entendu pour en conserver la mémoire, mais aussi pour mieux en faire ressentir la perte. Ce monde épargné et pacifié – c'est du moins ainsi qu'il apparaît –, Isabelle Daunais le rapproche de l'idylle. L'opulent manoir de la famille d'Haberville, où Jules « a vécu chéri de tout le monde sans exception » (AC-139) et vers lequel il peut toujours retourner, serait l'image parfaite d'un monde harmonieux, à l'abri des grands conflits. De fait, ce manoir incarne pour les d'Haberville non seulement « le château mythique

4. D'autres romans historiques présentent ainsi la Conquête, de sorte que l'on peut parler d'un lieu commun. C'est le cas de *L'intendant Bigot* de Joseph Marmette, de *Joseph et Marie* de Napoléon Bourassa ou encore de *La sève immortelle* de Laure Conan. Ce faisant, ces œuvres passent sous silence la dépossession vécue notamment par les peuples autochtones pendant la colonisation française.

5. Ou dont les histoires seront campées à une époque ultérieure, comme c'est le cas pour *Jean Rivard*.

des contes » (Marcotte, 2002 : 486), mais également quelque chose comme le « bonheur de vivre en Nouvelle-France » (Daunais, 2015 : 39), une représentation qui, rappelle Nicole Deschamps, « ne correspond pas nécessairement aux faits » (Deschamps, 1965 : 15) et repose sur une forme évidente de déni⁶. En vérité, plutôt que d'être représentatif d'un simple bonheur, le manoir seigneurial marque un pouvoir, soit la possession du monde par les personnages qui appartiennent à l'élite coloniale : comme le souligne Daunais, il constitue un « symbole de leur richesse, de leur rang et de leur civilisation » (Daunais, 2015 : 34). Et ce que le roman raconte par la suite, avec la destruction du manoir par l'armée anglaise et sa reconstruction subséquente, c'est la perte vécue par les d'Haberville de ce monde qu'ils considéraient comme « le leur » et la façon dont ils parviennent, en partie du moins, à le restaurer.

La reconstruction du manoir m'amène à poser la question suivante : la Conquête n'est-elle, dans ce roman, qu'un incident temporaire et vite réparé, auquel cas il ne saurait être vraiment question de dépossession existentielle, ou bien inaugure-t-elle durablement une déchéance, c'est-à-dire une rupture entre un monde jadis marqué par la possession et un monde désormais soumis à la dépossession ? Cette dernière hypothèse, entre un avant merveilleux et un après désenchanté, est celle que défend Réjean Beaudoin dans *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française* :

Une frontière irréversible sépare toute la durée du récit entre un autrefois délicieux et un présent désenchanté. Le partage malaisé entre la légende et l'histoire se joue autour d'une problématique analogue. La première évoque le mythe fondateur de la Nouvelle-France, société parfaite, sans faille, harmonieuse et souriante comme le paradis des origines. La seconde raconte la fin brutale de ce bonheur avec la conquête militaire de 1759. (Beaudoin, 1989 : 130)

Pour Beaudoin, la Nouvelle-France apparaît dans ce roman comme une sorte de paradis perdu, tandis que l'univers qui succède à la

6. Rappelons que, loin d'être un univers pacifié et épargné par les conflits, la Nouvelle-France a été marquée par plusieurs guerres intercoloniales, ainsi que par des affrontements avec les peuples autochtones. La situation des d'Haberville, qui appartiennent à l'élite coloniale et possèdent une seigneurie, est aussi loin d'être représentative de celle de l'ensemble de la population, formée principalement d'engagés, de filles du Roy, de censitaires, mais aussi d'esclaves.

Conquête, lui, serait dès le début annoncé par toute une série de présages portant « la vision d'un monde dévasté, ruiné, déchu de son antique et naturelle splendeur » (1989: 130). Dans *Le roman sans aventure*, Isabelle Daunais s'oppose vivement à cette interprétation. Si l'essayiste concède que la vie est « un peu moins idéale » (Daunais, 2015: 38) sous le Régime anglais, elle pense que c'est dans le monde de l'après que les héros découvrent véritablement l'idylle dans toute son ampleur, car « non seulement l'avant ne se voit en rien aboli, mais il se poursuit et se fond dans un après tout aussi idyllique » (2015: 39). Autrement dit, l'idylle de la première partie serait encore plus puissante une fois transposée dans la suite du roman, puisque même la Conquête n'a pu y mettre fin et que sa permanence serait enfin révélée aux personnages.

Rien ne me paraît plus éloigné que ces deux interprétations de Beaudoin et de Daunais, et il m'a longtemps semblé que je devais prendre parti pour l'une d'elles afin de poursuivre mon analyse des *Anciens Canadiens*. Or, quand on lit le roman du point de vue de la dépossession existentielle, il apparaît que si ces idées contraires ont pu être défendues (et même appuyées par le texte), c'est simplement parce qu'elles figurent toutes les deux dans le roman du septuagénaire. Une fois la Conquête passée, les héros de Philippe Aubert de Gaspé continuent de plaquer sur la nouvelle réalité leur vision idyllique du monde d'avant et de vivre conformément à cette vision, alors qu'ils entrent dans le monde d'après qui, lui, serait marqué par la transformation ainsi que par leur propre dépossession.

En fait, c'est un passage de *Trente arpents* qui m'a permis d'en arriver à cette hypothèse et d'éclairer mon analyse des *Anciens Canadiens*. Dans le roman de Ringuet, effrayés par la conscription qui menace de les arracher de la campagne où ils vivent retranchés, les personnages se réunissent à la veille des élections générales pour protester contre la guerre. Tous s'entendent sur le fait que l'origine de leur dépossession se trouve dans la domination exercée par le conquérant britannique, mais ils opèrent alors une distinction entre deux conquêtes :

L'Angleterre ? Ils ne connaissaient d'elle que les deux conquêtes : celle d'autrefois, brutale et définitive, coupant en pleine chair française, séparant l'enfant de la mère ; et celle de tous les jours d'aujourd'hui, lente et sournoise, mais plus cruelle encore, étouffant tout un petit

peuple d'agriculteurs et d'ouvriers sous son emprise économique, lui arrachant l'un après l'autre, pour se les assimiler, tous ceux de ses fils qui avaient réussi. (TA-162)

C'est là, il me semble, une distinction assez révélatrice de la façon dont le roman canadien-français s'est saisi de la question de la dépossession, non seulement dans *Trente arpents*, mais aussi chez les devanciers de Ringuet. Dès *Les anciens Canadiens*, il y a en quelque sorte deux conquêtes, deux dépossessionnements bien distinctes l'une de l'autre : l'une qui fait office d'événement, l'autre de processus. Autrement dit, l'une qui s'apparente au passé simple (« brutale et définitive, coupant en pleine chair française »), l'autre à l'imparfait (« lente et sournoise », « arrachant l'un après l'autre », « pour se les assimiler »). Bien entendu, le roman du septuagénaire ne fait pas abstraction de la première conquête, associée à la défaite historique de 1759. Parce qu'elle est dépeinte entre autres par l'invasion du territoire et l'incendie du manoir, on pourrait dire que ses conséquences immédiates sur l'espace géographique la rendent explicite. Le capitaine d'Haberville tente d'ailleurs de la contrer en effectuant toute une série de ripostes sur l'espace, comme en témoigne la reconstruction du manoir et du moulin. La portée de cette conquête serait donc toujours intimement liée au territoire colonial et aux ressources matérielles qu'on peut en retirer. À ce propos, Isabelle Daunais a bien raison d'affirmer que le principal moteur des *Anciens Canadiens* est « le rétablissement ou le rééquilibrage des états » (Daunais, 2015 : 34).

Il apparaît toutefois que ce que les personnages de Philippe Aubert de Gaspé retrouvent – et c'est ce qu'ils cherchent à retrouver parmi tout ce qu'ils ont perdu – n'est pas le monde d'*avant*, lequel semble avoir irrémédiablement disparu avec la Conquête⁷, ce qui a pour effet de rendre impossible tout retour du passé dans le présent. Ce que les héros s'emploient surtout à récupérer par leur résistance à la dépossession n'est rien d'autre au fond qu'une illusion ou, pour reprendre un terme cher à Gabrielle Roy, un *enchantement*. Il n'est d'ailleurs pas aisé de départager l'enchantement de l'illusion tant ces deux notions sont intriquées l'une dans l'autre. Pour les besoins

7. En effet, en plus du changement de régime politique qui les écarte des officines du pouvoir, le patrimoine bâti qui était le leur a été incendié et les êtres qui leur étaient familiers ont presque tous péri dans le naufrage de l'*Auguste*.

de cette analyse, je dirais qu'il y a enchantement lorsque la vision enchantée du monde est conforme à l'univers dans lequel vivent les personnages et à l'expérience qu'ils en font. À l'opposé, lorsque cet enchantement ne correspond pas au monde dans lequel habitent les héros (jusqu'à en être parfois la négation) et l'emporte sur leur expérience réelle, je dirais qu'il y a plutôt illusion.

Enchantée: c'est bien ainsi qu'apparaît la Nouvelle-France dans le roman historique de Philippe Aubert de Gaspé (ainsi que dans ceux de Joseph Marmette et de Laure Conan), comme un monde plus grand que nature, peuplé d'êtres à la fois grandioses et familiers, un monde où même les routes qui conduisent aux manoirs sont jonchées des contes et des légendes qu'elles ont vus naître, et où la classe des seigneurs, commente non sans ironie Nicole Deschamps, « vivait dans "une fraternité bien touchante" avec un peuple de censitaires affectueux et reconnaissants » (Deschamps, 1965: 5). *A priori*, c'est bien cet enchantement qui émane des derniers chapitres des *Anciens Canadiens*, lorsque les d'Haberville, après de longues années à vivre de privations dans un moulin à farine, retrouvent un semblant de prospérité en reconstruisant ce qui n'a que la vague apparence d'un manoir:

Il n'y a que ceux qui ont éprouvé de grands revers de fortune, qui ont été exposés à de longues et cruelles privations, qui puissent apprécier le contentement, la joie, le bonheur même de ceux qui ont en partie réparé leurs pertes; qui commencent à renaître à l'espérance d'un heureux avenir. Chacun auparavant avait respecté le chagrin qui dévorait le capitaine d'Haberville: on ne se parlait qu'à demi-voix dans la famille; la gaieté française avait semblé bannie pour toujours de cette triste demeure. Tout était maintenant changé comme par enchantement. (AC-332)

Si l'idylle de l'avant se poursuit dans l'après, comme le défend Isabelle Daunais, il me semble toutefois que son statut change. Ce qu'à première vue les d'Haberville reconquièrent, ce n'est pas leur monde d'autrefois, mais uniquement le sentiment qu'ils y éprouvaient, soit l'enchantement. Mais, presque tout dans les derniers chapitres indique qu'il s'agit en fait d'une illusion. En témoignent bien entendu les nombreuses notes du narrateur-romancier faisant état d'un monde dégradé⁸, mais aussi les descriptions elles-mêmes

8. À cette « autre conquête » dont parle Ringuet, conquête de tous les jours, « lente et sournoise », le narrateur de Philippe Aubert de Gaspé ne cesse de faire

qui pointent en ce sens lorsqu'elles s'attardent à la situation des héros. La maison qui a été reconstruite, on le sait, n'a rien de la splendeur du manoir d'antan et ressemble davantage à une maison de « cultivateurs aisés » (AC-339), dans laquelle les repas ne sont d'ailleurs pas aussi fastueux qu'autrefois. De l'ancienne opulence du manoir, précise le narrateur, il ne reste que des cuillères d'argenterie, un pot de forme antique sur lequel sont gravées des armoiries, et quelques meubles en acajou. Tout le reste a été perdu dans l'incendie allumé par les Anglais. Toutefois, cela semble suffisant pour maintenir une illusion, comme si la maison de cultivateurs aisés, les mets modestes mais abondants et les quelques biens sauvés de la Conquête agissaient dans le monde de l'après comme des *reliques* de la vie d'avant, lesquelles permettraient aux personnages de se reconnecter au passé, c'est-à-dire de renouer avec leur sentiment d'enchantement, de vivre dans l'idée qu'ils habitent toujours dans un monde semblable à celui dont ils occupaient le sommet⁹, tout en passant sous silence la dépossession qu'eux-mêmes y faisaient subir, si tant est qu'ils en soient conscients. Il s'agit d'une illusion, mais cette illusion leur suffit. De même, que le gouverneur anglais reçoive les seigneurs vaincus à sa table du château Saint-Louis « en ayant soin de placer chacun suivant le rang qu'il occupait avant la conquête » (AC-348) les satisfait, bien qu'ils ne bénéficient plus de cette position dans le monde d'après, comme en témoigne l'usure de leur tenue vestimentaire, qui est à l'image de leur déclassement :

[...] les plus pauvres gentilshommes s'imposaient même des privations pour paraître décemment à cette solennité. Il est vrai de dire que plusieurs de ces hommes ruinés par la conquête, et vivant à la campagne sur des terres qu'ils cultivaient souvent de leurs mains, avaient une mine assez hétéroclite en se présentant au château,

allusion dans ses « Notes et éclaircissements », mais elle est plus difficilement saisissable par les personnages de l'intrigue romanesque en raison même de sa lenteur et de ses conséquences moins explicites. Les personnages du roman québécois en prendront conscience au fur et à mesure que l'univers romanesque dépeint aura avancé dans le temps, que le récit narré s'éloignera de l'an 1759.

9. Dans son introduction au roman, Aurélien Boivin fait d'ailleurs remarquer que, malgré la reconstruction d'une grande maison, « [l]e seigneur n'est plus en mesure d'afficher sa distinction de classe symbolisée par le manoir » (Boivin, 2007 : 56).

ceints de leur épée, qu'exigeait l'étiquette d'alors. Les mauvais plaisants leur donnaient le sobriquet d'«épétiers». (AC-476)

Dans le cas des d'Haberville, si la reconstruction du manoir met fin à l'indigence, elle ne met pas fin à la dépossession. En réalité, le roman canadien-français montre ici que le processus de dépossession survit à la pauvreté, en dépeignant un univers hanté par cette « autre conquête » qui débute à l'insu de la plupart des personnages. À l'exception notable de Blanche qui, lors du banquet final, chante avec des larmes dans la voix et refuse d'épouser son ami Arché parce qu'il a combattu aux côtés des Anglais, les autres personnages, aveuglés par leur victoire sur la première conquête et le retour d'une prospérité relative, continuent de festoyer comme autrefois, alors qu'ils sont isolés, que les êtres qui leur étaient familiers ont péri dans le naufrage de *l'Auguste*¹⁰, ce navire qui devait les ramener en France. Le capitaine « badin[e] comme avant ses malheurs » (AC-333) et continue d'organiser des banquets, alors que se dessine peu à peu au-dessus de leurs têtes « l'avenir de leurs descendants déclassés » (AC-370).

René Girard a bien démontré, dans sa célèbre théorie du désir mimétique, que dans le roman, l'individu serait incapable de désirer directement un objet ou de se lancer immédiatement dans une quête : cette dernière doit lui être signalée par un tiers que le héros cherche à imiter. Ainsi, le personnage romanesque « se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle » (Girard, 1961 : 32), c'est-à-dire le *médiateur* du désir. Or, *Les Anciens Canadiens* présente, à mon avis, un cas particulier de désir mimétique, que Girard n'avait pas répertorié dans ses travaux : au contraire de nombre de héros du roman européen, comme Don Quichotte pour qui Amadis de Gaule agit comme médiateur, le médiateur, pour les personnages dépossédés de certains romans canadiens-français, ne serait pas une figure extérieure ou un autre personnage, mais une version antérieure d'eux-mêmes. De fait, s'il y a un modèle à imiter dans *Les Anciens Canadiens*, il s'agit d'une image d'eux-mêmes tels qu'ils étaient avant la Conquête, et qu'ils cherchent à reproduire dans le monde de l'après. Alors que l'Ancien Monde s'est dégradé sur « cette terre asservie et maintenant

10. Le narrateur « déplor[e] la perte de tant de parents et amis expulsés, par un ordre barbare, de leur nouvelle patrie » (AC-321).

silencieuse» (AC-397), les d'Haberville continuent de célébrer au rythme des légendes et chansons d'autrefois.

Ce contraste entre la dépossession et la gaieté de la fête, entre la réalité et l'illusion, est parfaitement cohérent avec ce que l'on pourrait nommer l'esprit romanesque. Il en est même le fondement : c'est plus ou moins à cause du même contraste que Don Quichotte s'aventure comme chevalier dans un monde non seulement dégradé, mais aussi dénué de chevalerie. Sur cette opposition entre l'idylle illusoire dans laquelle vivent les personnages et le monde dégradé qui les menace repose tout l'intérêt ontologique du roman de Philippe Aubert de Gaspé au regard de la dépossession. Cependant, au contraire du héros de Cervantès, qui reviendra à la raison à la fin du roman et reniera la chevalerie, les héros de Philippe Aubert de Gaspé resteront jusqu'au bout dans leur permanence illusoire. Un autre personnage sera chargé de briser l'illusion par une prise de conscience de la dépossession et ce personnage, c'est le narrateur-romancier.

L'écrivain comme passeur

Il est vrai que, dans les romans, cette « autre conquête » dont parle le narrateur de *Trente arpents*, cette dépossession de tous les jours, « lente et sournoise », découle de la première, qui en est la cause. Cependant, il me semble que c'est elle et non la première que le roman québécois problématise ; c'est de cette autre conquête, pressentie par Blanche, qu'il fait son territoire d'exploration. La raison en est, selon moi, qu'à la différence de la première, « brutale et définitive », qui s'opère sur l'espace géographique, cette « autre conquête » serait avant tout une conquête du temps¹¹. En fait, si l'on accepte, avec Lukács, que le roman, au contraire de l'épopée, problématise le temps et non l'espace (Lukács, 1979 [1920] : 119-124)¹², le territoire d'exploration du roman canadien-français,

11. Le narrateur des *Anciens Canadiens*, tout comme celui de Ringuet, semble bien conscient de cette distinction entre une conquête militaire et une conquête temporelle lorsqu'il affirme dès les premières pages du roman que la « hache et le temps, hélas ! ont fait leur œuvre de destruction » (AC-15).

12. Le critique hongrois montre bien qu'au contraire du roman, l'épopée met en scène des héros qui ne sont pas altérés par le temps. L'adversité qu'ils affrontent se déploie davantage dans l'espace : Ulysse, même après vingt ans d'absence, peut rentrer chez lui et retrouver Pénélope. Ce qui fait obstacle à son retour, c'est la

c'est-à-dire son lieu de découverte, ne peut être que cette seconde conquête qui s'effectue dans le temps, ce processus de dépossession à l'imparfait saisissable entre autres grâce à la durée du temps romanesque. Au fil des décennies, cette autre conquête temporelle aura d'ailleurs de moins en moins à voir avec la Conquête anglaise, devenant un processus beaucoup plus abstrait, lié au passage du temps et, pour cette raison sans doute, beaucoup plus difficile à cerner et à combattre. Affirmant en 1937 que la Conquête anglaise le dépossède, le Menaud de Félix-Antoine Savard apparaît comme décalé, fou, tant cet événement paraît désormais hors sujet dans le monde qui est le sien.

Dans *Les anciens Canadiens*, on l'a vu, la première conquête se trouve en partie réparée par la reconstruction du manoir, alors que rien ne parvient à stopper cette autre dépossession dont parle Ringuet, sinon la rédaction du roman elle-même. De fait, si la seule membre du clan d'Haberville à percevoir la menace et à y résister est Blanche, comme on le verra plus loin, un autre personnage tout aussi important, peut-être plus central encore, ne cesse de se référer à cet oubli, et c'est le romancier-narrateur lui-même. La voix du septuagénaire, contemporaine de l'écriture du roman, c'est-à-dire des années 1860, intervient non seulement dans l'intrigue romanesque de 1759 qu'elle commente, mais également, et même principalement, dans les notes en bas de page et les « éclaircissements » en fin de volume. Nous sommes ici en présence d'un narrateur qui a déjà un pied dans la tombe au moment où il constate que le monde a changé et où il fait de la rétrospection son combat¹³. Il est d'ailleurs surprenant que ni Beaudoin ni Daunais ne tiennent compte dans leur analyse des nombreuses notes et éclaircissements qui envahissent littéralement le corps même du roman et qui en teintent la lecture. Ces notes, longtemps

distance géographique et les épreuves qu'il rencontre sur sa route, non le temps. Par opposition à l'épopée, le roman est donc l'art de la durée et raconte l'expérience que les personnages font du temps.

13. Dès les premières lignes du roman, la quête mémorielle du narrateur est clairement établie, alors que celui-ci évoque sa volonté de « consigner quelques épisodes du bon vieux temps, quelques souvenirs d'une jeunesse, hélas! bien éloignée » (AC-13), et ce, sans « rien omettre sur les mœurs des anciens Canadiens » (AC-13), puisque c'est la raison pour laquelle il prend la plume à un âge si avancé. La première évocation de Québec permet d'ailleurs de « juger des changements » (AC-15), voire de la « destruction » (AC-15) opérée par la « hache et le temps » (AC-15).

considérées comme une simple digression de la part d'un auteur qui ne rêvait selon certains¹⁴ que d'écrire ses mémoires, ne sont pas uniquement anecdotiques dans l'écosystème du roman : elles introduisent une durée, ouvrent sur la suite des choses, permettent de saisir tout le changement qui s'est opéré depuis 1759 :

Vous avez été longtemps méconnus, mes anciens frères du Canada ! Vous avez été indignement calomniés. Honneur à ceux qui ont réhabilité votre mémoire ! Honneur, cent fois honneur à notre compatriote, M. Garneau, qui a déchiré le voile qui couvrait vos exploits ! Honte à nous, qui, au lieu de fouiller les anciennes chroniques si glorieuses pour notre race, nous contentions de baisser la tête sous le reproche humiliant de peuple conquis qu'on nous jetait à la face à tout propos ! Honte à nous, qui étions presque humiliés d'être Canadiens ! Confus d'ignorer l'histoire des Assyriens, des Mèdes et des Perses, celle de notre pays était jadis lettre close pour nous.

[...] À la tribune, au barreau, sur les champs de bataille, partout, sur son petit théâtre, le Canadien a su prouver qu'il n'était inférieur à aucune race. Vous avez lutté pendant un siècle, ô mes compatriotes ! pour maintenir votre nationalité, et grâce à votre persévérance, elle est encore intacte ; mais l'avenir vous réserve peut-être un autre siècle de luttes et de combats pour la conserver ! Courage et union, mes compatriotes ! (AC-236-237)

Cette voix, quelque peu surannée et revancharde, qui interrompt l'action romanesque, c'est une voix de l'*après*, une voix qui a connu « un siècle de luttes » pour « maintenir [sa] nationalité », et qui revient dans le monde de l'*avant* pour en raconter l'histoire et y faire revivre les morts et les oubliés. Outre ses visées nationales évidentes, ce qui la rattache à un certain conservatisme est aussi sa défense du système seigneurial, comme l'a bien montré Nicole Deschamps dans un article intitulé « Les "anciens Canadiens" de 1860 : une société de seigneurs et de va-nu-pieds » (1965). Et si le capitaine d'Haberville résistait à la première conquête par la reconstruction de son manoir, à laquelle il associait le maintien de ses privilèges, le romancier-narrateur résiste à cette « autre conquête » par sa narration qui n'est au fond qu'une lutte d'usure contre l'assimilation et l'oubli, sans compter qu'en idéalisant le

14. Selon Camille Roy, par exemple, « la vie même de M. de Gaspé afflue dans son œuvre, et s'y concentre, s'y répand et en déborde. Ce roman est, en vérité, une première série des *Mémoires*. Ce sont les premières confidences de l'auteur au public » (Roy, 1914 : 38).

passé, il contribue à en masquer la négativité. En fait, cette lutte d'un siècle, qui passe par la réhabilitation de la mémoire et la « réécriture » d'une histoire oubliée, vise moins à obtenir quelque chose, à reconstruire ce qui a été détruit, qu'à consigner les pertes, c'est-à-dire à conserver par écrit ce qui est menacé de disparaître au sein du monde moderne. Cette mission n'est d'ailleurs pas très éloignée de celle dont s'investit le roman français du XIX^e siècle, une parenté que les préfaces des premiers romanciers canadiens-français ont pourtant récusée.

Entre le début et la fin des *Anciens Canadiens*, entre le monde des personnages et celui du narrateur, c'est le temps lui-même qui se modifie, ce qui place le romancier devant un problème beaucoup plus grand, allant au-delà du factuel : le voilà confronté à l'ordre, déréglé, du temps. Or, comme l'avance François Hartog dans *Régimes d'historicité*, « [s]elon que vient à dominer la catégorie du passé, celle du futur ou celle du présent, il est bien clair que l'ordre du temps qui en découlera ne sera pas le même » (Hartog, 2003 : 15). De fait, ce que la Conquête introduirait, dans une large part du roman canadien-français, c'est un autre régime d'historicité que celui des Canadiens d'avant 1759, soit le régime moderne, lequel menace directement la permanence tranquille des personnages, celle-ci se trouvant *de facto* associée au régime ancien. La notion de régime d'historicité, d'abord développée par Hartog, est reprise par Jean-François Hamel qui, dans *Revenances de l'histoire*, la résume ainsi :

La notion de régime d'historicité, dont François Hartog a tracé les contours, désigne le mode d'articulation du passé, du présent et de l'avenir dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire. Un régime d'historicité renvoie à un ordre du temps qui s'impose socialement, selon un faisceau de déterminations complexes, et qui est intégré à divers degrés par les discours d'une collectivité. Chaque régime d'historicité définit ainsi le mode d'être au temps propre à une société et rend compte des relations du passé et du futur dans chaque présent de l'histoire. (Hamel, 2006 : 27)

Dans *Les anciens Canadiens*, le monde d'avant la Conquête semble correspondre au régime ancien d'historicité, lequel est dominé par le passé, en ce sens qu'il est marqué par le temps cyclique et l'éternel retour d'un passé idéalisé que l'on cherche à reproduire dans le présent (par « réabsorption » (Hartog, 2003 : 58)). Il est à

l'image des personnages qui habitent « le manoir opulent de [leurs] aïeux » (AC-398), dont ils imitent les prouesses et transmettent les légendes. C'est là un monde certes marqué par le déni des torts commis, mais duquel le changement et l'oubli sont quasi absents et dont le maintien, après la Conquête, coïncide bien avec la notion de permanence tranquille proposée par Pierre Vadeboncœur¹⁵, soit le fait, pour un peuple, d'être « bizarrement posé dans la durée et comme installé dans l'histoire une fois pour toutes, en dépit de tous les aléas de la vraisemblance », et ce, « malgré les conditions extérieures qui le menacent et parfois le condamnent, et malgré l'insignifiance de ses moyens » (Vadeboncœur, 1970 : 5). Dans le régime moderne d'historicité, avec la notion de progrès, c'est le futur qui domine désormais l'ordre du temps, mais « un futur à faire advenir comme rupture avec le passé » (Hartog, 2003 : 146), lequel, parce que dorénavant dépassable, n'est soudainement plus idéalisé. Contrairement au régime ancien, l'attention au temps n'est plus portée vers le passé, dès lors menacé par l'oubli. Et si ce régime moderne, qui non seulement ne répète plus le passé, mais travaille à le dépasser, quitte à le faire disparaître ou à lever le voile sur sa négativité, constitue une menace pour les personnages des romans à l'étude, c'est parce qu'ils *sont* ce passé que l'on cherche à transformer.

C'est bien contre cet oubli et cette dépossession que lutte le romancier-narrateur des *Anciens Canadiens*, à un point tel qu'on pourrait croire que le parcours des personnages n'est pour lui qu'un prétexte pour ranimer les morts afin de les préserver de l'effacement qui menace de l'avaloir, lui aussi, une fois son œuvre achevée. Tout, dans son récit, devient motif de remémoration : à mesure qu'ils avancent vers le manoir, sur la route parsemée d'embûches de la Côte-du-Sud, Jules d'Haberville et Arché de Locheill achoppent sur des lieux et des êtres. Ces rencontres dans le monde des vivants éveillent le souvenir des lieux et des êtres dans le monde des morts, exhument un univers qui s'érige en parallèle

15. Isabelle Daunais affirme d'ailleurs que la permanence tranquille est une idylle. Cependant, à la différence de Vadeboncœur – et c'est une différence majeure, puisqu'elle est au fondement du *Roman sans aventure* –, Daunais estime que la Révolution tranquille n'a pas mis fin à cette permanence et que l'idylle s'est maintenue dans le temps jusqu'à incarner encore le monde dans lequel nous vivons.

de l'intrigue romanesque, en ratisse tout le péri-texte et qui, faute de pouvoir investir complètement le roman (parce qu'étranger à sa fiction¹⁶), en devient l'« éclaircissement¹⁷ ». Lorsqu'Arché et Jules évaluent la possibilité de traverser une rivière après la débâcle, la voix du romancier-narrateur évoque aussitôt le passeur Métivier, depuis longtemps disparu et dont le métier même a été aboli par le progrès (AC-446):

Que la terre, qui recouvre le brave et honnête Métivier, lui soit légère! que ses mânes me pardonnent d'avoir évoqué son souvenir! Si le voyageur ingrat l'a oublié, je me plais, moi, à le faire revivre dans cette note: il a fait rétrograder de soixante et quelques années l'ombre qui marque les heures sur le cadran de ma vie. Ce n'a été, il est vrai, que pendant un instant! mais quel instant précieux pour le vieillard que celui qui lui rappelle quelques bonnes jouissances de sa jeunesse.

[...] J'ai dit plus haut que j'étais ami du progrès: je me rétracte. La civilisation a tué la poésie: il n'y en a plus pour le voyageur! Belle prouesse, en effet, exploit bien glorieux que de passer sur un pont solide comme un roc, et assis confortablement dans une bonne voiture! (AC-446-447)

Cette figure du passeur, comme beaucoup d'autres, le narrateur-romancier se plaît à la sortir de l'oubli, « à la faire revivre » (AC-446) dans les marges de son roman devenues un mémorial, si bien que sa voix elle-même fait office de passeur. Pour cette voix, écrire équivaut d'ailleurs à « passer le Rubicon » (AC-11), mais en procédant ainsi, elle entraîne le lecteur dans une étrange traversée, non pas entre les deux rives d'un fleuve, mais entre deux temps, allant du moderne vers l'ancien, de l'oubli vers la mémoire, des vivants vers les morts. Étrange traversée, en effet, que celle où l'on n'évoque le monde d'avant que pour mieux en faire ressentir la perte, comme si ce monde était retiré par cette voix aussitôt qu'il était offert. Peut-être est-ce là la visée du narrateur que de faire prendre conscience au lecteur de 1863 de sa propre dépossession en mesurant son monde dégradé à celui, idyllique, des anciens Canadiens, et de lui inculquer le sentiment d'une perte, d'une spoliation aux mains de l'Histoire. De fait, toutes les interventions

16. Les notes et éclaircissements ne mentionnent jamais les protagonistes du roman.

17. L'annexe du roman, où figurent les nombreux renvois, s'intitule en effet « Notes et éclaircissements ».

de cette voix permettent au lecteur de « juger des changements » (AC-15) et de saisir la dégradation du monde qui s'est opérée depuis 1759. Véritable voix-conscience de la dépossession subie par les siens, le narrateur tantôt fige le souvenir de « tous les êtres chéris qui ne sont plus¹⁸ » (AC-177), tantôt se dépêche de décrire les lieux et les coutumes du Régime français avant que leur souvenir ne s'efface avec lui.

Devant tant d'expériences humaines perdues, le romancier-narrateur s'aperçoit qu'il possède toujours quelque chose : sa mémoire, laquelle menace toutefois de disparaître en même temps que lui, comme celle de tant d'autres. C'est donc une voix qui doit faire vite, car elle est déjà proche de s'éteindre au moment où elle découvre que les êtres ne font pas que mourir ; ils s'éclipsent sans laisser de traces, sans que leur souvenir se soit inscrit dans un monde où le passé a désormais cessé de se répéter. À mesure que l'on avance dans l'œuvre, que les notes et les renvois ne cessent de multiplier les appels aux morts, s'accroît cette impression que tous sont décédés, qu'il ne reste plus que cette voix, esseulée, « abandonné[e] [par] tant d'autres sur le chemin de la vie » (AC-420). Aussi, c'est comme si le narrateur-romancier regardait ses personnages, dans leur idylle retrouvée, avec l'émotion de quelqu'un qui sait ce qui s'en vient, hésitant à briser leur illusion, un peu comme M. de Saint-Luc, ce naufragé de *l'Auguste*, méconnaissable, ce « vrai spectre vivant, qui, les bras croisés, les regardait tous avec tristesse » (AC-312), n'ose pas, alors qu'il cogne à leur porte pour demander secours, leur annoncer la noyade de plusieurs êtres chers. Ce qui s'en vient, indique le narrateur, c'est la fin progressive d'un univers jadis marqué par la possession du monde :

En consignait les malheurs de ma famille, j'ai voulu donner une idée des désastres de la majorité de la noblesse canadienne ruinée par la conquête, et dont les descendants déclassés végètent sur ce même sol que leurs ancêtres ont conquis et arrosé de leur sang. Que ceux qui les accusent de manquer de talents et d'énergie se rappellent qu'il leur était bien difficile, avec leur éducation toute militaire, de se livrer tout à coup à d'autres occupations que celles qui leur étaient familières. (AC-310)

18. Il évoque par exemple son ami Couillard, qui n'a emmené dans son tombeau aucune de ses possessions : « Tu as vu passer le domaine de tes aïeux entre les mains de l'étranger » (AC-436).

Ainsi, la voix du narrateur ne peut faire autrement que de teinter notre lecture du monde de l'après, en laissant entendre que le temps des anciens Canadiens lui-même est peu à peu conquis et détruit par l'autre conquête. En vérité, l'enjeu de la narration est moins de raconter les aventures de la Conquête que d'immortaliser un monde qu'on avait cru jusque-là devoir toujours se répéter, immuable comme les saisons, mais dont, contre toute vraisemblance, on a été dépossédé. Ce monde idéalisé, le narrateur-romancier ne l'a connu que par procuration, par ce qu'on a bien voulu lui en dire, car lui-même est né dans le monde d'après¹⁹. En plus de masquer sa part négative, la permanence tranquille lui aurait donc également masqué la lente agonie de l'univers qui lui était antérieur et auquel il croyait appartenir, le fait que peu à peu ce monde et les êtres qui le peuplaient s'effaçaient au lieu de se perpétuer comme il le croyait. Le romancier-narrateur, dont la voix est si vieille qu'elle a survécu à ses contemporains, a découvert sur le tard, une fois le décor tombé, que la permanence tranquille n'était en réalité qu'une illusion, un trompe-l'œil, mais sans pour autant cesser d'idéaliser le monde d'avant. C'est là, du moins, l'expérience qu'il en fait et qu'il cherche à communiquer par le geste d'écrire, lequel semble intimement lié à une prise de conscience de la dépossession, du fait que rien n'est jamais permanent en ce monde. L'univers qui est le sien est donc un univers où il n'a pas vécu, mais qu'il a recueilli par fragments, ce qui lui procure une mince expérience, laquelle est toutefois suffisante pour que sa mémoire s'en empare afin de « passer le Rubicon » (AC-11), c'est-à-dire, selon ses propres termes, écrire.

Mais, cette voix n'agit-elle pas alors un peu comme une imprudence ? C'est une voix qui ne sait pas où se placer, qui ne cesse de revenir dans le roman, toujours en train de s'excuser de troubler le repos des morts, de s'interrompre elle-même, comme dans un théâtre du dialogisme intérieur où elle rejouerait tous les rôles, sur tous les registres. On peut se demander ce qui la fait se mouvoir ainsi, cette voix si vieille qu'elle semble n'avoir rien à perdre ni

19. Aux yeux de Nicole Deschamps, « [l]e récit imaginé des événements de 1760, apparaît alors comme un vernis sous lequel affleure la peinture naïve et non retouchée de la société de 1860, telle que la voyait Philippe Aubert de Gaspé », soit celle du régime seigneurial.

même à gagner. En fait, cette voix qui aspire à « consign[er] les malheurs » et « donner une idée des désastres » (AC-310) cherche son illusion et, pour l'atteindre de nouveau, elle ne peut que s'écouter raconter, jusqu'à se convaincre elle-même. C'est une voix qui se surprend à rire lorsqu'elle évoque une espièglerie commise dans son enfance, puis redevient soudainement grave et triste lorsqu'elle réalise que les acteurs qui figuraient dans la scène sont, eux aussi, décédés. Plus largement, l'illusion que cette voix tente de retrouver, dans sa lutte pour la commémoration romanesque, est celle (très proustienne avant l'heure) du temps lui-même, mais elle ne réussit à reconquérir du passé que de brefs « instant[s] » (AC-446). Pour le vieillard, ces instants sont toutefois « précieux » (AC-446), car ils repoussent « l'ombre » (AC-446) sur le « cadran de la vie » (AC-446), lui « rappel[ant] quelques bonnes jouissances de sa jeunesse » (AC-446). Mais, au contraire de celle des personnages, son illusion ne parvient pas à s'inscrire dans la permanence. Son effet ne peut être que momentané. Les instants se dissipent sitôt qu'ils apparaissent et, dans cet étrange mouvement de gains et de pertes, se rejoue à nouveau la dépossession au sein même de l'acte d'écrire.

Au fond, on est ici dépossédé parce que soudainement, sans qu'on ait pu le prévoir, le vrai monde, celui du temps présent, nous rattrape. Ce monde se révèle pour ce qu'il est : un monde dont on est absent, non pas que l'on soit mort, du moins pas tout à fait, mais parce qu'exister, au sens étymologique du terme (*ex + sistere*, soit se tenir debout, être stable hors de soi), n'y est dorénavant plus possible. Dans la durée du temps romanesque, se découvrir dépossédés, pour les personnages, c'est constater que leur présent n'est plus actualisé par le présent de l'Histoire, que leur présent a « traversé », mais sans eux, qu'il est devenu le passé du monde qui les entoure et qu'ils n'ont plus, comme espace à occuper, que le péritexte de l'Histoire, ce que je qualifierais de péritemps, soit un espace éclaté qui priverait les sujets de l'expérience à la fois du passé, du présent et du futur. Être dépossédés à leur insu par cette autre conquête temporelle, c'est-à-dire être dépossédés dans le temps et par le temps lui-même, revient pour eux à prendre acte que le monde auquel ils s'identifiaient ne se situe soudainement plus au centre, car le centre lui-même leur a été ravi. Cela revient à prendre peu à peu conscience qu'ils sont désormais « hors sujet » au sein même de leur propre histoire, et c'est sans doute pourquoi

la résistance passe ici par la prise de parole, par la réinscription du sujet au moyen d'une écriture qui trouve dans la dépossession son moteur.

Malgré cela, n'est-on pas en droit de se demander ce que cette mémoire vient faire dans les marges d'un roman? Comment a-t-elle pu s'égarer si loin en dehors d'elle-même? Les gens meurent et finissent par être oubliés sans que ceux et celles qui les ont connus ressentent le besoin d'inonder les romans de notes et d'éclaircissements. On pourrait d'ailleurs dire que ce phénomène n'a rien d'exceptionnel, qu'il en va ainsi de la marche du monde et depuis toujours. Si cette voix en fait tout un cas, jusqu'à mettre sa fiction en échec, c'est qu'il y a plus, au fond: l'essence du monde lui-même a été perdue en même temps que les êtres qu'il contenait. Ou, pour le dire autrement, avec le monde de l'avant a été détruite, sans possibilité de retour, la « poésie » (AC-446), laquelle serait liée au temps de la permanence tranquille. Cette poésie, on nous dit « [qu'il] n'y en a plus » (AC-446), que désormais, le « progrès » (AC-446) et « la civilisation [l'ont] tué[e] » (AC-446). Là se trouve peut-être l'impasse dans laquelle s'est placé le narrateur-romancier: avoir voulu témoigner de la perte de la poésie, mais avoir choisi pour ce faire un roman²⁰, de surcroît la forme très contraignante du roman historique et d'aventures telle que pratiquée par les Européens. Dans cette forme convenue, avec ses règles, ses codes, ses structures, il lui fallait loger tout ce qu'il avait à dire, et c'est comme si, en le faisant, l'auteur avait découvert qu'il n'y avait pas de place pour dire la dépossession au sein de cette forme européenne et qu'il n'avait, comme seul espace où l'exprimer, que les digressions ou le péritexte. On pourrait donc dire en extrapolant qu'il y a là une véritable naissance en creux, que le roman québécois naîtrait en 1863 du désir de dire la dépossession par une torsion opérée sur le roman historique européen.

20. Le programme que se donne le narrateur-romancier a selon moi connu une certaine postérité dans le roman québécois. Il constitue par exemple une forme plus ancienne du « mythe » moderne que Nepveu dégage dans *L'écologie du réel* à propos du roman de la Révolution tranquille: « Il y aura chez Aquin, Godbout, Blais, Ducharme, le même mythe (je ne parle pas ici des différences): la poésie souveraine a existé, on s'en souvient, plus ou moins nostalgiquement, mais l'espace du roman est précisément celui où cette poésie s'éprouve comme perdue, ou ce qui revient au même, comme dégradée ou pervertie » (Nepveu, 1999 [1988]: 104).

La recluse

Le retranchement du narrateur-romancier au manoir de Saint-Jean-Port-Joli inaugure par ailleurs toute une lignée de voix recluses²¹, à commencer par celle d'Angéline de Montbrun, isolée dans la maison de son père, ou encore celle du poète Hector de Saint-Denys Garneau, retiré dans le manoir familial de Sainte-Catherine. Si la première est un personnage et le second un être réel, il n'en demeure pas moins qu'ils écriront tous les deux un journal dans lequel ils ne cesseront de penser le dépouillement, la solitude, la pauvreté, voire la dépossession.

De 1863 à 1945, aucun personnage romanesque n'a mieux exploré ce périple du dépossédé et sa résistance qu'Angéline de Montbrun, défigurée, réfugiée dans la maison d'un mort pour écrire, mais incapable d'accéder à son présent et à son passé. Ici aussi, la beauté a été perdue. Ici aussi, une coupure a eu lieu, non pas celle de la conquête militaire, qui déjà s'éloigne de l'horizon romanesque, mais celle engendrée par la mort du père et la fin d'une enfance dont le domaine de Valriant incarnait l'enceinte protectrice. Chez Conan, toutefois, le manoir n'est pas ravi par un ennemi quelconque : c'est le charme lui-même qui s'en retire.

Mais que perd, au juste, la « fée de la jeunesse » (AM-29), lorsqu'elle perd son père jusqu'à devenir une dépossédée, une recluse qui ne touche plus au monde extérieur que par fragments ? On a beaucoup traité du désir d'Angéline de Montbrun pour son père et certains l'ont même associé à de l'inceste²². Or, si l'on tient compte de la logique interne du roman de Laure Conan, Charles de Montbrun apparaît moins comme l'objet du désir que son médiateur. Il est en effet celui que les autres personnages cherchent à imiter (Angéline veut reproduire son entrée en ménage et Mina le décrit comme un « exemple » (AM-52)), tout comme il est celui à qui l'on se mesure : le prétendant d'Angéline, Maurice, qui ne

21. Je me permets d'emprunter le terme à Pierre Nepveu qui, dans *Intérieurs du nouveau monde* (1998), range Angéline parmi ces autres recluses que sont notamment Marie de l'Incarnation et Emily Dickinson.

22. Gilles Marcotte affirme, dans les pages du *Devoir*, qu'un psychiatre y trouverait des traces du complexe d'Œdipe (Marcotte, 1950); Roger Le Moine avance que Laure Conan a dépeint le père sous les traits de l'être aimé, Pierre-Alexis Tremblay (*Le Moine*, 1966); François Gallays parle quant à lui d'un sentiment incestueux qui serait confirmé lors du décès du père (Gallays, 1980).

« parler[a] jamais comme lui » (AM-21), est constamment comparé à Charles de Montbrun, dont il s'avoue jaloux. Ce statut confère surtout au père le pouvoir de faire naître le désir et d'indiquer son objet : « Jamais sa fille n'entretiendra un sentiment qui n'aura pas son entière approbation, ou plutôt elle ne saurait en éprouver. Elle vit en lui un peu comme les saints vivent en Dieu » (AM-18). Le médiateur Charles inspire donc « une crainte terrible » (AM-36) à Maurice, car il détient le pouvoir tant de le désigner comme objet du désir d'Angéline que de le tenir à distance. Au sein de l'univers romanesque, selon René Girard, le médiateur possède le statut d'une quasi-divinité et a toujours l'air inaccessible pour les autres personnages, qui ne vivent dès lors plus que dans son imitation, « au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ » (Girard, 1961 : 16) (« un peu comme les saints vivent en Dieu », écrit de son côté Conan). Ainsi, l'objectif des personnages est de combler l'écart qui les sépare du médiateur. Ici, la politesse, le charisme, la moquerie du médiateur Charles l'élèvent au-dessus des autres personnages pour lesquels il semble inatteignable (« il porte une armure enchantée » (AM-69), dit Mina). Les autres ont si peu de prise sur lui qu'ils en perdent leurs moyens : face à lui, Maurice perd la parole et Mina sa coquetterie, car « [d]ès que l'influence du médiateur se fait sentir, le sens du réel est perdu, le jugement est paralysé » (Girard, 1961 : 17).

Autrement dit, face au désir pointé par le médiateur, la volonté des personnages plie, à l'instar de Mina qui, comme le souligne Patricia Smart, perd l'usage de sa volonté propre dès qu'elle s'invite à Valriant – que Lucie Robert qualifie par ailleurs « d'*utopie ultramontaine* » (Robert, 2018 : 56). Mina, écrit de son côté Smart, va jusqu'à « mépriser les valeurs féminines qui autrefois faisaient le centre de son univers, ayant perdu son propre centre de gravité pour devenir une planète insignifiante dans la constellation qui gravite autour du soleil de Charles » (Smart, 2003 [1988] : 64). Au sein de cette constellation, la planète Angéline est celle qui tourne le plus près du soleil, qui en reçoit le plus de lumière, avec pour conséquence d'être totalement subjuguée par le médiateur, c'est-à-dire d'avoir renoncé à son libre arbitre jusqu'à l'aveuglement. Âgée de dix-huit ans, Angéline « est une enfant, et [Charles] désire qu'elle reste enfant aussi longtemps que possible » (AM-34), tout comme Angéline « ne consentira jamais à se séparer » (AM-37) de

cet homme à qui elle ne « cache jamais rien » (AM-36). Cette proximité est si grande que Charles prévient le prétendant de sa fille que c'est avec lui qu'il s'apprête à s'unir: «Faites vos réflexions, mon cher, et voyez si vous avez une objection à m'épouser» (AM-37).

Si la compagnie d'Angéline est recherchée, si elle exerce une fascination sur les autres personnages, c'est donc avant tout parce que le regard du médiateur se porte davantage sur elle et qu'elle lui ressemble (notamment par « ses beaux yeux limpides si semblables à ceux de son père » (AM-20)). Mina cherche à la côtoyer et Maurice à l'épouser en partie pour atteindre le médiateur. À preuve, lorsque Maurice demande la main de la jeune fille à Charles de Montbrun, il ne lui propose pas d'être son gendre, mais son fils: «[...] pourquoi, s'il vous plaît, ne serais-je pas vraiment un fils pour vous?» (AM-39) Ce n'est pas en parlant de son sentiment pour Angéline que le jeune homme la demande en mariage, mais en se faisant, lui, objet d'un désir de filiation, en voulant se rapprocher du médiateur. Non seulement Maurice souhaite « [s']associer [au] culte » (AM-39) d'Angéline pour son père, dans l'espoir que ce dernier finisse par les « confondre un peu dans [son] cœur » (AM-39), mais il est prêt à renoncer à son libre arbitre (« prenez la direction de ma vie » (AM-39), lui propose-t-il), car « aimer, c'est sortir de soi-même » (AM-50). L'univers de Valriant, régenté par le père, ajoute ainsi à la compréhension de la permanence tranquille: dans le roman canadien-français, l'individuel doit sacrifier sa volonté au collectif afin que la répétition, c'est-à-dire au fond la mimésis, soit possible, une leçon qu'entrevoit déjà un personnage comme Blanche dans *Les anciens Canadiens*. Dans sa « Brève histoire du roman canadien-français », Marcotte relevait par ailleurs:

Les pères forment un écran devant la vie à vivre, devant le présent. Ils sont l'interdiction parfaite et absolue. Ils tirent à eux toute l'existence disponible, et laissent l'héritière dans ce néant, dans cette dérélliction, dont tous les romans de Laure Conan reçoivent leur sombre résonance. Les pères représentent la seule part d'existence possible, et c'est en eux que nous retrouvons l'Histoire. Père égale patrie. (Marcotte, 1962 [1958]: 17)

En se plaçant dans une perspective girardienne du roman, on peut voir qu'avec la mort du père, Angéline est dépossédée de son médiateur, qui faisait écran entre elle et la vie à vivre. Dès lors que le médiateur s'est retiré du récit, c'est le principe d'imitation qui est

mis à mal, c'est la permanence tranquille elle-même, symbolisée ici par le domaine de Valriant, qui semble impossible à renouveler²³. La ressemblance entre la fille et le père étant de surcroît annulée par la défiguration, Maurice cesse de désirer Angéline et Mina se détourne de son amie pour entrer chez les Ursulines. Le désir triangulaire est brisé, et cette césure se transpose dans la forme romanesque, qui passe d'épistolaire à diariste. À ce sujet, Myriam Vien affirme que la chute entraîne non seulement la défiguration de l'héroïne, mais aussi celle de la forme, en « offr[ant] aussi à l'œuvre une voie de sortie du roman par la mise en valeur d'une écriture de l'intime qui dérout[e] les conventions romanesques et fait de la fragmentation sa nouvelle poétique » (Vien, 2018 : 65). Et ce que le roman raconte par la suite, dans la section qui se nomme les « feuilles détachées²⁴ », c'est comment Angéline, devenue sujet et non plus objet de l'histoire, tente de se structurer dans cet univers dont la médiation a été évacuée. L'étrange paradoxe est alors celui-ci qu'en devenant sujet, en renouant avec son intériorité (avec sa volonté, son libre arbitre), le personnage perd tout, il se déstructure. Avec la mort du père, le désir de sa fille, auparavant clair, mimétique, logique, en un mot *dirigé*, devient un désir *errant*, qui cherche son objet, un désir ambigu et plus difficilement saisissable. Angéline est alors un être dont les « pensées s'égarant » (AM-123) : c'est « une chose terrible d'avoir senti s'écrouler tout ce que l'on possédait sans éprouver le désir de s'attacher à quelque chose de permanent » (AM-84).

Alors que dans *Les anciens Canadiens*, par exemple, les personnages résistent en reconstruisant leur manoir, tout comme les héros des romans de la terre résistent obstinément à leur transformation par la possession du sol, Angéline offre une résistance plus ambivalente, une résistance intérieure, psychologique,

23. La narratrice est consciente du fait que la mort du père a entraîné une sorte de rupture irrémédiable : « Alors, je savais que mon existence était profondément modifiée – que je ne pourrais plus être heureuse – parce qu'au plus profond du cœur, j'avais une plaie qui ne se guérirait jamais » (AM-133).

24. Il semble intéressant de souligner que la partie de l'œuvre où l'on exprime la dépossession est justement celle que l'on qualifie de « détachée », ce qui n'est pas sans rappeler les « notes et éclaircissements » dans *Les anciens canadiens*, comme si la seule façon de narrer la dépossession exigeait encore une fois de se détacher de la trame romanesque principale et de la forme convenue qui la porte, ici le roman épistolaire.

qui n'est *a priori* pas si éloignée de celle du romancier-narrateur des *Anciens Canadiens*, cet autre reclus, cet autre dépossédé qui vit dans le retranchement, mais elle apparaît seulement plus complexe, voire plus approfondie. Chez elle aussi, les pages de son journal sont d'abord un lieu de résistance mémorielle : elle y note les souvenirs reliés à son père afin de ne pas les perdre, car ils sont les reliques du monde dont elle a été privée, tout comme le romancier-narrateur noircissait les marges de son roman pour en faire un mémorial.

Angéline réalise également que la permanence tranquille n'était qu'un mensonge, que le passé n'offrait qu'une « illusion de sécurité » (AM-78), de sorte que l'on pourrait dire, avec Michel Lacroix, « [qu']*Angéline de Montbrun* esquisse une contestation interne de l'idylle » (Lacroix, 2018 : 101). Dès que l'enchantement se rompt, qu'il se révèle pour ce qu'il est, c'est-à-dire une illusion, voire une lubie, le personnage subit le même choc que le narrateur-romancier vieillissant, ou encore la Tinamer de Jacques Ferron dans *L'amélanchier* : Angéline découvre que « tout a disparu » (AM-106) à l'instant même où sa conscience émerge, où le monde, se livrant désormais sans le voile des fausses représentations, s'avère désenchanté. La voilà seule dans le tombeau d'un mort, tout entière plongée dans le péritemps du dépossédé, cet étrange régime d'historicité où plus aucun ordre du temps ne semble accessible pour le sujet : « Je ne vis guère dans le présent, et pour ne pas voir l'avenir, qui m'apparaît comme une morne et désolée solitude, je songe au passé tout entier disparu. Ainsi le naufragé qui n'a que l'espace devant lui, se retourne, et dans sa mortelle détresse, interroge la mer où ne flotte plus une épave. Oui, tout a disparu. Ô mon Dieu, laissez-moi l'amère volupté des larmes ! » (AM-106) Angéline ne vit ni dans le présent ni dans l'avenir, mais uniquement dans un passé qui n'existe plus, auquel elle n'a plus accès que par sa mémoire. Un écart se creuse désormais entre ce passé « tout entier disparu » et le monde réel et désenchanté qui l'entoure. Dès lors, son entreprise consiste à se couper des éléments du monde extérieur qui lui renvoient l'image de cette disparition. Plutôt que de continuer de s'aventurer dans le monde extérieur, ce qu'elle fera plus tard de façon sporadique, toujours en apposant sur l'extérieur le souvenir d'un monde à présent révolu, l'héroïne se réfugie dans l'exploration de la vie intérieure, descend avant l'heure dans une

sorte de tombeau des rois²⁵. Depuis ce lieu, toute son écriture se trouve hantée par la conscience de ce qui n'est plus. Elle tentera d'abord de résister en continuant d'imiter un médiateur absent : « Je passe toutes mes soirées dans son cabinet de travail, comme j'en avais l'habitude lorsqu'il vivait » (AM-90); « Tous les soirs, après mes prières, je m'agenouille devant son portrait, comme j'aimais à le faire devant lui, et, bien souvent, je pleure » (AM-92); « J'aimerais à m'occuper activement des pauvres, comme mon cher bon père le faisait, mais... » (AM-84). Elle a beau refuser de « laiss[er] [sa] robe noire » (AM-110) du deuil ou rédiger son journal, l'écriture ne parvient pas à annuler cette « séparation sans retour » (AM-90). Malgré tous ses efforts, elle échoue à lutter contre la disparition des choses : l'arbre associé à Maurice s'abat, le vieux cocher meurt (« [j]e ne verrai plus cet humble ami, cet honnête visage que je retrouve dans la brume de mes souvenirs » (AM-140)). Elle ne peut que se recueillir devant le tombeau de l'historien Garneau²⁶, qu'entreprendre un pèlerinage vers un passé qui ne se répète plus dans le présent, en consigner les miettes dans son journal devenu reliquaire (« [c]es chers souvenirs de tendresse et de deuil, je m'en entoure, je m'en enveloppe, je m'en pénètre, ou plutôt ils sont l'âme même de ma vie » (AM-122)).

Dans ses « feuilles détachées », la recluse ne cesse d'appeler une transformation qui ne viendra jamais, sinon à la toute fin, dans un retournement paradoxal, alors qu'elle-même accélère le processus contre lequel elle luttait en se dépouillant cette fois de tout ce qui lui était précieux. Voilà qu'elle cherche à « sacrifier toutes les amollissantes rêveries, tous les dangereux souvenirs ! » (AM-156), allant même jusqu'à « ne plus écrire *son nom*²⁷ » (AM-158) dans son journal, à renoncer à toute idée de mariage avec Maurice

25. Certains, pour cette raison, qualifient d'ailleurs *Angéline de Montbrun* de premier roman psychologique québécois, à l'instar de Bruno Lafleur dans la préface signée pour la réédition de l'ouvrage chez Fides, dans la « Collection du Nénuphar ».

26. Angéline profite en effet de l'une de ses rares sorties dans le monde extérieur pour aller se recueillir sur le tombeau de l'historien Garneau, dans un passage qui semble par ailleurs annoncer le virage qu'entreprendra l'écrivaine qui, après la publication d'*Angéline de Montbrun*, se consacrera entièrement à l'écriture de romans historiques.

27. Ici, c'est l'autrice qui souligne, sans préciser par ailleurs de quel nom il s'agit entre celui de Charles et celui de Maurice.

qui souhaite toujours l'épouser (mais plus par fidélité à son engagement que par passion). Elle découvre soudain en elle « une force étrange qui [la] pousse au renoncement, au sacrifice » (AM-158) : elle joint la médaille de l'Immaculée au médaillon qui contenait une photo de son père et de Maurice, jette au feu l'image du jeune homme ainsi que toutes ses lettres. La voilà prête à se départir de « [c]es ombres chères qu'on traîne avec soi, à mesure que l'on avance dans la vie » (AM-103), du moment qu'elle comprend que pour approcher Jésus-Christ, cet autre médiateur, « les idoles doivent tomber en poudres devant [lui] » (AM-139). C'est là le prix à payer pour une conversion, ou plutôt une reconversion, puisque pour cette conscience ce mouvement équivaut peut-être à revenir à ses débuts, à renoncer à incarner le sujet de l'histoire pour se fondre dans un autre médiateur, qui ne risque pas de disparaître, celui-là. De fait, au moment où sa volonté est de nouveau dirigée, où elle remplace l'imitation du père par celle de Jésus-Christ²⁸ et sacrifie tout à son nouveau médiateur, le roman s'achève sur cette conscience, sur ce libre arbitre ravalé par la médiation au détriment de l'expérience que le sujet pourrait faire du monde. À la toute fin du roman, à l'image de toutes les choses qui relèvent du terrestre, le souvenir de Maurice n'est plus « [qu']une fleur sur des ruines » (AM-166), et le roman se ferme sur une narratrice qui fait ses adieux en minimisant son malheur (« en sacrifiant tout, on sacrifie bien peu de chose » (AM-166)), car la voilà envahie par « [c]ette paix divine » et profonde qu'elle sent « [l]'envelopper, [la] pénétrer pendant [qu'elle] parl[e] » (AM-161) à une sainte cloîtrée dans un monastère. L'œuvre se solde par la « conversion » d'Angéline, comme si ce retour vers un médiateur mettait fin à l'écriture intime du « je » et que, plus que jamais peut-être, la permanence tranquille semblait incompatible avec le libre arbitre.

Or, il y a dans ce geste d'Angéline de Montbrun quelque chose d'éminemment ducharmien, bien que son sacrifice s'inscrive dans un tout autre registre. Je ne peux en effet m'empêcher de voir dans ce personnage qui entreprend de résister à la dépossession par le

28. À ce sujet, Marie-Andrée Beudet fait d'ailleurs remarquer que « [l]a morale très exigeante de *L'Imitation* [de Jésus-Christ], qui prône le détachement de soi et le renoncement au monde, convenait bien à ceux et celles qui, comme Félicité Angers, ne trouvaient autour d'eux et dans le siècle qu'indifférence et tiédeur » (Beudet, 2007 : 72).

dépouillement spirituel une sorte de précurseure de tous ces héros romanesques qui, à l'instar d'André et Nicole Ferron, des reclus eux aussi, y font obstacle en se départant de différents biens ou encore en s'autodétruisant, comme si, pour les personnages de la réclusion, le seul moyen de résister véritablement à la dépossession était d'en prendre le contrôle, de combattre la perte par la perte, le feu par le feu, jusqu'à s'immoler, jusqu'à incarner le contre-incendie de la dépossession.

Résistant(e)s

Dès lors que le monde se transforme, le personnage qui l'habite est, lui aussi, appelé à se transformer. Or, si la transformation des mondes romanesques va de soi, celle des personnages, comme le font remarquer certains critiques, serait impossible dans le roman québécois, qui y serait profondément réfractaire, en raison de son absence tant de maturité (Marcotte) que d'aventure (Daunais). En fait, une nuance m'apparaît importante : la transformation a bel et bien lieu, mais lorsqu'elle advient, le roman ne nous la donne que très peu à voir, car sitôt que le personnage se métamorphose, il est chassé hors du roman vers un espace auquel nous n'avons pas accès²⁹, quand ce n'est tout simplement pas le roman lui-même qui se saborde. Dans le roman d'Antoine Gérin-Lajoie, dès que Gustave Charmenil³⁰, l'ami d'enfance du protagoniste, renonce à l'idée du

29. Sur la question de l'étendue des univers fictionnels, on peut se placer soit dans une perspective textualiste ou pragmatique. Pour les textualistes, l'univers romanesque serait épuisé par la somme des énoncés contenus dans le texte qui forme le roman. Pour les pragmatiques, les romans ne sont qu'une fenêtre qui donne une vue partielle des univers dont ils rendent compte, un découpage. Selon cette perspective, les histoires se poursuivent en dehors du découpage opéré par les romanciers et romancières, à condition bien entendu que des signes, dans le texte, pointent dans cette direction. J'ai préféré inscrire mon étude dans une perspective pragmatique, étant donné que c'est celle qu'adoptent au moins deux des romancières étudiées, soit Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont, qui ont quelques fois exprimé ce qui était advenu de leur personnage « après » *Bonheur d'occasion* et *Le Survenant*.

30. C'est bien ce personnage, dans le roman d'Antoine Gérin-Lajoie, qui subira la dépossession collective dont nous avons parlé précédemment. Gilles Marcotte, dans *Une littérature qui se fait*, la résume d'ailleurs très bien : « [...] les difficultés de Gustave Charmenil représentent celles de toute une société ; une société désaxée, privée d'assises économiques et sociales, mise en état d'infériorité par la Conquête, à peine capable de s'inventer des fins et des moyens. Sans doute

mariage et devient un homme de la ville où il affirme se plaire, sa correspondance cesse et Jean Rivard s'étonne lui-même, dans le dernier chapitre, de sa disparition; quand Euchariste Moisan, exilé aux États-Unis, renonce à sa terre, c'est-à-dire à la possibilité de retourner dans le monde de la permanence, le roman se termine; quand Donald, jadis une jeune femme pleine de vie, se soumet à Séraphin et renonce à toute joie et à toute possession, elle meurt emportée par la maladie. Même dans *Les anciens Canadiens*, pendant les six années où les personnages sont contraints de vivre dans un moulin, le capitaine d'Haberville se transforme en même temps qu'il est dépossédé: «[...] le capitaine d'Haberville seul, tout en travaillant avec énergie, ne pouvait se résigner à la perte de sa fortune; les chagrins le minaient; et, pendant l'espace de six ans, jamais sourire n'effleura ses lèvres. Ce ne fut que lorsque son manoir fut reconstruit, et qu'une certaine aisance reparut dans le ménage, qu'il reprit sa gaieté naturelle» (AC-109). Avec la reconstruction du manoir, la situation se trouve en partie rétablie et la transformation du capitaine est annulée, de sorte qu'en confrontant le début à la fin du roman, nous pouvons avoir l'impression que la brisure opérée par la guerre n'affecte pas les personnages. C'est d'ailleurs l'hypothèse d'Isabelle Daunais qui, en comparant la situation initiale et la situation finale du roman, conclut que l'Histoire «agit dans la vie des personnages, le temps d'un long soubresaut, mais [qu'elle ne les transforme pas [...], n'influant ni sur leur caractère, ni sur leurs croyances, ni sur leurs valeurs, ni sur leur vision du monde, ni sur quoi que ce soit dans leur rapport au passé et à l'avenir» (Daunais, 2015: 33). Or, c'est justement parce que le roman du septuagénaire évacue son développement pour ne donner à lire que son début et sa fin que l'on peut avoir l'impression que la transformation en est complètement absente. La transformation des personnages n'est pas un phénomène impossible, ni même absent, au sein des univers romanesques, mais elle est évacuée, reléguée au second plan dans le récit que tirent les narrateurs de l'histoire des personnages. Encore une fois, si le roman de Philippe Aubert de Gaspé annonce cette transformation, il la

l'activité politique est-elle vigoureuse chez les Canadiens français d'alors, mais elle ne peut évidemment suffire à rassurer une conscience aussi profondément désemparée» (Marcotte, 1962 [1958]: 12-13).

traite par l'ellipse, n'accordant au mieux que quelques lignes aux six longues années marquées par la métamorphose du capitaine d'Haberville en un être privé de joie. Le roman saute par-dessus ce long épisode de privations au cours duquel les personnages luttent pour reconstruire le monde qui est le leur, afin de présenter en détail une situation finale où le changement est en partie annulé. Ainsi, tout se passe comme si, au contraire de ce que l'on trouve dans le roman européen de facture réaliste, la transformation était dans les romans à l'étude une matière non romanesque. En fait, cette transformation du personnage, dont l'ombre plane sans cesse sur les univers fictionnels, mais que les œuvres évitent en grande partie, est liée à autre chose qu'à l'ascension sociale propre au roman balzacien ou à la fin du lyrisme et des « mensonges romantiques ». Si sa possibilité est toujours réaffirmée, mais rarement concrétisée, c'est qu'elle ne constitue pas un objectif à atteindre comme chez Balzac. Elle agit plutôt en tant que repoussoir, car elle se trouve sans cesse liée au désenchantement, à l'appauvrissement ou encore à l'aliénation³¹. Si l'on peut affirmer que le personnage romanesque québécois (et canadien-français) ne se transforme pas réellement entre le début et la fin des œuvres, il me semble que c'est presque toujours en raison de la corrélation entre transformation et dépossession. Dès lors, l'un des enjeux du roman est de raconter comment les personnages repoussent leur transformation, et donc leur dépossession.

En fait, face à ce processus, deux réactions paraissent possibles chez les personnages : soit le combat, soit le renoncement. Nombreux sont les personnages, dans les romans canadiens-français, qui renoncent à combattre la dépossession. Ce sont, par exemple, tous les personnages secondaires qui vont chercher fortune en ville (Gustave Charmenil) ou émigrent aux États-Unis (Lorenzo Surprenant, Éphrem Moisan, etc.), ou encore, dans le roman historique, les membres de l'élite coloniale qui choisissent

31. Parmi les classiques du roman québécois, il faudra attendre *Bonheur d'occasion* pour que les personnages envisagent la transformation comme une possibilité d'ascension sociale. Jusque-là, la transformation n'est pas associée au gain, mais à la perte, et elle participe à leurs yeux du processus de dépossession. L'exception notable est celle d'Angéline de Montbrun, évoquée précédemment. Cette dernière entretient un rapport plus ambigu à la transformation, qui prend la forme d'une conversion religieuse et doit, pour ce faire, passer par le dépeuplement.

de rentrer en France après la Conquête³². Les habitants du rang de Mainsal qui plient l'échine devant les étrangers, à l'exception notable de Menaud et d'Alexis, s'inscrivent eux aussi dans cette filiation. Ces personnages servent souvent de repoussoirs et sont toujours confinés à des rôles secondaires. Ce qui distingue les héros de ces romans de toute une galerie de personnages secondaires dont les histoires – et les aventures – auraient pu faire l'objet d'un roman, c'est qu'ils sont les seuls, dans le monde qui est le leur, à avoir conscience de la dépossession (de cette « autre conquête » dont parlait Ringuet) et à vouloir la combattre.

Pour ce faire, ils disposent en quelque sorte de plusieurs méthodes de résistance. Il semblerait que la reconquête, qui est l'entreprise menée par des personnages comme le capitaine d'Haberville ou encore Jean Rivard, vise avant tout à reprendre possession de ce dont on a été dépouillé et s'opère principalement en réaction à la première conquête : celle du territoire, lequel est par ailleurs lui-même arraché aux peuples autochtones, une réalité, rappelons-le, sur laquelle les romans analysés jusqu'ici font l'impasse. L'entreprise de Jean Rivard a d'ailleurs ceci de particulier qu'elle est présentée à de multiples reprises comme une reconquête non seulement géographique, mais aussi historique. Lisant l'histoire de Napoléon, Jean Rivard, nommé « empereur » (JRD-103) par son homme engagé, compare le travail qui l'attend dans la forêt à la campagne d'Italie. Le défrichage devient un champ de bataille, un « chemin de l'honneur et de la victoire » (JRD-99), comme si c'était à l'Histoire elle-même que les héros se mesuraient, alors qu'ils sont seuls au fond des bois (dans ce « jeu » qui est le leur, ils ne sont, du reste, pas si éloignés de la folie de Menaud, qui s'imagine combattre des ennemis dans la forêt déserte). Bien souvent, comme c'est le cas du romancier-narrateur de Philippe Aubert de Gaspé ou d'Angéline de Montbrun, la résistance vise donc moins à retrouver ce qui aurait été perdu lors de la première conquête, ce que les personnages savent impossible,

32. Outre le roman de la terre, dans lequel la ville sert de repoussoir, il me semble que ce mécanisme se trouve aussi dans le roman historique. Dans ce dernier, c'est le retour dans la mère-patrie après la Conquête qui agit comme repoussoir, comme en témoignent le sort des naufragés de l'*Auguste* dans *Les anciens Canadiens* ou encore, dans *La sève immortelle* de Laure Conan, la pneumonie qui emporte la jeune Thérèse à la suite de sa traversée.

qu'à bloquer ou à ralentir les pertes entraînées par cette autre conquête, à la fois temporelle et identitaire, « lente et sournoise³³ ».

Cette résistance ou reconquête, cependant, ne progresse pas sur une ligne aussi assurée qu'on pourrait le croire. Si la transformation, une fois qu'elle a eu lieu, est évacuée du roman, sa possibilité est toutefois sans cesse projetée sur la vie des personnages et il se crée même une ambiguïté autour de sa venue possible. Cette ambivalence vient en quelque sorte flouter la réponse que le roman pourrait apporter au problème de la dépossession, de sorte que les œuvres semblent presque toujours pouvoir signifier une chose et son contraire, à l'inverse de ce que certains lecteurs ont pu avancer en les réduisant parfois – surtout le roman de la terre – à une thèse, à une idéologie que valide rarement la lecture de l'œuvre (du moins de celles qui ont été érigées en classiques par l'institution littéraire), comme le note Gilles Marcotte :

On a longtemps lu dans ce discours un conservatisme un peu bête, fondé principalement sur ce que Michel Brunet a appelé l'« agriculturisme », mais les recherches plus récentes de Bourque et Duchastel, résumées et introduites dans le champ littéraire par Pierre Popovic dans *La contradiction du poème*, ont montré qu'il s'agissait plutôt d'un discours double, hybride, produisant « une coalescence interne de traits traditionalistes et modernistes ». (Marcotte, 1997 : 9)

Si *Les anciens Canadiens*, par exemple, a été lu de façon si contradictoire, que son auteur a été perçu tantôt comme un « véritable libérateur » (Provost, 1865), tantôt comme s'étant « rang[é] du côté des vainqueurs » (Grutman, 1996 : 49), que le roman a pour certains dénoncé les conséquences néfastes de la Conquête, alors que pour d'autres il a au contraire fait l'éloge du Régime anglais, n'est-ce pas au fond parce qu'il contient en lui une certaine ambiguïté ? N'est-ce pas parce que la réponse qu'il donne au problème de la dépossession est toute romanesque, c'est-à-dire ambivalente, dialogique, floue ? Or, quand on analyse le roman de Philippe Aubert de Gaspé, on constate que c'est la dépossession qui introduit l'ambivalence dans le rapport qu'entretiennent les personnages au monde qui est le leur. Le monde sans transformation des premiers chapitres, ceux

33. Il convient de souligner que ce ne sont pas là des catégories rigides. Par exemple, plusieurs personnages, après avoir d'abord résisté à la dépossession, y consentent finalement, comme le capitaine d'Haberville qui, sur son lit de mort, renonce à ce que sa famille demeure fidèle à la France.

d'avant la Conquête, est un monde sans ambiguïté, un monde de la cohérence parfaite, très près de l'univers du conte. Une fois que la permanence tranquille menace de s'écrouler, ou qu'elle s'écroule carrément, l'ambiguïté gagne peu à peu l'univers des personnages, et les personnages eux-mêmes s'en trouvent atteints.

Une fois que la Conquête a accompli son œuvre de destruction, les anciens Canadiens apparaissent tous comme des êtres contradictoires, qui ne peuvent que se trahir eux-mêmes dans tout ce qu'ils font. C'est l'Écossais Arché qui, lorsque la guerre s'annonce, rejoint les rangs de ses ennemis et promène « la torche incendiaire sur les propriétés de ceux qui dans [son] infortune [l']ont comblé de bienfaits » (AC-245), ces mêmes propriétés où il s'était pourtant promis de revenir vivre un jour ; c'est Jules, blessé au combat, continuant de servir le roi de France en Europe, mais épousant une Anglaise ; c'est le capitaine d'Haberville, ruiné par la Conquête, jurant farouchement de servir éternellement le roi de France lui aussi, mais recommandant pourtant à son fils de prêter serment au monarque d'Angleterre (d'ailleurs, « [t]out le monde fut frappé de ce revirement si soudain dans les sentiments du chef de famille » (AC-349)) ; c'est l'oncle Raoul, anglophobe, « toujours rancunier au souvenir de la jambe que les Anglais lui avaient casée dans l'Acadie » (AC-407), qui se trouve entièrement « subjugué au bout d'un mois » par l'épouse anglaise de son neveu, allant jusqu'à prétendre que les Britanniques sont « des anges » (AC-408) à qui il ne manquerait après tout que la religion catholique ; enfin, c'est jusqu'au romancier-narrateur lui-même qui, bien qu'il veuille à consigner la mémoire des anciens Canadiens et à venger leur honneur, bien qu'il ne cesse de déplorer la dégradation du monde, son déclassement, n'en louange pas moins les gouverneurs anglais, tout comme il puise dans la culture anglo-saxonne pour parsemer son roman de références littéraires.

Mais comment, face à un processus si grave, si cruel et implacable que celui de la dépossession, peut-on être pris d'ambiguïté ? En vérité, ce changement s'insinue dans la psyché du personnage en creusant ses racines intérieures. C'est d'abord par l'ambiguïté que le personnage menace d'être dépossédé, qu'il cesse de se structurer comme le sujet cohérent qu'il a toujours été. Dans cette conquête à l'imparfait, ce n'est pas à l'extérieur, mais d'abord en lui-même que se joue le combat entre la dépossession et sa résistance.

À cet effet, il est intéressant de souligner que dans *Les anciens Canadiens*, le personnage qui devient le héros aux yeux du lecteur du XIX^e siècle n'est pas Jules ou Arché, comme le romancier se plaît à le suggérer, mais plutôt celui qui parvient à transcender cette ambiguïté, à formuler une réponse claire et ferme au processus de dépossession. Cet héroïsme est en effet attribué à Blanche d'Haberville. Aux yeux du lectorat, elle incarne la grande héroïne des *Anciens Canadiens*, bien que la place qu'elle y occupe soit mineure, puisqu'elle n'intervient pratiquement qu'à la fin du roman. Mais voilà qu'elle vole pour ainsi dire la vedette : dans les pages de *L'Action*, par exemple, Robert de Roquebrune, lui-même romancier, déclare que dans cette histoire « le gentilhomme, c'est Blanche d'Haberville. Le sexe ne fait rien à la chose, car l'âme est insexuée, et Blanche d'Haberville est le gentilhomme dans ce qu'il y a de plus exclusif et de plus exact » (Roquebrune, 1914 : 4), ce qui n'est pas rien si l'on considère qu'elle est l'une des seules à ne pas prendre les armes et que tous les autres personnages sont couverts de gloire militaire. Ce cas de figure, qui présente le personnage le plus rancunier comme un héros, peut d'ailleurs être lu comme un contre-exemple des thèses de l'auteur, qui prêchait pour la réconciliation et l'amitié franco-anglaise.

En fait, Blanche est la seule membre de la famille d'Haberville à être pleinement consciente de cette autre conquête et à entreprendre d'y résister, principalement en refusant d'épouser l'un des conquérants, son ami Arché, dont elle est pourtant amoureuse. Alors que le clan d'Haberville festoie, elle entrevoit non seulement l'avenir pour ce qu'il est, mais elle sacrifie également ses intérêts personnels à ceux de la communauté. Guidée sur cette voie du « patriotisme » (AC-357) par l'exemple de ses tantes qui se sont dévouées à la colonie, la sœur de Jules, au contraire de ce dernier qui épousera une Anglaise, « rejet[te], avec un superbe dédain, l'alliance d'un des conquérants de sa malheureuse patrie » (AC-357). Selon Aurélien Boivin, « ce dénouement laisse entendre qu'aux yeux de l'auteur la réparation n'a pas été aussi satisfaisante. L'offensé, même s'il a pardonné à son agresseur, se considère toujours victime d'une situation historique » (Boivin, 2007 : 56). En effet, le refus de Blanche, qualifiée « [d']âme sublime » (AC-398), est magnifié et comparé à une résistance historique pour la survie des siens sur « cette terre asservie et maintenant silen-

cieuse» (AC-397). C'est bien en termes de «résistances» (AC-395), au pluriel, que l'auteur décrit la lutte de la jeune femme pour ne pas devenir «la première à donner l'exemple d'un double joug aux nobles filles du Canada» (AC-397), cette idée de double joug n'étant pas très éloignée de celle des deux conquêtes avancée par Ringuet. Contemplant l'humble demeure de ses parents, Blanche est consciente non seulement de cette première conquête qui a opéré une coupure irrémédiable dans sa vie, «un gouffre entre [elle et Arché] [qu'elle] ne franchir[a] jamais» (AC-359), mais aussi, en partie du moins, d'un «double joug», marqué par cette autre conquête, par cette autre dépossession qu'est l'assimilation, de sorte qu'elle devient, aux yeux de plusieurs lecteurs du XIX^e siècle, la véritable héroïne des *Anciens Canadiens*. Cela ne se fait toutefois pas sans contrecoup: en refusant d'habiter le monde de façon ambiguë, l'héroïne doit faire le sacrifice de sa propre évolution, de tous les possibles qui s'offrent à elle, c'est-à-dire qu'elle demeure à jamais figée dans le temps, inchangée, pétrifiée en une statue de sel pour avoir regardé le brasier du manoir familial. À la toute fin du roman, de la famille d'Haberville, il ne reste plus que Blanche, grisonnante, qui joue chaque soir une partie d'échecs contre son ancien prétendant.

Ainsi, le personnage qui, aux yeux du lectorat, fait preuve d'héroïsme n'est pas celui qui part au combat et va affronter la marche du monde (Jules), mais celle qui y résiste depuis le «foyer domestique³⁴», celle qui ne fait pas de concessions et parvient à demeurer inchangée face au processus de dépossession qui menace de l'avaloir, de l'entraîner dans ce monde apparemment dégradé auquel le romancier-narrateur de 1863 ne cesse de faire référence. Ce monde marqué par le déclassement que pressentent Blanche et la voix du romancier-narrateur, c'est le monde dans lequel s'inscriront les romans ultérieurs, d'autant plus qu'ils décrivent une intrigue romanesque un peu plus avancée dans le temps de l'après-Conquête, un événement que l'on perd peu à peu de vue et qui agit de moins en moins comme un point de référence à l'intérieur des œuvres (quoique la critique des années

34. Il s'agit du titre du dernier chapitre.

1960 se chargera d'y faire régulièrement allusion³⁵). En effet, c'est bien cette lente transition entre deux régimes d'historicité que ne cessera d'explorer le roman canadien-français, cette perte de la permanence et du temps cyclique au profit du changement et du temps progressif qui menace d'altérer non seulement la manière d'être au temps des personnages, mais les personnages eux-mêmes, tout comme la position qu'ils occupent au sein des univers romanesques.

Dès lors que le rapport au temps est menacé, s'organise, dans le roman canadien-français, toute une résistance des personnages contre la transformation, le changement, la nouveauté, le progrès, qui s'y trouvent associés à la dépossession. Plus on avance dans le temps, plus le monde qui entoure les personnages paraît problématique dans son ambiguïté et plus la résistance des personnages semble nécessiter un tour de force de la part des romanciers, qui n'hésitent pas à recourir à des interventions extérieures, voire à des procédés de *deus ex machina*. Cette résistance au régime moderne d'historicité s'exprime sans surprise de la manière la plus explicite (et conservatrice) avec le célèbre plaidoyer de la voix du pays de Québec, dans *Maria Chapdelaine* (1913). Cette voix, dont on a dit qu'elle surgissait un peu de nulle part, joue en fait un rôle fort semblable à celle du romancier-narrateur des *Anciens Canadiens* ou à celle du curé de Grandpré dans *Jean Rivard* : c'est une voix extra-romanesque, ou qui apparaît à tout le moins comme une digression au sein de la trame narrative principale, et qui a conscience de la dépossession, en plus d'en savoir plus que le personnage. Alors que Maria est tentée de suivre Lorenzo Surprenant afin de mener une vie différente dans les villes américaines, lieu par excellence du progrès et de la transformation, lieu où les enfants des émigrés ont « vite fait [d']oublier » (MC-193) leur culture d'origine, la voix du pays de Québec « s'élève » (MC-193) pour rappeler l'importance de la permanence tranquille :

Nous sommes venus il y a trois cents ans, et nous sommes restés...
Ceux qui nous ont menés ici pourraient revenir parmi nous sans

35. En 1976, Gilles Marcotte conclut d'ailleurs *Le roman à l'imparfait* sur cette remarque : « En somme, notre histoire n'a pas commencé; ou, si elle a commencé, elle s'est arrêtée, elle nous a échappé, elle a été confisquée par l'Autre – à la Conquête, après les “événements” de 1837-1838, à la Confédération » (Marcotte, 1989a [1976] : 237).

amertume et sans chagrin, car s'il est vrai que nous n'ayons guère appris, assurément nous n'avons rien oublié.

Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons : elles sont toujours les mêmes. Nous avons apporté dans nos poitrines le cœur des hommes de notre pays, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire, le cœur le plus humain de tous les cœurs humains : il n'a pas changé. Nous avons marqué un pan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Ungava, en disant : ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culture, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles et qui devront demeurer jusqu'à la fin.

Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares ; ils ont pris presque tout le pouvoir ; ils ont acquis presque tout l'argent ; mais au pays de Québec, rien n'a changé. Rien ne changera parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et nous dise : ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... Nous sommes un témoignage.

C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs cœurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants : au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer... (MC-193)

Dans un monde où l'autre conquête est plus avancée, il est de moins en moins possible pour le sujet de structurer sa réponse en un tout cohérent par sa seule volonté, comme c'était le cas pour Blanche d'Haberville. Cette voix du pays de Québec, contre quoi s'érige-t-elle au juste, sinon contre l'ambivalence de Maria Chapdelaine face au monde et ses possibles, contre cette indécision qui gagne peu à peu la psyché du personnage ? Lorsque le monde de la permanence tranquille est ébranlé – ou menace de l'être –, le personnage fait toujours l'expérience de l'ambiguïté, à l'image des habitants du Chenal du Moine qui, nous le verrons, se surprennent soudainement à hésiter entre l'ici et l'ailleurs. Même dans un roman utopique comme *Jean Rivard*, un roman à thèse qui laisse peu de place à l'ambivalence, le personnage est pris d'ambiguïté lorsqu'à la suite de la mort de son père, il doit choisir sa destinée et que la spéculation des terres le condamne à la pauvreté. C'est le curé de Grandpré qui interviendra dans une longue réplique

dissertative afin de sortir le héros de son état ambivalent et de lui indiquer la voie à suivre. Tout le roman raconte par la suite la façon dont le personnage lutte contre la dépossession en reconquérant l'espace territorial de la forêt, lequel, comme le territoire de la Nouvelle-France dans *Les anciens Canadiens*, semble étrangement vidé de toute présence autochtone. De même, c'est pour sortir Maria Chapdelaine de l'ambiguïté à l'égard de son destin et lui indiquer la décision à prendre que s'élève la voix du pays de Québec. Tout comme Blanche d'Haberville avant elle, mais avec beaucoup plus d'indécision, Maria Chapdelaine doit renoncer à la manière dont elle souhaiterait être au monde, elle doit renoncer à vivre une vie plus aisée dans les villes de la Nouvelle-Angleterre (quoiqu'un autre, Ringuet, se chargera de démontrer que ce n'est là qu'une nouvelle illusion), car renoncer à soi, voilà le prix à payer pour résister, pour maintenir la permanence tranquille qui se nourrit de plus en plus de privations, du sacrifice de son propre désir. Il ne s'agit pas, de toute façon, d'un choix réel entre l'être et le non-être, mais d'une impasse où le sujet n'a jamais sa place, car, rappelle Yvon Rivard, « [l']héritage de la pauvreté, c'est aussi l'impossibilité de participer pleinement au rêve américain d'un nouveau monde sans y disparaître » (Rivard, 2006 : 133).

Ici se rejoignent peut-être les figures de l'illusionné et du résistant, puisque c'est avec l'image d'un univers disparu, donc, au fond, d'une illusion, que le héros s'aventure dans le monde afin de résister à sa transformation, un peu comme le faisait Don Quichotte lors de ses équipées en surimposant la chevalerie médiévale sur le monde capitaliste des marchands modernes. Le personnage qui se rapproche le plus de Don Quichotte dans le corpus canadien-français du XIX^e siècle est sans doute le narrateur-romancier des *Anciens Canadiens*, mais il fait un drôle de Don Quichotte tout de même, un Don Quichotte de l'analepse. Dans une étrange inversion, il semble entamer son aventure depuis son lit de mort, quand la raison lui revient et qu'il prend conscience du fait qu'il vivait dans l'illusion de la permanence tranquille. Plutôt que de renier sa lubie, comme Don Quichotte reniera les romans de chevalerie avant d'être emporté par la maladie à la toute fin du roman, il l'immortalise en se lançant dans la rédaction d'un roman historique au moment même où son illusion lui est ravie, alors qu'elle se brise avec le constat que le temps est passé. Par

l'écriture, il projette le monde d'avant sur l'univers qui lui est contemporain, érigeant sa mémoire en mémoire romanesque au sens où l'entend Isabelle Daunais dans *Les grandes disparitions*³⁶. Or, si le héros de Cervantès lisait des romans de chevalerie jusqu'à en imiter les prouesses, il n'y a toutefois pas d'Amadis de Gaule en sol canadien et, en 1863, aucun roman d'aventures ne s'est encore fait le chantre du monde d'avant la Conquête (Joseph Marmette, très lu à son époque, ne publiera que dans les années 1870 ses romans mettant en scène la Nouvelle-France). Le narrateur de Philippe Aubert de Gaspé est donc un Don Quichotte qui n'a rien à lire, un Don Quichotte sans médiateur. Hidalgo particulier que celui-là : pour que son aventure devienne possible, ce roman, il lui faut donc l'écrire, comme si le personnage de Cervantès avait dû lui-même rédiger les romans de chevalerie avant de se lancer à leur poursuite dans le monde.

C'est également en Don Quichotte canadien-français que se pose Menaud lorsqu'il entreprend la reconquête de sa montagne, mais cette fois-ci, il s'agit d'un personnage qui trouve son médiateur non pas dans son propre passé, mais dans un roman : celui de Louis Hémon. Ce sont les paroles de la voix du pays de Québec, à propos de la résistance au changement et du maintien de la permanence, qui ouvrent le roman de Félix-Antoine Savard, où elles sont largement citées par le héros et reviennent sans cesse comme une sorte de leitmotiv chez un personnage qui constate, au contraire de celui de Louis Hémon, que le monde de l'après est un peu plus avancé en son temps, en ce sens que l'oubli a davantage fait son œuvre sur les siens. Bien que les habitants de Mainsal semblent avoir oublié « l'héritage » (ou y avoir renoncé), ils vivent encore dans un temps cyclique où l'on se raconte des « histoires toujours les mêmes au fond, les propos où alternaient les vieilles plaintes de la race contre l'hiver, les lenteurs du printemps, les amours nouvelles et les mariages qui s'annoncent pour l'été » (MMD-31). Plusieurs passages attestent ce côté cyclique des choses racontées. Il est écrit, par exemple, que Menaud « commençait ensuite son

36. Selon l'hypothèse élaborée par Isabelle Daunais dans *Les grandes disparitions*, « c'est toujours en gardant le passé présent à son esprit qu[e] [le roman] entreprend ses explorations les plus neuves », de sorte que sa mémoire paradoxale a pour particularité de dévoiler l'existence de mondes anciens au moment même où elle en révèle la disparition (Daunais, 2015 : 36).

éternelle chanson » (MMD-71) et qu'il « repassait l'une après l'autre les vieilles remarques de l'ancien temps » (MMD-71), creusant ainsi une sorte de décalage entre la culture des habitants de Mainsal et le réel qui tôt ou tard les rattrape. Avec la nouvelle annoncée par le Délié, selon laquelle les étrangers allaient s'approprier la montagne, les personnages sentent que quelque chose de l'ordre de la permanence est menacé. Et lorsque Menaud, sous l'effet de la voix du pays de Québec, leur parle du pays et de leur héritage, ils « suiv[ent] le récit avec une sorte de regret : toutes ces belles choses ne reviendraient sans doute jamais plus ! » (MMD-46) Tout se passe comme si, dans *Menaud*, les personnages prenaient conscience du changement une fois qu'il a déjà eu lieu et que le sort qui attend leur montagne leur faisait découvrir après coup que tout leur passé personnel était déjà marqué par cette dégradation, et qu'ils s'y étaient résignés.

Après avoir alerté les siens, Menaud s'aventure quant à lui dans la montagne comme un « *dépossédé*³⁷, revenu, malgré les lois, s'emplir une dernière fois les yeux » (MMD-140) et résister. Dans *Menaud, maître-daveur*, la dépossession paraît avoir gagné du terrain, mais en même temps, les dépossesseurs partout annoncés, et combattus par un personnage révolté qui s'imagine posséder la montagne parce qu'il l'occupe, ne font paradoxalement jamais leur entrée. Dans les derniers chapitres, le héros semble, à l'image de Don Quichotte, lutter contre des moulins à vent lorsqu'il se perd en pourchassant « des conquérants » (MMD-146) au milieu d'une forêt déserte, qualifiée de « fête interdite » (MMD-140). Pourtant, Menaud est parfaitement sensé au regard de l'univers qui est le sien, soit celui que dépeint cette voix du pays de Québec de Louis Hémon, et ce n'est que par contraste avec le monde qui l'entoure que sa folie apparaît, que les arbres remplacent les conquérants comme des moulins à vent. Au même titre que Don Quichotte aurait été parfaitement cohérent dans l'esprit chevaleresque du Moyen Âge et que tout son drame reposait sur le fait qu'il vivait dans le monde, moderne, des marchands, l'attitude de Menaud serait par exemple parfaitement adaptée au monde de 1759 des *Anciens Canadiens*, mais elle apparaît comme insensée au début du xx^e siècle, alors que le monde a tant changé et que la Conquête

37. Je souligne.

anglaise n'est plus d'actualité. La situation du héros de Félix-Antoine Savard laisse entendre que résister à l'ambiguïté jusqu'au bout, demeurer inchangé dans un monde où la transformation a tant progressé, revient peut-être à maintenir sa propre cohérence jusqu'à la folie. C'est là l'impasse qui attend le résistant.

Dans aucun autre classique du roman d'avant 1945, la résistance à la dépossession n'a été aussi sublimée que dans *Menaud*, ce qui m'amène à poser la question de la beauté : si les romanciers québécois en ont fait un objet d'art, n'est-ce pas au fond parce qu'il y a aussi une certaine beauté dans la dépossession ? De fait, en plus de sa portée existentielle, la dépossession semble avoir offert au roman un matériau esthétique, à partir duquel celui-ci module non seulement sa forme, comme on l'a vu, mais également ses effets. Par exemple, dans le roman de Félix-Antoine Savard, c'est au moment où elles sont ravies que les illusions paraissent briller avec le plus d'éclat, comme en témoigne déjà d'une certaine façon le narrateur-romancier des *Anciens Canadiens*. Alors que le progrès efface le monde de la permanence tranquille, ce dernier en voit soudain la « poésie » et cherche à la sauver de l'oubli en se lançant dans la rédaction d'un roman. Dans tous les cas, c'est comme s'il fallait perdre ses illusions – ou qu'une noirceur pèse sur elles – pour que leur beauté soit révélée. C'est là ce qu'on pourrait appeler la *beauté de l'échec*, une beauté particulière puisqu'elle se trouve associée, du moins dans les romans d'avant 1945, à la négativité. Dans ces romans, la dépossession est précisément ce qui rend visible la beauté des illusions, même les plus ordinaires, car elle la rehausse par contraste au moment de la défaite, la fait paradoxalement apparaître en même temps qu'elle en prive les héros. C'est Donald imaginant qu'on lui offre des framboises à l'instant précis où elle meurt de toutes ses privations ; c'est Euchariste pensant avoir retrouvé ses champs au détour d'une route, alors que ce ne sont que des toitures d'entrepôts en aluminium qui brillent au soleil, dans une ville américaine où il a tout perdu ; enfin, c'est Menaud qui hurle « Posséder ! s'agrandir ! » (MMD-81) au moment même où la montagne lui est ravie et qu'il n'a plus rien.

Les « mauvais pauvres » du roman de la terre

Après Jean Rivard, qui parvient à échapper à la dépossession de la ville en se réfugiant dans un territoire qui lui paraît encore inentamé³⁸, les personnages du roman de la terre peuvent bien vivre retirés dans leurs campagnes ou, à l'image du père Chapdelaine, s'exiler toujours à l'extrême lisière du monde civilisé, c'est-à-dire vers un monde extrahistorique, un monde où la permanence est assurée par le retour des saisons et la rotation du « rouet du temps » (TA-77), mais, en réalité, ce n'est que partie remise. La transformation temporelle annoncée par le narrateur des *Anciens Canadiens* les rattrape ou menace sans cesse de les rattraper, car nul espace n'y échappe éternellement dans le roman canadien-français. Et si le déni peut être encore envisageable dans un monde où l'« autre conquête » n'a pas encore eu le temps de s'installer dans la durée, il devient de plus en plus difficile de maintenir cette attitude au fur et à mesure que le régime moderne d'historicité progresse et que les preuves qui mettent à mal la permanence tranquille ne cessent de s'abattre sur elle.

Tout se présente soudainement comme si le dépossédé ne pouvait plus se poser en martyr, alors qu'il avait pu jusqu'ici clamer son innocence, faire croire que le châtement historique dont il était la victime était d'autant plus injuste qu'il ne prenait source dans aucune faute qu'il aurait commise (comme le capitaine d'Haberville qui, selon le narrateur, cherche en vain ses torts). Toute l'incongruité du roman de Félix-Antoine Savard (en même temps que son intérêt ontologique, sa force de frappe) repose en ce sens sur le choix de camper son héros non pas dans un roman historique sur la Conquête de 1759³⁹, où Menaud aurait pu à la limite trouver sa cohérence, mais dans le monde de l'après. Savard fait

38. Il est pour le moins curieux que les romans de la terre passent presque tous sous silence le fait que les territoires à défricher étaient depuis longtemps habités par d'autres peuples, comme s'ils refusaient d'envisager la dépossession et l'appropriation exercées par leurs propres héros.

39. Je pense aux *Anciens Canadiens* (1863), mais aussi à d'autres romans qui, dans la foulée d'Aubert de Gaspé, se donnent pour mission d'exhumer la Conquête, tels que *L'intendant Bigot* (1872) de Joseph Marmette, *Jacques et Marie* (1866) de Napoléon Bourassa ou encore *La sève immortelle* de Laure Conan, publié de façon posthume en 1925 et par ailleurs longtemps considéré comme le chef-d'œuvre de l'écrivaine, du moins jusqu'à ce que les éditions Fides choisissent de faire entrer le premier roman de Conan dans la « Collection du Nénuphar » en 1950.

commencer l'histoire de Menaud environ cent cinquante ans plus tard, qui plus est au milieu d'un décor qui participe du roman de la terre, genre par excellence d'un univers placé en marge de l'Histoire. Si, dans un tel monde, s'aventurer dans la montagne pour résister à l'ennemi s'apparente désormais à de la folie, c'est aussi parce que l'ennemi en question s'est depuis longtemps éclipsé de la vie ordinaire. Le dépossesseur (et avec lui l'Histoire⁴⁰) n'occupe plus que l'arrière-plan du texte, où il joue de plus en plus un rôle que l'on pourrait qualifier, avec Gilles Marcotte⁴¹, de mineur :

[...] l'Anglais disparaîtra bientôt du roman canadien-français ; à partir de Jean-Charles Harvey, il n'est plus qu'un accessoire. Suscité par une prise de conscience collective, le roman se repliera de plus en plus sur cette conscience pour en étudier – et en subir – les conflits et les drames internes. C'est par là, et non par l'exploration des diversités extérieures, qu'il gagnera ses valeurs d'humanité. (Marcotte, 1962 [1958] : 15-16)

Le roman des années 1930 – et celui du terroir plus que tous les autres peut-être – explore ce monde duquel le dépossesseur s'est retiré, en même temps que son portrait ne cesse de se dessiner en creux, en son absence, par la haine et la rancune historiques que les personnages nourrissent à son égard⁴². Or, dans la conquête à l'imparfait, lente et sournoise, le processus de dépossession, loin de s'arrêter, se poursuit au contraire indépendamment de ceux qui l'ont enclenché ; c'est là une découverte terrifiante que fait Menaud, qui ne peut que bousculer à jamais la manière d'être au monde des héros qui viendront après lui. Dès lors que menace de

40. Si les soubresauts des événements historiques se font toujours sentir dans la vie des héros (l'exode vers les villes, la crise économique, etc.), ce n'est guère que par accident ou par une sorte de ricochet. Il convient cependant de souligner que ce retrait de l'Anglais comme dépossesseur (et avec lui de l'Histoire) n'est vrai que pour le roman, puisqu'à la même période, l'essai québécois semble quant à lui le repérer partout, notamment derrière la mainmise des grandes compagnies américaines qui s'emparent des ressources naturelles de la province, avec la complicité des gouvernements.

41. En 1954, dans *Cité libre*, Jeanne Lapointe affirme de son côté qu'il est curieux que notre littérature, qui « a taxé l'élément canadien-anglais d'une "haine pire que l'hiver", n'ait à peu près jamais présenté de personnage canadien-anglais depuis *Les anciens Canadiens* » (Lapointe, 1954 : 23).

42. Dans le roman de Savard, par exemple, de telles remarques xénophobes pullulent : « Dorénavant, elle lui serait interdite cette cabane, interdite la montagne, de par la loi, la loi du pays de Québec qui permet à l'étranger de dire au fils du sol : "Va-t'en !" » (MMD-121)

se soustraire de l'équation ce pôle important qu'est le déposseur, le rapport qui unit malgré lui le sujet à la dépossession se trouble. En effet, le dépossédé est à présent un être maudit qui, au contraire du capitaine d'Haberville ou de Jean Rivard, ne peut trouver le moteur de ses actions dans le sentiment d'une innocence injustement bafouée. Ayant récupéré en partie le rôle laissé vacant par le déposseur, le personnage joue désormais sur les deux plans, étant à la fois la victime et le coupable de la dépossession, une sorte de dépossédé-déposseur, comme si se jouaient en lui toutes les facettes de la dépossession qui s'y trouvaient intériorisées. Cette découverte a ceci de terrible qu'elle lui apprend que la dépossession, en s'installant dans la durée, est devenue sa manière d'être au monde, qu'il ne peut dorénavant exister que dans la perte, qu'il ne peut que la répéter en lui et hors de lui en se dépossédant lui-même ainsi que ceux et celles qui l'entourent.

Dans ce processus, ce sont moins les biens immobiliers ou les terres qui semblent à jamais perdus pour certains personnages que la capacité même de posséder quelque chose, accusant du même coup le caractère irrémédiable de la dépossession. En 1958, dans sa « Brève histoire du roman canadien-français », Gilles Marcotte qualifiait déjà ce phénomène de « drame de la possession terrienne – une possession qui est désir plutôt qu'appropriation : une possession-aliénation » (Marcotte, 1962 [1958] : 29), dont il attribuait la découverte à Claude-Henri Grignon. En 1933, l'année où paraît *Un homme et son péché*, cette « découverte » de Grignon serait d'ailleurs d'autant plus forte qu'elle s'effectue « à une époque où l'idéalisation terrienne, dans la pensée canadienne-française, est à son apogée » (1962 [1958] : 29), y compris chez Grignon lui-même qui, dans *Le déserteur et autres récits de la terre*, son recueil de nouvelles de 1934, défend encore la supériorité de la vie paysanne sur la vie citadine. Cette crise que Grignon présente dans son roman et qui semble faire contrepoids à ses propres idées incarne peut-être une preuve supplémentaire que les œuvres du terroir sont loin d'être la simple défense des trois dominantes de la pensée canadienne-française mises au jour par l'historien Michel Brunet (soit l'agriculturisme, l'antiétatisme et le messianisme (Brunet, 1957)). Dans le roman québécois des années 1930 se trame à tout le moins une réflexion, une remise en question de la notion de possession terrienne et, à travers elle, de celle de

pauvreté. Du fait de son ambiguïté, ce questionnement trouve davantage d'échos dans certains passages du *Journal* de Saint-Denys Garneau⁴³, qui lui est d'ailleurs contemporain, que dans le discours agriculturiste qui bat alors son plein, et dont les abbés Lionel Groulx et Camille Roy se sont fait les apôtres. En 2003, bien des années après sa « Brève histoire du roman canadien-français », c'est d'ailleurs en allant puiser du côté de Garneau que Marcotte complète sa réflexion sur la crise de la possession terrienne dans le roman des années 1930. Son article, consacré à l'importance de la pauvreté dans la crise spirituelle du poète, se conclut sur ces mots :

Il faut, en terminant, dire que cette réflexion du discours spirituel chez Saint-Denys Garneau n'est pas un acte purement individuel, ne signifie pas que pour lui-même, pour sa propre aventure. Le thème de la « pauvreté », dans la culture québécoise, est le plus scandaleux qui soit ; il se heurte de plein fouet au discours de reconquête, de possession, qui depuis les années 1930 jusqu'à celles de la Révolution tranquille se reproduit de mille façons. On pensera au *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, paru la même année que *Regards et jeux dans l'espace* (1937), et qui oppose à la pauvreté garnélienne – sans le savoir, évidemment, dans l'obscurité des affrontements profonds – un désir de possession effréné : « Posséder ! S'agrandir ! » On relira également, dans le *Trente arpents* de Ringuelet, le texte où Euchariste Moisan savoure sa prise de possession de la terre : « Doucement il la savourait des doigts auxquels elle adhérait, mêlant sa substance à la sienne. Puis il se mettait à l'émietter, d'un mouvement du pouce glissant sur les autres doigts, le mouvement de celui qui pièce à pièce compte les écus de sa fortune. » Ce thème de la possession n'occupe-t-il pas, aussi bien, une place d'honneur dans les revendications de la Révolution tranquille ? Lire Saint-Denys Garneau, c'est aller à l'encontre d'un désir de possession qui n'a cessé de tarauder et peut-être, paradoxalement, d'appauvrir la conscience canadienne-française, de l'aveugler sur des enjeux réels de son destin. (Marcotte dans Routhier et Warren (dir.), 2003 : 119)

Ce discours de possession, voire de reconquête, est présent depuis l'éclosion du roman canadien-français au XIX^e siècle – il agit même comme vecteur de l'action romanesque dans *Les anciens Canadiens* (1863) et *Jean Rivard, le défricheur* (1862) – et la « crise » sur laquelle il achoppe dans le roman des années 1930 n'arrive pas

43. Ce qui n'est pas surprenant chez un écrivain dont « le contenu fondamental de [l]a poésie est bien la dépossession, la privation, l'égarément » (Nepveu, 1999 [1988] : 35).

de but en blanc. Si Marcotte la circonscrivait dans le roman de cette décennie – plus précisément dans *Un homme et son péché* (1933), *Menaud, maître-draveur* (1937) ainsi que dans *Trente arpents* (1938) –, on pourrait ajouter qu'elle couve déjà au moins depuis *Maria Chapdelaine* (1916), quoiqu'elle soit là l'affaire d'un personnage secondaire. Samuel, le père de Maria, apparaît en effet comme l'un des premiers personnages de notre littérature romanesque à avoir perdu jusqu'à la capacité même de posséder :

C'était sa passion à lui : une passion d'homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture. Cinq fois déjà depuis sa jeunesse il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le nord, découragé tout à coup, perdant tout intérêt et toute ardeur une fois le premier labeur rude fini, dès que les voisins arrivaient nombreux et que le pays commençait à se peupler et à s'ouvrir. Quelques hommes le comprenaient ; les autres le trouvaient courageux, mais peu sage, et répétaient que s'il avait su se fixer quelque part, lui et les siens seraient maintenant à leur aise. (MC-42)

Ce drame de la possession, cette incapacité à s'approprier quelque chose, semble d'autant plus évident quand on compare Samuel Chapdelaine au héros d'Antoine Gérin-Lajoie, lui aussi défricheur. Dans le roman canadien-français, cet orphelin sans fortune devenu un père magnanime de la nation qu'il a lui-même fondée est l'archétype même de la possession terrienne. En cela, Samuel Chapdelaine apparaît comme l'envers du héros de Gérin-Lajoie, bien que sa force de travail ne soit pas en cause, lui qui a « clairé bien des arpents de bois, et bâti bien des maisons et des granges » (MC-185). C'est plutôt qu'au moment même où, à l'instar de Jean Rivard, le personnage de Louis Hémon serait victorieux, où il ne lui resterait plus qu'à *posséder* ce qu'il a créé de toutes pièces, il se sent incapable d'en jouir, un peu comme si Jean Rivard, au lieu de s'installer et de fonder une localité qui portera son nom, avait sans cesse interrompu son aventure pour la recommencer et retourner à la défaite. Michel Biron, qui relit le roman de Louis Hémon à partir de la figure marginale du père Chapdelaine, a bien montré que le défricheur « se retire là où la société n'est plus, et retrouve ainsi non seulement son indépendance, sa liberté, mais aussi la plénitude de l'origine » (Biron, 2010 : 86), origine qui est celle,

ajouterais-je, de la dépossession. S'il se veut indiscutablement un refus de la vie en société, ce mouvement de retraite du personnage me semble aussi lié à son rapport trouble à la possession. Son besoin de « mouver » (MC-36) se manifeste non seulement lorsque d'autres colons les rejoignent, mais aussi après que les Chapdelaine eurent « passé cinq ou six ans dans une place et que tout avait bien marché, [qu'ils] commenç[aient] à avoir un beau bien » (MC-186). Dans le roman de Louis Hémon, le père Chapdelaine se pose non seulement en déserteur asocial, mais également en *mauvais pauvre*, une figure dont le poète Saint-Denys Garneau a dressé les contours en 1938, dans l'une des entrées les plus connues de son journal⁴⁴. Samuel Chapdelaine, « presque [un] étrang[er] » (MC-23) parmi la société de Péribonka, est un mauvais pauvre en ce sens qu'il « ne peut rien retenir » (Garneau, 2012 [1954] : 575) de ce qu'il possède ou de ce qu'il acquiert : « c'est un pauvre irréparable » (2012 [1954] : 575). Pire, comme le mauvais pauvre de Garneau que l'on ébranche, que l'on « réduit à ce seul tronc vertical » (2012 [1954] : 579), il ressent « comme un soulagement » (2012 [1954] : 579) le geste de se départir de la terre qu'il a pourtant défrichée dans le seul but d'en faire son bien. Aussi est-ce là un cas étrange que celui du père de Maria Chapdelaine : s'il est « mauvais », c'est moins par envie de ce qu'ont les autres (même s'il se met à « haïr les faces des gens » (MC-186) venus s'installer près de chez lui) que par l'aversion qu'il retourne contre ses propres biens une fois qu'il les a en sa possession :

[...] j'allais m'asseoir sur le perron et je restais là sans grouiller, comme un homme qui a le mal du pays et qui s'ennuie, et tout ce que je voyais là devant moi : le bien que j'avais fait moi-même avec tant de peine et de misère, les champs, les clôtures, le cran qui bouchait la vue, je le haïssais à en perdre la raison.

Alors ta mère venait par-derrrière sans faire de bruit ; elle regardait aussi notre bien, et je savais qu'elle était contente dans le fond de son

44. On pourrait pousser la réflexion plus loin et démontrer que cette crise est présente dès l'émergence du roman de la terre. Il serait même possible d'opérer un rapprochement entre la figure du mauvais pauvre et les héros de *La terre paternelle* de Patrice Lacombe, qui inaugure le genre du terroir. L'opposition entre le bon et le mauvais fils de la famille Chauvin, celui qui perd la terre paternelle et celui qui revient pour la sauver, n'est pas éloignée d'une distinction entre bon et mauvais pauvre qu'on trouvera dans le roman des années 1930, voire dans le roman de Guèvremont, entre Amable et le Survenant.

cœur, parce que ça commençait à ressembler aux vieilles paroisses où elle avait été élevée et où elle aurait voulu faire tout son règne. Mais au lieu de me dire que je n'étais qu'un vieux simple et un fou de vouloir m'en aller, comme bien des femmes auraient fait, et de me demander des chicanes pour ma folie, elle ne faisait que soupirer un peu, en songeant à la misère qui allait recommencer dans une autre place dans les bois. (MC-186)

Nostalgique du « travail dur et de la misère » (MC-183), le père Chapdelaine cherche à se délester du fruit de son travail, à retourner à la « peine », à la « misère », à la perte, en un mot, à son origine : la dépossession. De là, il ne peut que recommencer à zéro le rude processus par lequel, dans le roman de la terre, l'individu parvient à la possession, privant ainsi sa femme du « règne » (MC-36) heureux auquel elle aspirait à l'instant même où celui-ci semblait enfin pouvoir advenir. Dans le roman, Laura Chapdelaine meurt loin des belles paroisses qu'elle rêvait d'habiter. Et, sur son lit de mort, Samuel, rongé par le remords, s'abandonne à une longue tirade dans laquelle il identifie les raisons de sa « folie » (MC-187) :

J'ai clairé bien des arpents de bois, et bâti bien des maisons et des granges, en me disant toutes les fois qu'un jour viendrait où nous aurions une belle terre, et où ta mère pourrait vivre comme les femmes des vieilles paroisses avec de beaux champs nus des deux bords de la maison aussi loin qu'on peut voir, un jardin de légumes, de belles vaches grasses dans le clos... Et voilà qu'elle est morte tout de même dans une place à moitié sauvage, loin des autres maisons et des églises et si près du bois qu'il y a des nuits où l'on entend crier les renards. Et c'est ma faute, si elle est morte dans une place de même ; c'est ma faute, certain !

[...] Plusieurs fois, après que nous avons passé cinq ou six ans dans une place et que tout avait bien marché, nous commençons à avoir un beau bien : du pacage, de grands morceaux de terre faite prêts à être semés, une maison toute tapissée en dedans avec des gazettes à images... Il venait du monde qui s'établissait autour de nous ; il n'y avait rien qu'à attendre un peu en travaillant tranquillement et nous aurions été au milieu d'une belle paroisse où Laura aurait pu faire un règne heureux... Et puis tout à coup le cœur me manquait ; je me sentais tanné de l'ouvrage, tanné du pays ; je me mettais à haïr les faces des gens qui prenaient des lots dans le voisinage et qui venaient nous voir, pensant que nous serions heureux d'avoir de la visite après être restés seuls si longtemps. J'entendais dire que plus loin vers le haut du lac, dans le bois, il y avait de la bonne terre ; que du monde de Saint-Gédéon parlait de prendre des lots de ce côté-là, et voilà que cette place dont j'entendais parler, que je n'avais jamais vue et où il

n'y avait encore personne, je me mettais à avoir faim d'elle comme si c'était la place où j'étais né... (MC-185)

Cette «faim» pour un lieu qui n'a pas encore pris forme, sinon par la misère et le recommencement qui y sont associés, est peut-être sans précédent dans le roman québécois. Selon l'auteur de *La conscience du désert*, ce personnage du père Chapdelaine «ne ressemble, à première vue, à aucune des autres figures du terroir» (Biron, 2010 : 80). Du point de vue de la dépossession, il agit un peu comme une transition entre les héros victorieux du XIX^e siècle (les d'Haberville, Jean Rivard, etc.) et ceux, défaits, du XX^e siècle (Menaud, Séraphin, Euchariste), entre les «bons» et les «mauvais» pauvres. Si l'attitude de Samuel est impensable chez le «bon pauvre» d'Antoine Gérin-Lajoie, alors qu'elle fait sens chez Hémon, c'est que l'enchantement s'est déplacé. À la mort de son père qui le laisse sans le sou, Jean Rivard choisit de migrer vers les terres vierges plutôt que vers la ville, après avoir fait ce rêve où la forêt est remplacée par des moissons luxuriantes «comme par enchantement» (JRD-31). Cet enchantement, le héros ne fera qu'aller le rejoindre par la suite, se chargeant de lui donner forme dans la matière. Dans *Maria Chapdelaine*, la chose est beaucoup plus complexe, puisqu'il semble impossible pour l'enchantement de se matérialiser dans le monde concret. Le rêve apparaît toujours ailleurs, mouvant, incertain. Il est soit dans ce qu'on laisse derrière (ces vieilles paroisses que la mère idéalise en «une sorte de paradis perdu» (MC-41)), soit dans l'inconnu (dans «la magie mystérieuse des cités» américaines (MC-146)), ou encore dans l'inexistant, c'est-à-dire «plus haut vers le Nord» (MC-187), dans ce qui n'a pas encore pris forme, du moins aux yeux des personnages. L'ici, soit le monde habité par les héros, n'est qu'un «pan de quelque planète déshéritée où ne régnait jamais que la froide mort» (MC-146), un monde de la désillusion où, chaque automne, le climat «trahit [les] espoirs» (MC-93). Si les personnages parviennent à braver les éléments pour y construire quelque chose, ce n'est pas le monde enchanté de Rivardville, mais la vie ordinaire dans toute sa trivialité, ce même monde qu'habiteront après eux Séraphin Poudrier et Euchariste Moisan. De cela, le voisin des Chapdelaine, Eutrope Gagnon, personnage du monde familial, offre un cas exemplaire. Au contraire du personnage de la forêt (François Paradis) ou de

la ville (Lorenzo Surprenant), il n'a aucun enchantement à offrir à Maria: «C'était cela tout ce qu'Eutrope Gagnon avait à lui offrir; attendre un an, et puis devenir sa femme et continuer la vie d'à présent, dans une autre maison de bois, sur une autre terre mi-défrichée... Faire le ménage et l'ordinaire [...]» (MC-151). Le parcours de Maria Chapdelaine apparaît ainsi d'un bout à l'autre du roman comme une variation sur le thème de la vie ordinaire, que son père fuit et que sa mère idéalise, tandis qu'elle ne fait, de son côté, que s'en accommoder en lui sacrifiant ses illusions. En choisissant Eutrope Gagnon plutôt que Lorenzo Surprenant, elle renonce en effet à «l'attrance d'une vie différente, inconnue, au centre même du monde humain» (MC-146). À côté d'elle, son père offre un contraste saisissant: dans le monde de la vie ordinaire, qui est celui de la possession terrienne, Samuel menace de se transformer en «un homme qui a le mal du pays et qui s'ennuie» (MC-186), «tanné de l'ouvrage, tanné du pays» (MC-186), «découragé tout à coup, perdant tout intérêt et toute ardeur une fois le premier labeur rude fini» (MC-42). S'il se prend de nostalgie pour les «dures années pourtant pleines d'espérance» (MC-185), c'est qu'il découvre quelque chose d'extraordinaire dans la dépossession, une sorte de dénuement où l'enchantement serait encore possible, mais le roman n'en donne pas explicitement les raisons. À ce sujet, Michel Biron souligne par ailleurs que le besoin de rupture de Samuel, sa volonté de prendre le maquis tous les cinq ans, relève d'une nécessité intérieure et ne trouve pas de justification politique dans le roman: «Sa rupture insensée, toujours à recommencer, se révèle d'autant plus vraie qu'elle demeure inexplicable et comme honteuse» (Biron, 2010: 86).

Si, au contraire de sa fille, Samuel poursuit sa lubie, qu'il se défait de sa ferme, qu'il entraîne les siens vers la misère afin de «fai[re] de la terre» (MC-183), autrement dit pour recréer ce qu'il vient de rejeter, à la poursuite d'une sorte d'absolu qui est toujours repoussé en avant, il n'en tire aucune leçon. Aucun apprentissage ne lui permet de mettre fin au cycle qui est le sien et qui ne pourra donc que se répéter, et ce, malgré son «remords» (MC-186) et sa «honte» (MC-187), faisant ainsi de lui une sorte de Sisyphe du roman canadien-français. En s'obstinant sur cette voie qu'il s'est frayée, il ne peut qu'aggraver sa misère, que contribuer au décès prématuré de sa femme par les conditions de vie qu'il lui a

imposées. La haine du père Chapdelaine pour la vie ordinaire est comme un « trou en lui par où tout s'échappe, tous ses souvenirs, tout ce qu'il aurait pu retenir » (Garneau, 2012 [1954] : 575), ce qui en fait, comme l'indique Biron, « un personnage sans avenir » (Biron, 2010 : 79) qui, contrairement à Jean Rivard, « ne laisse aucun héritage apparent » (2010 : 80). Plutôt que de renoncer à son enchantement, c'est en perdant, en redevenant un dépossédé, un sans-avenir, qu'il se sent libéré du poids de la vie ordinaire.

La frontière, jusque-là assez étanche, entre possession et dépossession, ne semble soudainement plus aussi évidente. En haïssant ses biens, en ne pouvant que les perdre de nouveau et par sa propre volonté, le mauvais pauvre de Louis Hémon entraîne le roman dans un étrange revirement, où c'est en possédant que l'on se sent devenir dépossédé. Ce paradoxe traverse l'expérience québécoise de la pauvreté, du moins telle que le roman s'en saisit. Par lui, le roman gagne en ambivalence et en ses pages la solution n'est jamais vraiment donnée. Le paradoxe ici décrit n'est au fond pas si éloigné de celui identifié par Marcotte dans le roman des années 1930. De fait, lorsqu'en 1962, il notait que le drame de la possession terrienne, mis au jour selon lui par Grignon et poussé plus loin par Savard et Ringuet, était « désir plutôt qu'appropriation : une possession-aliénation » (Marcotte, 1962 [1958] : 29), il pressentait déjà que la possession dépossède le personnage, ou du moins que c'est par elle qu'il se trouve perdant. En fait, c'est une incapacité fondamentale à posséder – moins à acquérir une chose qu'à la conserver et à en disposer – qui participe de cette même crise qui touche tantôt Séraphin Poudrier, tantôt Euchariste Moisan. Ces mauvais pauvres perdent leurs possessions moins à cause des autres que par leur propre faute, par leur propre incapacité à conserver ce qu'on leur donne (c'est Euchariste perdant la terre dont il hérite à la suite d'une série de mauvaises décisions) ou bien ce qu'ils obtiennent par un dur labeur (que ce soit Samuel en défrichant ou encore Séraphin en économisant). La situation des mauvais pauvres qui peuplent le roman de la terre apparaît d'autant plus paradoxale qu'ils possèdent objectivement toutes les conditions nécessaires pour mener une vie florissante, mais ne le font pas. Tout se passe comme si, par une sorte d'atavisme, ils continuaient de vivre en dépossédés, même lorsque l'abondance se présente enfin à eux.

De tous les personnages du roman québécois, l'avare Séraphin Poudrier est peut-être le plus emblématique de cette dégradation, lui qui habite et domine ce monde trivial de la vie ordinaire que cherchait à fuir le père Chapdelaine. À première vue, le riche usurier des pays d'en haut, qui entretient une « haine de tout ce qui pourrait entamer l'*avoir* » (Marcotte, 1962 [1958]: 32), semble bien éloigné d'un personnage comme Samuel Chapdelaine. C'est qu'à l'inverse du père de Maria, loin de haïr ses biens, il les chérit à l'extrême: « Il n'avait pas faim. Il venait de respirer, de toucher, de manger avec délices des chiffres représentant de l'argent. Il en était imprégné, saturé, gavé, il en avait plein dans ses veines, dans son corps, dans toutes ses facultés. Il n'avait pas faim. Il était littéralement ivre d'or » (HP-55). Mais cette possession, indique Gilles Marcotte, n'est qu'une illusion: « [...] l'avare Séraphin Poudrier a déjà tout perdu alors qu'il croit tout posséder » (Marcotte, 1962 [1958]: 32). En fait, si l'avare n'est qu'un mauvais pauvre, c'est que l'accumulation des deniers ne change rien aux conditions miséreuses dans lesquelles il mène son existence. Malgré sa fortune, Séraphin Poudrier « dormait peu, mangeait mal, ménageait la chandelle de suif et le bois de chauffage » (HP-45), comme le dernier des nécessiteux. La richesse n'a aucun pouvoir de transformation sur sa vie. Pire, « tomb[é] dans son abîme d'or » (HP-127), le voilà tourmenté, craignant toujours d'être ruiné et jeté « dans le chemin » (HP-12) pour la moindre bagatelle: une deuxième chandelle qui brûle dans le noir de la maison, un chapeau de paille, une poule tuée pour le dîner, un cercueil assez grand pour le corps de sa femme.

De son côté, le narrateur de *Trente arpents* précise qu'au moment où Euchariste hérite de la terre de son oncle, « l'habitude n'était pas encore en lui de la possession » (TA-34). En fait, à mesure que l'on avance dans le temps, que « l'autre conquête » fait son chemin, une distance semble se creuser entre le monde qu'habitent les protagonistes et cet avant qu'est l'univers de la possession, désormais si loin qu'il n'est plus qu'un vague et inaccessible souvenir. La capacité de posséder s'est perdue. N'ayant jamais possédé, le personnage, placé devant une richesse qu'il doit seul apprivoiser, ne peut agir qu'en parvenu, il ne peut qu'emprunter à son tour la voie tracée un an plus tôt par Séraphin Poudrier. Chez Euchariste non plus l'abondance ne change rien à son mode de vie, ou à peine.

Le mauvais pauvre de Ringuet préfère également accumuler ses deniers plutôt que d'améliorer sa condition: «[...] il eût été bien empêché de dire quel instinct le poussait ainsi à thésauriser. [...] Et pourtant, sans être rapiat, il liardait sans que jamais l'envie lui vînt de faire danser ses écus au soleil plutôt que de les enterrer dans le coffre-fort du notaire. C'était là une force plus puissante que lui [...]» (TA-135). C'est d'ailleurs en véritable Séraphin que pose Euchariste à la toute fin du chapitre «Été», juste avant que ne s'entame sa déchéance. Le personnage y prend en effet une poignée de terre, avec «le mouvement de celui qui pièce à pièce compte les écus de sa fortune» (TA-149).

Si le mauvais pauvre de Ringuet, en refusant notamment de payer pour la modernisation de son exploitation agricole, craint d'être dépossédé par le progrès, principe moteur par excellence du régime moderne d'historicité, celui de Grignon, quant à lui, redoute sans cesse que son bien ne soit mangé par ce qui lui semble être de la luxure et à laquelle il entreprend de résister: «L'avarice opiniâtre ferait payer cher à la luxure ses joies fugitives!» (HP-30) À première vue, le mot «luxure», qui revient constamment dans le texte où il agit comme repoussoir, semble bien éloigné des enjeux temporels propres aux régimes d'historicité. Or, le narrateur précise bien la distinction que fait le personnage entre la luxure et la richesse, lequel «n'avait pas faim de nourriture périssable et qui empoisonne l'organisme. Il avait faim d'or, nourriture de permanence, d'éternité» (HP-53). Aux yeux de l'avare, tout ce qui est associé à la luxure ne peut être qu'éphémère, une sorte de possession dans laquelle la perte se trouve déjà inscrite, puisque la chose est condamnée à être consommée, c'est-à-dire à disparaître aussitôt qu'on se l'approprie. Au contraire, ce qui l'attire dans la fortune qu'il entasse à l'étage de sa maison, c'est sa pérennité, le fait qu'elle ne peut être dépensée. Ainsi, entre la richesse et la luxure se rejoue d'une certaine façon la lutte éternelle du roman québécois entre la permanence et le changement.

Par une sorte de mouvement paradoxal, Séraphin économise, dépouille sa vie des choses les plus essentielles pour transformer ses privations en or, comme si en se dépossédant d'un côté l'avare s'enrichissait de l'autre, qu'il sacrifiait les «joies fugitives» (HP-30) à sa soif de permanence. Mais ce faisant, son trésor, «cet or qui lui avait coûté tant de labeurs, de souffrances corporelles, de sacrifices et de

soucis» (HP-162), est moins à ses yeux l'image de son abondance que celle de ses privations. Ce sont ces privations qu'il accumule à l'étage de sa maison et, par un revirement étrange, c'est le pesant d'or de sa dépossession qu'il idolâtre.

Si les mauvais pauvres finissent par tout perdre, la responsabilité en incombe moins au changement ou à la luxure qu'à leur propre attitude et incompetence. «Le paysan de Ringuet, précise Gilles Marcotte, ne possède rien, parce qu'il est incapable de ce détachement qui est la condition première d'un accueil» (Marcotte, 1962 [1958]: 36). Si Euchariste Moisan perd tout, ce n'est donc non pas à cause des Anglais qu'il hait et qu'il rend indirectement responsables de ses maux⁴⁵, mais à la suite d'une série de mauvaises décisions qu'il a prises. En plus de cacher tous ses deniers chez le notaire, il préfère en effet entasser son foin dans sa grange plutôt que de le vendre au rabais et, au lieu d'investir dans l'amélioration de ses installations, il se ruine en intentant un procès à son voisin parce qu'il ne supporte pas que ce dernier s'enrichisse avec la parcelle de terre qu'il lui a vendue et dont il n'a pas su, lui, tirer profit. La fin du chapitre «Automne» est sans pitié: le notaire s'enfuit avec son argent, Euchariste perd son procès et doit dédommager son voisin, la vieille grange en bois dans laquelle il avait cordé son foin et qu'il refusait de remplacer brûle par sa propre négligence. C'est par sa faute qu'il perd tout.

Pire, il entraîne également les siens dans sa chute: en donnant tout ce qu'il lui reste à Étienne, il «déposs[ède] du même coup tous ses autres enfants» (TA-228), avant de s'enfuir aux États-Unis pour dissimuler sa défaite. En cela, il rejoint le père Chapdelaine, qui privait les siens d'un «régne» heureux en leur faisant renoncer à la terre qu'ils possédaient pour retourner à la misère. Dans le roman québécois, il est dans la nature même du mauvais pauvre d'être à la fois dépossédé et dépossesseur. Pierre Desrosiers, qui applique dans les pages de *Parti pris* une grille de lecture goldmanienne à

45. Lorsqu'ils se réunissent, les habitants blâment par ailleurs régulièrement les Anglais pour leurs misères et ressassent leur haine: «[...] les Anglais d'Ottawa nous mangeront la laine su' le dos» (TA-63), «Moé, le premier Anglais qui s'amène en soldat pis qui veut me toucher, j'tire dessus; comme mon grand-père en '37» (TA-159), «On ne sait jamais, avec ces maudits Anglais» (TA-160), «Pis que j'aie pas seulement la chance d'en rencontrer un, enfant de chienne, dans un coin, de ces tabarnacles d'Anglais-là» (TA-161).

Un homme et son péché, a bien noté ce double statut de l'avare de Grignon⁴⁶. Dans un univers sans Histoire, dit-il, l'avare « règne sur une communauté désintégré » (Desrosiers, 1967 : 55) en différents individus qu'il dépossède par l'usure. Cette dépossession, l'usurier l'exerce bien entendu sur les pauvres gens qui viennent lui emprunter de l'argent, lui qui « avait fait crever tant de familles » (HP-34). Cependant, c'est avant tout sur sa propre épouse, Donalda, que le roman la donne à voir. Qualifiée de « fraîche comme un pommier en fleurs » (HP-9), la jeune femme se détériore dès qu'elle entre en ménage :

[...] en moins de six mois de mariage, elle devint cette mécanique qui sert à traire les vaches, à cuire le pain, à filer la laine, à reprendre des habits puants, à faire la cuisine, à laver la vaisselle, à nettoyer le plancher, à veiller les malades la nuit, à rechauffer les patates, à préparer les feux, à travailler sur la terre au temps des semailles et des récoltes, enfin, elle devint une femme à tout faire, excepté l'amour. [...] La femme s'habitua à cette vie séparée de l'âme et, un beau jour, le mal s'en alla tout seul. Elle ne désirait plus l'homme, et sa chair la laissa tranquille. (HP-10)

Cet apaisement, toutefois, ne dure pas bien longtemps. Comme on l'a vu en adoptant une perspective pragmatique, on constate que, dans ce roman comme dans les autres, le personnage est chassé hors du texte dès qu'il se transforme. Après avoir renoncé à la vie conjugale dont elle rêvait pour devenir la « bête de somme » (HP-9) de Séraphin, cherchant alors à « oublier la vie » (HP-11), Donalda tombe malade de façon subite : « L'invasion du mal fut si rapide que Donalda prit peur [...] » (HP-48). La scène de son agonie est sans contredit l'une des plus troublantes du roman. Si elle participe du thème de la possession, c'est non seulement parce que son mari imagine déjà les économies qu'il tirera de son absence, semblant presque se réjouir à l'avance de sa mort, mais aussi parce que dans son délire, Donalda revoit toutes les choses dont elle a été dépossédée et qui lui reviennent comme dans un mirage : de « la visite », « trois douzaines d'œufs », un « cadeau pour Noël », une « robe toute en soie », une « belle brosse », des « framboises » (HP-95-97). En s'imaginant, dans sa fièvre, qu'on les lui donne, elle est

46. Alain Piette ira même plus loin, émettant l'hypothèse que « Séraphin tient la place de l'Anglais dans le roman » (Piette, 1978 : 123).

enfin heureuse. Or, ce ne sont là que de petites choses du quotidien, des objets de pitié qui témoignent d'autant plus du stade avancé de sa dépossession qu'ils n'ont rien de luxueux. Ce ne sont autrement dit que des reliques de la vie ordinaire. Après avoir passé en revue toutes ses privations, après avoir quémandé de la « mélasse » (HP-98), « l'épouse-servante » (HP-24) s'éteint en disant : « J'ai soif! Je brûle... Des messes... toutes les messes. On m'a tuée... M'man! M'man! Ah quel beau soleil! » (HP-100)

Après sa mort, Donalda n'est plus qu'un « fantôme d'abondance » (HP-111) qui revient hanter Séraphin isolé dans sa « maison de misère » (HP-93) et, avec lui, le roman québécois. En effet, la jeune Donalda expire en interpellant sa mère décédée et, par cet appel, rejoint la longue « cohorte de femmes tuées » (Smart, 2003 [1988] : 19), ou à tout le moins mortes prématurément, et dont les spectres escortent du début à la fin le roman québécois d'avant 1945 : la mère d'Angéline de Montbrun, Laura Chapdelaine, Alphonsine Moisan, Mathilde Beauchemin. Dans le roman de la terre en particulier, les femmes ne semblent mourir que pour servir de châtiment à leurs maris, à l'instar de la mère Chapdelaine dont le décès, parce qu'il survient dans le monde sauvage où son époux l'avait entraînée un peu malgré elle, déclenche le remords et la honte du père Chapdelaine, qui confesse alors sa lubie.

Dans ce roman, l'usurier Séraphin n'est cependant pas qu'un dépossesseur. En « exerçant sa puissance par le moyen de l'argent, précise Desrosiers, ce héros qui tire sa force de phénomènes qui ne dépendent pas de lui est lui-même dépossédé au profit d'un état pathologique qui lui échappe : son avarice » (Desrosiers, 1967 : 55). Il n'est et ne sera jamais « que le lieu privilégié d'une fuite dont il ne contrôle rien » (1967 : 57), ce qui le rapproche lui aussi de la figure garnélienne. Avec la mort de sa femme, qui n'est plus là pour lui arracher « ses pièces de vingt-cinq sous » (HP-143) afin de s'acheter, entre autres choses, des « épingles à cheveux » (HP-143) (« des objets de luxe et de perte » (HP-143)), l'avare économise davantage, « au point de s'étonner lui-même » (HP-141). Dans un paradoxe comme seuls les mauvais pauvres en sont capables, c'est en même temps ce qui le rend « si riche et si malheureux » (HP-158), comme si ses privations, devenues de l'or, continuaient de déposséder le personnage plutôt que de l'enrichir. Et le voilà entré de plain-pied dans ce que l'on pourrait nommer, avec Gilles Marcotte, une

« possession-aliénation » (Marcotte, 1962 [1958] : 29). Seul dans sa maison, l'avare glisse dans une « folie » (HP-156) qui n'est pas sans rappeler celle de Maupassant. Il se réveille en sursaut, s'imaginant des hommes gravissant les escaliers pour venir lui dérober sa bourse contre laquelle il dort : « [...] il se sentait épié. Il se sentait traqué. Il avait peur des voleurs » (HP-155). Pire encore, tenant une lampe en quête de son or tombé au sol, voilà que le personnage se dédouble : « Sur les murs son ombre se déplaçait, parfois même le devançait, comme si un autre avare l'eût aidé à chercher l'argent » (HP-161). Cette ombre symbolique de son aliénation prépare déjà la dernière réplique du personnage qui, lorsque la maison où il entasse ses économies est incendiée, s'écrie : « C'est moi qui brûle ! » (HP-187), avant de se jeter dans le brasier, au péril de sa vie réelle. Ainsi, le dépossesseur-dépossédé est en quelque sorte damné, ayant l'impression que n'existe pas sur terre « un lieu de tout repos, un endroit invisible, où il pourrait endormir sa douleur en jouissant de sa passion » (HP-158). L'avare ne parvient jamais à trouver « ce qui mettrait fin à ses souffrances » (HP-157). Tout lui échappe. Y compris sa vie, qu'il confond avec son or. À la fin du roman, Séraphin calciné, « la tête prise comme dans un étau, les bras croisés sous la poitrine, et les deux poings fermés » (HP-194) sur son or et son avoine, est le symbole même de la dépossession, mais aussi de la non-transformation⁴⁷, deux éléments qui, jusqu'ici, s'érigeaient l'un contre l'autre et qui, à partir de ce roman, iront désormais de pair.

Alors que Félix-Antoine Savard semblait mettre en lumière une dépossession qui se continuait malgré le retrait du dépossesseur, Claude-Henri Grignon, de son côté, découvre que même le retour de la richesse matérielle ne saurait mettre fin au processus de dépossession qui ne cesse d'emporter son héros. Marcotte a bien raison de dire que, face à eux, Ringuet donne au drame plus d'ampleur, du fait notamment que son personnage réchappe à la perte de ses biens et réalise, une fois qu'il a tout perdu, que son identité ne tenait à rien, que toutes ses possessions étaient extérieures à lui et que ce n'est pas là que se trouvait au fond la véritable permanence. Mais, si Ringuet porte ce drame « à un haut degré de conscience » (Marcotte, 1962 [1958] : 35), ce n'est pas parce qu'il

47. Sa richesse, son mariage, la mort de Donalda, l'incendie : rien ne parvient à le transformer.

explore l'intériorité de ses héros⁴⁸, ce que fera après lui un texte comme «Le torrent», mais plutôt parce que son œuvre élargit considérablement les aspects liés à la question de la dépossession, lesquels dépassent le strict cadre matériel. Si la figure du mauvais pauvre peut de nouveau servir de clé interprétative, c'est que dans le dénuement de Saint-Denys Garneau, il y a quelque chose d'existential, de linguistique, de culturel, que l'on retrouve aussi dans les dialogues de *Trente arpents*. Dans les travaux qu'il a consacrés au roman, Javier Garcia Méndez a bien montré que cette dépossession linguistique et culturelle est présente chez Ringuet. Quand le narrateur, qui s'exprime quant à lui dans un registre soutenu, reproduit le discours populaire d'Euchariste, ce n'est pas dans le dessein de se livrer à l'apologie du joual, comme le fera Michel Tremblay, mais pour critiquer la dépossession qui atteint un degré presque congénital. Pour asseoir son analyse, Javier Garcia Méndez a mis en lumière un paradoxe inscrit au cœur même du pacte de lecture, du moins tel qu'il figure dans l'incipit du roman. En cédant les toutes premières lignes de l'œuvre au dialogue des personnages bavardant à propos de leurs champs, en s'effaçant ainsi devant eux, le romancier paraît afficher son intention de placer le roman sous l'égide de la parole paysanne qu'il veut ainsi faire entendre :

Mais *Trente arpents* ne tient pas longtemps le pari de son incipit. Ce pari, en fait, ne dure que le temps de la parole d'Euchariste Moisan, la démission advenant avec l'arrivée même de la voix du narrateur à la première page du texte. Une voix qui dit que le désir d'intégrer la parole paysanne se double d'une tendance opposée à la mettre à l'écart, une voix identifiant cette parole comme objet soumis à une dialectique de l'appropriation et du rejet. (Garcia Méndez, 1987: 455)

Selon Garcia Méndez, en recourant notamment à la parole d'un narrateur qui lui ressemble (son français étant beaucoup plus élégant que celui de ses héros), l'auteur trahirait son incipit pour aller dans une direction contraire à celle qu'il avait pourtant annoncée. Or, ce retournement dépasse le cadre du plurilinguisme : il me

48. Comme le mentionne Antoine Sirois dans les pages du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* : «Selon la tradition du roman rural, Ringuet décrit assez peu l'évolution intérieure de son "habitant"» (Sirois dans Lemire (dir.), 1980: 1085). Le personnage de Ringuet est d'ailleurs conscient du fait qu'il ne possède pas «le don des mots, la facilité de tirer au grand jour les choses que l'on sent s'agiter en soi et que tourmente le désir de sortir» (TA-83).

semble incarner le *modus operandi* du roman lui-même jusqu'à régir le traitement du thème de la possession. Dans *Trente arpents*, une sorte de balancier oscille en effet constamment entre une chose et son contraire: la possession et la dépossession, le temps cyclique et le temps progressif, l'ici et l'ailleurs, détruisant ainsi toutes les certitudes sur son passage. En fait, le roman de Ringuet les détruit moins qu'il ne les donne pour fausses, puis à l'inverse pour vraies, avant de les délaisser abruptement pour d'autres, qui sont leurs contraires. Ainsi, chaque fois qu'une possession se profile à l'horizon, presque partout où on l'annonce, le roman se contredit et donne à voir une dépossession, ou du moins évoque suffisamment sa possibilité pour que le sentiment de possession en soit miné. Par exemple, les remarques qui présentent Euchariste comme un « possesseur incontesté » (TA-68) de la terre pullulent. Pourtant, le narrateur ne cesse de contester ce statut au personnage, en contrebalançant presque chacune de ses assertions par son contraire: « [...] la terre avait repris possession de lui » (TA-69), ou encore: « [...] cet ensemble [la terre] qui en réalité possède plus les hommes qu'il n'est possédé par eux dont il cloue pour la vie les mains et les pieds à une même aire » (TA-117).

Ce mouvement de balancier a pour effet que se joue, dans *Trente arpents*, une lutte fort obscure entre l'être humain et la terre, la même lutte qui se jouait entre Séraphin Poudrier et son or: l'être possède la terre et est à la fois possédé par elle. Au contraire de ce qui était représenté dans les romans du XIX^e siècle, « possession » et « dépossession » ne s'érigent désormais plus l'une contre l'autre, mais ensemble. Entrecroisées, elles se contaminent jusqu'à former, dirait-on, une seule et même chose. Le personnage de Ringuet le présentait lui-même lorsqu'à la mort de son oncle et à la naissance de son enfant, il « se savait devenu [...] le tuteur en quelque sorte de ces trente arpents de terre dont par un mystère bizarre, il était à la fois serf et suzerain » (TA-41). Par cette ambivalence qu'il file tout au long du roman, Ringuet problématise la notion de possession, la fait apparaître moins certaine que jamais. Le lecteur, du moins, ne peut jamais être convaincu qu'Euchariste possède réellement quelque chose⁴⁹. Dans ce roman, si la mainmise sur la

49. Dans le roman de Ringuet, plus que nulle part ailleurs, l'ambiguïté gagne du terrain jusqu'à être omniprésente. Elle encercle le personnage qui, face à elle,

terre participe d'un enchantement, elle participe par le fait même d'un cauchemar dans lequel la terre possède les personnages, les contrôle et fait d'eux ce qu'elle veut⁵⁰. Dans les romans de la terre des années 1930, du moins dans ceux que l'institution littéraire a érigés en classiques, c'est désormais la permanence tranquille elle-même qui semble se contredire, qui s'avère incapable de se structurer en un tout cohérent.

Le roman de Ringuet découvre une impasse : une fois que cette permanence s'écroule ou qu'il en est chassé, le héros ne peut entrer dans le régime moderne, quand bien même il le voudrait. Chez Ringuet, au contraire de chez Grignon, le mauvais pauvre survit à la perte de sa fortune, de sorte que seul l'auteur de *Trente arpents* lève le voile sur ce qu'il advient du personnage une fois qu'il a tout perdu. Dans le dernier chapitre, Euchariste quitte sa campagne laurentienne pour les villes américaines, celles-là mêmes qui faisaient rêver Maria Chapdelaine avant lui. Il est cependant loin de répondre à un envoûtement : il s'enfuit pour « oublier ses défaites » (TA-228). Honteux et déchu, voire trahi par son fils Étienne, il trouve refuge comme le roi Lear chez son enfant préféré, qu'il avait quasiment renié⁵¹. Et le processus de dépossession ne fait que s'accélérer vers la fin de l'œuvre en même temps qu'il passe à un autre niveau. Pour la première fois, dans cette ville américaine où « tout leur [est] hostile et, ce qui est la même chose, différent » (TA-275), le héros fait l'expérience d'une altérité presque totale, qui menace de le déposséder du peu qu'il lui reste et qui se trouve non plus à l'extérieur, mais en lui.

Alors que le troisième chapitre, intitulé « Automne », avait donné à voir une dépossession matérielle (terrienne et extérieure), le quatrième et dernier chapitre, « Hiver », présente une dépossession que l'on pourrait qualifier d'identitaire (langagière, mémo-

semble plus rigide que jamais : « [...] sans se rendre compte qu'il vieillissait, [il était] incapable d'admettre qu'il était d'une autre époque » (TA-198).

50. Le cas de l'oncle Éphrem, le père adoptif d'Euchariste, est en cela exemplaire. Vieillissant, sentant que la terre ne veut plus de lui, le paysan donne sa propriété à son neveu avec pour objectif de se retirer au village pour y couler des jours paisibles. Mais, à peine s'est-il départi de son bien qu'on le retrouve « mort sur sa terre, poitrine contre poitrine, sur sa terre qui n'avait pas consenti au divorce » (TA-29), comme si c'était elle, par une force occulte, qui avait déterminé sa fin.

51. Le silence d'Euchariste envers son fils dans les jours qui précèdent son départ est présenté comme une « espèce d'excommunication familiale » (TA-171).

rielle et intérieure). Javier Garcia Méndez rappelle en ce sens que le personnage n'est pas seulement dépossédé de sa terre à la fin du roman, mais aussi de sa langue, alors qu'il séjourne chez son fils, aux États-Unis, et qu'il ne parvient pas à entrer en communication avec sa bru et ses petits-enfants. Le dernier chapitre expose « la frustration de l'homme qui, arrivé au bout de son chemin, est astreint à fouiller dans le fatras sonore d'une langue étrangère pour retrouver çà et là des haillons de la langue qu'il cherchait, à attendre vainement la parole de ses enfants, à être obsédé par le fait que ses paroles ont été détournées par un autre qui, en se les appropriant, *contribua à sa dépossession* » (Garcia Méndez, 1987 : 466). Non seulement il ne reste à Euchariste que des « bouts de phrases » (TA-242) pour se rattacher à son fils Éphrem, mais les mots lui manquent pour raconter son passé « parce que la forme même des êtres qu'il voulait raconter semblait se dissoudre dès qu'il tentait de la saisir » (TA-242). S'il n'y parvient pas, c'est que « [l']air étranger qu'il respirait se condensait en un brouillard qui lui corrodait l'image la plus claire qu'il connût » (TA-242). La perte du langage commun, plus que celle de la terre sans doute, débouche sur un sentiment d'altérité qui lui est insupportable, lui qui avait toujours vécu parmi des gens dont les pensées et les gestes étaient à l'unisson. Depuis l'extérieur où il se trouve désormais confiné, la « mêmété⁵² » apparaît soudainement comme une condition *sine qua non* de la permanence tranquille, qui semble dépendre d'une vie collective où « pensées, décisions et gestes sont les effets identiques de causes toujours les mêmes » (TA-260), comme le laissent présager les sacrifices « consentis » par les personnages féminins pour le maintien de la permanence, au détriment de leurs aspirations personnelles.

Privé de cette mêmété, le mauvais pauvre de Ringuet, s'il ne meurt pas, devient peu à peu un étranger, comme si le vieil Euchariste pavait ainsi la voie à une autre figure, celle du Survenant. Le personnage est non seulement un étranger à White Falls, aux yeux de ceux chez qui il « survient » et qui ne le reconnaissent pas comme l'un des leurs, mais aussi aux yeux de ceux qu'il a laissés derrière lui et qui ont tôt fait de l'oublier. Dans son

52. J'emprunte le terme à Paul Ricœur, qui en fait la description dans *Temps et récit*.

exil, face à l'altérité qui menace, plus que jamais, de déstructurer sa manière d'être au monde, le mauvais pauvre est en quête de reliques extérieures, c'est-à-dire d'objets témoignant du passé et lui redonnant l'illusion intérieure que son monde n'a pas changé et qu'il continue de se répéter: un petit potager dans la cour de son fils, les toits métalliques des entrepôts qu'il confond avec des champs ou encore les vieillards canadiens avec qui il recrée une communauté d'expatriés le dimanche. Toutefois, au contraire de l'univers enchanté des d'Haberville, qui grâce à leurs reliques prolongeaient leur vie d'avant dans le monde de l'après, ici ces objets ne suffisent plus et ne sont que des simulacres. Alors que le protagoniste a tout perdu, le balancier entre possession et dépossession poursuit son mouvement, mais à un autre niveau, que l'on pourrait qualifier de virtuel.

S'il était étranger aux yeux des siens, le personnage devient peu à peu étranger à lui-même. Cependant, cela ne se produit pas immédiatement. Tout porte à croire, dans ce roman, qu'il faut avoir perdu une chose dans le domaine physique pour en ressentir pleinement la possession dans le domaine métaphysique. Ainsi, jamais Euchariste n'aura semblé autant en possession de sa terre que lorsqu'il est à White Falls et qu'il se la remémore, découvrant alors sa valeur et sa beauté, de la même façon qu'Éphrem, lors de son départ, quelques années plus tôt, est devenu « plus tangible à partir du jour où il n'était plus là » (TA-173). Dans un réflexe qui semble prémonitoire du chapitre final, Euchariste se surprenait souvent à appeler son fils absent pour constater qu'il « en était de lui comme de toutes les choses coutumières dont la disparition subite laisse un vide qui, longtemps, garde la forme même de la chose disparue » (TA-173). Ce vide revient hanter Euchariste aux États-Unis, alors qu'au sortir du train qui l'emporte pourtant vers un « malheur insondable et nouveau » (TA-229), il croit avoir « retrouv[é] son moi, oublié, perdu » (TA-230). C'est là la découverte bien fragile de celui qui comprend qu'il possédait quelque chose au moment même où il en éprouve la perte. Alors qu'il n'a plus aucune emprise sur le monde concret, aucun espoir de récupérer sa terre, Euchariste se rabat sur ses reliques pour maintenir en lui le souvenir de ses possessions. Le roman nous indique que le vieillard parvient à faire rejouer derrière ses paupières closes le « cyclorama

de ses champs et de sa maison » (TA-276) avec une telle précision qu'il croit qu'il lui suffirait de rouvrir les yeux pour « retrouver le paysage familier » (TA-276). Ce n'est toutefois que momentanément. Très vite, le roman se contredit une fois de plus et le balancier s'active : le souvenir qu'il garde de son passé devient « brumeux ; et quelque effort qu'il fit, rien de tout cela ne s'éclairait nettement » (TA-240). Dans le garage où il travaille comme gardien de nuit, à White Falls, Euchariste Moisan n'est plus qu'un être réduit à éplucher les journaux qui jonchent le sol, dans l'espoir d'y apercevoir des noms canadiens qui lui seraient familiers. Tout le chapitre est tissé autour d'une lutte entre la mémoire et l'oubli dans laquelle, chaque fois que le souvenir se répète, l'oubli ne fait que gagner du terrain.

Ainsi donc, en même temps que possession et dépossession se rejoignent dans un tout paradoxal, une sorte de métissage temporel se produit, comme si le régime ancien et le régime moderne fusionnaient eux aussi, mais pour s'anéantir. La raison pour laquelle la fin de *Trente arpents* est aussi terrible et poignante, c'est qu'elle achoppe sur un champ de ruines de part et d'autre des deux camps, mettant en lumière une véritable impasse existentielle, des horizons bouchés. Le mouvement de balancier met en échec à la fois le temps cyclique de la vie agraire et celui, progressif, des villes américaines entre lesquels il ne cessait d'osciller depuis le début du roman de Ringuet, voire depuis les débuts du roman canadien-français. Plus que jamais, Ringuet déboulonne le mythe du progrès, en présentant la vie dans les villes américaines comme un « mirage » (TA-286), aussi irréel que la permanence tranquille, réduite en poussière. Si la crise économique fait apparaître pendant un temps la campagne comme un refuge de stabilité aux yeux d'Euchariste, une lettre de son fils Étienne, lui annonçant que la terre ne fournit plus, se chargera de briser cette illusion. Devant la « terre éternelle et maternelle [qui] ne nourrissait plus » (TA-283) et la crise économique qui apportait « le plus beau démenti à cette fausse et dangereuse idée de "progrès" » (TA-284), la situation du mauvais pauvre semble désormais sans issue.

Le voilà entré de plain-pied dans ce périemps du dépossédé, cette impasse temporelle qui n'est pas si éloignée de celle à laquelle Angéline se heurte, et dont le roman de Ringuet préparait patiemment la venue. À l'instar de l'héroïne de Laure Conan, une fois que

la permanence tranquille est réduite à néant, le héros de Ringuet semble, lui aussi, faire l'expérience de l'éternité: «[...] chacune des heures qu'il avait vécu depuis [son départ] était un infini, était une éternité qui ne se pouvait point remonter» (TA-284). Or, il ne s'agit pas ici d'une éternité chrétienne dans laquelle il souhaiterait se fondre, mais d'une sorte d'éternité cauchemardesque du moment présent, qui apparaît dans toute sa nudité. Alors que le passé (le monde agraire) et le futur (le capitalisme) s'effondrent, une conscience du présent s'installe: «Pour la première fois de mémoire d'Américain, on vivait dans l'heure actuelle, l'esprit inquiet des stocks invendus qui crevaient les entrepôts [...]» (TA-282). Mais, dans le chapitre intitulé «Hiver», ce présent est partout comparé à «une intolérable sensation d'éternité [qui lui venait] comme au voyageur perdu dans la forêt. Jamais, lui semblait-il, jamais il ne sortirait d'ici» (TA-262). De fait, à mesure que l'Amérique s'écroule devant ses yeux et que là-bas, sur les rives du Saint-Laurent, les familles perdent leurs terres, le personnage, s'il ne renonce pas à rentrer chez lui, car renoncer reviendrait à se transformer, perd tout de même confiance. Il sent que le Québec est de plus en plus hors de sa portée, jusqu'à incarner «une province du domaine de l'impossible» (TA-284), c'est-à-dire un monde qui n'est plus réactualisé par le présent de l'Histoire, mais confiné au passé. S'il parvenait à rentrer chez lui, à braver les obstacles d'ordre spatial, le paysan sait qu'il ne lui resterait plus qu'à «ruminer l'amertume de sa vie gâchée, [...] remâcher l'injustice des gens et des choses» (TA-285), comme s'il ne pouvait plus que remuer les débris de la permanence tranquille, qu'un autre roman, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, se chargerait cependant d'explorer.

Dans les toutes dernières pages de *Trente arpents*, le mauvais pauvre de Ringuet se décompose: tandis que «se rompait le fil de sa vie laurentienne» (TA-286) et que «sans qu'il sût pourquoi ni comment, se mit à s'effriter en lui la confiance» (TA-284), «[s]a vue se brouille un peu» (TA-288), «il entend moins bien» (TA-288), ses «jambes surtout lui font de plus en plus défaut» (TA-288), il ne se «sentait plus la force» (TA-285) de porter «le poids de son corps affaibli» (TA-285). Alors qu'à la toute dernière page le roman bascule au présent de l'indicatif, Ringuet insiste sur le temps éternel

de la terre laurentienne, indifférente au sort des hommes⁵³. Son protagoniste, qui a déjà tout perdu, ne paraît alors même plus avoir de libre arbitre. Fatigué, il est incapable de prendre la décision de rentrer chez lui ou d'y renoncer, préférant se soumettre aux « choses qui ont décidé pour lui » (TA-288), qui quelques pages plus tôt se sentait déjà « entraîné en un cours sur lequel il ne pouvait rien mais qui, lui semblait-il, pouvait tout sur lui » (TA-247). Dans son garage de White Falls, le vieil Euchariste semble se rétrécir, se réduire à sa toute dernière ligne, celle au-delà de laquelle il ne lui serait même plus possible d'apparaître dans un roman. Alors que la focalisation s'éloigne de lui, qu'elle paraît le perdre de vue, les phrases elles-mêmes s'effritent en morceaux, butent sur des points de suspension et des sauts de ligne, comme si le roman abandonnait là son héros en se sabordant. Et c'est finalement le personnage pour lequel on s'y attendait le moins – celui qui, au contraire de Maria Chapdelaine ou de Jean Rivard, n'avait jamais eu aucune autre ambition que de rester là où il avait toujours été – qui est devenu quelque chose comme ce Canadien errant de la chanson d'Antoine Gérin-Lajoie, un être « banni de ses foyers ».

Les survenants

Tous les embranchements du roman d'avant 1945 se rejoignent dans *Le Survenant* un peu comme dans une somme. Le Chenal du Moine apparaît de fait comme ce lieu qui rassemblerait toutes les figures du dépossédé évoquées jusqu'ici : on y trouve des résistants (le père Didace, Marie-Amanda), un mauvais pauvre (Amable), des illusionnés (les Provençal), une recluse qui est en même temps l'avare (Angéline), une femme morte « usée de peine » (S-197) (Mathilde, la mère Beauchemin). Guèvremont est par ailleurs consciente de s'inscrire à la fois dans une filiation avec les classiques du roman canadien-français qui la précèdent, tout en venant brouiller le portrait par l'ajout d'un élément trouble :

53. L'œuvre se clôt d'ailleurs sur ces mots : « ... à des hommes différents... / ... une terre toujours la même » (TA-288).

Louis Hémon et Claude-Henri Grignon avaient écrit le roman du colon, Léo-Paul Desrosiers⁵⁴, le roman de la traite, Ringuet, le roman des déracinés, il restait encore celui de la vieille paroisse canadienne. [...]

Mais qu'advient-il si un élément étranger, humain, et d'autant plus dangereux qu'il aurait autant de qualités que de défauts, soulevait dans la vieille paroisse, la poussière d'un mauvais modernisme ? C'est alors que le Survenant, cheveux au vent, avec son grand rire, s'avança sur la route, tandis que dans le lointain tintait la Pèlerine, la cloche de Sainte-Anne-de-Sorel. J'avais un sujet de roman... et l'état de grâce du romancier.

(Guèvremont citée dans Lepage, 1989 : 35)

Depuis l'émergence du roman québécois au XIX^e siècle, il y a presque toujours eu des « survenants⁵⁵ ». Cependant, Germaine Guèvremont est la première à en avoir fait le personnage central d'une œuvre de fiction. Il ne faudrait pas pour autant oublier que son héros est précédé d'une lignée de survenants qui viennent cogner aux portes des maisons, bien qu'avant le roman de 1945 ils se trouvent toujours confinés à des rôles secondaires, voire à l'arrière-plan des textes : ce sont par exemple l'Archibald Cameron de Locheill de Philippe Aubert de Gaspé, le Lorenzo Surprenant de Louis Hémon ou encore l'Albert Chabrol de Ringuet. Ces derniers ne parviennent pas à s'établir dans les différents univers romanesques où ils s'invitent. Par exemple, au moment où Albert Chabrol est rappelé par le conflit qui sévit en Europe, d'où il est originaire, Euchariste constate que l'homme qu'il a engagé sur sa ferme « n'avait jamais été complètement des leurs, malgré onze ans passés sur les mêmes trente arpents de terre » (TA-141), pas plus qu'il n'était parvenu à s'intégrer au voisinage « qui ne s'agrange jamais quelqu'un venu du dehors ni même ses fils » (TA-143). Naïm Kattan range par ailleurs la figure de l'étranger parmi les quatre « sources » qui, dans l'histoire de la culture et de la littérature

54. Roman historique paru en 1938, *Les engagés du Grand Portage* explore l'univers impitoyable de la traite des fourrures par les grandes compagnies de pelleteries dans le Nord du pays, au début du XIX^e siècle. Maurice Lemire voit par ailleurs dans l'opposition entre Nicolas Montour et Louison Turenne, deux employés de la même compagnie, la rencontre de l'univers idéalisé du terroir et d'un monde problématique, qui l'emporte sur le premier (Lemire, 2004 : 7-15).

55. La critique s'est appliquée à faire ressortir les liens qui unissaient la figure du Survenant à celle des coureurs des bois (Lavoie, 1970) et de ses relais dans *Marie-Didace*, le second roman de Guèvremont (Décarie, 2001).

québécoises, « furent conflictuelles et, parfois, rejetées, voire ouvertement refusées » (Kattan, 2001 : 35). Il explique que « la présence de l'étranger, ce *Survenant* attendu et redouté, [...] hante constamment cette société comme pour lui rappeler que, tout en se protégeant, elle demeure consciente du monde et qu'en ouvrant la porte à l'étranger, elle accepte le risque de bouleverser un ordre et de reconnaître sa précarité et sa fragilité » (2001 : 37).

Tous les prédécesseurs de Venant incarnent d'une façon ou d'une autre une menace pour la permanence tranquille, du moins aux yeux des habitants, et c'est sans doute la raison principale pour laquelle ils ne parviennent pas à s'intégrer à eux. Si les figures représentant des « tentatives » de *survenants* ne sont pas parvenues à s'installer de façon marquée dans les romans qui précèdent celui de Germaine Guèvremont, c'est aussi parce que la dégradation de la permanence tranquille n'était pas aussi avancée dans ces univers que dans ce roman « de la vieille paroisse canadienne », comme si le *Survenant* n'avait pu arriver qu'après la crise de la possession des années 1930, après le roman du « colon » et celui des « déracinés ». Ce n'est pas à la fin, comme dans *Trente arpents*, mais dès le début du roman que la permanence est donnée pour morte ou, à tout le moins, pour agonisante. En témoigne dans les premières pages le père Didace qui, toute la journée, cherche à fuir sa maison, « comme si les choses familiales, jadis hors de prix, à ses yeux, s'y fussent ternies et n'eussent plus porté leur valeur » (S-27). Et le patriarche est bien conscient du fait qu'après lui sa lignée s'éteindra, ou du moins qu'elle cessera de se perpétuer :

Quand il ne sera plus là, l'homme qui fera valoir le nom des Beauchemin, Didace le cherche, mais il ne le voit pas. L'inquiétude lui venait d'abord sourde, vague, de longue main, difficile à combattre, puis par bouffées, semblable à un mal qu'il avait eu autrefois dans la moelle, un mal mobile, de l'orteil au genou, lui donnant l'envie de décrocher le fusil et de se tirer à la jambe. (S-30)

La permanence tranquille semble d'emblée morte, l'illusion déjà brisée, et il s'agit, avec la venue du *Survenant*, de tenter de la restaurer ou encore de la faire durer un peu plus longtemps. Ainsi, l'étranger n'incarne plus uniquement ce qui pourrait menacer l'univers de la permanence, mais également ce qui pourrait le sauver, le remettre en mouvement. C'est précisément ce changement de statut par rapport à ses prédécesseurs qui fait que le *Survenant*

trouve en partie sa place dans le cœur des habitants, malgré la méfiance que certains conservent à son égard. En effet, Venant, homme de grand talent, est celui que l'on sent capable de redresser le domaine des Beauchemin et de prolonger la « lignée », en même temps que celui qui, par son modernisme et ses travers (l'errance, l'alcool, etc.), pourrait à l'inverse détruire le peu qu'il en reste, du moins dans la perception que l'on en a. Aucun personnage n'avait encore été chargé à lui seul d'une telle ambivalence. Et c'est à cela que tient tout le magnétisme du Survenant.

Dans les romans, comme le remarque David Décarie, « [l]es survenants sont, avant tout, le fruit de la vision des autres personnages » (Décarie, 2001: 360), et chacun des habitants se construit donc son propre survenant à partir de ses peurs, de ses désirs. Par ses déplacements, Venant, on le sait, est en quelque sorte dépositaire de l'ailleurs, du vaste monde qu'il a parcouru et des peuples avec lesquels il est entré en contact. La lecture que les paysans font du « Grand-dieu-des-routes » (S-76) en dit beaucoup sur leur vision du monde extérieur, qui se trouve toujours, à leurs yeux, associé à la perte, à l'errance, à une menace directement pointée sur eux. Mais, ce qui s'exprime aussi dans l'idée que les gens du Chenal se font du héros, c'est leur rapport à la possession. Parce qu'il incarne celui qui pourrait tout posséder ou tout perdre, tout recréer ou tout détruire, tout donner ou tout prendre, le personnage du Survenant peut se donner à lire comme une véritable personnification de la possession et de son envers, la dépossession. Cette question plane d'ailleurs au-dessus du personnage, depuis son entrée jusqu'à sa sortie du roman, comme une sorte de fil conducteur, voire de trame narrative⁵⁶. Micheline Cambron note par ailleurs de quelle façon, au contact de Venant, un quêteux, les personnages s'interrogent sans cesse sur le don et la perte: « Dans ces romans de 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

56. Pour Amable, par exemple, le Survenant a « le don de tout prendre avec l'air de donner mer et monde » (S-210): « [...] on en saura peut-être jamais la fin de tout ce qu'il nous a pris » (S-210).

humanité» (Cambron, 1997 : 25). Ce n'est pas par hasard que, voyant apparaître l'étranger, les gens du Chenal du Moine se créent collectivement, parmi toutes les possibilités interprétatives qui s'offrent à eux, un personnage de dépossédé. C'est moins Germaine Guèvremont qui présente objectivement son personnage comme un miséreux (elle le dote au contraire « [d']autant de qualités que de défauts » (Guèvremont citée dans Lepage, 1989 : 35) que les paroissiens qui veulent débusquer la dépossession et la perte dans la figure de l'étranger, cherchant chez lui tous les signes qui pourraient conforter cette vision, tout en refusant de voir ses qualités, ses « dons ». En effet, aux yeux des habitants, qu'est-ce qu'un « survenant », sinon un dépossédé, un être de l'errance, un sans-foyer ? C'est du moins l'impression qui se dégage de façon très nette quand on collecte les termes péjoratifs qu'utilisent les paysans pour qualifier l'étranger : « une pareille ramassure des routes » (S-36), « un gars qui peut même pas dire son nom » (S-36), un « fend-le-vent » (S-36), « un homme qui se vire ben vite et qui peut se virer vite longtemps » (S-37), « quelqu'un qui s'arrête à une maison où il est pas invité... et qui se décide pas à en repartir » (S-47), « un sauvage » (S-52), « il a le regard d'un ingrat » (S-53), « l'homme des routes » (S-57), « sans famille et sans but » (S-57), « rien qu'un grand dieu des routes » (S-62), « celui-là peut rien que vous porter malheur » (S-113), « un larron » (S-114), « un ivrogne... un batailleur... un fend-le-vent... un pas-de-parole... un... » (S-126), « [c]omme un arbre à tous les vents » (S-127), « cette ramassure des routes » (S-131), « le fou à Venant » (S-192), « comme un chien » (S-192), « le visage plein de vase » (S-192), « pas du monde » (S-199), « pire que des chiens errants » (S-199), « un fend-le-vent qui prenait son argent et qui allait le boire avec des rien-de-drôle » (S-209), « il devait se sentir assez misérable, assez honteux » (S-209). Et, sans doute la pire chose : « il boit » (S-39), car l'alcool, dans ce roman, est associé à la perte. Le Survenant, fait remarquer André Vanasse, « vogue sur toutes les mers de l'imaginaire mais coule toujours à pic au fond de sa bouteille » (Vanasse dans Lemire (dir.), 1982 : 956).

Le regard dépréciatif que posent les habitants du Chenal du Moine sur le Survenant correspond à une attitude de plus en plus présente dans les œuvres à partir du drame de la possession des années 1930. Cette attitude apparaît presque symptomatique des personnages dépossédés de la littérature québécoise qui, pour

se sentir possesseurs, n'ont plus d'autre choix que d'opérer par comparaison, en cherchant moins à acquérir quelque chose qu'à rabaisser les autres pour se hausser à leur niveau. Tout individu aspirant à s'élever au-dessus de la mêlée, à se distinguer, devient dès lors une menace, car il brise l'illusion de la possession en faisant apparaître par contraste la pauvreté, la dépossession de l'ensemble des êtres qui composent la collectivité, et dont la « mêmeté » masquait jusque-là l'indigence. Dans cet univers, on se découvre soudainement tel que l'on était au fond depuis le début, dépossédé, en regardant les autres posséder ce que l'on n'a pas. C'est cette même attitude que Michel Tremblay mettra en scène dans *Les belles-sœurs* où les femmes, menacées en leur for intérieur par la richesse soudaine de Germaine Lauzon, prennent moins plaisir à posséder les timbres-primés que leur consœur a remportés qu'à les lui voler, afin d'empêcher son émancipation. Apparue dans le corpus romanesque à partir du moment où le dépossesseur se retire du texte, cette attitude était déjà présente chez Ringuet, en particulier dans le conflit opposant Euchariste Moisan à son voisin Phydime Raymond, mais elle gagne du terrain dans le roman de Germaine Guèvremont et contamine la manière d'être au monde de presque tous les personnages. Elle transparait, bien entendu, dans le regard que les Provençal jettent sur la terre des Beauchemin, dont le déclin semble les réjouir et conforter leur sentiment d'abondance, ainsi que dans le comportement d'Amable, ce « mauvais pauvre », à l'égard du Survenant. Toutefois, on la voit aussi poindre chez des personnages présentés de façon plus sympathique, où on ne s'attendrait pas à la trouver. Cette attitude dépasse le strict cadre socioéconomique et touche jusqu'à la corporalité des personnages, comme en témoigne la réaction d'Angéline, qui se sent « si chétive, si noire, à l'évocation par le Survenant de tant de blondeur et de richesse de chair » (S-189) chez l'Acayenne. Et plus que jamais, la permanence tranquille, qui repose sur la « mêmeté », revêt un caractère invivable, voire cauchemardesque, en particulier pour les personnages qui, à l'instar d'Amable, ne se révèlent pas à la hauteur : « [...] maladif et sans endurance à l'ouvrage, [il] ne serait jamais un vrai cultivateur⁵⁷ » (S-26).

57. En braquant les projecteurs sur un personnage venu de l'extérieur, une sorte de marginal qui cherche non sans heurt à intégrer l'univers du Chenal du

Suivant le même principe, la dépossession de la communauté est mise en relief par l'arrivée inopinée du Survenant qui, s'il ne détient aucun bien matériel, comme les habitants l'ont remarqué, a néanmoins des qualités essentielles. Paradoxalement, connaissant mieux la terre que les habitants du Chenal, le Survenant paraît posséder toutes les aptitudes qui n'ont pas été transmises aux héros de la permanence alors que, normalement, elles auraient dû leur échoir. Par exemple, au moment où le père Didace se fait voler son embarcation (et que l'on accuse spontanément les « [m]audits étrangers » (S-153)), le Survenant est le seul capable de fabriquer un canot avec les outils hérités des ancêtres, dont il connaît les noms et les fonctions, au grand étonnement de Didace. Angéline est, elle aussi, surprise par la dextérité de l'étranger: « Aux yeux d'Angéline, le Survenant exprimait le jour et la nuit: l'homme des routes se montrait un bon travaillant capable de chaude amitié pour la terre; l'être insoucieux, sans famille et sans but, se révélait un habile artisan de cinq ou six métiers » (S-57). Ainsi, le Survenant ne représente pas seulement le « vaste monde » qu'il a parcouru, il incarne aussi tout ce que la civilisation canadienne-française a perdu depuis *Les anciens Canadiens*: le savoir-faire nécessaire au redressement de la ferme, l'instruction, la force physique, l'amour du prochain et de l'ailleurs, l'éloquence, la capacité d'exercer cinq ou six métiers, etc. « Il y a là, rappelle Michèle Lavoie, quelque chose de diabolique et d'incompréhensible, qui n'est pas sans inquiéter les habitants du Chenal » (Lavoie, 1970: 13). Parce que le Survenant semble posséder toutes les qualités des ancêtres, sa visite au Chenal apparaît comme symptomatique d'une permanence tranquille hantée par toutes ses pertes, du Survenant comme « revenance de l'histoire » (Hamel, 2006) en même temps que sa fin. Car, ce que cette attribution des talents des ancêtres à l'étranger démontre, par un étrange revirement, c'est que la permanence tranquille n'est plus que l'ombre d'elle-même, une forme vidée de tout contenu, et que les qualités humaines qu'elle arborait à ses débuts paraissent s'être transférées dans l'ailleurs, son envers. C'est étonnamment ce dépossédé, cette « ramassure des routes » (S-36), qui possède tout ce que les habitants de la

Moine, Germaine Guèvremont fait par ailleurs apparaître le côté normatif (un peu sectaire) de la permanence tranquille.

permanence devraient maîtriser et qu'ils n'ont pas. Avec le personnage du Survenant, un « passant ironique » (Roy, 1968 : 77) pour le dire avec Gabrielle Roy, on a un peu l'impression que Germaine Guèvremont parcourt les débris d'un univers dont la disparition subite, pour reprendre la formule de Ringuet, « laisse un vide qui, longtemps, garde la forme même de la chose disparue » (TA-173).

Cependant, au contact du Survenant, un autre étrange revirement se produit. C'est comme si les personnages retrouvaient en partie ce qu'ils avaient perdu : le père Didace renoue avec l'énergie de sa jeunesse et l'espoir de redresser sa maison ; Angéline, qui claudique (et dont le prénom rappelle celui d'Angéline de Montbrun, elle aussi défigurée), se réconcilie avec son pouvoir de séduction et sa beauté ; Phonsine, qui en matière de raffinement ne pouvait plus se rabattre que sur sa tasse de porcelaine⁵⁸, retrouve son désir d'élévation sociale, de distinction, etc. Le Survenant semble donc posséder le don de réactiver chez les personnages des choses éteintes, des rêves auxquels ils avaient renoncé. C'est toutefois sur le plan individuel qu'opère cette faculté, au détriment du collectif, de la permanence. Au contact du « Grand-dieu-des-routes », les habitants paraissent renouer avec une part de leur individualité qu'ils avaient sacrifiée, voire carrément oubliée. Le héros joue donc un rôle qui n'est pas sans rappeler celui des personnages-sorciers d'Anne Hébert (Perceval, Stevens, le docteur Nelson), qui sillonnent les romans le temps d'éveiller la conscience individuelle des héros et de préparer la destruction de l'ordre établi.

Un autre revirement – cette fois en ce qui a trait à l'enchantement – se donne à lire vers la fin du roman de Germaine Guèvremont. La scène, peut-être l'une des plus citées de l'œuvre, a lieu pendant les grandes pluies du mois de septembre, alors que les paysans du Chenal du Moine, désœuvrés, accourent chez le père Didace en son absence pour s'informer de l'Acayenne, cette

58. La tasse de porcelaine, dans ce roman, semble par ailleurs jouer le même rôle que les reliques analysées précédemment, notamment que les objets rescapés de l'incendie du manoir dans *Les anciens Canadiens*. Ici, la tasse apparaît comme le seul souvenir, trivial, ténu, d'un univers marqué par l'abondance, la possession, voire le raffinement. Elle conserve non pas la mémoire du passé, comme chez Philippe Aubert de Gaspé, mais le désir d'un univers social plus élevé, que Phonsine aurait pu atteindre, mais auquel elle a renoncé en épousant Amable.

étrangère, cette « survenante⁵⁹ » que le vieillard projette d'épouser. Quand le Survenant révèle aux paysans qui le questionnent que la « blonde » du père Didace « vient de par en bas de Québec » (S-189), ceux-ci lui enjoignent de rester dans son pays (« [q]u'elle reste donc dans son pays ! » (S-189)), comme si ce pays était différent du leur. Pourtant, si elle vient d'un autre coin du pays, l'Acayenne, Blanche Varieur de son vrai nom, est une Canadienne française, tout comme les gens du Chenal du Moine. Ce que leur réaction haineuse démontre, c'est que la xénophobie s'est tellement accrue qu'elle s'applique désormais aux gens des autres paroisses, qui suscitent la méfiance autrefois réservée aux seuls Anglais. À présent, ce sont les Canadiens français qui deviennent peu à peu des étrangers les uns pour les autres, ce qui laisse présager ce stade plus avancé encore de la dépossession, celui de l'étrangeté à soi-même, qu'explorent par exemple la finale de *Trente arpents* ainsi que la nouvelle « Le torrent », écrite l'année où paraît le roman de Germaine Guèvremont.

Devant la xénophobie des personnages sédentaires de la permanence tranquille, la réaction de Venant est un peu longue, mais elle mérite d'être citée au complet :

Venant s'indigna :

— Des maldisances, tout ça, rien que des maldisances ! Comme de raison une étrangère, c'est une méchante : elle est pas du pays.

Soudainement il sentit le besoin de détacher sa chaise du rond familial. Pendant un an il avait pu partager leur vie, mais il n'était pas des leurs ; il ne le serait jamais. Même sa voix changea, plus grave, comme plus distante, quand il commença :

— Vous autres...

Dans un remuement de pieds, les chaises se détassèrent. De soi par la force des choses, l'anneau se déjoignait.

— Vous autres, vous ne savez pas ce que c'est d'aimer à voir du pays, de se lever avec le jour, un beau matin, pour filer fin seul, le pas léger, le cœur allège, tout son avoir sur le dos. Non ! vous aimez mieux piétonner toujours à la même place, pliés en deux sur vos terres de petite grandeur, plates et cordées comme des mouchoirs de poche. Sainte bénite, vous aurez donc jamais rien vu de votre vivant ! Si un oiseau un peu dépareillé vient à passer, vous resterez en extase devant, des années de temps. Vous parlez encore du bucéphale, oui,

59. Pour les ressemblances entre le Survenant et l'Acayenne, voir Décarie (2001).

le plongeur à grosse tête, là, que le père Didace a tué il y a autour de deux ans. Quoi c'est que ça serait si vous voyiez s'avancer devers vous, par troupeaux de milliers, les oies sauvages, blanches et frivolantes comme une neige de bourrasque? Quand elles voyagent sur neuf milles de longueur formant une belle anse sur le bleu du firmament, et qu'une d'elles, de dix, onze livres, épaisse de flanc, s'en détache et tombe comme une roche? Ça c'est un vrai coup de fusil! Si vous saviez ce que c'est que de voir du pays...

Les mots titubaient sur ses lèvres. Il était ivre, ivre de distances, ivre de départ. Une fois de plus, l'inlassable pèlerin voyait rutiler dans la coupe d'or le vin illusoire de la route, des grands espaces, des horizons, des lointains inconnus.

Comme son regard, tout le temps qu'il parlait, tendait uniquement vers la porte, chacun, à son exemple, porta la vue dessus: une porte grise, massive et basse, qui donnait sur les champs, si basse que les plus grands devaient baisser la tête pour ne pas heurter le haut de l'embrasure. Son seuil, ils l'avaient passé tant de fois et tant d'autres l'avaient passé avant eux, qu'il s'était creusé, au centre, de tous leurs pas pesants. Et la clenche centenaire, recourbée et pointue, n'en pouvait plus à force de cliqueter sous toutes sortes de mains, une humble porte de tous les jours, se parant de vertus à la parole d'un passant.

— Tout ce qu'on avait à voir, Survenant, on l'a vu, reprit dignement Pierre-Côme Provençal, mortifié dans sa personne, dans sa famille, dans sa paroisse.

Dégrisé, Venant regarda un à un, comme s'il les voyait pour la première fois, Pierre-Côme Provençal, ses quatre garçons, sa femme et ses filles, la famille Salvail, Alphonsine et Amable, puis les autres, même Angéline. Ceux du Chenal ne comprennent donc point qu'il porte à la maison un véritable respect, un respect qui va jusqu'à la crainte? De jour en jour, pour chacun d'eux, il devient davantage le Venant à Beauchemin [...]. Pour tout le monde il fait partie de la maison. Mais un jour, la route le reprendra. (S-190)

S'il y a une chose que le Survenant maîtrise – et que ne possédaient pas Séraphin, Euchariste, ni même les Beauchemin –, c'est bien la parole, une faculté rare, que l'on n'avait pratiquement pas vue chez un personnage romanesque, du moins chez un personnage d'importance, depuis les romans de Philippe Aubert de Gaspé et d'Antoine Gérin-Lajoie⁶⁰. La voix du Survenant, personnage de la route, contraste ainsi fortement avec celle d'un personnage sédentaire comme Didace, qui « ne savait pas le tour de parler » (S-158)

60. Le père Chapdelaine semble retrouver la parole, mais uniquement après la mort de sa femme, une fois qu'il prend conscience du fait que par sa faute il a tout perdu.

et n'avait pour s'exprimer que « des mots contre lesquels on se bat dans le vide » (S-158), ce qui n'est pas sans rappeler les paysans de Ringuet, en particulier Euchariste Moisan qui, presque muet, marmonnant, ne pouvait qu'admirer chez le curé « ce qu'il eût tant voulu posséder : le don des mots, la facilité de tirer au grand jour les choses que l'on sent s'agiter en soi et que tourmente le désir de sortir » (TA-83).

Quand, ivre de départs, il répète « vous autres... » (S-190) après s'être détaché du cercle familial des chaises, Venant est confronté non seulement à ce que Félix-Antoine Savard, en parlant des deux solitudes, désigne dans *L'abatis* comme « une haine pire que l'hiver⁶¹ », mais également à ce qui se ravive en lui et qu'il croyait endormi : l'appel de la route qui, tôt ou tard, le reprendra, lui qui en est en quelque sorte prisonnier. Dire « vous autres, vous ne savez pas ce que c'est » en détournant le regard pour fixer la porte qui donne sur l'extérieur, c'est aussi changer d'auditoire, déplacer le devant de la scène vers le lointain, parler comme dans un aparté parce qu'on ne découvre soudainement aucun interlocuteur valable. C'est faire dévier de ce monde en décomposition du Chenal du Moine la seule chose que celles et ceux qui l'habitent possèdent peut-être encore, la nostalgie, pour la tourner vers l'ailleurs, comme si l'ailleurs menaçait de s'éteindre, que c'est son souvenir qu'il fallait ranimer de crainte de le perdre. Le Survenant, précisée par ailleurs Germaine Guèvremont dans l'un des nombreux entretiens qu'elle a accordés à propos de son personnage, est cette « île perdue » que « chacun porte en soi » (Guèvremont, 1957 : 14), une île de la nostalgie, de la déraison, de l'inavouable, de l'inaccessible et, pour toutes ces raisons, de ce qu'il y a d'humain en nous.

Devant cet étalage des richesses du vaste monde, du monde extérieur et exotique qu'ils avaient jusque-là toujours conçu comme une version appauvrie de leur univers, les habitants du Chenal du Moine, à l'instar de Pierre-Côme Provençal, sont « mortifié[s] dans [leur] personne, dans [leur] famille, dans [leur] paroisse ». Ils s'accrochent tous à leurs « terres de petite grandeur, plates et cordées », comme Phonsine à sa dernière tasse de porcelaine. Pourtant, jamais les paroles du Survenant ne les auront

61. « J'entends surgir de tous les coins de mon pays le chant immortel d'une race opprimée par l'hiver et par une haine pire que l'hiver ! » (Savard, 1943 : 160)

autant concernés, car le message qu'elles délivrent est celui de leur dépossession. Pour qu'elle puisse se dire, il faut en quelque sorte rejouer la perte, dans une tirade proche de l'ivresse où tout se côtoie : l'ignorance des gens du Chenal du Moine, leur fermeture, leur indifférence aux beautés du monde, le fait qu'ils n'ont rien vu, le rejet de Venant, etc.

C'est comme si les personnages sédentaires du Chenal du Moine découvraient à ces paroles que leur enchantement n'est pas un véritable enchantement. Plus que jamais, le roman donne à voir que cet enchantement pourrait au contraire se trouver à l'extérieur, du côté de la transformation, de l'ailleurs, de tout ce qui, jusque-là, était associé à la dépossession et à la perte aux yeux des personnages. Tout d'un coup, dans le roman de 1945, les personnages ne semblent plus savoir de quel côté se trouve la véritable dépossession, il se pourrait même que ce soit la permanence tranquille qui les ait dépossédés des « bénéfiques » de la modernité, de ses beautés, plutôt que de les protéger contre ses pertes, un peu comme si la voix du pays de Québec n'avait été qu'une malédiction jetée sur le roman canadien-français. L'arme même avec laquelle les héros avaient lutté contre la dépossession semble les avoir aliénés, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le renversement dont parle Vincent Lambert : « [...] ce qui assurait la survie de la communauté, pendant des générations, apparaît maintenant comme ce qui la paralyse. Le passé n'est pas évacué pour autant, mais son autorité est soudain mise en doute [...] » (Lambert, 2018 : 44).

Ce phénomène n'est cependant pas nouveau. Il y a presque toujours eu, entre les survenants et les habitants du monde familier, une tension, une lutte entre deux visions du monde opposées. Alors que, pour les personnages du roman canadien-français, l'enchantement est dans l'ici, dans le monde de la permanence tranquille et du régime ancien d'historicité, pour les survenants, il réside dans le déplacement, dans le vaste monde, dans la modernité. On a beaucoup glosé sur cette opposition manichéenne entre l'ici et l'ailleurs, non sans raison, mais il ne faudrait pas pour autant oublier ces moments de flottement dont sont ponctués les romans de la terre, ces instants où l'on sent soudainement que le discours de l'ailleurs a fait une percée dans l'univers de l'ici, introduisant une ambiguïté dans la perception que les personnages ont du

monde et de la manière de l'habiter. Cette fonction de brouillage a toujours échoué aux «étrangers», aux errants, à ceux qui sont partis pour l'Amérique et qui en reviennent transformés.

Dans *Maria Chapdelaine*, par exemple, le personnage de Lorenzo Surprenant, parti travailler aux États-Unis, revient presque en étranger pour demander la main de Maria, suscitant la méfiance de la mère Chapdelaine, cette amoureuse nostalgique des vieilles paroisses. Le regard décalé par son expérience américaine, Surprenant découvre que la vie à Pérignonka est invivable⁶² et, dans une tirade qui évoque celle du Survenant, il ne se gêne pas pour exprimer son dégoût aux défricheurs, qu'il désigne par ailleurs comme «les serviteurs de [leurs] animaux» (MC-139): «Ceux qui l'écoutaient, étant d'une race sensible à la parole, se sentaient entraînés par ses critiques et ses plaintes, et la dureté réelle de leur vie leur apparaissait d'une façon nouvelle et saisissante qui les surprenait eux-mêmes» (MC-140). La vision du monde de Maria, elle aussi présente dans l'assemblée, s'en trouve profondément changée, du moins temporairement. Après avoir écouté Surprenant, non seulement l'univers qui l'entoure se vide de l'enchantement qu'il contenait, mais il revêt même quelque chose de maléfique: «Toute l'inimitié menaçante du dehors, le froid, la neige profonde, la solitude semblèrent entrer soudain dans la maison et s'asseoir autour du poêle comme un essaim de mauvaises fées, avec des ricanements prophétiques de malchance ou des silences plus terribles encore» (MC-141). Dès lors, les paroles de Surprenant entrant en résonance avec l'expérience qu'elle fait du monde depuis la mort de François Paradis, la jeune femme se surprend à rêver à «la vie magnifique des grandes cités, de la vie plaisante, sûre, et des belles rues droites, inondées de lumière le soir, pareilles à de merveilleux spectacles sans fin» (MC-142). La voix du pays de Québec se chargera de ramener Maria dans le droit chemin, qui est celui des «essaims de mauvaises fées», en lui intimant de sacrifier son rêve individuel d'émancipation au profit de la survivance, mais sans réenchanter pour autant le monde de l'ici. Bien que Maria ne fasse que s'accommoder du

62. Surprenant, dont le nom renvoie à la surprise et s'apparente d'ailleurs à celui du héros de Guévremont, affirme notamment que la vie au pays de Québec, «c'est de la misère, de la misère, de la misère du commencement à la fin» (MC-140).

monde agraire, Surprenant est mis en échec. Il en va un peu de même pour Albert Chabrol, le « survenant » de Ringuet, dont « les longs récits lointains » (TA-97) pousseront plus tard Éphrem, le fils préféré d'Euchariste, à émigrer aux États-Unis, en quête de « ces merveilles » (TA-100). Excepté cette influence décisive qu'il exerce sur la destinée d'Éphrem, Albert Chabrol ne parvient pas à transformer de façon durable l'univers des paysans, pas plus que Lorenzo Surprenant avant lui. Aussitôt qu'il quitte cet univers, soupçonnant Euchariste d'être le « véritable déserteur » (TA-143), il est oublié. Si les survenants de Ringuet et de Hémon échouent à s'installer dans le roman, c'est que leur départ ne laisse pas de vide et que l'univers semble se refermer comme une boucle sur la brèche qu'ils ont ouverte. Leur effet n'est que momentané.

Or, dans le roman de Germaine Guèvremont, le collectif, symbolisé lors de la veillée par le cercle des chaises de l'assemblée, se referme peu à peu sur le héros, qui devient petit à petit « le Venant à Beauchemin ». Quand le Survenant se livre à sa tirade, d'une voix « plus grave, comme plus distante » (S-191), il brise en quelque sorte cet élan d'intégration : « Dans un remuement de pieds, les chaises se détassèrent. De soi par la force des choses, l'anneau se déjoignait » (S-190). Si Arché s'installait en marge du monde qu'il avait pourtant miné⁶³ sans jamais pouvoir l'habiter pleinement, que Lorenzo Surprenant était repoussé par Maria et rentrait bredouille aux États-Unis, qu'Albert Chabrol devait s'embarquer un peu malgré lui vers son pays d'origine pour participer à l'effort de guerre, il en va donc autrement du Survenant. Il quitte seul l'univers familier du Chenal du Moine, non pas parce qu'on le contraint à partir ou qu'on refuse de l'accompagner, mais bien au contraire parce qu'il n'a soudainement plus envie d'y vivre ni d'en côtoyer les habitants. Aussi n'est-il pas étonnant que Phonsine, en allant le réveiller un matin, découvre que le Survenant est parti sans prévenir :

Un vrai sauvage, quoi ! Ces survenants-là sont presque tout du monde. Ils arrivent tout d'une ripousse. Ils repartent de même. C'est pire que des chiens errants. Une journée, ils vous mangeraient dans le creux de la main tellement ils sont tout miel. Le lendemain,

63. Rappelons que lors de son intégration dans l'armée anglaise, durant la Conquête, Arché avait reçu l'ordre d'incendier le manoir de ses amis.

ç'a le courage de vous sauter à la face et de vous dévorer tout rond. Cherchez pas. Celui-là est allé gruger son os ailleurs. Et après lui, ça sera le tour d'une autre, je suppose? (S-199)

Le départ du Survenant, qu'annonçait déjà son envolée nostalgique sur la beauté du monde, témoigne peut-être d'une autre dépossession, ou du moins de sa version moderne. Le personnage de Guèvremont, parce qu'il ne peut s'empêcher de reprendre tôt ou tard la route, est prisonnier de son mouvement, un peu comme l'était Albert Chabrol avant lui, mais à un stade plus avancé puisque ce n'est pas seulement la guerre qui le pousse à partir :

Trop de fois il était reparti après s'être cru arrivé en un lieu enfin permanent pour ne pas savoir que pour lui, du moins, aucun lendemain n'était fatal. Et c'est cela qui faisait son être difforme et secret pour ces gens rivés à leurs trente arpents de terre. Et c'est cela qui lui imposait parfois conscience du décor environnant et le lui faisait regarder avec les yeux d'un qui le voit pour l'avant-dernière fois. (TA-99)

Pour le Survenant, il ne semble plus possible d'inscrire son enchantement dans la permanence et celui-ci paraît condamné à n'être toujours que momentané. Le seul moyen d'éviter que son enchantement ne soit gâché par cette même vie ordinaire que fuyait avant lui le père Chapdelaine est de faire comme ce dernier et de partir : « [...] la route est proche. De mon bord, si j'aime pas l'ordinaire, pas même le temps de changer de hardes et je pars » (S-43), dit-il. Le départ du Survenant donne raison au vieil Euchariste, qui avait entrevu, depuis White Falls, que tout retour en arrière était désormais impossible. Une fois que l'on a été avalé par le mouvement, que l'on a perdu la permanence tranquille ou que l'on en a été chassé, on ne peut y revenir qu'en étranger, que temporairement. Chez Guèvremont, la dépossession n'est plus connotée que négativement. Au contraire de ce qui se passe chez Ringuet, *Le Survenant* en présente une nouvelle version, qui vient en quelque sorte résoudre le drame de la possession terrienne du roman des années 1930 : en se départant volontairement des biens matériels, en renonçant à la permanence tranquille et à la mêmété pour le monde du mouvement et de l'altérité, le Survenant, parce qu'il se découvre des talents multiples, met en lumière une dépossession qui serait, pour le dire avec Pierre Nepveu, « en même temps découverte de ce que l'on possède réellement soi-même » (Nepveu, 1999 [1988] : 47).

Conclusion : au seuil d'une transformation

Ce que le Survenant apporte dans l'univers romanesque de Germaine Guèvremont, ce qu'il a à offrir – Angéline l'a compris –, c'est bien la transformation qui, pour la première fois peut-être, s'installe à demeure dans le roman québécois, en particulier chez le père Didace ainsi que chez Angéline, ses deux alliés : « Angéline ne comprenait plus rien. Ce qu'elle avait toujours cru une honte, une servitude, une pauvreté du corps, le Survenant en parlait comme d'une richesse ; une richesse se complétant d'une richesse semblable cachée en un autre être, quoi ? Ses yeux s'ouvraient à la vie. Maintenant, la richesse lui apparaissait partout dans la nature » (S-170). Ce changement aurait été impensable dans l'univers romanesque d'*Un homme et son péché* ou de *Trente arpents*. Dans le roman de Guèvremont, non seulement la transformation s'invite, mais elle devient une donnée interne, accomplie de l'œuvre. Il s'agit non pas d'une simple transformation matérielle, mais d'une transformation radicale, de surcroît positive, de la manière qu'ont les personnages d'être au monde. Le père Didace, au départ xénophobe, est prêt à épouser une « étrangère », tandis qu'Angéline, économe à l'excès, devient généreuse de sa fortune, jusqu'à se promener de porte en porte pour rembourser les dettes du Survenant à la toute fin du roman, quand elle sacrifie son argent pour laver la réputation de l'étranger. Dans les derniers chapitres, Angéline n'est plus qu'une « pauvre boiteuse » (S-202) qui marche sous la pluie, la risée des gars du Chenal du Moine, la victime de leur misogynie. Elle garde un œil sur la route, dans l'espoir de voir revenir le Survenant. Elle dit même qu'elle se serait contentée « d'un chignon de pain sur le coin de la table » (S-203), pourvu qu'il lève les yeux sur elle, « même sans le faire exprès » (S-203). Pourtant, si cette soumission est discutable, la voilà transfigurée, comme en témoigne sa réaction lorsque son amie lui demande si Venant ne l'a pas un peu appauvrie : « Le Survenant, appauvrir Angéline ? Il fallait donc que Marie-Amanda fût folle à lier pour penser des choses semblables. Lui qui a appris à Angéline à reconnaître ce qu'il y a de chantant sur la terre, lui qui parlait des fleurs comme de personnes avec qui il se serait trouvé en pays de connaissance » (S-205). Angéline découvre ainsi qu'elle possède véritablement quelque chose. Ces transformations sont d'autant

plus vraies qu'elles survivent au départ du Survenant et que, pour une fois, le récit ne nous en refuse pas l'accès. Il donne au contraire pleinement à voir la métamorphose des personnages dans les derniers chapitres. Si, même en l'absence du Survenant, Angéline peut se montrer généreuse et Didace vigoureux, c'est que ces qualités, ils les ont enfin conquises. Jamais les deux personnages n'ont autant semblé en possession de leurs moyens qu'une fois leur transformation accomplie. Cependant, avec le départ inopiné du Survenant, tout se passe comme si le changement qu'il provoque, ce même changement contre lequel les personnages du roman canadien-français étaient en lutte depuis le XIX^e siècle, n'avait plus voulu d'eux au dernier moment, qu'il les avait repoussés à l'instant même où ils s'y abandonnaient, où ils s'offraient à lui. Il y a un peu de cette ironie de situation dans *Le Survenant*.

Qu'ils soient des illusionnés, des écrivains-passeurs, des reclus, des résistants ou encore des « mauvais pauvres », les personnages romanesques d'avant 1945, ces habitants du « domaine de l'impossible » (T-284), demeurent avant tout des êtres dépossédés, à quelques rares exceptions près. Grâce à la visite du Survenant dans l'univers casanier du Chenal du Moine, le roman de Germaine Guèvremont oppose deux dépossessions bien différentes l'une de l'autre : celle, ancienne, des personnages étudiés jusqu'ici, et l'autre, que l'on pourrait qualifier de moderne, portée par le Survenant, et qui sera aussi d'une certaine façon celle des personnages d'après 1945. La présence du Survenant, qui semble presque s'adresser aux habitants du Chenal du Moine depuis leur futur, reconfigure la tension dramatique qui noyait jusque-là le roman canadien-français. Les personnages romanesques se divisaient alors en deux clans : les victorieux, c'est-à-dire ceux qui, à l'instar des d'Haber-ville ou de Jean Rivard, parviennent – ou croient parvenir – par leur résistance à l'emporter sur leur dépossesseur et à retrouver leur statut initial ou, du moins, un statut enviable ; et les vaincus qui, comme Euchariste Moisan ou encore Menaud, ne réussissent pas malgré leurs efforts à inverser le processus de dépossession qui est en cours et qui, à la fin, les emporte. Ces deux tendances du roman canadien-français, déjà moins évidentes à départager dans le roman des années 1930, semblent carrément fusionner au sein du *Survenant*. Dans le roman de 1945, la dépossession n'apparaît plus, pour reprendre l'expression employée par Marcotte, comme

un « drame », qui opposerait les déposseurs aux dépossédés, les vaincus aux vainqueurs, mais comme une tragédie, au sein de laquelle les deux parties, soit la communauté du Chenal et le Survenant, ont à la fois tort et raison, sont à la fois des dépossédés et des déposseurs, des vainqueurs et des vaincus.

CHAPITRE 2

Anne Hébert : hantise de la parole

Transparente comme une goutte d'eau. Inexistante en quelque sorte. Sans nom ni visage. Détruite. Niée. Et pourtant quelque chose d'irréductible en moi s'élançe, hors de moi, lors même que je n'existe plus.

ANNE HÉBERT, *Kamouraska*, 1970

La dépossession existentielle

À partir du célèbre incipit de la nouvelle « Le torrent », rédigée en 1945, la dépossession semble plus que jamais se transposer sur le plan existentiel. Au contraire des héros du roman d'avant 1945 qui possèdent presque tous quelque chose, dans l'œuvre hébertienne, les personnages se présentent d'emblée comme des êtres qui ne possèdent rien, du moins rien de concret. Cela ne signifie pas que François, Nora, Olivia ou encore Élisabeth n'ont pas accumulé quelques avoirs, mais la question occupe peu de place dans les romans et ces biens, lorsqu'ils existent, ne contribuent pas au sentiment de possession des personnages et encore moins de perte, ce qui est sans doute beaucoup plus significatif. Dès lors que la condition économique est absente de l'équation, pourquoi ces personnages, plus que tous les autres avant eux, apparaissent-ils au dire même de l'écrivaine comme des dépossédés ? Chez Anne Hébert, la question de la dépossession est approfondie de façon beaucoup plus abstraite, en même temps que plus fondamentale : c'est de son rapport au « monde » que l'individu risque d'être dépossédé, c'est-à-dire, comme il en sera fait démonstration dans ce chapitre, de son expérience du monde et des connaissances qu'il

en tire. Partant, ce n'est pas son *avoir* ou son *faire*, pour reprendre une distinction propre à Philippe Hamon (1977), qui menace de lui être ravi, mais plutôt son être, sa propre existence en ce monde.

Si la dépossession, dans l'œuvre d'Anne Hébert, migre vers la sphère existentielle, la résistance qu'on lui oppose est, elle aussi, reconfigurée et passe désormais entièrement par la parole, laquelle permet au personnage de se structurer comme sujet, et ce, en (re) prenant le contrôle de sa propre histoire. Cependant, dans les univers fictionnels mis en place par Hébert, une lutte fort obscure semble toujours se jouer entre le déposseur et le dépossédé pour assurer cette prise de parole. Parce qu'elle repose sur l'idée que l'art du roman hébertien élaborerait une posture particulière des narrateurs face à la dépossession, l'hypothèse sous-jacente à ce chapitre est donc que la prise de parole autodiégétique au sein de cette œuvre est inhérente à une prise de conscience de la dépossession. Partant du postulat que ces deux dimensions seraient en réalité indissociables tant elles sont imbriquées l'une dans l'autre, ce chapitre vise entre autres choses à croiser une analyse des mécanismes de l'énonciation avec celle de la dépossession. Si la problématique de l'énonciation dans le roman hébertien a été examinée par plusieurs critiques, dont Daniel Marcheix, Marilyn Randall et Robert Harvey, aucun n'a attaqué de front la question de la dépossession, bien que tous l'aient plus ou moins évoquée par une sorte de truchement sémantique. Mon analyse est donc redevable à de nombreux travaux qui ont été menés au fil du temps à propos de termes connexes à celui qui me sert de clé interprétative, travaux qui abordent parfois, explicitement ou non, cette notion, mais presque toujours en marge de l'analyse principale. Parmi les termes explorés dans ces études, je pense notamment à l'exil (Neil Bishop), à l'absence¹ (Albert Le Grand), à l'aliénation (Jean Le Moyne), au manque originel (Mario Pelletier), au secret (André Brochu), au mal d'origine (Daniel Marcheix), à l'altérité

1. L'analyse de Le Grand, malgré son titre (*Anne Hébert. De l'exil au royaume*), porte davantage sur l'absence que sur l'exil, bien que l'absence sous-entende évidemment ici une forme d'exil intérieur face au monde extérieur. Dans sa conférence, Le Grand évoque trois types d'absence qui agissent pour préserver l'innocence du personnage: l'absence au monde, l'absence des êtres et, finalement, la pire de toutes selon Le Grand, l'absence à soi-même. L'œuvre d'Anne Hébert les dénonce toutes trois, mais elle ne trouve rien de mieux que de se réfugier dans le songe, cette « autre province de l'exil » (Le Grand, 1967b: 36).

(Janet M. Paterson) ou encore au déchirement (Patricia Smart), lesquels, par une sorte de frôlement thématique, ont contribué à une meilleure compréhension de la dépossession dans le texte hébertien. Néanmoins, quoiqu'il soit nécessaire d'étudier des notions telles que l'aliénation ou l'exil dans une œuvre comme celle d'Anne Hébert, il est pour le moins curieux que la dépossession, constamment reléguée au second plan, n'ait à ma connaissance jamais fait l'objet d'une étude à part entière, alors que l'incipit du « Torrent » est l'un des plus connus de la littérature québécoise et que « dépossession » est bien le terme choisi par l'écrivaine pour qualifier le rapport de son personnage à la négativité (les mots « exil » et « aliénation », par exemple, n'apparaissent nulle part dans la nouvelle). Enfin, face aux termes mentionnés plus haut, il me semble que la « dépossession » permet de rallier en un seul tout cohérent la façon qu'a cette œuvre de problématiser son rapport à la négativité ; c'est pourquoi il apparaît pertinent de réintégrer dans cette analyse les passages évoquant – ou effleurant – la dépossession dans les travaux antérieurs afin de les mettre à contribution.

Ont été retenus pour cette étude *Kamouraska* (1970) et *Les fous de Bassan* (1982), soit deux romans proposant un ou des narrateurs autodiégétiques², ainsi que la nouvelle éponyme du *Torrent* (1945 ; 1948³ ; 1950), bien que cette dernière ne soit pas à proprement parler une œuvre romanesque. En fait, cette longue nouvelle a souvent été considérée comme une œuvre baromètre pour prendre la mesure du roman québécois⁴ ou, plus précisément, du roman hébertien.

2. Les romans hétérodiégétiques de l'écrivaine, tels *Les chambres de bois* (1953) ou *Le premier jardin* (1988), abordent également la question de la dépossession, qui teinte pratiquement toute l'œuvre. Cependant, la dépossession s'y joue moins au sein de l'acte énonciatif, qui offre un regard externe sur des thématiques comme l'enfermement et la fuite, venant ainsi lier la question à des enjeux féministes. Par ailleurs, Hébert a aussi exploré la dépossession par le biais du paranormal. Des romans comme *Les enfants du Sabbat* (1975), qui entrecroise narration homodiégétique et hétérodiégétique, ainsi que *Héloïse* (1980) mettent tous deux en scène des personnages qui ont perdu leur libre arbitre et sont littéralement « possédés » par des créatures fantastiques (démons, sorciers, vampires, etc.).

3. La première partie de la nouvelle est parue dans la revue *Amérique française* en 1948, sous le titre « Au bord du torrent ». La correspondance d'Anne Hébert indique cependant que les deux sections de la nouvelle ont été achevées en avril 1945, mais le texte ne sera publié sous forme de volume qu'en 1950.

4. Michèle Doray, dans une thèse soutenue en 1973 à l'Université McGill (« *Le torrent* d'Anne Hébert ou le mythe devenu roman »), avançait par exemple

En 1989, dans sa préface à l'édition de BQ, Robert Harvey qualifie par exemple « Le torrent » de « [m]atrice symbolique de l'œuvre entière » (Harvey, 1989: 7), alors que Lise Gauvin en fait « la source [...] qui irrigue la suite » (Gauvin, dans Ducrocq-Poirier, 1997: 212) de la production romanesque hébertienne. De plus, dans son étude de 1982, Harvey établit des points de similitude entre « Le torrent » et *Kamouraska* et, dans un article de 1996 intitulé « À la source de l'énigme: "Le torrent" d'Anne Hébert », Janet M. Paterson met quant à elle en lumière tout un réseau d'équivalences entre la nouvelle « Le torrent » et le roman *Les fous de Bassan*, ce qui me semble valider la pertinence d'une analyse commune de ces trois œuvres, laquelle aurait pour visée de démontrer que les narrateurs autodiégétiques hébertiens doivent toujours lutter contre des forces adverses afin de prendre le contrôle du récit et de se raconter.

La dépossession en héritage

Si la nouvelle « Le torrent », avec son célèbre incipit, constitue le point de départ de ma réflexion sur le roman d'après 1945, c'est avant tout parce que ce texte représente à mon avis un pivot dans le traitement de la dépossession au Québec, et que le rapport qui s'y profile ne cessera d'être repris dans la production romanesque d'Anne Hébert. Ce thème de la dépossession, on l'a vu, est présent dans la littérature canadienne-française d'avant 1945⁵, depuis *Les anciens Canadiens* en fait, mais tout se passe comme si, lorsque le roman accède à la modernité et passe graduellement de canadien-français à québécois, Anne Hébert héritait de ce thème, jusque-là traité comme une situation économique et sociohistorique, et délaissait en grande partie ce qui est contextuel pour en extraire une situation existentielle que le roman québécois ne cessera de problématiser et d'explorer par la suite.

l'hypothèse que « Le torrent » était en réalité un court roman à suspense. Réjean Beaudoin retient dans son étude du roman québécois certains « textes limotrophes » en raison de « la position unique qu'ils occupent dans le corpus romanesque ». C'est le cas selon lui du « Torrent » d'Anne Hébert (Beaudoin, 1991: 11).

5. Je trouve plus juste de me référer à la date de rédaction finale du texte (1945) plutôt qu'à sa date de parution en recueil (1950), étant donné le contexte particulier de publication qui est le sien, l'œuvre étant parue à compte d'auteur après cinq années de recherches infructueuses auprès d'éditeurs canadiens-français.

Ce virage existentiel entrepris par Anne Hébert n'échappera d'ailleurs pas aux premiers lecteurs. Toutefois, il faudra attendre la critique universitaire des années 1960 pour que l'on érige la nouvelle en emblème de la Grande Noirceur, selon le statut que nous lui connaissons aujourd'hui⁶. En janvier 1951, par exemple, soit un an à peine après la publication du livre à compte d'auteur, l'abbé Émile Bégin, dans un billet qu'il signe sous le pseudonyme de Bernard Lombard dans *La revue de l'Université Laval*, reproche aux personnages d'Anne Hébert leur invraisemblance, mais surtout de ne pas être « de notre terroir et [d']apparteni[r] par la tristesse de leur destin, aux absurdités existentialistes » (Lombard, 1951 : 467). Cette rupture de ton avec le terroir est plutôt perçue comme un « aboutissement logique et tragique de ces romans canadiens » (Bosco, 1953 : 192) par l'écrivaine Monique Bosco, l'une des premières exégètes du « Torrent ». En 1953, dans sa thèse consacrée à l'isolement dans le roman canadien-français, Bosco affirme que cette nouvelle expose « le cas le plus tragique et le plus dépouillé peut-être de la solitude existentielle » (1953 : 181). Elle y va aussi de quelques mises en garde : elle appelle les romanciers canadiens à dépasser ce stade de l'isolement existentiel, à « cesser de creuser le lit du torrent de la solitude », au profit d'« une littérature vivante », car la solitude intérieure, la perpétuelle référence à soi, n'aboutissent « qu'à la mort et à l'échec littéraire » (1953 : 192). De son côté, Gilles Marcotte, après avoir signé dans les pages du *Devoir* un premier compte rendu en 1950, dans lequel il disait préférer « La robe de corail » à la nouvelle éponyme (Marcotte, 1950 : 8), fait paraître une seconde recension en 1964, dans la foulée de la réédition du recueil chez Hurtubise HMH. Cette fois, non seulement il encense la nouvelle « Le torrent », mais il va jusqu'à affirmer que « cette fable terrible et belle est l'expression la plus juste qui nous ait été donnée du drame spirituel du Canada français » (Marcotte, 1964 : 6), reconnaissant du même coup le tournant existentiel effectué par l'écrivaine presque deux décennies plus tôt.

6. J'ai étudié ailleurs plus en détail la question de la réception de la nouvelle « Le torrent » (voir Noël, 2021).

Rédigé en 1945, une année charnière pour le roman québécois⁷, l'incipit du «*Torrent*» inaugure donc l'œuvre en prose d'Anne Hébert⁸ par l'idée de dépossession qui, plus que jamais peut-être, se trouve mise à l'avant-plan et soulignée à grands traits : «*J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie. Je touchais au monde par fragments, ceux-là seuls qui m'étaient immédiatement indispensables, et enlevés aussitôt leur utilité terminée*» (T-655). Pour la première fois, il me semble, un personnage est conscient du fait que sa dépossession n'est pas qu'extérieure à lui, mais aussi intérieure et antérieure. L'usage de l'imparfait («*[j]'étais*») paraît dépasser la seule logique interne de l'œuvre pour convoquer tout un intertexte qui la précède, comme si Anne Hébert avait reçu «*par le décret d'une volonté antérieure à la [s]ienne*» cette notion de dépossession en une sorte de «*héritage de la pauvreté*» (Rivard, 2006 : 130), pour reprendre l'expression d'Yvon Rivard. Cependant, on pourrait arguer que son écriture rompt avec ce legs en même temps qu'elle ne cesse d'être hantée et rattrapée par lui. Il y a, dans «*Le torrent*», une mémoire implicite de la littérature québécoise, mais c'est une mémoire détournée, tronquée, comme si les tourbillons du torrent n'étaient en réalité qu'un «*miroir brisé*» (Marcotte, 1964 : 6) et déformant dans cette galerie des ancêtres littéraires semblable à celle que renferme le presbytère des *Fous de Bassan*.

Dans les œuvres analysées auparavant, la conscience de la dépossession était pratiquement toujours portée par une entité extérieure au personnage et, par le fait même, elle apparaissait souvent comme une digression : c'étaient par exemple les voix du narrateur-romancier dans *Les anciens Canadiens*, du pays de Québec dans *Maria Chapdelaine*, ou encore du curé qui, dans *Jean Rivard, le défricheur*, disparaît du roman aussitôt son message délivré. Outre Angéline, Menaud est certes conscient de sa

7. Sont en effet publiées cette année-là des œuvres comme *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. En 1997, la revue *Études françaises* a par ailleurs consacré un dossier à ces deux romans, lequel est intitulé «*Le Survenant et Bonheur d'occasion: rencontre de deux mondes*».

8. Si l'on accepte d'exclure les contes «*Trois petits garçons dans Bethléem*» (1937) et «*Enfants à la fenêtre*» (1938) publiés en revue et qui constituent des textes de jeunesse.

dépossession, mais son attention se focalise entièrement sur la montagne, sur l'extérieur, sur la collectivité, jusqu'à en devenir fou. Si le François du « Torrent » semble partager avec ce personnage quelque chose de l'ordre de la folie, son aventure s'avère toutefois assez différente. Alors que Menaud est dépossédé d'un espace concret, celui de sa montagne, le François d'Anne Hébert est dépossédé d'une abstraction, soit de son rapport au monde, auquel il ne touche que par fragments et de façon purement utilitaire : le monde – ou plutôt ses retailles – lui est retiré sitôt que son utilité ne se fait plus sentir, ce qui tue toutes traces de gratuité et, par la même occasion, de beauté, laquelle n'a pas sa place dans « le grand livre des comptes » (T-684) de Claudine. Si Menaud entend résister par l'occupation physique de la montagne, François, qui rêve pourtant d'aller vers le monde bien qu'il en soit incapable, est en cela l'opposé du draveur, dans la mesure où son aventure est tout intérieure⁹. Alors que le vieux héros de Félix-Antoine Savard n'explore pas son intériorité et se tourne entièrement vers l'extérieur, le personnage d'Anne Hébert n'a pas d'extériorité et est en quelque sorte prisonnier de son univers intérieur. En étant ainsi dépossédé du monde, François est avant tout privé de l'existence et de ses possibles.

S'il est vrai que, dans les romans d'avant 1945, la dépossession touchait aussi parmi d'autres aspects (économique, politique, territorial, etc.) à la dimension existentielle, cette dernière n'était pas aussi marquante, et donc problématisée, que dans les œuvres d'après 1945¹⁰, et en particulier dans « Le torrent », où presque chaque page, presque chaque phrase, souligne en d'infinies variations la perte existentielle subie par le personnage, reléguant à l'arrière-plan, bien loin à vrai dire, les autres dimensions devenues accessoires, à commencer par la dimension économique que l'autrice ne semble convoquer que pour montrer qu'elle n'est plus déterminante en regard de la dépossession. À preuve, à la toute

9. Les allusions à l'intériorité sont par ailleurs récurrentes dans la nouvelle : « le moindre mouvement intérieur chez elle se répercutait en moi » (T-657), « au fond de moi » (T-662), « j'entendais en moi » (T-666), « défait par le dedans » (T-670), « [j]e suis plongé au centre de moi-même » (T-680), etc.

10. À l'exception notable du roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, qui fait ici figure de précurseur, la dimension existentielle demeurait secondaire dans l'économie du roman et elle était même reléguée dans les « notes et éclaircissements » chez Aubert de Gaspé.

fin de la nouvelle, le vol de l'argent par Amica, dont la dimension concrète (économique) n'a que peu d'incidence sur le sentiment de dépossession de François, aurait été un événement capital si on l'avait transposé dans *Un homme et son péché* ou encore *Trente arpents*, publiés environ une décennie seulement avant l'écriture du «*Torrent*». Il n'est pas exagéré de penser qu'il y aurait affecté durablement les personnages et aurait modulé l'intrigue, tout comme cela aurait été le cas si la nouvelle avait été écrite du point de vue de Claudine, la mère du narrateur, dont la vie entière a été occupée à regagner l'argent du mal pour le brûler. Ce n'est toutefois pas cette dépossession-là, celle de la mère par le moralisme religieux, qu'a choisi d'explorer Anne Hébert, mais celle du fils. La nouvelle est habilement construite, de manière à exposer les deux histoires, soulignant ainsi la césure qui sépare désormais deux types de dépossession : celle de la mère, que l'on pourrait qualifier d'ancienne, et celle du fils, que l'on pourrait qualifier de moderne.

En plus de connaître une fin semblable avec la perte de leur fortune, le François d'Anne Hébert et le héros de Grignon partagent *a priori* plusieurs caractéristiques, à commencer par leur double rôle. Le narrateur du «*Torrent*» est, tout comme Séraphin Poudrier, un dépossédé qui devient à son tour déposseur¹¹ : lui aussi va chercher à détruire une femme avec laquelle il vit en huis clos. Il existe toutefois une différence fondamentale dans le traitement que les deux romanciers accordent à la dépossession : si, tout comme Séraphin, François vit misérablement sur sa ferme malgré la fortune qu'il garde cachée chez lui, il fait peu de cas de son argent, même lorsqu'il lui est dérobé (il finit notamment par oublier qu'il possède cette fortune). À preuve, alors que Séraphin se jette dans le feu pour tenter de sauver ses deniers au péril de sa vie, François ne cherche même pas à s'élancer à la poursuite de la voleuse : il se penche plutôt au-dessus du torrent, symbole de son intériorité, pour s'y mirer parce qu'il pressent qu'Amica, en découvrant «*l'argent du mal*» (T-684) dans le grand livre de sa mère, a su lire son histoire ou, plus précisément, le secret qui est au fonde-

11. Il se dessine, par cette mimésis de la dépossession, un héritage, une transmission quasi héréditaire de la dépossession que viendra briser, à certains égards, le personnage de la mère dans les œuvres de Gabrielle Roy, dont la quête est justement de ne pas répercuter son échec sur la vie de sa fille.

ment de son existence : « Elle s'est sauvée avec l'argent du mal ! Elle ira dans le monde, répétant qu'elle l'a trouvé ici, que je suis le fils du mal, le fils de la Grande Claudine. L'univers saura que le mal m'a choisi dès le premier souffle de mon existence » (T-684). C'est bien cette perte, celle d'une histoire qu'il avait péniblement reconquise, qui lui est douloureuse, et non la perte financière entraînée par le vol de « l'argent du mal ». Ainsi, comme l'indiquent ces jeux de contrastes avec les « ancêtres » romanesques que sont ici Menaud et Séraphin, ce qui est désormais à l'avant-plan, c'est-à-dire ce qui constitue l'enjeu de l'œuvre, ce n'est pas l'économie, l'histoire, la politique ou encore le territoire, mais l'existence mise à nu.

Toucher au monde par fragments

Être dépossédé du monde par le décret d'une volonté antérieure à la sienne revient en quelque sorte, dans cette œuvre, à être privé de son unité en tant que sujet. La dépossession semble entraîner un processus de fragmentation de l'être, une dispersion de l'individu qui, à l'image de son rapport au monde, ne touche plus à lui-même que « par fragments » (T-655). Le dépossédé est sans cesse en lutte contre la « désarticul[ation] » (T-669) de sa personne et, par le fait même, de son histoire. C'est du moins sur cet aspect qu'insiste Anne Hébert dans une lettre adressée à son frère Pierre, alors qu'elle est pleinement accaparée par l'écriture d'un « conte » d'abord intitulé « Au bord du torrent » : « Tu ne connais pas le cheval Perceval ? Ni le petit François ? Pourtant je les avais hier avec moi dans le noir de ta chambre et tant de pensées brisées, de souvenirs défaits, d'élangs non résolus, tout ce qui échappe et se perd irrémédiablement¹². » Ce sont bien ici les « pensées », les « souvenirs » et les « élangs » qui se trouvent « brisés », « défaits », « non résolus ». Cette dépossession par éclatement intérieur, si l'on peut l'exprimer ainsi, semble avoir été pressentie dès 1957 par Jean Le Moyne. Dans un article de *Cité libre* qu'il consacre à la femme dans la civilisation canadienne-française, l'intellectuel de *La Relève* livre une lecture chrétienne du *Torrent* dans laquelle il se penche en effet sur le déchirement, insistant quant à lui sur

12. 13 février 1945, lettre à son frère Pierre, collection Pierre Bouillon (citée dans Godbout, Tanguay et Watteyne, 2015 : 643).

l'unité rompue entre les choses visibles et invisibles. Le Moyne affirme entre autres choses que la nouvelle éponyme, en liquidant le moyen âge unitaire, « nous insinue la clef de notre aliénation » (Le Moyne, 1961 [1957] : 97).

L'éclatement auquel fait référence Le Moyne sous-entendrait donc par essence une unité en train de se perdre, mais cette déperdition, dans « Le torrent », revêt un caractère particulier en cela qu'elle précède le personnage. François apparaît comme un être qui est déjà transformé « par le décret d'une volonté antérieure à la [sienne] » (T-655). Tout son drame repose sur le fait que son existence a été déviée de son cours par « quelqu'un d'avant [lui] et dont [il est] le prolongement » (T-681) et qu'il ne peut pas réellement inverser cette tendance, car, pour reprendre les mots de l'écrivaine, « tout ce qui échappe [...] se perd irrémédiablement ». Les héros d'avant 1945, parce qu'ils vivaient dans un monde où la transformation était encore chose du futur ou dans un monde qui échappait momentanément à la transformation par son éloignement géographique, possédaient une mémoire d'avant la dépossession et, dans cette résistance qui était la leur, ils conservaient donc cette capacité de recréer ce qui était perdu, ce qui revenait le plus souvent à imiter une version antérieure d'eux-mêmes, à l'image des d'Haberville qui reproduisaient dans le monde de l'après leur vie d'avant la Conquête. Ici, comme cette transformation est antérieure à sa volonté, le personnage n'a aucun souvenir de ce qui précède la dépossession (« [j]e ne me souviens d'aucun loisir avant cette singulière aventure de ma surdité » (T-655)), sinon une vague intuition, une sorte de mémoire archaïque des sens (« [m]es sens, engourdis par une vie contrainte et monotone, se réveillaient » (T-660) ; « au fond de moi, je sentais parfois une richesse inconnue, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie » (T-28)). C'est d'ailleurs avec l'éveil de ses sens que s'amorcera sa « prestigieuse et terrifiante aventure » (T-662).

Bien que les pertes existentielles du personnage aient eu lieu avant lui, ou du moins avant l'avènement de sa conscience, elles ne sont pas décrites par le narrateur comme des manques, mais bien comme des vols : le narrateur aurait ainsi été dépossédé de certaines choses avant même qu'il ne les possède. La dépossession existentielle procède ainsi d'un étrange rapport au temps, qui

serait très près de la fatalité, mais une fatalité quasi généalogique et reposant sur cette malchance qu'a le sujet d'avoir été précédé en ce monde par le dépossesseur. Dans un temps qui le précède, et dans lequel il ne peut donc pas s'incarner pour mener à bien son combat, l'individu hébertien a déjà perdu. Avant même sa naissance, il est déjà privé de sa capacité de posséder ce qu'il devrait pouvoir posséder pour qu'exister pleinement lui soit enfin possible.

Partant de là, celui ou celle qui chercherait à faire l'inventaire des pertes subies par François verrait qu'elles sont assez nombreuses, mais qu'elles touchent presque toutes à la sphère ontologique. Nous sommes ici en présence d'un personnage qui a perdu : 1) son innocence (« quand j'étais innocent » (T-672)); 2) la possibilité d'éprouver la joie (« [j]e ne pouvais pas connaître la joie. C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité » (T-664)); 3) l'émotion et la jouissance (« depuis toujours une volonté arbitraire a saccagé tout principe d'émotion et de jouissance en moi » (T-677)); 4) son devenir (« les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin » (T-662)); 5) son rapport à Dieu (« [t]rès tôt, je fus détourné de la saveur possible de Dieu » (T-681)); 6) sa mémoire; 7) son ouïe (qui ne lui permet plus de capter le monde extérieur); 8) la grâce (« quelqu'un d'avant moi et dont je suis le prolongement a refusé la grâce pour moi » (T-681)), et à qui il ne reste plus que la « sèche-resse » (T-677) et la brutalité, ce « recours de ceux qui n'ont plus de pouvoir intérieur » (T-676). Tous ces déficits participent en vérité d'une perte plus générale, celle de la singularité du sujet. Dans la première partie de la nouvelle, François apparaît comme un être qui n'a pas de prise sur son intériorité : sa conscience, donc son unicité, n'est pas étanche face au monde extérieur, en particulier face à sa mère, qui peut « deviner un désir [qu'il] ne lui avai[t] jamais confié » (T-660) et, inversement, « le moindre mouvement intérieur chez elle se répercutait en [lui] » (T-657). Par la suite, avec l'aventure de sa surdité et la mort de Claudine, le narrateur croit prendre le contrôle de son intériorité, s'emparant de ce fragment de son existence tout en demeurant privé des autres, mais ce n'est là qu'une illusion : ses remous intérieurs demeurent malgré lui une maison ouverte à tous les vents, comme son « aventure » avec Amica se chargera plus tard de le lui révéler.

Chronologiquement, ce n'est pas dans les premières lignes de la nouvelle, bien qu'elles aient davantage marqué les esprits, mais dans l'incipit de la deuxième partie, écrite au présent, que le narrateur semble émerger d'un magma par une première prise de conscience forte de sa dépossession. Il convient de citer au complet cette scène moins connue, mais primordiale :

Je n'ai pas de point de repère. Aucune horloge ne marque mes heures. Aucun calendrier ne compte mes années. Je suis dissous dans le temps. Règlements, discipline, entraves rigides, tout est par terre. Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun Dieu n'habita jamais ce nom pour moi. Je n'ai connu que des signes vides. J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard.

Je marche sur des débris. Un mort parmi les débris. L'angoisse seule me distingue des signes morts.

Il n'y a de vivant que le paysage autour de moi. Il ne s'agit pas de la contemplation aimante ou esthétique. Non, c'est plus profond, plus engagé; je suis identifié au paysage. Livré à la nature. Je me sens devenir un arbre ou une motte de terre. La seule chose qui me sépare de l'arbre ou de la motte, c'est l'angoisse. Je suis poreux sous l'angoisse comme la terre sous la pluie.

La pluie, le vent, le trèfle, les feuilles sont devenus des éléments de ma vie. Des membres réels de mon corps. Je participe d'eux plus que de moi-même. La terreur, pourtant, est à fleur de peau. Je feins de ne pas y croire. Mais, parfois, elle me fait discerner mon bras de l'herbe qu'il fauche. Si mon bras tremble, c'est parce que la peur le fait soudain trembler. L'herbe, elle, ne dépend pas de la peur, mais seulement du vent. J'ai beau m'abandonner au vent, la peur, seule, me balance et m'agite.

Je ne suis pas encore mûr pour l'ultime fuite, l'ultime démission aux forces cosmiques. Je n'ai pas encore le droit permanent de dire à l'arbre : « Mon frère », et aux chutes « me voici ! »

Qu'est-ce que le présent ? Je sens sur mes mains la fraîcheur tiède, attardée, du soleil de mars. Je crois au présent. Puis, je lève les yeux, j'aperçois la porte ouverte de l'étable. Je sais le sang, là, une femme étendue et les stigmates de la mort et de la rage sur elle. C'est aussi présent à mon regard que le soleil de mars. Aussi vrai que la première vision d'il y a quinze ou vingt ans. Cette image dense me pourrit le soleil sur les mains. La touche limpide de la lumière est gâtée à jamais pour moi. (T-670)

Alors que l'incipit de la première partie de la nouvelle pointe vers une dépossession du monde, en insistant sur des éléments qui

prennent place dans l'espace, cette deuxième partie s'ouvre sur une dissolution dans le temps, mais un temps qui n'est pas sans rappeler le péritemps du dépossédé, que l'on retrouve poussé ici à son extrême limite, limite au-delà de laquelle l'individu – et le temps lui-même – cesserait d'exister pour se fondre dans l'espace, un espace privé de régime temporel, incontrôlé. Sans « point de repère », sans horloge pour « marque[r] [ses] heures », « dissous dans le temps », mais un temps dont le présent est tout entier pourri par la « première vision d'il y a quinze ou vingt ans » du cadavre de sa mère, le narrateur ressemble à un « naufragé » (T-670), réchappé d'un « gouffre » (T-670), d'un « abîme d'espace et de temps où [il fut] roulé dans un vide succédant à la tempête » (T-669). Il ne semble revenu que pour « march[er] sur les débris » (T-670), sur les « signes morts » (T-670) de son passé, comme si le paysage l'avait avalé puis recraché, parce que sa dissolution n'était pas encore « mûr[e] » (T-671), qu'il lui fallait pour cela aller jusqu'au bout, c'est-à-dire tout sacrifier ou tout perdre du peu qu'il lui reste. C'est que le narrateur lutte encore, qu'il possède encore quelques forces vives à opposer à la dissolution finale de sa conscience. En fait, nous dit-il un peu plus loin, « [s]i je reviens, c'est que le torrent n'est pas encore ma demeure absolue. La maison de mon enfance agit encore sur moi » (T-681).

L'âge de la parole hébertienne

De même que la dépossession passe à un autre niveau (existential plutôt qu'économique ou historique), la résistance qu'on lui oppose se reconfigure. Tout comme ce sera le cas dans *Kamouraska* et dans *Les fous de Bassan*, cette résistance du personnage, dans « Le torrent », passe par la prise de parole autodiégétique, que l'œuvre problématise explicitement, en en faisant peut-être même la véritable intrigue narrative, reléguant aux oubliettes l'intrigue policière. Chez Anne Hébert se joue toujours une lutte entre le déposseur et le dépossédé pour la prise de parole et le contrôle de la diégèse (Stevens et les cousines Atkins, François qui continue de rejouer les répliques de sa mère en lui, Élisabeth qui entend les voix de son passé, etc.). Dans « Le torrent », faute de détenir le monde, François tente à tout le moins de raconter son histoire afin d'en reprendre possession, mais son récit – sa « seule et

épouvantable richesse» (T-685) – est hanté par les paroles de sa mère, qui menacent d'en changer le cours.

Avant que s'entame la narration de François, c'est dans le langage que la lutte s'engage (et qu'elle se poursuivra) entre le dépossédé et son dépossesseur, comme le souligne à juste titre Robert Harvey :

Bien avant qu'aucun coup n'ait été porté réellement entre les deux adversaires que deviendront l'un pour l'autre la mère et le fils, on constate que la lutte s'était déjà engagée au niveau du langage. À l'époque où commence cette histoire, François ignorait presque tout du monde par le « décret d'une volonté antérieure à la [sienne] ». Mais peu à peu, à travers l'expérience du langage – les représentations de sa magie évocatrice – il parviendra intuitivement à saisir « l'esprit du domaine ». (Harvey, 1989: 9)

La révélation du prénom de la mère par un homme, que croise François lorsqu'il s'aventure sans grand succès hors du domaine à la recherche d'un visage humain fraternel, constitue selon Harvey la première arme du narrateur contre la Grande Claudine : ce « prénom lui fait entrevoir pour la première fois l'épaisseur du temps, en suscitant la question des origines. Il lui permet dorénavant de concevoir l'individualité de sa mère et de s'en différencier » (1989: 10). Autrement dit, c'est avec la découverte de ce prénom que s'amorcerait la quête d'individualité de François et, donc, sa révolte, laquelle ira croissant par la suite, l'amenant à refuser de retourner au collège où sa mère l'envoie dans le but d'en faire un prêtre ou encore à libérer le cheval Perceval qui, dans sa fuite, piétinera celle qui cherchait à le dompter. Le cadavre de Claudine est par ailleurs « marqu[é] de sang et d'empreintes incrustées » (T-670), annonciatrices peut-être d'une écriture (ou plus exactement d'une narration) qui prendra naissance quinze ou vingt ans plus tard, dans la seconde partie de la nouvelle.

Mais pourquoi ce dépossédé attend-il « quinze ou vingt ans » (T-670) après la mort de sa mère pour prendre la parole, d'abord à l'imparfait et ensuite au présent ? Qu'est-ce qui a bien pu déclencher soudainement la prise de conscience qui inaugure la deuxième partie et, avec elle, la pulsion narrative de cet être perdu, « dissou[s] dans le temps » (T-670), qui ne semble remonter à la surface des choses que pour se raconter ? Cet élément a été peu relevé par la critique, mais l'incipit de la première partie (écrite

à l'imparfait, donc de façon analeptique), séparé par un blanc du reste du texte, est beaucoup plus long que ce qui est généralement cité et se termine par une référence au temps de l'énonciation. C'est d'ailleurs la seule référence explicite au temps de l'énonciation dans cette portion de la nouvelle et elle occupe une place primordiale qui permet de saisir le schéma actanciel de l'œuvre. François, après avoir affirmé qu'il a longtemps cru que la « parole n'entrait pas dans [l']ordre » (T-655) de sa mère, fait achopper l'incipit écrit dans ce temps immémorial qu'est l'imparfait sur une découverte récente, au passé composé: « J'ai trouvé, l'autre jour, dans la remise, sur une poutre, derrière un vieux fanal, un petit calepin ayant appartenu à ma mère » (T-656). Ce calepin où sont « enregistr[és] » (T-656) ses propres « manquements » (T-656) ainsi que les punitions que sa mère lui infligeait confronte en un sens François à un récit, celui qui a été rédigé par Claudine – sa version de l'histoire. Et c'est sa découverte, qui a eu lieu « l'autre jour » (T-656), donc récemment (et non pas il y a quinze ou vingt ans), qui semble avoir enclenché le désir du personnage de prendre la parole afin d'être aux commandes de son histoire et qui lui a ainsi fait prendre conscience que sa dépossession se poursuivait, transposée à un autre niveau: celui du récit.

Partant de là, c'est donc son histoire qu'il lui faut retrouver. En parcourant le carnet de sa mère, François renoue en partie avec sa propre mémoire (au temps présent: « je me souviens que [...] » (T-656)), une mémoire dont il avait été dépossédé par la Grande Claudine. En témoigne par exemple l'oubli de cette anecdote singulière de la rencontre entre le jeune François, parti sur la route à la recherche d'un visage humain, et un homme qui, même s'il va le « bless[er] dans [sa] pauvre attente d'un visage doux » (T-661) et lui faire découvrir que le monde est laid, marque le début de son aventure: « Mes sens, engourdis par une vie contrainte et monotone, se réveillaient. Je vivais une prestigieuse et terrifiante aventure » (T-660). Ce sentiment d'aventure naît lorsque le personnage prend conscience pour la première fois de son histoire (soit de son parcours dans le monde), en apprenant par la bouche de cet homme le nom de sa mère et la raison pour laquelle elle s'est isolée du village. Une fois qu'il est de retour chez lui, Claudine, de sa « voix coupante » (T-660), vient non seulement éteindre ce « sentiment de curiosité et d'attrait » (T-660), rendant son fils « semblable à

quelqu'un qui a perdu tout contrôle de soi» (T-660), mais elle va jusqu'à l'effacer de sa mémoire :

Ce jour extraordinaire disparu, je m'efforçai, sur l'ordre de ma mère, de le repousser de ma mémoire. Formé depuis longtemps par une règle de fer, je réussis assez bien à ne plus penser consciemment aux scènes écoulées et à accomplir mécaniquement les tâches imposées. Cependant, au fond de moi, je sentais parfois une richesse inconnue, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie. (T-662)

La richesse de François est bien « cette singulière aventure de [sa] surdité » (T-655) ou plutôt sa « rencontre » avec le torrent. Celle-ci va se charger de réactiver sa mémoire, de le reconnecter à sa vie intérieure (d'ailleurs jusqu'à l'y emprisonner), ce qui n'est pas sans rappeler les grandes fontaines du *Tombeau des rois*. En même temps qu'il s'éveille de nouveau à ses sens, c'est donc sa propre mémoire, c'est-à-dire au fond son histoire, qui lui revient, une fois son ouïe perdue :

Je m'arrangeais pour me trouver seul. Et, délaissant foin, faucheuse, légumes, fruits, mon âme se laissait gagner par l'esprit du domaine. Je restais des heures à contempler un insecte, ou l'avance de l'ombre sur les feuilles. Des journées entières aussi à évoquer certaines fois, même les plus éloignées, où ma mère m'avait maltraité. Chaque détail restait présent. Rien ne s'écoulait de ses paroles et de ses coups. (T-667)

Mais, à la suite de la mort de Claudine, piétinée par le cheval qu'il a libéré de ses attaches, le personnage est de nouveau plongé dans l'oubli, afin d'éviter son sentiment de culpabilité. Voilà qu'il mène volontairement une lutte contre lui-même cette fois : « [...] il y a là un manque que je me harcèle à éclaircir, depuis ce temps. Et lorsque je sens l'approche possible de l'horrible lumière dans ma mémoire, je me débats et je m'accroche désespérément à l'obscurité, si troublée et menacée qu'elle soit. Cercle inhumain, cercle de mes pensées incessantes, matière de ma vie éternelle » (T-669).

Le retrait du dépossesseur

Si « Le torrent » marque un point de rupture entre la littérature d'avant et celle d'après 1945 dans leur rapport à la déposssession, c'est en raison non seulement de son traitement existentiel, mais aussi du statut du dépossesseur. En effet, dans cette novella, le

déposseur meurt, mais la dépossession du narrateur, elle, se poursuit, et ce, même s'il tente de prendre la parole et de réécrire son passé, ce qui vient appuyer un constat fait par le roman des années 1930 tout en lui conférant un dénouement plus irrémédiable : le déposseur, plutôt que de simplement se retirer à l'arrière-plan, décède, et son retour paraît dès lors impossible. Devenu sourd, alors que le torrent le possède et que commence son aventure intérieure, le narrateur se sent d'abord libéré de sa mère (« [j]e me croyais défait de ma mère » (T-666)). La découverte existentielle qu'il fera, dans la deuxième partie de la nouvelle, est que sa mère continue de vivre en lui¹³ et que sa dépossession se poursuit, mais à un autre niveau : « J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard » (T-670). C'est la prise de conscience de cette autre lutte à mener qui lui vient immédiatement après la découverte du carnet, comme si cette révélation l'amenaient à prendre la parole et à raconter, d'abord son passé (et sa version des faits), dans la première partie à l'imparfait, puis son combat infructueux contre la dépossession, dans la seconde partie écrite au présent de l'indicatif.

Bien qu'il ne soit mentionné nulle part qu'il écrit, le François du « Torrent », par cette prise de parole qui permet l'introspection du sujet (sa descente dans le « tombeau des rois » en quelque sorte), n'est pas très éloigné de cette lignée de scripteurs reclus que j'ai évoquée dans mon analyse d'*Angéline de Montbrun*. Or, « Le torrent » s'applique aussi comme un miroir déformant sur le roman de Laure Conan. De même que Valriant, malgré ses ressemblances¹⁴, peut être considéré comme l'envers du domaine de la Grande

13. La narratrice de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy fera, elle aussi, la découverte de la survivance de sa mère en elle, mais cette découverte, loin de participer d'un cauchemar, agira plutôt comme une consolation dans l'œuvre royenne. Cette consolation n'est toutefois pas simple : elle s'accompagne notamment d'une grande culpabilité par rapport à la mère.

14. Les deux domaines sont isolés en pleine campagne, à l'écart de la civilisation, et sont la propriété d'un parent qui est plus grand que nature (divin dans le cas de Charles de Montbrun, démoniaque dans le cas de Claudine) et face auquel les personnages perdent leur libre arbitre et agissent comme médiateurs (malgré lui, dans le cas de François). Dans les deux cas, c'est après la mort de leur parent que les personnages prennent la parole pour raconter leur histoire. À cet égard, le roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), de Gaétan Soucy, me

Claudine, il n'y a pas de personnages à la fois aussi semblables et différents qu'Angéline de Montbrun et François Perreault, ces deux orphelins éclopés (l'une a perdu la beauté de son visage et l'autre l'ouïe) qui, après la mort de leur parent-médiateur, se mirent dans leur aventure, leur seule et incroyable richesse, avant que leur conscience ne prenne la voie d'une dissolution finale : Angéline se fond dans l'imitation du Christ et François se perd dans le paysage (dans « l'intégration définitive à la furie des chutes » (T-681)), mettant ainsi fin à leur narration. Si Angéline de Montbrun souffrait de voir les souvenirs de son père disparaître peu à peu du monde qui était le sien, souhaitant les conserver coûte que coûte, le drame de François est en tous points contraire à celui de l'héroïne de Laure Conan, bien que les deux personnages prennent la parole pour dire la dépossession depuis la maison des morts où ils se sont retirés. Dans « Le torrent », le véritable cauchemar du narrateur, c'est que la défunte ne disparaît pas, qu'elle continue au contraire d'agir sur lui après sa mort, de sorte que le héros rejoue sans cesse en lui la voix de sa mère et ne parvient pas à s'en débarrasser. « Cette phrase de [sa] mère [qui lui] martelait la tête : “Tu es mon fils. Tu me continues” » (T-662) et dont il croyait pouvoir se défaire, voilà qu'il ne peut s'empêcher de la réentendre et, pire encore, de la projeter sur son aventure avec Amica, allant jusqu'à perdre la grâce qu'il aurait pu ressentir, à se couper de son expérience du monde :

Ô ma mère, que je vous hais ! et je n'ai pas encore tout exploré le champ de votre dévastation en moi. Une phrase hante mes nuits : « Tu es mon fils, tu me continues ». Je suis lié à une damnée. J'ai participé à sa damnation, comme elle, à la mienne... Non ! Non, je ne suis responsable de rien ! Je ne suis pas libre ! Puisque je vous répète que je ne suis pas libre ! Que je n'ai jamais été libre ! (T-681)

Alors même qu'il croyait en avoir fini avec elle, la voix de Claudine réapparaît comme un éternel retour du monde ancien, increvable, une « revenance » de l'histoire qui vient saper les fondements mêmes de la modernité, symbolisée par cet acte de refus, cette tentative de libération menée par François. « Tu es mon fils, tu me continues » : sorte de voix du pays de Québec maléfique, qui ne laisse même plus le choix au protagoniste, comme une per-

semble partager plusieurs caractéristiques avec « Le torrent » et, d'une certaine façon, avec *Angéline de Montbrun*.

manence tranquille poussée à l'extrême, ou retournée comme un gant. Contrairement à ce que l'on observe dans le roman d'avant 1945, la permanence n'est plus dans cette nouvelle ce que l'on craint de perdre, ce dont on est dépossédé, mais ce qui dépossède sans équivoque, ce qui fait perdre au héros son existence et menace de mettre fin à l'aventure singulière de la conscience individuelle dans le monde, sa « seule et épouvantable richesse » (T-685). Le texte hébertien apparaît en cela comme l'aboutissement de la découverte effectuée par les romans des années 1930 que j'ai évoqués précédemment et qui sont tous marqués par cette « crise de la possession » : ici aussi la dépossession a rattrapé les personnages du côté même où ils croyaient la fuir. Il s'agit d'un renversement total par rapport aux romans d'avant 1930, dont les personnages vivaient tous dans la crainte de voir le passé se dissoudre, jusqu'à résister à leur transformation. Ce qu'Anne Hébert découvre, c'est que la croyance en la disparition du passé était une illusion, une superstition, car le passé se rejoue inlassablement chez le sujet, sapant toute tentative de changement, un peu comme si Louis Hémon et sa voix du pays de Québec avaient jeté une malédiction sur le roman québécois. Voilà tout le drame hébertien, sa révélation ontologique : le dépossédé a beau se débarrasser du déposseur, le tuer pour s'en libérer, le déposseur, autrement dit, a beau se retirer du monde (et du schéma actanciel de l'œuvre), cela ne change rien à l'ensemble. Même sans lui, la dépossession continue. La dévastation qu'il a semée est impossible à arrêter, car ses « racines [sont] intérieures » (T-670), c'est-à-dire existentielles, et c'est là, semble-t-il, un processus où l'effet survit à sa cause en s'élargissant.

Non seulement le drame se poursuit, mais l'individu le reproduit, dans une sorte d'antidésir mimétique, où l'on n'a plus le choix d'imiter ce qui pourtant repousse et que l'on voudrait ne pas répéter. « Devenu adulte, écrit Annette Hayward, François découvrira qu'il "continue" effectivement sa mère, mais par la perpétuation de la violence et du "mal" plutôt que par la pureté et la maîtrise de soi » (Hayward dans Ducrocq-Poirier (dir.), 1997 : 237) auxquelles l'exhortait la Grande Claudine. Cette perpétuation de la dépossession est particulièrement manifeste dans sa relation avec Amica, qu'il est allé « acheter » sur la route, cette même route où il s'était autrefois élancé à la recherche d'un visage fraternel. Dans ce

jeu de miroirs mis en évidence par Hayward, François agit avec les gitans de la même façon que Claudine interagissait avec le monde :

Et si l'on examine la deuxième partie du livre, on verra que François tend à reproduire le même genre d'interaction [que sa mère]. Lorsqu'il s'aventure de nouveau vers la grand-route dans l'espoir de satisfaire son désir d'une femme, il dit vouloir « [p]osséder et détruire le corps et l'âme d'une femme. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction » (p. 39). Autrement dit, il veut plus ou moins la traiter comme Claudine l'avait traité, lui. Et il frappera le colporteur rencontré à la grand-route, tout comme sa mère avait frappé le clochard. (1997 : 235)

Dans cette deuxième partie de la nouvelle qui serait, selon Robert Harvey, à lire « comme une inversion de la première » (Harvey, 1989 : 13), le personnage possède Amica comme sa mère le possédait lui. En plus de sa liberté, il la prive 1) de son nom (ce nom qu'il lui donne, « [e]lle l'a pris, car elle est devenue [s]ienne et [il a] acquis le droit de la désigner » (T-674)); 2) de sa mémoire (« j'ai fait faire à Amica un lot de détours dans la montagne, afin de brouiller à jamais dans sa mémoire le chemin conduisant à mon domaine » (T-675)); 3) de sa sécurité (« [j]e la sentirai frissonner contre moi. Mes mains sur sa gorge. Ses yeux suppliants... » (T-675)), allant jusqu'à rêver de l'étrangler et de la jeter dans le torrent. Au contraire des d'Haberville, de Jean Rivard, d'Angéline, de Menaud, d'Euchariste, le personnage hébertien porte une faute et n'apparaît plus uniquement comme une victime, rejoignant ainsi les héros de Ringuet et de Grignon. Ici, cependant, l'autrice expose par son exploration existentielle les motifs qui poussent le dépossédé à répéter la dépossession sur autrui. Par ce processus qui fait de François un dépossédé-déposseur, la volonté de Claudine semble enfin accomplie, car François est bel et bien devenu « prêtre », du moins au sens où sa mère l'entend : « Le prêtre est à la fois sacrificateur et victime » (T-661), expliquait-elle à son fils avant de l'envoyer au collège. Toutefois, François échoue à être le déposseur d'Amica, puisqu'il la craint, s'imaginant dans son délire qu'elle est envoyée par la police pour enquêter sur lui. D'ailleurs, Amica lui échappe et la nouvelle, tout comme l'incipit de la première partie, achoppe sur « l'écriture » de Claudine, c'est-à-dire sur le grand livre des comptes, abandonné sur la table par Amica, comme si une prophétie se réalisait :

Le livre des comptes est ouvert. Je le feuillette. Aucune trace de l'enveloppe. Je ne sais comment expliquer quelle curiosité m'attache à parcourir ces pages. J'y mets un soin, une minutie, une sorte d'avidité qui me déchire. Je constate que tous les efforts de comptabilité (parfois inouïs) de ma mère semblent tendre à l'extinction d'une dette. À la dernière page, je lis cette dernière phrase tracée par la haute écriture : « Soldé l'argent du mal ».

Je me baisse et ramasse par terre l'enveloppe vide et déchirée. Je reconstitue les mêmes mots que sur le cahier : « Argent du mal » ; et, en caractères plus petits : « À brûler ce soir ». Suit la date même de la mort de ma mère. (T-684)

C'est là l'échec final de François : le grand livre des comptes qu'il avait caché est désormais ouvert. Pire, il semble avoir été lu et son histoire avoir été emportée par Amica dans sa fuite :

Voilà ce qu'a fait Amica. Elle s'est sauvée avec l'argent du mal ! Elle ira dans le monde, répétant qu'elle l'a trouvé ici, que je suis le fils du mal, le fils de la Grande Claudine. L'univers saura que le mal m'a choisi dès le premier souffle de mon existence.

À quoi me faut-il encore renoncer ? Serait-ce à moi-même ? À mon propre drame ? Je n'ai jamais pensé au dépouillement de soi comme condition de l'être pur. D'ailleurs, je ne puis pas être pur. Je ne serai jamais pur. Je me rends à ma fin. Je m'absorbe et je suis néant. Je ne puis imaginer ma fin en dehors de moi. (T-684)

Ainsi, même morte, c'est la Grande Claudine qui enregistre la victoire finale dans cette lutte : « Tout ce que ma mère a touché garde sa forme et se lève contre moi » (T-684). Face au livre de sa mère, qu'il ne peut s'empêcher de parcourir, François a perdu son « drame », et il lui faut à présent « encore renoncer » à lui-même et se « rendr[e] à sa fin », c'est-à-dire à son « néant » (T-684).

L'être ravalé

Maintenant que le « sacrilège est commis » (T-682) et que l'individu n'a « plus d'abri intérieur » (T-682), que le « [l]e sac de [s]on être le plus secret est accompli » par « cette fille en pillage pour le compte de la police » (T-682) (du moins, c'est ce qu'il s'imagine), le héros se dit « nu » (T-682) et « dehors » (T-682). Dès lors qu'il ne possède plus rien, ni abri intérieur ni histoire, le narrateur paraît enfin mûr pour son renoncement, son « ultime fuite, l'ultime démission aux

forces cosmiques » (T-671), c'est-à-dire sa dissolution finale dans ce même torrent qui, auparavant, semblait l'avoir rejeté parce que « [l]a maison de [s]on enfance agi[ssait] encore sur [lui] » (T-681). Le torrent se révèle, pour le critique Harvey, « comme le Lieu de l'existence dans le Langage » (Harvey, 1989: 16). Or, rien n'est moins certain : l'image du torrent est si connotée qu'elle apparaît davantage comme un magma qu'il serait bien périlleux d'ériger en symbole d'une seule chose en particulier. Il pourrait également symboliser, outre le langage, les passions, l'intériorité, la pulsion de mort, la nature, l'échec, la folie ; bref, le torrent est si chargé, son sens varie tellement, qu'il pourrait aussi bien être tout et rien à la fois. De là mon hypothèse : face à un personnage fragmenté, dépossédé de la dernière de ses retailles existentielles, le torrent est « tout ». Il incarne la totalité, mais il s'agit moins d'une entité unificatrice (comme le Christ l'était d'une certaine façon pour Angéline de Montbrun) que d'un chaos destructeur, qui par essence s'oppose au cosmos de la diégèse et dont les remous menacent de « désarticuler » (T-669) tout ce qu'ils emportent. De fait, à la toute fin de la nouvelle, le torrent apparaît au personnage comme un gouffre dans lequel se mélangent « des images fantastiques » (T-685) qu'il abandonne, « fatigué [de les] cueillir » (T-685). C'est comme si son histoire tout entière s'y trouvait broyée : « la tête d'Amica au-dessus des flots » (T-684) qui « tourne comme une balle » (T-685), sa « longue et dure maison » (T-685) qui se « dilue » (T-685) jusqu'à se « déformer dans les remous » (T-685), « la chambre de [s]a mère [qui y] est renversée » (T-685), les « pauvres [...] objets de sa vie [qui] se répandent dans l'eau » (T-685) et, enfin, le « miroir d'argent » (T-685) de sa mère : « Son visage est dedans qui me contemple : "François, regarde-moi dans les yeux". Je me penche tant que je peux. Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse » (T-685). Le narrateur se penche sur son histoire, sa richesse sacrifiée, qui est emportée par un torrent qui, en même temps qu'il absorbe, « désarticul[e] » (T-669), « décapit[e] » (T-668), « démembr[e] » (T-668), « déchiqu[ette] » (T-668), car n'est-ce pas là, au fond, la fonction initiale du torrent, lors de sa première « rencontre » avec le héros ? Face au monde totalitaire de la Grande Claudine, « [...] l'eau me montrait ses tournolements, son écume, tels des compléments nécessaires aux coups heurtant mon front.

Non une seule grande cadence entraînant toute la masse d'eau, mais le spectacle de plusieurs lutttes exaspérées, de plusieurs courants et remous intérieurs se combattant féroce­ment » (T-668; je souligne). Finalement, le torrent, par sa nature indéfinie, par la pluralité de ses cadences, serait peut-être, par opposition au monde uni­voque de Claudine, l'ambiguïté dans toute son essence, ce même principe qui, nous l'avons vu, menaçait de détruire la cohésion du personnage en tant que sujet dans le roman d'avant 1945, mais poussé ici à son extrême limite, comme c'est souvent le cas chez cette autrice. Il ne faudrait pas croire cependant que, face à cette assimilation, à cette « intégration définitive à la furie des chutes » (T-681) qui constitue le stade final de sa dépossession, le héros se sente abattu. Le voilà au contraire attiré, voire « subjugu[é] » (T-681) par le torrent, ce qui n'est pas sans faire penser à cette « sorte de plénitude dans la dépossession » (T-775) que les héros de la nouvelle « La mort de Stella » éprouvaient « tous les deux ensemble, tel un bien commun, soudain découvert » (T-775). Ayant tout perdu, le personnage est enfin prêt pour le ravalement de sa conscience, qui est aussi une conscience du temps. S'il est soulagé, c'est qu'il vit sa chute comme un arrachement au temps du récit au profit d'un temps qui serait redevenu, pour le dire en un mot, « sauvage¹⁵ ».

L'intériorisation du crime

Ce péri­temps du déposé­sé, ou ce temps sauvage, pour reprendre encore une fois l'expression d'Anne Hébert, est aussi celui dans lequel sera plongée bien malgré elle l'Élisabeth de *Kamouraska* (1970), elle qui « habite le temps sans frontière de [sa] passion » (K-249). À certains égards, le roman de 1970 pourrait se donner à lire comme la réécriture, plus fouillée sans doute, de la nouvelle de 1950, dont il reprend en partie le schéma¹⁶. Tous deux inspirés

15. Agnès, dans *Le temps sauvage*, n'affirme-t-elle pas : « La plus grande réussite de ce monde, ce serait de demeurer parfaitement secret à tous et à soi-même. Plus de question, plus de réponse, une longue saison, sans âge ni raison, ni responsabilité, une espèce de temps sauvage, hors du temps et de la conscience » (cité dans *Le Grand*, 1967b : 19).

16. Anne Hébert affirmait elle-même à Lise Gauvin : « Je crois que les premières publications contiennent vraiment en nœud, en nœud fermé, tout ce qui va se développer par la suite » (entrevue avec Gauvin dans *Ducrocq-Poirier* (dir.), 1997 : 224).

d'un fait divers tiré des affaires criminelles, les récits mettent en scène des narrateurs autodiégétiques qui, une vingtaine d'années après les événements, tentent de se remémorer leur passé, tout en évitant soigneusement de lever le voile sur le crime dont ils sont les auteurs ou les complices, et pour lequel la justice n'a pas réussi à les appréhender. Suivant ce mouvement de dévoilement et d'occultation d'un secret bien mis en lumière par André Brochu – qui voit d'ailleurs dans cette tension l'essence de l'œuvre hébertienne –, *Kamouraska* donne à suivre le personnage d'Élisabeth qui, à la mort de son second mari, Jérôme Rolland, un notaire de Québec, se remémore le décès de son premier époux, Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, assassiné dix-neuf ans plus tôt par son amant, le docteur George Nelson. L'histoire racontée est ponctuée d'événements relevant du registre policier (meurtre, procès, adultère, etc.), mais, comme le fait remarquer Albert Le Grand, la « matière romanesque, tout en mimant certains gestes du roman policier, se métamorphose en aventure poétique et métaphysique » (Le Grand, 1971 : 119). Très vite, le fond du problème est plus identitaire que policier : « Le fait divers introduit dans l'œuvre d'Anne Hébert une subtilité dialectique qui intériorise le crime, l'enquête, la mise en accusation, le procès, et les associe à une démarche de l'identification et de la confrontation avec soi » (1971 : 123). En ce sens, *Kamouraska* offre un cas exemplaire de la façon dont le roman québécois s'est saisi de la question de la dépossession par l'angle existentiel, en reléguant non seulement le contexte sociohistorique à l'arrière-plan, mais les événements eux-mêmes, qui sont tirés d'un fait divers servant de tremplin à une œuvre qui le dépasse en l'intériorisant. En se concentrant moins sur les événements que sur l'empreinte laissée par eux dans la psyché du personnage, le roman occasionne ainsi un déplacement de l'intrigue, notamment vers l'énonciation. De fait, à de multiples reprises, presque dans chacun des soixante-cinq chapitres, l'acte de raconter et de se souvenir est commenté, problématisé par la narratrice elle-même¹⁷, jusqu'à faire écran au schéma actanciel, tant les événements semblent secondaires par rapport à la perfor-

17. Robert Harvey qualifiait justement la narration de rituel commémoratif, tant « le discours commentatif d'Élisabeth Rolland finit par occuper une part importante du récit » (Harvey, 1982 : 91).

mativité d'une narration en train de se faire. L'un des aspects les plus explicites de cette problématisation est l'alternance fréquente du « je » et du « elle » au sein même du récit d'Élisabeth Rolland, pourtant narratrice autodiégétique :

[...] le discours d'Élisabeth se caractérise par un jeu pronominal complexe qui met en cause tant l'écart qui sépare Mme Rolland d'Élisabeth d'Aulnières que les liens qui les unissent. Tantôt l'héroïne parle à la première personne; tantôt elle se décrit de l'extérieur à la troisième personne. Elle peut aussi se parler en se tutoyant ou en se vouvoyant. Un phénomène semblable caractérise ses rapports avec autrui. Elle peut tout aussi bien vouvoyer que tutoyer le même personnage, voire prendre la parole à sa place, à la première personne. (Whitfield, 1997 : 119)

Sans compter que « deux ordres superposés se partagent le récit » (Féral, 2006 [1975] : 19) : Élisabeth part du présent pour remonter dans le passé, puis de l'enfance première pour remonter vers le présent. Or, elle passe rapidement sur la mort du second mari pour évoquer les circonstances entourant la mort du premier, le résultat étant que le « présent se dissout constamment dans le passé, de sorte que s'opère un *décentrement narratif* – le centre des significations n'est plus là où on le pensait au départ » (Brochu, 2000 : 111). En raison même de cette superposition des voix et des temps, la configuration narrative de *Kamouraska* est fort complexe, voire ambivalente (il n'est pas toujours évident de savoir qui parle), et il ne faut donc pas s'étonner que ce soit le roman d'Anne Hébert qui, depuis sa parution aux Éditions du Seuil en 1970, a suscité le plus de travaux narratologiques de la part des exégètes. De fait, plusieurs analyses de la narration dans *Kamouraska* ont été entreprises au fil du temps, mettant chaque fois en lumière différents aspects de l'énonciation particulière de ce roman : que ce soit le discours narratif dans son ensemble (Gosselin, 1974), le monologue intérieur (Francœur, 1976), l'énonciation comme représentation théâtrale (Maccabée-Iqbal, 1979), les multiples instances narratives et le temps du récit (Harvey, 1982), la recherche identitaire par l'angle narratologique (Lintvelt, 1996), les métalepses narratives (Wagner, 1997), les procédés narratifs du *stream of consciousness* (Kassim, 1998), l'autoréférence à la troisième personne (Lintvelt, 1999), les interactions entre les configurations narratives et l'expérience temporelle fictive (Marcheix, 2005), etc.

Ces critiques, si elles sont complémentaires au sens où elles explorent le plus souvent un aspect différent de la question de l'énonciation, n'arrivent toutefois pas toujours à des conclusions compatibles les unes avec les autres. En introduction d'un article qu'elle consacre aux métalepses narratives, Glenda Wagner rappelle d'ailleurs le fait suivant :

Les critiques, en général, et les narratologues, en particulier, « [se divisent] en deux haies » (Hébert, 1970 : 8) quant à leur appréciation de la narration dans *Kamouraska*. D'un côté, on affirme que *Kamouraska* ne contient qu'une instance narrative : « Élisabeth, alias Élisabeth d'Aulnières » (son nom de jeune fille), et alias « Mme Rolland » ou « Mme Jérôme Rolland », également protagoniste principale du roman. De l'autre, on en voit au moins deux, qui se concurrenceraient : Élisabeth et un narrateur étranger à l'histoire. Deux narrateurs donc, quand bien même madame Rolland réussirait à garder presque exclusivement pour elle, et cela dans les deux tiers du roman, les ficelles de la narration. (Wagner dans Ducrocq-Poirier (dir.), 1997 : 265)

Au contraire de Maccabée-Iqbal (1979), Major (1982) et Saint-Martin (1988), Wagner se range définitivement dans le second des deux groupes, rejoignant ainsi Harvey (1982), Lintvelt (1994), Merler (1971) ou encore Véronneau (1976), ce qui signifie qu'elle adhère à cette idée « que madame Rolland ne peut être à l'origine de toutes les traces de la narration qui sont laissées dans *Kamouraska* » (Wagner dans Ducrocq-Poirier (dir.), 1997 : 265). Or, j'ai l'impression qu'il est strictement impossible de statuer sur ce désaccord entre les critiques, que la vérité se trouve à nouveau des deux côtés ou encore dans ni l'une ni l'autre de ces perspectives, car le roman tire surtout son étonnante richesse de cette ambiguïté narrative, de cette énigme sur laquelle on ne peut que spéculer (rien dans le roman ne permet de trancher de façon nette le statut de certaines « voix¹⁸ »). Autrement dit, l'énonciation a été floutée par l'autrice, de sorte qu'on ne sait jamais si toutes les paroles du roman sont imputables à Élisabeth ou si sa voix se trouve de temps à autre imbriquée dans celles d'autres narrateurs, qui surgiraient çà et là, au fil du récit.

18. Par exemple, le monologue de Jérôme Rolland, selon Harvey, fait de lui un narrateur, alors que pour Lintvelt, il peut être un discours rapporté ou bien celui d'Élisabeth, qui emprunte son point de vue. Lintvelt mentionne d'ailleurs : « Si l'on maintient ainsi l'ambiguïté de la technique narrative, la scène peut être interprétée de manières différentes » (Lintvelt, 2000 : 148).

On a aussi beaucoup analysé la façon dont *Kamouraska* exprimait la négativité, en convoquant toute une série de termes connexes à celui de la dépossession, mais on n'a pas toujours lié clairement le phénomène à cette prise de parole que constitue l'énonciation autodiégétique, et dont la question de la dépossession me semble indissociable. En 1975, par exemple, Josette Féral affirme que deux thèmes se partagent le roman d'Anne Hébert, soit le « [t]hème de la captivité d'une part, [et le] thème de la libération de l'autre » (Féral, 2006 [1975] : 11), et son analyse pose habilement les bases de l'étude de la dépossession que j'entends mener. Néanmoins, loin d'associer cette libération à une prise de parole autodiégétique, la chercheuse avance l'idée que le texte, clos sur lui-même, viendrait au contraire saborder la tentative de libération : « [L]es mots réduisent à néant la tentative de libération des personnages, qui se trouve par ce fait même niée avant d'avoir commencé » (2006 [1975] : 18). Les personnages hébertiens, qui sont fondus dans la vie intérieure, « ne peuvent en parler » (2006 [1975] : 18). Ils ne seraient pas doués de parole et ne chercheraient qu'à se couper du monde qui les entoure. C'est d'ailleurs un constat qui est implicitement repris de temps à autre par la critique, en l'occurrence par Daniel Marcheix, qui estime que le désordre anamnésique confine le sujet à « un âpre et âcre dialogue avec soi-même » (Marcheix, 2005 : 119), alors qu'il ne cesse pourtant de s'adresser aux autres dans *Kamouraska*¹⁹.

J'aimerais quant à moi pousser plus loin l'analyse entreprise avec « Le torrent » et avancer l'idée que la configuration narrative de *Kamouraska*, qui ne va pas de soi, serait régie par la dépossession, phénomène au sein duquel l'apparente incohérence des voix trouverait ses motifs profonds. Suivant un schème semblable à celui qui se dégage de la nouvelle, mais de façon plus approfondie, on constate qu'il y a au cœur du roman une lutte entre les « voix » du passé et celle(s) de la narratrice pour reprendre le contrôle de sa propre histoire. L'énonciation homodiégétique, dans *Kamouraska*, prend moins la forme d'un monologue que d'un dialogue intérieur

19. À propos du « Torrent », Anne-Marie Picard se demande par ailleurs : « Mais cet enfant des songes sadiques de la Grande Claudine, s'il avait vraiment vécu sous un tel joug, aurait-il jamais pu raconter, ni même parler de la sorte ? » (Picard, 1999 : 103)

par lequel la narratrice continue de nourrir la conversation avec les voix du passé, au même titre que François, dans la seconde partie du «*Torrent*», continue de répondre à la voix de sa mère qui résonne en lui.

C'est aussi de son unité comme sujet qu'Élisabeth risque d'être dépossédée, et ce, moins par le dépossesseur lui-même, Antoine Tassy, que par les différentes voix du passé qu'elle continue d'entendre en elle, bien que son drame ne soit pas concrètement répété dans le présent. Ces voix ne sont revenues que pour la hanter et attaquer la cohésion de son récit personnel, pour démultiplier le «*je*» en trois différentes Élisabeth qui lui feront «*touch[er] au monde par fragments*» (T-655), pour reprendre l'expression tirée du «*Torrent*»²⁰. Dans *Kamouraska*, le sujet hébertien «*habit[e] un présent hanté par le désordre d'une unité perdue*» (Marcheix, 2005: 10), et sa démultiplication en trois versions de lui-même est symptomatique du «*dédoublé du personnage à la fois déchiré entre ce qu'il a été, ce qu'il est et ce qu'il aura voulu être*» (Féral, 2006 [1975]: 21), et dont la forme du roman, égrenée en courts chapitres, se fait ici le miroir. Si, comme le mentionne Féral, la dislocation de l'héroïne implique une «*non-possession de soi*» (2006 [1975]: 17), c'est parce que le personnage, en s'adressant sans cesse à une autre part de lui-même qu'il observe, en «*pens[ant] à soi à la troisième personne*» (K-246), comme l'avoue la narratrice elle-même, ne peut jamais se saisir comme sujet entier et «*se perçoit toujours comme objet*» (2006 [1975]: 26).

Tout comme l'énonciation à laquelle elle est liée, la question de la dépossession dans *Kamouraska* est difficile à décortiquer en raison de sa complexité. S'il apparaît clairement qu'Antoine Tassy, par sa violence, dépossède la jeune Élisabeth d'Aulnières de son innocence (ou de la femme heureuse qu'elle aurait pu devenir et à qui la liaison avec Nelson offre une protection contre la dépossession),

20. Sans compter les nombreux retours au «*elle*», où la narratrice s'observe. Par ailleurs, ce procédé apparaît pour la première fois non pas dans *Kamouraska*, mais dans «*Le torrent*», bien qu'il soit circonscrit à une seule scène, celle où le narrateur évoque sa nuit avec Amica comme s'il était un simple «*invité*» (T-676): «*J'observe le couple étrange en sa nuit de noces*» (T-676). Il en parle de l'extérieur, comme s'il était privé de la vraie connaissance, qui est «*expérience et possession*» (T-663). Cette absence est importante, puisque François la relie directement à l'influence de sa mère: «*[...] une volonté arbitraire a saccagé tout prince d'émotion et de jouissance en moi*» (T-677).

il me semble que le processus par lequel la narratrice est spoliée est loin de se limiter à cette dimension. En vérité, il m'a longtemps été difficile de comprendre la dépossession dans ce roman, tant elle me paraissait brouillée, contradictoire, insaisissable même, et pourtant partout présente. Or, elle m'apparaît désormais proportionnelle à l'éclatement du personnage, comme si à chaque version d'Élisabeth (d'Aulnières, Tassy, Rolland) correspondait une dépossession qui lui est propre. Ces différentes dépossessions, au même titre que les différents « je » de la narratrice, ne pouvaient que s'entrechoquer, créer d'étranges croisements, voire des impasses. Toutefois, loin de s'annuler en se remplaçant les unes les autres à mesure que le personnage multiplie les identités, passant par exemple d'Élisabeth Tassy à Élisabeth Rolland, les dépossessions s'accumulent, tandis que l'autrice de *Kamouraska* se livre à des expériences dans le laboratoire du temps romanesque.

Le passé impossible à tuer

Dans le « Torrent », la découverte du livre des comptes de la Grande Claudine, vingt ans après le décès de cette dernière, provoquait le récit d'un personnage qui, jusque-là, n'avait pas cru bon de raconter son histoire. Dans *Kamouraska*, un événement ultérieur enclenche également l'acte de narration et, avec lui, celui de la remémoration. Si Élisabeth Rolland commence à raconter son histoire alors qu'elle est terminée depuis dix-neuf ans, c'est que son second mari, qui faisait écran entre elle et son passé trouble, s'apprête à mourir et qu'elle découvre que ce passé, loin d'avoir été effacé par son changement d'identité, ne faisait que se tapir dans l'ombre et attendre la première occasion pour ressurgir, sans rien avoir perdu de son immanence. Pire, alors qu'il sent sa fin venir, M. Rolland se désolidarise soudainement de son épouse, passe d'adjuvant à opposant, et cherche à ramener dans le présent le passé qu'il avait jusqu'ici fonction de dissimuler, à « rejeter dans les ténèbres ce nom de fille peu recommandable » (K-209) d'Aurélié Caron, lié au meurtre d'Antoine Tassy. Ainsi, Élisabeth Rolland renoue d'un seul coup avec ce pan sombre de son histoire, qu'elle croyait avoir abandonné derrière elle en migrant d'une identité à l'autre : « Mon Dieu est-ce donc possible que rien ne s'efface en nous ? On vit comme si de rien n'était et voici que le poison au

fond du cœur remonte soudain, Jérôme ne m'a sans doute jamais pardonné. Ce nom d'Aurélié Caron qui écume au fond de l'eau croupie, comme une arme rouillée, pour me tuer » (K-209). Tout au long du roman, au contraire de Proust à qui elle fait référence, l'héroïne d'Anne Hébert ne cessera de constater qu'il « suffit d'une seconde » (K-281) et sa « vie chassée [la] rejoint au galop. Rattrape le temps perdu, d'un seul coup » (K-281), et ce, « pour [la] tuer » (K-209), « [l]es défenses en [elle] s'abatt[ant] comme des châteaux de cartes » (K-281). Le passé sombre a beau avoir été jeté au loin et emporté par les vagues, laissant place à une fiction de soi comme « épouse modèle » (K-204), la « précise mémoire des fous ramène les faits comme des coquillages » (K-208) et rien ne peut alors « retenir » (K-281) le « je » qui « cour[t] à sa perte » (K-281), tandis que « [l]e temps retrouvé s'ouvre les veines » (K-284) dans toute sa furie. *Kamouraska*, comme avant lui la nouvelle « Le torrent », renverse le rapport au passé que le roman québécois avait jusque-là patiemment tissé : alors que chez les anciens romanciers le passé était cette chose sacralisée, cette permanence tranquille que l'on cherchait à recréer dans le présent et dont on déplorait la perte (Aubert de Gaspé, Conan, Gérin-Lajoie, Hémon, Savard, etc.), ici le passé devient infernal et, malgré tous les efforts que l'on déploie, on ne parvient jamais à s'en déprendre, à l'oublier.

Comme des Érinyes vengeresses, les voix affluant du passé persécutent la narratrice dans le présent de la rue du Parloir, à Québec, la pourchassant partout où elle va au nom de la justice à laquelle elle avait cru échapper dix-neuf ans plus tôt : « Coupable! Coupable! Madame Rolland, vous êtes coupable! » (K-211), s'écrient-elles, sans que l'on sache toujours qui elles sont vraiment, tandis « [qu'] Élisabeth se redresse d'un bond. Prête l'oreille » (K-211), imagine tantôt « qu'un charretier sonne à la porte en pleine nuit » (K-205), tantôt que trois femmes « font le ménage et disposent des objets sur la commode, comme des pièces à conviction » (K-219). Ces voix, par lesquelles l'ordre social se trouve intériorisé, poussent leur soif de vengeance jusque sur le lit de mort de Jérôme, afin de tourmenter celle qui croyait jusque-là s'être « refai[t] une innocence » (K-193), malgré le meurtre et l'adultère commis. Non seulement ces voix font voler en éclat l'illusion qu'entretenait l'héroïne (celle du « masque de l'innocence » (K-405), et aussi du temps comme force réparatrice), mais en la poursuivant elles menacent également de

brouiller sa narration, de faire dévier son récit, jusqu'à lui faire perdre la raison, jusqu'à la rendre « [a]vide et folle » (K-380).

Une lutte pour le contrôle du récit

Dans les premiers chapitres, Élisabeth, il est vrai, lutte d'abord pour empêcher l'intrusion du passé dans le présent, comme si elle se refusait par là à raconter, pressentant que cela reviendrait à ouvrir une boîte de Pandore. Consciente du fait que c'est « dans [sa] tête [que] veulent s'installer » (K-219) ces voix et ces « images monstrueuses, aiguës comme des aiguilles » (K-219), elle veille dans un premier temps à « [n]e pas leur permettre de prendre racine, les arracher de [ses] yeux, ainsi qu'on extirpe une poussière » (K-219). Toutefois, si elle cherche d'abord à « se protéger, se barricader contre toute attaque de l'extérieur » (K-207), elle finira tout de même par consentir à quelques sacrifices: « N'admettre aucune intrusion, aucune autre torture que la migraine. Que personne ni rien au monde n'entre ici. Me reposer. Désarmer le génie malfaisant des sons et des images, lui consentir quelques concessions minimales. Tricher avec lui. Choisir mes propres divagations » (K-218). Ce sacrifice consenti est celui d'une plongée dans le passé, à condition qu'elle en contrôle les allées et venues, dans le but avoué de reléguer le meurtre de son premier mari dans une simple ellipse, exactement comme le faisait François pour celui de sa mère. C'est pourquoi sa narration, avançant à contre-courant des voix du passé qui l'interpellent, fera « [t]ous ces tours et détours pour éviter Kamouraska, l'anse de Kamouraska, vers neuf heures du soir, le 31 janvier 1839 » (K-381). Alors même que « [l']enfance est révolue » (K-236), elle voudrait « [a]bolir toute une époque de [sa] vie. Retrouver [son] adolescence perdue. Bien avant que... » (K-239) et se « nommer Élisabeth d'Aulnières à jamais » (K-205).

Nous sommes en présence d'une narratrice qui prétend: « Jalouse, je veille. Au-delà du temps. Sans tenir compte d'aucune réalité admise. J'ai ce pouvoir. Je suis Mme Rolland et je sais tout » (K-293). Elle dispose d'une omniscience qui annonce peut-être déjà celle d'Olivia de la haute mer, la narratrice posthume des *Fous de Bassan* qui revient sous forme de brume à Griffin Creek. Pour cette raison sans doute, certains critiques ont avancé qu'Élisabeth était en pleine possession de son énonciation. Selon Sylvain Pelletier,

par exemple, «Élisabeth Rolland se donne tous les droits et tous les pouvoirs sur le passé et sa reconstitution dramatique. Elle se fait maîtresse de la parole et du temps» (Pelletier, 1999: 30). Paradoxalement, bien qu'il concède qu'Élisabeth soit condamnée à assister au «[s]pectacle de sa propre impuissance à changer le passé» (Harvey, 1982: 64), ce qu'il qualifie par ailleurs «[d']aliénation spectaculaire» (1982: 64), Robert Harvey évoque tout de même le «contrôle exclusif d'Élisabeth Rolland conféré par le rêve sur un récit rétrospectif» (1982: 55), à défaut d'en avoir un sur le passé lui-même. Le récit lui paraît d'autant plus maîtrisé que, dans sa lecture narratologique, il l'isole des passages ambigus qui lui semblent être le fruit d'autres narrateurs. Or, je ne suis pas certain que ce contrôle soit aussi parfait que le prétendent les critiques. Bien au contraire, rares sont les narrateurs homodiegétiques québécois qui paraissent aussi peu maîtriser leur récit que l'Élisabeth de *Kamouraska*, chamboulée, hantée par des voix, ballottée, et à qui «[t]oute réaction ou intervention [...] est interdite d'avance» (K-372).

Par ailleurs, la narratrice est elle-même consciente de la résistance qu'elle rencontre et évoque à de nombreuses reprises la lutte qu'elle doit mener pour conserver les commandes de son récit, qui est en grande partie tributaire du contrôle qu'elle exerce sur son songe:

Je frappe dans mes mains. (Je ne sais quelle réserve de force, quel sursaut d'énergie.) Chasser les fantômes. Dissiper l'effroi. Organiser le songe. Conserver un certain équilibre. Le passé raisonnable, revêtu à fleur de peau. Respecter l'ordre chronologique. Ne pas tenter de parcourir toute sa vie d'un coup. À vol d'oiseau fou, dans toute sa longueur, son épaisseur, sa largeur, son éternité dévastée. Se cabrer au moindre signe de la mort sur le chemin, comme un cheval qui fait demi-tour. Retrouver mes tantes vivantes. J'ai ce pouvoir. Je m'y accroche de toutes mes forces. Profiter de ce sursaut de vitalité.

Surtout ne pas passer en jugement! Pas tout de suite! Repousser l'échéance. Prendre les devants. Accuser soi-même. (K-269)

Si elle cherche à ne pas «se laisser terrasser par le rêve» (K-205), elle n'a que peu de prise sur les faits qui se présentent à sa mémoire, ne pouvant tout au plus que les retarder²¹. Très vite, «on [la] force à revivre [ses] premières rencontres avec George Nelson» (K-279) et

21. Et non pas les contester: «[...] tout ce qui va se passer ici sera sans réplique» (K-232).

elle n'est, dans son propre songe, « pas plus là qu'une âme chassée de son corps et qui erre dans des greniers étrangers, en compagnie des chauves-souris » (K-279). Le regard rétrospectif de la narratrice fait parfois songer à une caméra dont elle ne contrôlerait pas les mouvements. Les images, de même que les sons, semblent lui filer entre les doigts. Des personnages lui « échapp[ent] » (K-240) et battent la campagne, tandis qu'elle « [s']éloigne vertigineusement » (K-240), mais sans « parvenir à faire un pas d'[elle-même] d'ailleurs. Comme si [elle] filai[t] sur la rivière. Une sorte de radeau plat sous [ses] pieds » (K-240). Même lorsqu'elle visite la maison de la rue Augusta, qui est celle de l'enfance, elle est « poussée dans l'escalier, par une force irrésistible » (K-268) qu'elle n'identifie à aucun moment, laissant planer un doute absolu sur sa nature, alors même que se livre une « lutte illocutoire » (Whitfield, 1997 : 135).

À vrai dire, on ne sait pas trop si s'expriment là des voix extérieures à Élisabeth, et donc elles aussi narratrices du récit, ou si le personnage a atteint un tel degré d'aliénation qu'il leur cède lui-même la parole ou, pire, les rejoue en lui, en imitant leurs accents, comme possédé par elles. Que cette aliénation (la présence de l'Autre en soi) soit ici paradoxalement créatrice d'une narration autodiégétique rappelle la définition de l'art dans son rapport à l'objet que le poète Saint-Denys Garneau esquissait dans sa lettre du 3 juin 1936 à Jean Le Moyne, et qui serait chez Hébert en quelque sorte pervertie : « L'art, écrivait Garneau, est un mode pour le serrer [l'objet] de plus près, c'est-à-dire pour l'acquérir par tout l'être, c'est-à-dire l'avoir assez en soi pour le recréer, le recréer pour l'avoir assez en soi » (Garneau, 1970 : 201). Par cette remémoration filée tout au long du roman comme une métaphore théâtrale²², *Kamouraska* fait parfois l'effet d'une pièce mettant en scène une seule actrice, chargée de jouer tous les rôles, de prononcer toutes les répliques qu'elle aurait mémorisées, mais ce n'est nulle part certain²³. Tout l'art de *Kamouraska* consiste dans cette ambiguïté entre l'intériorité et l'extériorité, entre soi et l'Autre, dans ces moments où la narration homodiégétique devient tout à

22. L'analyse la plus étoffée à ce sujet est probablement celle de Françoise Maccabée-Iqbal (1979).

23. Par exemple : « "Tout ça c'est du théâtre", déclare la voix méprisante de ma belle-mère. Comme si je n'attendais plus que ce signal, j'entre en scène. Je dis "je" et je suis une autre. Foulée aux pieds la défroque de Mme Rolland » (K-284).

coup incertaine²⁴, comme si, pendant la nuit d'agonie de son mari, une force obscure menaçait à chaque instant de retirer le récit à la narratrice, qui se défend jusqu'à l'apparition du matin.

Dès les premiers chapitres, un soupçon plane sur la narration autodiégétique en raison de cette voix accusatrice, qui s'adresse tantôt à Jérôme Rolland, tantôt à son épouse, et qui s'exprime à la troisième personne²⁵. Mais c'est surtout lorsqu'elle est plongée dans le sommeil, abandonnée à son rêve commémoratif, que madame Rolland se livre à un véritable dialogue de sourds avec les voix du passé, lesquelles vont jusqu'à lui disputer l'ordre des événements de son récit : « Une voix familière, quoiqu'imperceptiblement voilée, assure que rien de tout ça n'est encore arrivé et que tout est à venir » (K-330). Si la narratrice cherche à se souvenir de son enfance sur la rue Augusta, à Sorel, du temps où elle était encore innocente, la voix de la servante, par exemple, se charge de briser par des prolepses la chronologie du passé : « Rien ne va plus. Du premier coup le fond de l'histoire est atteint. Aurélie me parle de prison. Elle m'appelle "Madame". Elle va vieillir sous mes yeux, s'alourdir. Se charger de toute sa vie. Me demander des comptes sans doute ? Mon âge pour que cela n'arrive pas une deuxième fois ! Ma vie pour retrouver intact le temps où nous étions innocentes, l'une et l'autre » (K-238). Pire, de temps à autre, une voix hétérodiégétique (qui pourrait être celle de la narratrice autodiégétique s'adressant à une autre « version » d'elle-même à la troisième personne, comme le mentionnait Whitfield²⁶, ou encore celle d'un autre narrateur faisant irruption dans le récit) nargue la narratrice : « Que Mme Rolland ne se rassure pas si vite. Ne se réveille pas en toute hâte, dans la petite chambre de Léontine Mélançon.

24. Comme le souligne Robert Harvey, il y a toujours un « glissement narratif » (Harvey, 1982 : 25) et le transfert d'une narration autodiégétique à homodiégétique se fait dans un lieu neutre, en quelques mots qu'on ne saurait attribuer ni à l'une ni à l'autre des deux narrations.

25. Pour Harvey, par exemple, cette voix serait un « témoin collectif » (Harvey, 1982 : 34), une sorte de communauté accusatrice. Lintvelt, de son côté, lui refuse le statut de narrateur et « préfère l'interpréter comme une énonciation d'Élisabeth, persécutée par la conscience de sa culpabilité. En s'adressant à elle-même à la deuxième personne (*je/vous*), elle se dédouble en une accusatrice et une accusée » (Lintvelt, 2000 : 150).

26. Féral abonde aussi dans ce sens : « [...] l'observateur n'est autre que l'âme se parlant à elle-même en secret ; une moitié de soi regardant l'autre » (Féral, 2006 [1975] : 25).

Pour classer ses souvenirs de mariage et les accrocher au mur, les contempler à loisir. Rien n'est moins inoffensif que l'histoire du premier mariage d'Élisabeth d'Aulnières » (K-246). La lutte la plus serrée entre la narratrice et les voix du passé a indéniablement lieu dans les nombreuses scènes retraçant le voyage de George Nelson à Kamouraska et sa fuite après l'assassinat d'Antoine Tassy, le mari d'Élisabeth, tandis que « [s]on signalement sera repris d'auberge en auberge. De relais en relais. De village en village » (K-361) : « Me relayant moi-même, de place en place, d'auberge en auberge. Aubergistes, hommes et femmes, filles engagées, domestiques et garçons d'écurie, pêcheurs, paysans, tous, tous, me parlent à l'oreille. Jurent de m'entraîner avec eux. De me jeter sur la route glacée » (K-366). Si Antoine Tassy, le dépossesseur, est tué, comme la Grande Claudine l'est dans le « Torrent », et qu'il continue lui aussi de hanter la narratrice, il est cependant accompagné d'une série de voix complices qui exercent quant à elles cette seconde dépossession évoquée au chapitre précédent, celle qui s'écrit à l'imparfait, dans la durée du temps romanesque. Bien qu'elle soit restée à Sorel dans l'attente de son amant et n'ait pas été physiquement présente sur la scène du crime, madame Rolland refait en songe, depuis la rue du Parloir, le parcours de Nelson, ce même parcours qu'elle avait entrepris, à seize ans, pour son voyage de noces²⁷, et est confrontée aux voix des témoins : « C'est à partir de Sainte-Anne que les témoignages vont affluer, se précipiter, s'affirmer, s'entrecouper, se compléter. M'atteindre comme des flèches » (K-361). Tandis que la voix du médecin légiste « enchaîne les phrases du procès-verbal » (K-388), la narratrice constate que c'est « [c]omme si [sa] présence au manoir avait pour effet de tirer cette voix sèche des ténèbres du temps où elle repose » (K-387). Que cette présence se fasse en pensée n'empêche pas les ruines du manoir de « s'animer toutes à présent » (K-253), et sa belle-mère, vivante, « émerge de la pierre calcinée » (K-253) tandis qu'Antoine « proclame que tout est prêt pour la reconstitution » (K-256). Une

27. Une fois de plus, *Kamouraska* reprend un élément constitutif du « Torrent ». D'un côté, la narratrice refait le parcours que la jeune et innocente Élisabeth d'Aulnières avait entrepris – entre Sorel et Kamouraska – pour son premier mariage, mais cette fois dans le but de tuer un homme. De l'autre, dans la deuxième partie du « Torrent », François reprend le même chemin qu'il a parcouru enfant pour voir un visage humain, mais cette fois pour détruire une femme.

fois qu'elle amorce ce parcours fictif, où l'imagination se mêle aux faits, elle semble entraînée malgré elle, ne plus pouvoir échapper à la mémoire et, par le fait même, être forcée d'en faire le récit : « S'il était encore en mon pouvoir de rappeler le babillage des bonnes dames de Sorel. J'en ferais un rempart pour échapper au chœur des aubergistes qui me menacent. Des voix, rauques et graves, lentes, se lèvent, tout le long de la rive sud. Bourdonnent autour de ma tête. Pareilles à un essaim d'abeilles sauvages » (K-361). Ainsi, loin d'avoir le contrôle de son récit, comme l'avançaient Pelletier et Harvey, Élisabeth est ballottée au rythme des voix qui viennent témoigner à son procès intérieur : tantôt la femme de l'aubergiste « cherche à [la] retenir le plus longtemps possible dans l'auberge de Louis Clermont » (K-376), tantôt « la voix de l'hôtelier enchaîne si rapidement [qu'elle est] précipitée dans le temps. À la vitesse même de la parole. Sans pouvoir [s]'accrocher à aucune image. Ni reconnaître aucun visage » (K-359). La narratrice a beau s'écrier : « Innocente ! Innocente ! Je suis innocente ! » (K-389), elle continue d'entendre les voix accusatrices, comme celle de sa belle-mère, cette « vieille sorcière [qui lui] souffle à l'oreille que tout cela c'est du théâtre » (K-400) ou encore qui lui dit, lors de sa visite fictive à Kamouraska : « Vous savez bien qu'Antoine est mort. C'est vous qui l'avez tué » (K-387) (alors que cette scène n'a jamais eu lieu dans le passé). S'il va de soi qu'un narrateur autodiégétique qui raconte son récit au présent n'a pas toujours le contrôle des répliques des autres personnages, ces répliques ont ceci de particulier qu'elles sont soit fictives (« prononcées » uniquement dans le songe, et non dans le passé), soit issues du passé, l'héroïne ne pouvant plus les écarter rétrospectivement de son récit, quand bien même elle le voudrait, comme si sa narration était toujours poreuse à la parole des autres (qui ne cessent de l'accuser, de la mettre en cause : « [...] vous n'êtes qu'une absente, madame Rolland » (K-251), dit une voix qui, encore une fois, pourrait être celle de la narratrice ou d'un narrateur hétérodiégétique faisant irruption dans le récit). C'est comme si, en venant modifier l'organisation même de son récit, en menaçant de le faire dérailler à tout moment, ces voix privaient la narratrice de sa fonction de régie, qu'elle ne semble plus posséder qu'en partie.

L'absence au réel

Face à ces intrusions du passé, la narratrice, « ligotée » (K-362), qui « ne risque guère de perdre une seule de [ces] paroles » (K-362), ne peut qu'être « fascinée. Enchaînée à [son] lit » (K-362) et « [f]aire la morte. Ne pas intervenir » (K-363). Pour reprendre la formule d'Albert Le Grand, elle se livre à « une partie de cache-cache très serrée avec la mémoire » (Le Grand, 1971 : 127), comme si, dans cette intériorisation du crime, le songe était un « agent double » envoyé « pour espionner la mémoire de Mme Rolland » (1971 : 129). Face à lui, elle « [s]e défen[d] par l'absence » (K-279) :

Je prolonge, à la limite du possible, l'état de stupeur dans lequel je suis. Tout ce bavardage des témoins autour de mon lit. Leur piétinement continu, quasi solennel, emplit la chambre. Rien ne me blesse, ni ne m'atteint. Tous ces gens entassés me respirent sur la face et m'examinent avec avidité. Ils prennent en secret des mesures exemplaires pour me sortir de mon lit. M'arracher à jamais à la maison de la rue du Parloir. Très loin de mon pauvre mari qui... Projettent de m'emmener de force jusqu'à Kamouraska. Je sais que je n'y échapperai pas. Morte ou vive, je serai déportée sur Kamouraska. Tout au plus m'est-il possible de gagner du temps. Résister encore un peu. La force de l'inertie. Aveugle, sourde et muette, il faudra que l'on me traîne par les poignets. Pour l'instant je me défends de donner droit d'asile et permis d'identité à cet étranger que vous décrivez avec tant d'insistance et de précision. Moi seule pourrai ramener cet homme à la vie. Le tirer hors du temps et de l'oubli. Le perdre à nouveau et me perdre avec lui. (K-367)

Dans cette œuvre, le passé revient sans cesse hanter le monde contemporain de l'énonciation, de sorte que c'est aussi de son présent que le personnage est dépossédé. Daniel Marcheix a d'ailleurs parfaitement illustré comment cette remémoration sans cesse répétée du passé séparait l'individu hébertien de son présent, de telle manière que « le sujet [est] aux prises avec un environnement réel qui semble s'estomper, se dénaturer, et dont il se désancre irrémédiablement » (Marcheix, 2005 : 37). D'une certaine façon, cette idée rejoint le constat que dressait déjà Albert Le Grand dès 1971, lorsqu'il affirmait que *Kamouraska* « dénonce cette absence au réel dont notre dix-neuvième siècle et la première moitié du vingtième siècle ont été si profondément marqués » (Le Grand, 1971 : 142). Si le sujet hébertien s'absente du réel, c'est parce que

le songe « finit par rejoindre la réalité, par l'étouffer, par se substituer à elle et en vient par conséquent à être une manifestation supplémentaire de la captivité » (Féral, 2006 [1975]: 16). Selon Daniel Marcheix, ce retour imaginaire vers le passé entraîne la perte de l'instant présent comme expérience immédiate du temps, de « cette conscience de l'instant et de soi dans un seul et même mouvement des sens » (Marcheix, 2005: 68), contraignant ainsi « le sujet à une présence dégradée » (2005: 65), voire à une « impossible hospitalité de soi » (2005: 123).

Dans son étude, Marcheix, à l'instar de plusieurs autres critiques, évoque donc à juste titre ce « combat de la volonté et de la raison contre les vigoureuses et foisonnantes "images" du passé » (2005: 48), combat que j'ai jusqu'ici moi aussi analysé. Mais, à la lecture de certains passages de *Kamouraska*, il me semble difficile de déterminer si le sujet lutte toujours contre l'intrusion du passé dans le présent ou si, à l'inverse, il lutte parfois contre l'intrusion du présent dans la remémoration du passé. Par exemple, dans les extraits suivants, tous deux tirés du chapitre soixante-trois, on voit bien que la narratrice ne souhaite pas que le présent de la rue du Parloir entrave sa remémoration du passé, qu'elle va jusqu'à considérer comme sa « vraie vie » (K-393):

Docteur Nelson, j'épie votre retour. Les prières des agonisants résonnent trop fort, dans mon oreille. Risquent de m'attirer hors de ma vraie vie, de la ramener incessamment dans ma maison de la rue du Parloir. (K-393)

J'empêche la vie et la mort de la rue du Parloir d'arriver jusqu'à moi. Je construis des barrages d'obstination et de mauvaise volonté. Je persiste du côté des ténèbres. Je fouille les ténèbres. Je tâtonne comme une aveugle. Mes deux bras tendus dans l'ombre. (K-397)

Au chapitre quarante-neuf, elle cherche même à fuir ce présent pour retourner vers le passé: « M'arrachant à la rue du Parloir, à Québec, au moment même où mon mari... Comme si mon devoir le plus urgent, ma vie la plus pressante était de me tenir là, derrière une vitre, à Sorel, le temps que s'assourdisse tout à fait le souffle rauque de Jérôme Rolland » (K-344). Nous sommes loin du projet que Robert Harvey attribuait à la narratrice de *Kamouraska*, soit celui « [d']exorciser le passé par la force du présent » (Harvey, 1982: 16). Pourtant, entre ces deux chapitres du roman, la narratrice

manifeste à l'inverse le désir de restreindre l'accès de la maison de la rue du Parloir aux voix dévastatrices du passé : « Les témoins attendent impatiemment, derrière la porte de ma chambre. La maison tout entière de la rue Augusta est envahie, dévastée. Détruite de fond en comble. Ma mère et mes tantes étouffent sous les décombres. Pourvu que les témoins ne se frayent pas un passage rue du Parloir, à Québec, chez mon mari qui est si malade » (K-365). Et elle est parfois soulagée que les personnages du présent l'extirpent de son songe commémoratif : « Dieu soit loué, je reconnais à présent la voix pure de ma fille Anne-Marie ! Ceci se passe chez moi, dans ma maison de la rue du Parloir. Je vais descendre immédiatement auprès de mon mari, Jérôme Rolland » (K-388). En vérité, la narratrice, qui parfois refuse le temps présent (« [j]e refuse bel et bien la rue du Parloir et Jérôme Rolland, mon mari » (K-398)), n'hésite pas à y adhérer de nouveau pour s'extraire du passé lorsque la remémoration tourne à son désavantage :

Je voudrais fuir. Ne pas rentrer à l'intérieur de la maison [celle de l'enfance, à Sorel]. Risquer à coup sûr d'y retrouver une vie ancienne se ranimant, secouant ses cendres, en miettes poudreuses. Chaque tison éteint, rallumé. Chaque rose du feu éclatante, foudroyante ! Non, non ! Je ne veux pas. Je ne franchirai jamais plus le seuil de la maison. Vous vous trompez, je ne suis pas celle que vous croyez. J'ai un alibi irréfutable, un sauf-conduit bien en règle. Laissez-moi m'échapper, je suis Mme Rolland, épouse de Jérôme Rolland, notaire exerçant dans la ville de Québec. Je n'ai rien à faire avec les mystères défunts et peu édifiants de cette maison de briques au coin des rues Augusta et Philippe dans la ville de Sorel. Il y a erreur sur la personne. Laissez-moi. J'ai affaire ailleurs. Mon devoir m'appelle, rue du Parloir, à Québec. (K-234)

Dans sa remémoration, où elle n'est « [n]ulle part en particulier et partout à la fois » (K-369), elle entrevoit un avantage dans cette dépossession qui fait d'elle une absente : « C'est le moment où il faut se dédoubler franchement. Accepter cette division de tout mon être. J'explore à fond le plaisir singulier de faire semblant d'être là. J'apprends à m'absenter de mes paroles et de mes gestes, sans qu'aucune parole ou geste paraisse en souffrir » (K-356). Toutefois, elle découvre bien vite que « [t]outes les ramifications, les astuces, les tours et les détours de la mémoire n'aboutissent qu'à l'absence » (K-357), mais une absence dont elle se trouve prisonnière. Par ce mouvement double, paradoxal, où elle lutte non seulement contre

les voix du passé, mais aussi contre sa propre volonté, la narratrice participe d'un phénomène observé dans le premier chapitre de cet ouvrage, c'est-à-dire que la dépossession l'empêche de se constituer en un sujet cohérent, ne pouvant dès lors que se trahir dans tout ce qu'elle entreprend. Tout se présente comme si, en se démultipliant, les trois versions d'Élisabeth se croisaient en une sorte d'amalgame illogique. Le personnage observe son passé depuis son présent, mais également son présent depuis son passé, et, dans ce double mouvement, il semble coupé à la fois de l'un et de l'autre, plongé dans une sorte de temps impossible, irréel. Il s'agit une fois de plus du péritemps du dépossédé, qui est très près de ce qu'Anne Hébert qualifie de « temps sauvage », ou encore de ce que Féral identifiait comme un temps du rêve-fantasme, qui additionnerait en lui toutes les époques de la vie de l'héroïne en vue de créer un « temps non réel, non chronologique et pourtant le seul vrai » (Féral, 2006 [1975] : 27). L'extrait suivant, dans lequel Élisabeth continue d'imaginer les voix des témoins autour de son lit, évoque justement l'incipit de la seconde partie du « Torrent », où François est rejeté dans le péritemps, après un long sommeil :

Ce qui me gêne le plus, ce n'est pas tant d'avoir à me passer de tout le côté solennel des salles d'audience. C'est de me trouver sur les lieux mêmes des témoignages. Privée de tout secours légal. Sans aucune espèce de protection. Obligée, non seulement d'entendre les dépositions des témoins, mais forcée de suivre le déroulement des scènes à mesure qu'elles sont décrites. Réduite à mon état le plus lamentable. Étant le plus près possible qu'il me soit permis de l'être (sans mourir tout à fait) de mon propre néant. Je deviens translucide. Dénuée de toute réalité apparente. Dépossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur. Toute réaction ou intervention, de ma part, est interdite d'avance. Retenue à sa source même. Déjà, si je tente de lever la main, je ne parviens pas à terminer mon geste. Si j'essaie de crier, aucun son ne peut sortir de ma gorge. Si je dois souffrir tout ce qui va suivre (et je le dois), ce sera à l'extrême limite de l'attention.

[...]

Me répéter que je suis morte (que rien ne peut plus m'atteindre). Non point blessée, ni même mourante, mais morte tout à fait. Invisible aux yeux de tous. [...] Puisque je vous dis que je suis invisible. Insensible aussi. Cachée dans cette auberge. Transparente comme une goutte d'eau. Inexistante en quelque sorte. Sans nom ni visage. Détruite. Niée. Et pourtant quelque chose d'irréductible en moi s'élançait, hors de moi, lors même que je n'existe plus. Ni le pouvoir de souffrir, ni celui d'aimer. Seulement... Pas même les cinq sens retenus, entravés.

(Sauf le regard, bien entendu.) Cette femme si digne et convenable. (Voyez comme elle soigne M. Rolland, son mari.) L'odorat part en flèche, trouve sa proie. La découvre et la reconnaît. Lui fait fête. Accueille l'odeur de l'assassin. La sueur et l'angoisse, le goût fade du sang. Ton odeur, mon amour, ce relent fauve. Une chienne en moi se couche. Gémit doucement. Longtemps hurle à la mort. (K-372-373)

Bien qu'elle soit « [d]épossédée de toute forme, de toute épaisseur et profondeur » par le rappel du passé, étant le plus près possible de « [s]on propre néant », il y a « quelque chose d'irréductible en [elle] [qui] s'élançe, hors [d'elle], lors même [qu'elle] n'existe plus ». C'est d'ailleurs ce qui fera dire à Daniel Marcheix que l'œuvre hébertienne « postule en même temps qu'elle la nie cette part irréductible de soi, ce désir, cet instinct vital, désormais sans but ni visée autres que le maintien de soi » (Marcheix, 2005 : 129). Il y aurait donc quelque chose à gagner dans la dépossession qui débouche, une fois que l'on a perdu tout ce qu'il y avait à perdre, sur cette « découverte de ce que l'on possède réellement soi-même » (Nepveu, 1999 [1988] : 47), comme l'évoquait Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*. Le fait que quelque chose en elle tente de s'élançer vers le passé est le signe que le rapport qu'entretient Élisabeth à son ancienne vie est beaucoup moins manichéen que dans « Le torrent », où l'enfance de François était presque entièrement rangée sous le signe du mal. Si le passé d'Élisabeth est lui aussi entaché par la violence exercée par le déposseur (Antoine Tassy, son premier mari) et par le meurtre de ce dernier, la passion amoureuse qui lie l'héroïne au docteur Nelson, son amant et son « libérateur », brouille sans contredit le portrait. De là vient sans doute l'apparente contradiction dans l'attitude d'une héroïne qui cherche à la fois à se libérer du passé et à le revivre. Ce périemps du dépossédé, Élisabeth va y plonger entièrement (du début jusqu'à la fin du roman), mais, étrangement, de tous les personnages analysés jusqu'ici, elle est la seule à considérer cette « temporalité au flux instable » (Marcheix, 2005 : 123), qualifiée par Marcheix de hors temps, comme un phénomène dont elle pourrait tirer profit, de façon à retrouver, en partie peut-être, ce qu'elle avait dans un premier temps perdu en 1839. De fait, ce temps marqué par un « désordre ontologique » (2005 : 123) est pour elle la seule façon de « retrouv[er] [s]on amour. Bien portant. Éclatant de vie » (K-285). Même dans les scènes les plus infernales, qui sont celles

des témoignages des aubergistes, elle cherche à retrouver la voix de Nelson parmi toutes les voix : « Reconnaître sa voix. Être là, dans l'auberge, en attente de cette voix, à nulle autre pareille. La retrouver plus rude et gutturale peut-être... Être retournée par le son de cette voix, être remuée, fouillée, ouverte par le son de cette voix, comme si... En réalité l'attendre en vain, toute ma vie, cette voix extraordinaire. La belle tête noire. Mon homme à moi » (K-370). Mais, pour la retrouver, elle doit passer par un « chemin de croix spatio-temporel » (2005 : 128), pour reprendre la belle formule de Marcheix, et régresser d'Élisabeth Rolland à Élisabeth Tassy. Elle ne peut songer à Nelson sans ranimer le souvenir d'Antoine Tassy, comme si « l'on ne pouvait appeler l'un sans l'autre » (K-297). C'est là le prix à payer pour renouer avec son identité, elle qui a « l'air d'évoquer des esprits et pourtant c'est la vie même [qu'elle] cherche... » (K-294) : « Je suis, dit-elle, celle qui appelle George Nelson, dans la nuit. La voix du désir nous atteint, nous commande et nous ravage » (K-296). André Brochu a parfaitement saisi cette impasse à laquelle la remémoration de la narratrice est livrée :

La vérité qui se cache au fond de l'être, c'est donc cette folie (de meurtre et de passion) qu'il faut garder enfermée à tout prix et qui fait d'Élisabeth une damnée. On peut douter, d'entrée de jeu, que la découverte de cette vérité soit libératrice. Celle-ci consisterait, pour Élisabeth, à *vivre* la passion perdue, mais comme la chose est impossible, revivre son amour par le souvenir ne peut que ramener le désordre dans sa vie. (Brochu, 2000 : 117)

Malgré tout, luttant contre la dispersion de sa personne, en même temps qu'elle en tire avantage lorsque cela lui donne l'opportunité de se désolidariser des crimes d'Élisabeth Tassy (comme si elle triait au passage les souvenirs du passé), son combat mémoriel pour raconter sa propre histoire permet de temps à autre la réunification des trois versions d'elle-même en un moi, comme l'affirme Féral : « Oscillations de l'une à l'autre et parfois les dominant toutes un "je" qui n'est ni Élisabeth d'Aulnières, ni Mme Tassy, ni Mme Rolland, mais un "moi" hors du temps et de l'espace, au plus profond de l'être, au plus profond du rêve » (Féral, 2006 [1975] : 24). De son côté, Brochu, s'il prétend que le roman ne propose pas une « vraie libération » (Brochu, 2000 : 115), concède lui aussi que par ce mouvement remémoratif, le sujet procède au dévoilement de sa réalité ontologique, « dévoilement qui tient lieu, jusqu'à un certain

point, de libération dans la mesure où il suspend le dur travail du refoulement » (2000 : 115). Et Marcheix évoque « ces moments de grâce où présence au réel et conscience de soi fusionnent dans de purs éclats de réconciliation identitaire » (Marcheix, 2005 : 18). Mais, comme c'était le cas pour le narrateur-romancier des *Anciens Canadiens*, ces victoires ne sont que momentanées, n'ont lieu que « parfois », au gré des « [o]scillations ».

L'embourgeoisement : la vie est ailleurs

Il y a une sorte d'embourgeoisement qui traverse toute l'œuvre romanesque d'Anne Hébert et qui menace le présent de certaines de ses héroïnes, parmi lesquelles, avant Élisabeth, Catherine dans *Les chambres de bois*²⁸. À propos de *Kamouraska*, Robert Harvey souligne « [qu']e]xorcisée par sa propre écriture, la narratrice refuse de réintégrer le monde des contingences qui pourrait la distraire de son "idée fixe" » (Harvey, 1982 : 51), et ce monde des contingences est bien celui du présent, non pas celui qu'elle a quitté. Il y a ceci de tragique que la « [l]a vraie vie [...] est sous le passé » (K-275), aussi invivable soit-il, plutôt que dans la vie apaisée de la rue du Parloir. Et s'il y a un prix à payer pour ranimer le souvenir de George Nelson, il y en avait également un pour passer d'Élisabeth Tassy à Élisabeth Rolland, pour intégrer le présent de la rue du Parloir. Ce prix est celui de l'aventure, qu'il faut sacrifier, et que l'héroïne ne peut retrouver que par le biais de l'énonciation. Car une chose est bien certaine, dans ce roman où l'ambiguïté est presque totale, c'est que la passion amoureuse d'Élisabeth s'oppose directement à la vie ordinaire : « Quand un homme et une femme ont ressenti cela, une seule fois, dans leur vie. Ce désir absolu. Comment peuvent-ils désormais vivre comme tout le monde : manger, dormir, se promener, travailler, être raisonnables ? » (K-308)

Alors qu'en épousant Jérôme Rolland elle a « [a]cept[é] l'innocence en guise de revanche ou de punition » (K-405), elle est

28. Dans ce roman, paru au Seuil en 1958, Catherine, issue de la pauvreté, change de milieu en épousant Michel et doit se conformer à de nouvelles normes sociales qui, peu à peu, ont raison de sa joie de vivre. Dans la dernière partie, Catherine quitte Michel et sa sœur, avec qui elle vivait en huis clos dans un appartement parisien, pour le sud de la France, où elle apprivoise de nouveau sa liberté.

devenue selon ses propres mots « libre et stérile » (K-286), ce qui montre bien le paradoxe de sa situation : à la fois libérée du passé, mais dépossédée par sa libération. Cette stérilité, bien entendu, est à entendre au sens existentiel, et non pas physique, puisqu'au contraire elle « n'[a] été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants » (K-194) et que cela « [la] tue [et la] fait vivre tout à la fois » (K-194). André Brochu affirme d'ailleurs que « [l']existence paisible que lui a procurée le notaire est tout bonnement un esclavage et n'a rien à voir avec la vraie vie » (Brochu, 2000 : 119). En fait, la narratrice découvre d'une certaine façon que, dans ce passage de Tassy à Rolland, « [s]on âme n'a pas encore rejoint [s]on corps » (K-194) ou, pour le dire avec Albert Le Grand, que « la tradition et l'ordre ne sont plus là que pour masquer un vide » (Le Grand, 1971 : 122). Ce constat est réitéré à de multiples reprises dans le roman. Dès le second chapitre, dans l'un de ces passages qui va du « elle » au « je » : « Mme Rolland se redresse, refait les plis de sa jupe, ajuste ses bandeaux. Va vers la glace, à la rencontre de sa propre image, comme on va vers le secours le plus sûr. Mon âme moisie est ailleurs. Prisonnière, quelque part, loin » (K-197), c'est-à-dire dans le passé. En « fix[ant] le masque de l'innocence sur les os de [sa] face » (K-405) lors de son mariage avec Jérôme, elle a fait en sorte que « [sa] vie [soit] ailleurs. Toute retirée dans un lieu vague. Une espèce de campagne désaffectée où l'effroi fait des ombres chinoises » (K-279). Sentant que « [s]on âme doit [la] rejoindre par des chemins inconnus » (K-324), Élisabeth, consciente des pièges de la vie ordinaire, planifie donc en songe « [s]a fuite parfaite de la rue du Parloir » (K-325), car « [elle] habite ailleurs » (K-325) :

Se remarier, sans voile ni couronne d'oranger. Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour. L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne. La pitance parfaite au bout d'une branche. Et le petit âne affamé avance, avance tout le jour. Toute sa vie. Au-delà de ses forces. Quelle duperie ! Mais ça fait marcher, toute une vie. J'adore marcher dans les rues, l'idée que je me fais de ma vertu à deux pas devant moi. Ne quittant pas cette idée de l'œil, un seul instant. Une surveillance de garde-chiourme. L'idée, toujours l'idée. L'ostensoir dans la procession. Et moi qui emboîte le pas derrière, comme une dinde. C'est cela une honnête femme : une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur. Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe. Relever

mon voile de deuil. Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. Être regardée par eux. Fuir la rue du parloir. Rejoindre mon amour, à l'autre bout du monde. À Burlington. (K-193)

La métaphore du « petit âne », pour illustrer l'honneur conjugal, offre par ailleurs un contraste saisissant avec la monture du docteur Nelson, ce cheval noir dont la « beauté de prince des ténèbres » (K-331) est remarquée par tous les aubergistes. Les enquêteurs eux-mêmes croiront presque « aux vertus surnaturelles du grand cheval noir emportant son démon de maître à l'intérieur des terres. Sur des chemins peu sûrs²⁹ » (K-392). À partir de cet extrait, une opposition surgit nettement, que Josette Féral relevait déjà en 1975, à savoir que chez Hébert, « [la] captivité enferme l'être, mais le rassure, lui donne des habitudes, une routine apaisante, endort son esprit, le paralyse. La libération, au contraire, est essentiellement ouverture, défi, choix, lutte constante » (Féral, 2006 [1975] : 11). Dans *Kamouraska*, le sujet est clivé entre sa vie extérieure tranquille et sa vie intérieure tumultueuse :

Le champ thématique de *Kamouraska* est fortement structuré par l'opposition entre la vie tranquille, conformiste, terne, vie avouable et avouée qui correspond à l'existence en famille et en société (celle de « Mme Rolland »), et la vie intérieure, subjective de la passion, qui débouche sur l'acte antisocial par excellence qu'est le meurtre. Il y a un ordre du monde qui proscriit tout sentiment vif et véritable, et qui oblige à garder la vérité et la vie enfermées au plus profond de soi. (Brochu, 2000 : 133)

Ainsi donc, si le passé menace de déposséder le personnage de son présent, l'inverse est aussi vrai : la fadeur du présent menace de déposséder le personnage des gains obtenus dans le passé (la fougue de sa passion amoureuse), de cet éveil amoureux laissé derrière elle et qu'elle tente de revivre en mettant le présent en sommeil. L'héroïne de *Kamouraska* menace d'être emportée par la vie ordinaire, un motif que l'on retrouvera chez Roy et Ducharme, et que l'on voyait déjà poindre chez Hémon. Cette vie ordinaire

29. Encore une fois, cet élément rapproche le roman du « Torrent ». Comme Perceval, le docteur Nelson est un étranger qui apparaît puis disparaît du récit, le temps de tuer le dépossesseur. Nelson possède d'ailleurs ce cheval noir et fougueux qui n'est pas sans rappeler l'animal colérique du « Torrent » qui, avec sa « belle robe noire aux reflets bleus » (T-668), incarne « la présence réelle, physique, de la passion » (T-668).

coïncide ici avec l'embourgeoisement (parfaitement symbolisé par le métier de notaire de Jérôme Rolland), qui est associé à un certain sommeil³⁰. Depuis cette vie rangée où elle s'est retirée loin des soubresauts de sa propre histoire – et qui d'une certaine façon pourrait se donner à voir comme une image de la permanence tranquille –, le temps qui « dure, s'étire, [l']enveloppe » (K-402), plutôt que d'être réparateur, dépossède l'héroïne qui « apprend [d] l'absence, jour après jour, nuit après nuit » (K-402).

Si, comme le faisait remarquer Josette Féral, « [s]ans avenir, souvent sans présent, le passé devient la seule réalité des êtres, réalité figée qui les immobilise et étouffe souvent le présent » (Féral, 2006 [1975]: 16), il « ne se circonscrit pas si facilement » (Marcheix, 2005: 119) dans *Kamouraska*, comme si le détour par la vie ordinaire (la vie « tranquille, conformiste, terne, vie avouable et avouée » qu'évoquait Brochu) avait empêché tout véritable retour à la « vie subjective de la passion » en créant une distance insurmontable entre le sujet et son identité passée. Même si le passé apparaît parfois dans toute sa netteté, la remémoration est sans cesse entachée de « [c]ette impression amère de déjà vécu » (K-275), créant tout au long du songe une distanciation: « Nous avons l'air de répéter une pièce. De chercher des mots et des gestes déjà vécus et mûris à loisir, mais qui hésitent à se montrer dans une certaine lumière » (K-238). Dans une allusion à la Corriveau, Élisabeth, qui observe son passé, se sent prisonnière d'une « cage de verre » (K-345) où elle ne peut « appeler [qu']en vain, [...] ouvrir et refermer la bouche comme des poissons dans leur aquarium » (K-345). Elle a beau « [s']époumonner » (K-345), on ne l'entend plus.

Même la passion amoureuse – dont le « retour » pourrait constituer une victoire sur le temps – n'est pas étanche à l'ambivalence qui s'empare de la narratrice, laquelle ne veut pourtant pas « sortir de [sa] nuit au moment même où [son] amour revient vers [elle] » (K-394). À la fin de son songe, après avoir finalement évoqué le meurtre de son mari, elle pousse le paradoxe jusqu'à renier George, à « [a]ppeler la nuit sur son visage. Comme on rabat les draps sur la face des morts » (K-375). Elle-même « étrangère et possédée »

30. Jérôme Rolland – ou Élisabeth imitant sa voix – affirme d'ailleurs: « Dormir, entraîner ma femme avec moi dans un sommeil profond, sans mémoire, ni appréhension de l'avenir, à jamais gagné. Un seul présent de sommeil et de paix » (K-205).

(K-404), « feignant d'appartenir au monde des vivants » (K-404), voilà qu'elle « rejet[te] sa plus profonde allégeance » (K-404) et qu'une voix à la troisième personne, possiblement la sienne, la qualifie de « perfide Élisabeth » (K-404).

Prisonnière de cette cage de verre qu'est le songe commémoratif, la narratrice, ballottée au gré des voix, se trouve ainsi dépossédée à la fois de son présent par son passé, et de son passé par son présent³¹. Le roman débouche donc sur cette impasse³², où deux dépossessions bien distinctes l'une de l'autre se font face et s'affrontent. Si la chose n'est pas nouvelle, en ce sens que l'on pouvait aussi voir dans les romans d'avant 1945 deux dépossessions qui entraînent en confrontation (les gens de la campagne et ceux des villes américaines chez Ringuet, le Survenant et les paysans du Chenal du Moine chez Guèvremont et, même, Claudine et François dans « Le torrent »), il y a ceci de particulier dans *Kamouraska* qu'elles sont intériorisées dans la conscience d'un seul personnage, où elles ont lieu simultanément. Ici, ce sont la « mère » et la « putain » – les deux stéréotypes qui, dans la culture judéo-chrétienne du monde occidental, exercent depuis toujours un pouvoir de coercition sur les femmes (stéréotypes que fouillera d'ailleurs plus en détail l'œuvre de Nelly Arcan) –, qui se retournent l'une contre l'autre.

Le roman se conclut sur cette impasse au féminin, dans l'une de ses images les plus saisissantes. Alors qu'Élisabeth, avec la mort de son mari, s'apprête à être « libre à nouveau » (K-194), comme l'annonçaient déjà les premières pages du roman, la voilà en larmes, qui « se raccroche à la main livide de M. Rolland, comme à un fil fragile qui la rattache encore à la vie et risque de casser d'une minute à l'autre » (K-406). Et le roman achoppe sur un « cauchemar » (K-406) que la narratrice fait alors qu'elle est pourtant éveillée, au chevet du mourant :

Brusquement le cauchemar déferle à nouveau, secoue Élisabeth d'Aulnières dans une tempête. [...] Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. On l'a lâchée dans la

31. Présent et passé sont tous deux narrés au présent de l'indicatif.

32. En entrevue avec G. Tremblay, en 1971, Anne Hébert dira d'ailleurs : « Elle ne cherche plus rien. C'est une femme détruite. [...] C'est sans issue » (entrevue citée dans Bonenfant, Ancrenat et Marcheix, 2013 : 31).

petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre, depuis des siècles! On n'en a sans doute jamais connu de semblable. Lorsque la femme se présente dans la ville, courant et implorant, le tocsin se met à sonner. Elle ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude.

Malfaisante Élisabeth! Femme maudite! (K-406)

Cette métaphore, imaginée par l'écrivaine « à Carnac devant les centaines de menhirs datant de plusieurs millénaires avant notre siècle » (K-406, note 154), se donne à lire comme une dépossession au féminin. Pour Mélanie Beauchemin, « [p]risonnière du *temps sauvage*, la femme noire se voit refuser l'accès aux maisons » (Beauchemin, 2005: 64), comme si sa situation était sans issue, qu'il lui fallait toujours renoncer à une part d'elle-même peu importe où elle va (sous terre ou dans les maisons). Dans *Écrire dans la maison du père*, Patricia Smart remarque quant à elle que la femme noire est enterrée « par une société érigée sur la crainte de son pouvoir » (Smart, 2003 [1988]: 18) et que cette image, qui s'invite à la fin du roman, « recèle une puissance énorme, mais retenue, celle de toute l'énergie féminine réprimée par la culture patriarcale, prête à éclater » (2003 [1988]: 18). Pour Albert Le Grand, l'image de la femme noire est un cri de révolte contre les stéréotypes qui enferment la femme: dans un « immense cri de révolte, elle réclame son dû: le droit d'être ni Ange, ni Bête. Mais un être humain. Tout simplement » (Le Grand, 1971: 142).

En plus de symboliser une dépossession par la société patriarcale, l'histoire de la femme noire peut aussi se donner à lire comme la métaphore du roman lui-même, sa synthèse. Par cette image, étrangement, le personnage d'Élisabeth rejoint la cohorte des dépossédés du roman québécois qui, une fois que les œuvres touchent à leur fin, se trouvent bannis de leurs foyers – pensons à ces « Canadiens errants » que sont Menaud chassé de sa montagne ou encore Euchariste Moisan finissant ses vieux jours dans une ville américaine, loin de sa terre. Ici, cependant, c'est de sa propre narration qu'Élisabeth est chassée, alors qu'elle s'extirpe de son songe et que, dans les dernières pages de *Kamouraska*, sa voix cède la place à celle d'un narrateur hétérodiégétique (ou à

sa propre voix n'accédant plus au « je »). En somme, rappelant en cela le schéma d'*Angéline de Montbrun*, quoique différemment, l'héroïne retrouve son intériorité au moment même où l'on donne à penser qu'elle pourrait en perdre le contrôle, comme si le roman menaçait de lui ravir ce désir qu'il venait tout juste de lui redonner en la « déterr[ant] » (K-406), qu'il menaçait de lui fermer les portes de ses maisons.

Le statut problématique de la polyphonie hébertienne

Les fous de Bassan d'Anne Hébert serait le premier roman paru au Québec à employer une narration polyphonique, mais, au moment de sa publication en 1982, cette technique semble avoir été éprouvée depuis longtemps, c'est-à-dire que toutes les possibilités qu'elle avait à offrir paraissent avoir été explorées, plusieurs décennies auparavant, par divers romanciers et romancières, au sein d'œuvres aussi différentes que *Le bruit et la fureur* (William Faulkner, 1929) et *Les vagues* (Virginia Woolf, 1931), dans lesquelles plusieurs personnages prennent la parole pour se raconter. Il ressort que cette technique sert le même objectif : dans l'univers plurivoque qu'est celui du roman, elle possède en quelque sorte le pouvoir de démêler les voix, de révéler au lecteur la subjectivité inhérente à chacun des personnages, leur unicité. Elle y parvient par l'utilisation de différents tons, rythmes, images et mots qui sont propres à chaque narrateur, de sorte qu'ils s'expriment tous diversement au sujet d'une même histoire qu'ils partagent à divers degrés³³.

Or, *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert déroge à ce principe. Dans les cinq « livres » qui constituent le roman, cinq narrateurs

33. Tirant son étymologie du grec ancien « *poluphônia* », le terme « polyphonie » désigne la multiplicité des voix et des sons. Il fut utilisé dans l'étude de la musique, notamment dans celle du motet médiéval, pour faire référence aux œuvres qui dépassent le monovocalisme. C'est au chercheur russe Mikhaïl Bakhtine que revient le fait de l'avoir introduit par analogie dans les études littéraires vers 1930 afin d'indiquer que l'art du roman, par rapport à la poésie, était essentiellement dialogique, c'est-à-dire qu'il mettait sur le même plan différents discours à l'intérieur du même énoncé. On pourrait toutefois postuler que le dialogisme qui se dégage des romans qui usent d'une telle polyphonie narrative se construit moins en simultané (à l'intérieur d'un même énoncé) que par accumulation (en additionnant les différentes voix narratives) (Bakhtine, 1978 : 115).

autodiégétiques prennent tour à tour la parole pour raconter l'été 1936 à Griffin Creek, marqué par la disparition et le meurtre de Nora et Olivia Atkins, elles-mêmes narratrices, ce qui *a priori* n'est pas sans évoquer Browning qui, dans *The Ring and the Book* (1868), convoquait une narration polyphonique afin d'intégrer à son œuvre en vers une multitude de points de vue relatifs à une affaire de meurtre :

The Ring and the Book repose d'emblée sur une double intrigue. L'intrigue apparente pourrait être résumée très brièvement en disant qu'il s'agit d'un meurtre commis au XVII^e siècle par un hobereau italien, Guido Franceschini. Celui-ci a assassiné sa toute jeune femme Pompilia, au prétexte qu'elle l'aurait trompé avec un prêtre, Giuseppe Caponsacchi. Guido Franceschini est déclaré coupable et il est décapité, à Rome, le 22 février 1698. Mais la véritable intrigue n'est pas celle-ci, puisque quelques vers suffisent à la raconter au milieu du premier livre [...] La véritable intrigue de *The Ring and the Book*, c'est celle de cette polyphonie de paroles, les voix des différents locuteurs qui portent un jugement sur cette affaire et qui s'organisent selon des structures superposées et complémentaires. (Tholoniati, 2004 : 61)

En regard de Woolf, de Faulkner et plus encore de Browning dont la similitude de contenu sert de comparatif, ce qui surprend, dans le roman polyphonique hébertien, c'est que les différentes voix décrivent les mêmes événements dans un langage apparenté, avec des images et des champs lexicaux récurrents. Il en ressort que le style qui parcourt les cinq livres du roman est plus uniforme que dans les œuvres de William Faulkner et de Virginia Woolf, avec pour conséquence que les voix des narrateurs et narratrices, plutôt que d'apparaître dans leur unicité, tendent à se confondre les unes avec les autres³⁴. Au vu de ce résultat, il peut donc sembler paradoxal, de la part de la romancière, de convoquer une narration polyphonique (censée favoriser l'émergence de voix différentes) pour faire cohabiter des voix semblables, lesquelles peuvent *a priori* ressortir à une seule et même narration.

D'autres avant moi se sont penchés sur le statut éminemment problématique de la narration polyphonique dans *Les fous de Bassan*, et ce, dès les premières années qui ont suivi la parution

34. Par exemple, l'expression « poisson mort », pour décrire le personnage d'Irène, est présente à la fois dans le récit pris en charge par le Pasteur et dans celui de Stevens.

du roman. Si Neil Bishop, dans un article de 1984, ne relève pas la similarité des narrations³⁵, c'est que, plutôt que de se concentrer sur le langage (comme Paterson et Randall le feront après lui), il prend en compte les points de vue. Cela l'amène toutefois à signaler une certaine dépersonnalisation des voix narratives par le biais de : 1) une transition constante du « je » au « il » dans les narrations visant à mettre à distance tantôt le désir, tantôt la culpabilité (un procédé récurrent chez Hébert, comme on l'a vu dans *Kamouraska*) ; 2) une série « [d']autres voix qui s'élèvent dans ce roman » (Bishop, 1984 : 123) et qui, par le fait même, viendraient contaminer les différentes narrations individuelles à force d'y intervenir : ce sont, selon Bishop, les voix du machisme, du désir, des femmes du passé et du féminisme. Dans son ouvrage de 1985, où elle approfondit une réflexion entamée l'année précédente dans *Voix et images*³⁶, Janet M. Paterson sera la première à attirer véritablement l'attention de la critique sur le caractère redondant des narrations, en soulignant le fait que l'œuvre, pourtant plurielle et fragmentée, ne cesse de dire et de répéter le même sens, avec pour conséquence de créer « une impression de déjà-vu, et de déjà-lu » (Paterson, 1985 : 163) :

Il est vrai que le roman se divise en cinq récits différents ; mais bien qu'ils soient différents au niveau de leur forme, ces récits ne sont-ils pas en même temps semblables et dissemblables ? Ils sont redondants dans la mesure où ils réitèrent toutes les composantes essentielles de la même histoire et redondants aussi parce qu'implicitement ou explicitement, à travers la multiplicité du temps, de l'espace et des voix narratives, ils répètent les mêmes thèmes. En dépit de la fragmentation, il y a un retour constant du texte aux mêmes signifiés puisqu'il s'agit toujours du désir, de la violence et de l'abandon. (1985 : 163)

En 1989, Marilyn Randall, qui a sans doute signé l'article le plus audacieux à ce sujet, laisse entendre que cette redondance invaliderait carrément la polyphonie de l'œuvre. Le véritable mystère du roman ne serait pas à chercher du côté de son intrigue policière (qui a tué Nora et Olivia Atkins ?), mais dans sa composition en cinq différents livres racontés par cinq narrateurs autodiégétiques

35. Bishop insiste au contraire sur la complémentarité et les changements de plans d'une narration à l'autre.

36. Voir Paterson (1984).

différents. S'il est vrai que le fait divers pèse peu dans l'économie du roman (comme c'était d'ailleurs le cas pour «Le torrent» et *Kamouraska*)³⁷, Marilyn Randall estime par ailleurs que la ressemblance des voix (et le fait que l'une d'elles appartienne à une fille morte) constitue une faiblesse logique de l'œuvre parce qu'elle remettrait en cause sa vraisemblance. Pour remédier à cette «incohérence narrative», Randall se demande «[...] qui a écrit *Les fous de Bassan*» (Randall, 1989: 75), cherchant «une réponse qui sauvera la vraisemblance ténue d'un récit "raconté" par une fille morte» (1989: 75) et se refusant à proposer Anne Hébert comme organisatrice des *Fous de Bassan* sous prétexte que cela entraîne une déception, une perte du mystère. Ainsi, parce que «le problème qui surgit à l'égard de la présumée pluralité des voix narratives est plutôt leur étonnante homogénéité» (1989: 68), *Les fous de Bassan* serait, d'après Randall, l'œuvre d'une seule «voix narrative organisatrice» (1989: 74), soit celle de Stevens, qui en aurait rédigé tous les livres: «Les multiples points de vue n'existent pas. Stevens aurait organisé les "faits" en attribuant à ses personnages les motivations qu'il lui plaît d'imaginer. [...] Stevens, le seul personnage à être à la fois sujet et objet de son propre discours, se crée au même titre qu'il crée les autres "personnages" de son récit» (1989: 79). Pour justifier cette narration unique (et du même coup récuser la polyphonie inhérente à l'œuvre), Randall se base sur plusieurs éléments: 1) Stevens écrit dans un cahier, ce qui signifierait qu'il écrit plus qu'une simple lettre; 2) il prétend posséder un pouvoir; 3) «Stevens rejoindrait une lignée de scripteurs fictifs québécois» (1989: 76); 4) il est le seul placé en position d'écriture, alors que les autres personnages livrent un monologue; et 5) il affirme avoir «déjà dit» qu'«[il] faut tenir compte du vent» (FB-512), alors que ce serait faux: cette phrase se trouve dans le livre du révérend, ce qui laisserait entendre que Stevens en est l'auteur.

37. La plupart des critiques s'entendent d'ailleurs sur cette idée que l'intrigue policière n'est pas centrale pour comprendre l'enjeu du roman. Janet M. Paterson, par exemple, affirme que «chercher, à l'instar des policiers dans "Le torrent" et dans *Les fous de Bassan*, le vrai meurtrier, le seul coupable, c'est passer à côté de l'essentiel» (Paterson, 1996: 18). Cela me semble rejoindre le propos de Yann Tholoniati au sujet de Browning, comme si la narration polyphonique avait eu tendance dès le départ à déplacer l'enjeu de l'œuvre de l'intrigue à son énonciation.

Si les éléments soulevés par Marilyn Randall participent d'une certaine ambiguïté narrative, ils ne me semblent toutefois pas suffisants pour statuer que Stevens est l'unique narrateur des *Fous de Bassan* et que « [l]es multiples points de vue n'existent pas » (1989: 79). D'abord, Stevens mentionne avoir écrit plusieurs lettres à son destinataire, et le lecteur des *Fous de Bassan* n'a pas accès à l'ensemble de sa correspondance, ce qui fait que la phrase prononcée par le révérend et attribuée à Stevens pourrait figurer dans l'une de ces lettres absentes du roman. Plus encore, cette répétition est loin d'être la seule au sein de l'œuvre, ce qui minimise son importance puisque les énoncés de plusieurs narrations sont également repris, et non uniquement celui que partagent Stevens et le révérend. À ce propos, Janet M. Paterson a bien démontré que

la répétition de certains énoncés se déploie à l'intérieur des récits et d'un récit à l'autre. Relevons quelques répétitions à titre d'exemple : « Pas de mots pour dire ce qu'il savait » (21), « Pas de mots pour dire l'effet des merveilles dans ma tête » (140), « Laquelle des deux a les plus jolis seins ? » (101), « J'aurais tant voulu savoir qui a la plus jolie poitrine d'Olivia ou de moi ? » (133), « Qui le premier parle de se rendre sur la grève ? » (224), « Qui le premier parle d'aller sur la grève ? » (241) (Paterson, 1985: 163)

Ensuite, le fait qu'une fille morte soit la narratrice d'un chapitre ne pose pas problème selon moi dans l'univers hébertien, qui met tantôt en scène des vampires (*Héloïse*), tantôt des phénomènes surnaturels (*Les enfants du sabbat*³⁸), et cette voix de fille morte est par ailleurs présente dans l'œuvre dès *Le tombeau des rois*³⁹. Ainsi, les outils réalistes sont inopérants pour étudier l'œuvre hébertienne, qui ne vise aucunement la représentation du réel. Sans être inexistant, le réalisme romanesque n'a d'ailleurs jamais eu une tradition forte au Québec, comme on l'a vu dans l'introduction de l'ouvrage, et particulièrement chez Anne Hébert, qui convoque le surnaturel, le mythologique et le symbolique. On ne peut donc pas mobiliser exclusivement le code réaliste pour parvenir à la compréhension

38. Dans ce roman qui fait place au surnaturel, Julie, qui entre au couvent, est hantée par son enfance, notamment par le souvenir de ses parents qui pratiquaient des rituels de sorcellerie et lui infligeaient des sévices.

39. « Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée / Puis s'en est allé / Sur la pointe des pieds / Sans rompre sa danse parfaite » (Hébert, 2013 [1953]: 265).

d'un roman comme *Les fous de Bassan* ou juger de sa configuration narrative à l'aune de la vraisemblance.

Dans ces pages, j'aimerais plutôt soutenir l'hypothèse selon laquelle la romancière aurait découvert avec *Les fous de Bassan* une possibilité nouvelle – et jusqu'alors inexplorée – de la polyphonie narrative, et ce, afin de dire encore une fois la dépossession, poursuivant ainsi l'exploration des interactions entre dépossession et narration autodiégétique qu'elle avait entreprise avec « Le torrent » et *Kamouraska*. Partant du même constat que Marilyn Randall et Janet M. Paterson, c'est-à-dire que les personnages possèdent des voix en apparence homogènes, je postulerai que cette ressemblance, loin de constituer une « anomalie » (Randall, 1989: 77) comme l'avancait Randall, sert parfaitement la logique thématique de l'œuvre, encore une fois peu étudiée au regard de la configuration narrative. Paterson, dans son analyse tripartite (celle du réel, de l'onirique et de l'irréel), étudie par exemple les codes du récit, mais dans le but de déterminer la façon dont « la répétition renforce le registre du réel alors que la fragmentation, par une logique qui lui est propre, permet au discours de s'orienter vers le fantasmatique et l'irréel » (Paterson, 1985: 166). Grâce à l'avancement actuel des recherches, en particulier aux travaux qui ont patiemment dégagé les mécanismes narratifs complexes de l'œuvre au fil des ans, il apparaît désormais possible d'examiner l'énonciation hébertienne en corrélation avec ses thématiques, une entreprise critique déjà amorcée par Daniel Marcheix qui, dans son étude sur le roman hébertien, met en relation la configuration narrative, le temps et ce qu'il qualifie de mal d'origine, une notion qui s'apparente à celle du secret proposée par André Brochu, mais dont la charge négative se trouve accentuée.

En fait, la similitude des voix chez Anne Hébert me semble représentative de ce que Marcheix décrit comme « l'obstination de son œuvre romanesque à mettre à l'épreuve l'identité de ses personnages dans leur rapport aux signes et aux diverses formes de mises en discours » (Marcheix, 2002: 317), en l'occurrence celle du champ collectif qui dépossède ici les personnages de leur individualité. Autrement dit, j'avance l'idée qu'Anne Hébert renverse la technique de la polyphonie narrative, utilisée pour démontrer non plus l'unicité de chaque voix, mais, au contraire, la dépossession des personnages par une instance supérieure,

révélant du même coup leur mêmeté et l'impossibilité de se détacher du champ collectif pour être pleinement des individus. Ce faisant, l'écrivaine découvre un nouveau mode d'exploration de la dépossession comme condition humaine des personnages, laquelle n'avait à ma connaissance jamais été sondée de cette manière par l'art du roman.

La dépossession par le collectif

Dans *Les fous de Bassan*, bien plus que dans *Kamouraska* ou dans « Le torrent », le processus de dépossession implique une relation conflictuelle entre une instance collective – extérieure – et une instance individuelle – intérieure – qui se trouve diminuée par la première. Autrement dit, dans ce roman qui présente une tension constante entre l'individu et le champ social auquel il appartient (mais un champ sans référent sociohistorique précis, volontairement brouillé), les personnages apparaissent tous plus ou moins comme des aliénés, c'est-à-dire des êtres étrangers à eux-mêmes, dépossédés de la pleine maîtrise de leur vie et de leur être essentiel par suite de conditions extérieures. Plusieurs indices donnent à penser que le collectif l'emporte sur l'individualité de personnages vivant trop près les uns des autres. D'abord, le titre lui-même de l'œuvre pose d'emblée le thème de l'aliénation collective en faisant référence à ces oiseaux qui se nomment des fous et dont la particularité est de vivre au sein de colonies extrêmement denses jusqu'à devenir parfois agressifs les uns envers les autres. Ensuite, le fait que la petite communauté de Griffin Creek vive en autarcie depuis deux siècles (1782-1982) renforce encore l'idée d'un inconscient collectif, d'une sorte de « surmoi » communautaire. De plus, le seul narrateur qui emploie parfois le « nous » et s'exprime directement au nom de la communauté est Perceval, personnage de la folie, ce qui est hautement symbolique d'une aliénation collective. Mais cette perte de la pensée individuelle au profit du collectif, cette dépossession typique des *Fous de Bassan*, est encore une fois surtout perceptible dans cet enjeu qu'est la prise de parole, comme l'observe le révérend devant l'assemblée de fidèles : « Trop près les uns des autres. Ces gens-là ne sont jamais seuls. S'entendent respirer. Ne peuvent bouger le petit doigt sans que le voisin le sache. Leurs pensées les plus secrètes sont saisies à la source, très vite

ne leur appartient plus, n'ont pas le temps de devenir parole» (FB-355). Le texte lui-même indique que les habitants de Griffin Creek sont dépossédés de leur propre parole, de leurs pensées, et de tout ce qui a trait à leur unicité, par le fait que leur mode de vie grégaire l'emporte sur leur intimité, et non pas parce que Stevens se substitue à eux dans la rédaction du roman. Le personnage qui opère cette dépossession collective dans le cercle fermé de Griffin Creek est plutôt le révérend, devant qui l'assemblée de fidèles est « muette » (FB-356). Les deux cousines, par exemple, sont « sans langage véritable [et] adh[èrent] de toutes [leurs] forces à la parole de l'Écriture [biblique] » (FB-424); elles « s'approprient la parole des apôtres et des prophètes, leurs âmes enfantines mûrissent et se forment dans la splendeur de l'Écriture » (FB-353). Le révérend, « dépositaire du Verbe à Griffin Creek » (FB-346), « les prépare » (FB-353), les « module » (FB-353) et « articule chaque son » (FB-353) pour elles. Soulignons toutefois que le révérend n'est que le « dépositaire » du discours collectif; son individualité est, comme celle des autres, assujettie à ce même discours. À preuve, dans le livre dont il assure la narration, c'est encore une fois le langage biblique, mis en italique, qui domine l'ensemble, le guide, en marque les différentes articulations. L'écriture biblique apparaît ici comme un langage commun qui asservit et annihile non seulement le langage individuel des cousines et des autres personnages, mais également leurs « pensées les plus secrètes », c'est-à-dire leur psyché. Dans *Les fous de Bassan*, la dépossession de l'individualité des personnages tient à l'adhésion à un fond mythologique. Autrement dit, la lecture du monde contenue dans le langage biblique sous forme d'images, voire de représentations mythiques, supplante celle découlant de l'expérience du sujet. Ici aussi, les personnages sont coupés de leur expérience du monde, à l'image du François du « Torrent », et ils sont assimilés à un langage collectif qui non seulement évince leur parole, mais les dépossède également de leur individualité et dissout leur personnalité, d'où leur aliénation, leur asservissement.

L'homogénéité apparente des narrations semble donc légitime au regard de cette dépersonnalisation des personnages. D'ailleurs, un autre élément participe de ce processus : tous les personnages, comme le souligne Janet M. Paterson, « ont soit un double, soit un reflet, soit un homologue » (Paterson, 1984 : 149), ce qui accentue d'emblée leur caractère collectif et indiscernable. À preuve, les

jumelles Pat et Sam, les deux vieilles filles qui servent le révérend Jones, sont décrites comme « deux miroirs parfaits » (FB-346), « [i]dentiques, interchangeable » (FB-346); les deux cousines Nora et Olivia, quant à elles, sont comparées à « [u]n seul animal fabuleux, [...] à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras » (FB-356). À cet égard, la galerie de portraits des ancêtres du révérend, par laquelle il « engendre [s]on père à [s]on image et à [s]a ressemblance » (FB-343), est représentative de ces personnages dénués de singularité.

Enfin, ce qui surprend à la lumière de cette analyse, c'est que la présence d'un tel langage fédérateur dans *Les fous de Bassan* est contraire à la définition que l'on a donnée du langage romanesque (dialogique) par rapport au langage poétique (monologique) au sein des études sur le roman. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine avance l'idée que le poète, lorsqu'il compose, doit le faire avec des énoncés polyphoniques, mais qu'il efface les autres voix pour faire en sorte que le « je » domine, c'est-à-dire qu'il hiérarchise les différents types de discours afin de ne faire entrer dans l'œuvre qu'un « discours unique et irréfutable » (Bakhtine, 1978 : 115) et donc sans polyphonie aucune, ce qui est selon lui contraire au genre romanesque. Alors que la théorie bakhtinienne me semble inopérante dans nombre d'œuvres romanesques québécoises, elle s'avère cependant féconde dans le cas des *Fous de Bassan*, en ce qu'elle propose une tension structurante des langages très proche de celle que met en scène le roman hébertien. Le discours dominant à Griffin Creek n'est pas celui du poète, mais celui, archétypal, de la Bible; toutefois, il procède de la même manière que le langage du poète dont parle Bakhtine, mais par la négative. Le discours collectif, nous l'avons vu, domine et efface les discours découlant des divers inconscients personnels des personnages : « Le Cantique des cantiques saisit le cœur sage, silencieux, d'Olivia Atkins, y débusque des mots qui n'auraient jamais dû sortir de la nuit sage et silencieuse d'Olivia Atkins » (FB-354). Ce processus d'aliénation des pensées qui « n'ont pas le temps de devenir parole » (FB-355), à l'œuvre dans l'univers de Griffin Creek, est caractéristique du langage poétique qui, selon Bakhtine, « tue dans l'œuf les mondes et les figures virtuellement contenues dans le discours » (Bakhtine, 1978 : 118), et ce, pour asseoir son monopole. Le langage dominant de Griffin Creek est donc « un langage unique [qui] représente les

forces d'unification et de centralisation concrètes idéologiques et verbales, indissolublement liées au processus de centralisation socio-politique et culturelle» (1978: 96).

Désir et prise de conscience

En analysant plus attentivement l'œuvre, on peut constater que tous les éléments sur lesquels repose le monopole de l'entité collective précèdent le retour de Stevens à Griffin Creek au cours de l'été 1936 : les assemblées muettes de fidèles, la lignée d'ancêtres interchangeables, la relation fusionnelle entre Nora et Olivia Atkins, etc. La répétition de l'année 1936 dans le graffiti que font les jumelles Pat et Sam dans la galerie de portraits du révérend n'est pas fortuite. Dans *Les fous de Bassan*, le collectif assimile l'individuel, mais seulement dans un premier temps que je situerais avant 1936, soit avant la venue de Stevens Brown et le meurtre des deux cousines. De fait, avec l'introduction de Stevens dans le récit, « tout va aller très vite à Griffin Creek » (FB-424). L'arrivée de ce personnage, sorte de figure renouvelée et maléfique du Survenant, créée comme chez les Beauchemin une ouverture, brise le semblable et instille du dissemblable dans la petite communauté homogène, comme l'explique Sylvie Briand :

Lorsque Stevens apparaît pour la première fois aux habitants de Griffin Creek, tous réunis dans la petite église du pasteur, il se tient à contre-jour, sa silhouette nimbée de soleil ; les regards des fidèles se tournent vers lui. Déjà, il est un obstacle à la lumière, il est celui qui éclipse le soleil qu'habitent les petites Atkins, Stevens est vu, reconnu, désiré par ses cousines qui veulent que ce désir soit réciproque. (Briand, 2000: 158)

La cérémonie religieuse, qui relève du collectif et du langage biblique, est un noyau qui relie les habitants de Griffin Creek les uns aux autres. En interrompant la cérémonie, en « refusant [d']entrer, [en] refusant [d']être un des [leurs], [en] refusant [de] partager avec [eux] les chants et la prière » (FB-354), Stevens rejette le collectif. Au lieu de retourner chez ses parents, de reprendre sa place dans la communauté et de se laisser assimiler par la sphère collective, Stevens s'installe chez la veuve Maureen. Il devient un élément du corps social qui n'est pas à l'endroit où il devrait être, et la brèche créée par son arrivée demeure ainsi ouverte. Par ailleurs,

en ce qu'il « semble chercher quelqu'un dans l'assemblée » (FB-354) et non l'assemblée elle-même, Stevens ne s'intéresse pas au tout que forme le champ social, mais aux éléments qui le constituent. Dès lors, le collectif n'est plus perçu comme un ensemble, mais bien comme l'assemblage de diverses parties, nuance en apparence banale, mais en réalité importante puisqu'elle implique l'idée d'individualités à l'intérieur même du collectif.

En fait, ce que Stevens va introduire dans la communauté de Griffin Creek pour la diviser, comme le mentionnait plus haut Briand, c'est le désir, ce même désir qui avait poussé le François du « Torrent » à quitter le domaine en quête d'une femme à détruire. Avant l'arrivée de Stevens, le révérend Jones était décrit comme étant le « [m]aître des saintes Écritures » (FB-353), celui qui « parle au nom de Dieu » (FB-353). La voix du révérend est moins une voix individuelle qu'une sorte de courroie de transmission de la parole biblique qui organise et contient le discours collectif de Griffin Creek. Or, l'arrivée de Stevens, parce qu'elle déclenche le désir chez les cousines, contamine le pasteur et engendre chez lui, par le fait même, une volonté de séduire les jeunes filles par le prêche, en créant « des effets de voix » (FB-355) à leur intention. Dès lors, comme le remarque Nora, le désir humain occulte la voix de Dieu chez le révérend :

Mon oncle Nicolas parle de Dieu, pense Nora Atkins, mais depuis quelque temps je n'entends plus la parole de Dieu dans la voix de l'oncle Nicolas. C'est comme si Dieu se taisait dans la voix de l'oncle Nicolas. La voix sonore de l'oncle Nicolas, sans rien de pieux dedans, la belle voix de l'oncle Nicolas comme une écale brillante, vide de tout contenu, basse et virile, fluide comme de la fumée. J'aime le son de sa voix d'homme dans la petite église. (FB-355)

Le fait que ce désir mette fin à la présence de Dieu dans la voix de l'homme d'Église est significatif de ce que le langage collectif perd pied, relâche son emprise sur le personnage et laisse émerger une parole individuelle. Aussi ces parties du champ collectif que sont les personnages, à la suite de la reconfiguration de l'espace opérée par l'arrivée de Stevens, se considèrent-elles désormais aptes à se séparer de la communauté pour former à elles seules un tout. Le désir, contrairement au besoin qui vise un objet précis et s'en satisfait, est selon Lacan la volonté de posséder un objet (connu ou imaginé) que le sujet aurait perdu afin de combler un

manque qui est davantage de l'ordre du symbolique, but auquel il ne peut parvenir puisque le désir est inlassablement déplacé sur un autre objet⁴⁰. Toutefois, si l'individu n'est pas toujours conscient de ses besoins, il l'est de ses désirs. Dans *Les fous de Bassan*, ce processus fait du personnage un sujet de désir, ce qui l'amène à prendre conscience de son individualité et, conséquemment, de sa dépossession par le collectif :

Sœurs siamoises depuis notre enfance, jamais séparées, pleines de secrets *non dits* et *partagés*, dans l'émerveillement de vivre. Il a suffi d'un seul regard posé sur nous deux ensemble, comme sur une seule personne, du fond de l'église, par un garçon insolent, pour que rien ne soit plus jamais comme avant entre nous. [...] J'existe sans elle, et elle, sans moi, il faut qu'elle le sache⁴¹. (FB-424)

Le corps collectif se divise désormais en éléments qui tendent vers une forme d'indépendance, prémices d'une résistance. Alors que Nora et Olivia étaient hétéronomes et adhéraient l'une à l'autre « sans langage véritable » (FB-424), à la suite de l'arrivée de Stevens, une dualité s'instaure entre elles : « "C'est moi qu'il regarde ! — Non, non, c'est moi !" [...] [C]es petits mots ordinaires nous séparent et nous opposent à jamais » (FB-424). La séparation passe ici par des « petits mots » ; elle est donc associée à la prise de parole. Or, chaque personnage ressentant le désir assurera la narration d'un livre à l'intérieur du roman, accentuant la brisure de l'homogénéité. Tout comme dans « Le torrent », l'entreprise narrative du personnage devient une quête délibérée pour l'expression de son unicité.

Dès lors que la parole divine est perdue, qu'elle n'a plus d'emprise sur les autres « locuteurs », elle perd le pouvoir de hiérarchiser les discours de manière monologique. À la suite de cet éclatement, le récit se réorganise de manière dialogique, ou du moins tend vers un dialogisme que rendait auparavant impossible l'omniscience de la voix biblique du révérend. Les narrateurs prennent la parole, mais cette prise de parole, pour pouvoir advenir, doit marquer la « fin » de Griffin Creek et le début des *Fous de Bassan*, car, comme le mentionne Bakhtine, la polyphonie ne peut prendre place dans le langage poétique « sans le détruire, sans le traduire en prose,

40. À ce sujet, voir Lacan (1998 [1976]).

41. Je souligne.

sans transformer le poète en prosateur» (Bakhtine, 1978 : 107). Tout ce qui précède l'été 1936, soit l'univers monologique et autoritaire de Dieu, n'est offert que par analepse dans les différentes narrations. La parole unitaire de l'entité collective ne peut être défendue par le roman, qui ne prend pas position pour l'un ou l'autre des discours, et elle n'est donc plus qu'une *relique*, laquelle est parfaitement symbolisée par le Griffin Creek délabré de 1982 dans le livre du révérend.

Prise de parole

Le langage, il ne faut pas l'oublier, est un code collectif, dont la parole constitue l'utilisation individuelle. Pourtant, Nicolas Jones, dans sa narration personnelle, alterne la première et la troisième personne du singulier, ce qui entraîne, selon Janet M. Paterson, « la perte du sujet de l'énonciation, c'est-à-dire la perte du "je" narratif, au profit d'un "il" impersonnel. Pourquoi cette chute du moi ? Quel refoulement est ici effectué ? » (Paterson, 1984 : 145) En fait, il me semble que le texte présente aussi le mouvement inverse, à savoir une chute du « il ». Le « je », c'est-à-dire le sujet d'énonciation, apparaît en même temps que le désir dans la narration du révérend et récusé le « il » impersonnel et omniscient qui s'y trouvait associé à l'intertexte biblique et au discours collectif. Or, la prise de parole individuelle, malgré son apparition, n'est pas complètement dégagée du langage collectif, comme si elle n'était qu'au commencement du processus d'individuation, d'où le fait que le « il » demeure présent. L'appropriation individuelle du langage, rappelle Bakhtine, est un processus complexe :

Le mot langage est un mot semi-étranger. Il ne le sera plus quand le locuteur y logera son intention, son accent, en prendra possession, l'initiera à son aspiration sémantique et expressive. Jusqu'au moment où il est approprié, le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel (car le locuteur ne le prend pas dans un dictionnaire !); il est sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire « sien ». Tous les discours ne se prêtent pas avec la même facilité à cette usurpation, cette appropriation. Beaucoup résistent fermement; d'autres restent « étrangers », sonnent de façon étrangère dans la bouche du locuteur qui s'en est emparé; ils ne peuvent s'assimiler à son contexte, ils en tombent. [...] Le langage n'est pas

un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Il est peuplé et surpeuplé d'intentions étrangères. Les dominer, les soumettre à ses intentions et accents, c'est un processus ardu et complexe! (Bakhtine, 1978: 115)

Comme les personnages de Griffin Creek sont aliénés par un corps social qui efface leur part subjective afin de les en déposséder, il apparaît normal que des soubresauts du collectif contaminent encore l'utilisation individuelle du langage qu'est la parole, créant une sorte de liant entre les narrations, d'où leur apparente homogénéité. C'est même là l'enjeu du roman de 1982. Cette tension entre le collectif et l'individuel est particulièrement manifeste si l'on dégage du texte ce que Paul Ricœur présente comme des « métaphores vives » et des « métaphores mortes » :

[...] l'innovation d'une signification émergente peut être tenue pour une création linguistique. Si elle est adoptée par *une partie influente de la communauté* linguistique, elle peut à son tour devenir une *signification usuelle* et s'ajouter à la polysémie des entités lexicales comme langue, code ou système. Mais, à ce stade ultime la métaphore n'est déjà plus métaphore vive, mais métaphore morte. Seules les métaphores authentiques, c'est-à-dire les métaphores vives, sont en même temps événement et sens. (Ricœur, 1975: 127)

Une lecture des différentes versions d'une même scène, soit celle où le personnage de Felicity Jones s'étend sur la mer, permet de distinguer deux utilisations de la langue: « celle du premier emploi et celle de l'usage ultérieur qui peut devenir "actuellement forcé" » (1975: 85). D'abord, trois narrateurs accordent une attention particulière au personnage de Felicity. Le pasteur affirme que sa mère « est pleine de reflets roses. Lorsque la marée le permet, elle s'avance dans l'eau glacée » (FB-359) avec sa « robe de chambre à ramages marron et rouge » (FB-358). À une « heure vague, entre le jour et la nuit » (FB-358), elle « règne sur la mer » (FB-359) aux côtés de « Nora et Olivia [qui] tentent de nager » (FB-362). De son côté, Perceval croit que sa grand-mère « n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites filles vers la haute mer » (FB-386) et « guette la première lueur de l'aube sur la mer » (FB-446) parce que « Felicity apparaîtra peut-être avec la lueur. Marchera peut-être sur les eaux, dans sa robe de chambre rouge et marron. Elle n'aura qu'à puiser dans les grandes poches [...] pour en sortir ses petites filles » (FB-446). De son côté, Nora précise que « devançant l'aurore »

(FB-418), « délivrée d'un enchantement » (FB-418), « [L]e premier reflet rose sur la mer grise, [sa] grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans tout de suite et que c'est l'âme nouvelle du Soleil qui se déploie sur les vagues » (FB-418). Si chaque personnage évoque des images ou utilise des phrases qui sont récupérées par d'autres narrateurs, participant ainsi d'une compréhension collective de Felicity, chaque narration comporte également une part de nouveauté. À preuve, Nicolas Jones est le seul à affirmer que sa mère est « une méduse géante » (FB-359). Perceval pense plutôt que sa grand-mère est « un dauphin » (FB-386) et Nora l'associe quant à elle à « la puissance même de ce monde » (FB-421), tout comme elle invente une métaphore en se disant elle-même une « Ève nouvelle » (FB-422). À partir des mêmes matériaux, soit le champ lexical de la mer et la scène dont ils sont témoins, les narrateurs vont ainsi recourir à des expressions neuves et singulières. Partageant un fond commun tout en témoignant d'une capacité d'invention, les narrations ne sont donc pas entièrement répétitives ni totalement inédites, mais relèvent plutôt d'un entre-deux.

La parole, qui dans l'univers de Griffin Creek partait de l'universel pour s'imposer au particulier sous l'influence du Verbe, tend à vouloir se renverser et à imposer le particulier au collectif, prenant désormais naissance chez le personnage et non plus chez une instance supérieure à lui. C'est pourquoi la parole des narrateurs, dès lors qu'elle s'exprime de cette façon, n'apparaît ni entièrement assimilée ni complètement libre, mais en voie de libération en cela qu'elle montre de quoi elle se libère, un peu comme le vers libéré en poésie. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, cette parole libérée se veut, comme l'affirme Ricœur, une « prise métaphorique sur le monde. C'est ce mode de compréhension que nous tiendrons nous-mêmes pour le paradigme d'une conception herméneutique de la métaphore. La "maîtrise de la métaphore", comme le suggère I. A. Richards lui-même, sera alors celle du "monde que nous forçons pour y vivre" » (Ricœur, 1975 : 109). En métaphorisant l'univers qui les entoure, les personnages des *Fous de Bassan* livrent leur lecture singulière du monde, laquelle résulte de leur expérience, contrairement à celle, abstraite, de l'archétype collectif. Le désir fait naître une expérience personnelle du monde chez le narrateur et celui-ci la donne à lire, bien que cette expérience n'en soit qu'à ses balbutiements. Mais cette prise de possession métaphorique du

monde, très près du désir, est avortée par la violence (Stevens) qui détruit le sujet du désir (Nora et Olivia) une fois qu'il s'est projeté hors du collectif. Ainsi, le roman d'Anne Hébert est moins le récit d'un meurtre que d'une double dépossession. Les cousines sont non seulement dépossédées du monde et de leur individualité sitôt qu'elles en prennent possession par la parole, mais également de leur vie. Si l'acte meurtrier de Stevens peut sembler gratuit, il s'insère toutefois dans la logique inhérente à l'univers hébertien. En effet, Stevens appartient à la lignée des survenants, caractéristique de l'œuvre de Guèvremont, mais aussi de celle d'Anne Hébert (le cheval Perceval, Lydie ou encore le docteur Nelson, pour n'évoquer qu'eux⁴²) où leur apparition bouleverse l'équilibre en place, puisqu'ils se retirent aussitôt leur rôle de destruction achevé. Surtout, c'est le collectif que Stevens détruit en assassinant les cousines. Au moment de tuer Nora, Stevens veut faire taire « le vocabulaire grossier des hommes de Griffin Creek, leur colère brutale, [qui] pass[e] soudain par sa bouche de jeune fille » (FB-511). Entre chaque narrateur et Griffin Creek se joue une lutte que je qualifie d'identitaire, la même lutte qui se joue entre le locuteur et la langue. Chacune de ces parties veut asservir l'autre, veut être un tout, pourtant chacune a besoin de l'autre partie pour continuer d'exister. Sans locuteurs, la langue disparaît, tout comme, dans le livre du révérend, Griffin Creek se « délabr[e] » (FB-341) après le meurtre des cousines.

Dans *Les fous de Bassan*, un renversement s'opère par rapport aux œuvres d'Anne Hébert que j'ai étudiées précédemment : ici, c'est le dépossédé – et non le déposseur – qui est assassiné et qui hante son assassin, le misogyne Stevens Brown⁴³. C'est le dépossédé qui, même mort, revient sur les lieux qui l'ont vu naître et mourir sous forme de « [p]ur esprit d'eau ayant été dépouillé de [s]on corps » (FB-484), et que la marée rapporte chaque jour sur la grève de Griffin Creek. « [D]ésormais hors du temps » (FB-495), la

42. On pourrait d'ailleurs prétendre qu'il y a toujours, chez Anne Hébert, des survenants, mais leur nature est quelque peu différente : ils font irruption dans l'histoire des narrateurs le temps d'accomplir le meurtre du déposseur, avant de se retirer à leur tour.

43. N'écrit-il pas : « Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux » (K-82) ou encore : « L'injurier en paix. L'appeler salope » (FB-248) ?

voix d'Olivia résonne en effet pour faire entendre son histoire⁴⁴, en plus de la lier à celle des femmes de sa lignée : « Mes grand-mères d'équinoxe, mes hautes mères, mes basses mères, mes embellies et mes bonaces, mes mers d'étiage et de sel » (FB-492). Elle cherche, elle aussi, comme Élisabeth et François avant elle, à éviter à tout prix de ranimer le souvenir du crime auquel elle est liée : « Je n'ai que juste le temps de me couvrir d'ombre comme un poulpe dans son encre, m'échapper sur la mer avant que ne revienne, dans toute sa furie, la soirée du 31 août 1936 » (FB-497). Les deux autres personnages qui prennent la parole longtemps après que le meurtre des cousines a eu lieu sont le révérend (symbole de la dépossession collective, du langage unifié de Griffin Creek) et Stevens, l'assassin, qui rédige à lui seul deux livres, l'un en 1936, l'autre en 1982, tandis que les voix de Nora et de Perceval se taisent, ravalées. Les « survivants » de l'été 1936 ont tous deux l'air tourmentés par le passé, « détraqué[s] » (FB-503). Réfugié à l'hôtel Victoria où il souhaite mettre fin à ses jours et rédiger sa dernière lettre à Michael Hotchkiss, alors même qu'il a fui l'hôpital militaire Queen Mary où il était hospitalisé depuis trente-sept ans à la suite de blessures de guerre, Stevens Brown, qui a échappé à la justice, espère que « les mots se pointent et [le] délivrent de [sa] mémoire » (FB-504). S'il veut être « [v]idé de toute mémoire, pareil à une poupée de son que l'on éventre » (FB-506), c'est qu'il continue d'être hanté par ses victimes, ce dont il s'étonne d'ailleurs :

Par moment, je jurerais que les petites Atkins sont ici. Entrées je sais trop comment. M'ayant suivi de Queen Mary jusqu'au Victoria. Depuis le temps qu'elles me courent après. Ne m'ont jamais quitté même dans les vieux pays quand la terre était en feu. Les pires lueurs d'incendie les attiraient, les faisaient apparaître à l'improviste, briller sous le jet des lance-flammes avec leur petit visage trop blanc, leurs yeux chavirés. Les ai pourtant jetées à la mer, le soir du 31 août 1936. (FB-507)

Retranché dans sa dernière chambre, Stevens a beau « [s]upplier le vide pour que ça cesse » (FB-506), il s'imagine qu'« [h]ommes et

44. Ce procédé hébertien par lequel une fille assassinée revient narrer son histoire de façon posthume pourrait d'ailleurs être mis en lien avec l'hypothèse de Chloé Savoie-Bernard, qui affirme que les écritures au féminin, au Québec, livrent une expérience singulière du temps, laquelle viserait une « liquidation du temps patriarcal » (Savoie-Bernard, 2020 : 4).

femmes de Griffin Creek, [s]es père et mère en tête, se lèvent pour [l]e maudire. [L]e chassent de Griffin Creek. Dans un nuage de sable et de pierres » (FB-508), tandis que dans le ciel de Montréal continuent de tournoyer, « en des battements d'ailes claquant toute la chambre » (FB-506), des fous de Bassan.

Un roman stoppé dans sa dialogisation

Anne Hébert a souvent exploré dans ses œuvres autodiégétiques ce moment singulier que constitue la prise de parole. Il me semble d'ailleurs que cette prise de parole y est toujours l'élément qui marque une rupture entre deux univers, dont découlent des identités et des conceptions du monde opposées les unes aux autres. Dans « Le torrent », par exemple, la prise de parole de François, bien qu'elle soit hantée par le passé, entraîne néanmoins le divorce entre un monde traditionnel dominé par la continuité, l'autorité et la religion (symbolisé par la mère et son langage « janséniste » (Hayward, 1997 : 234)) et un monde plus moderne dominé par la liberté, la perte des repères et l'intériorité (symbolisé par François et son refus)⁴⁵.

Dans cette perspective, il n'est donc pas étonnant que la prise de parole comme acte de résistance à la dépossession soit au cœur des *Fous de Bassan* et y opère la disjonction entre un monde dominé par le collectif et un monde défini par l'individualité. Ce qui est novateur, c'est qu'elle passe ici par un renversement de la polyphonie narrative et, de fait, problématise le roman comme genre littéraire. Le résultat en est que *Les fous de Bassan* constitue une réflexion tant sur la dépossession que sur l'art du roman lui-même comme prise de parole. La narration des personnages ne marque pas seulement une rupture entre le discours collectif de Griffin Creek et l'univers intime de ses habitants, mais aussi – et peut-être même surtout – entre le langage monologique et le langage dialogique.

45. De même, dans *Kamouraska*, Élisabeth Rolland obéit à la raison et aux conventions sociales en tenant son rôle d'épouse parfaite d'un notaire de Québec. Lorsque son mari devient malade, hantée par son passé, elle prend – presque malgré elle – la parole et redevient Élisabeth Tassy, femme de la passion et de la transgression.

Parce qu'elle place les différentes narrations dans des livres distincts et sans hiérarchie, mais que celles-ci usent à la fois d'un langage personnel (métaphores vives) et d'un langage commun (métaphores mortes), lequel fait en quelque sorte office de voix supérieure, Anne Hébert serait à mi-chemin entre le discours dialogique et le discours monologique évoqués par Bakhtine. Son œuvre donne bel et bien voix à la polyphonie, mais à une polyphonie incomplète et dont l'incomplétude même sert à interroger sous l'angle ontologique la dépossession et la prise de parole à laquelle elle donne lieu. Cette part ontologique, cette pensée du roman sur l'aliénation et la prise de parole est plus interrogative que prescriptive. Elle n'apporte pas de réponses : elle problématise, participe d'un « mystère de la parole ». Avec le meurtre des deux cousines et narratrices, l'œuvre est stoppée dans sa dialogisation et c'est cet entre-deux qu'elle donne à lire. En somme, Anne Hébert entraîne l'énonciation à la limite de cette frontière ténue au-delà de laquelle le monologisme devient dialogisme et elle s'y campe.

Conclusion : un combat perdu d'avance

Les théoriciens du roman québécois ont été étonnamment silencieux à propos de l'œuvre hébertienne. Par exemple, ni Gilles Marcotte ni Isabelle Daunais n'y consacrent une section dans leur ouvrage respectif, une absence d'autant plus étonnante de la part de critiques qui se concentrent presque exclusivement sur des classiques de la littérature québécoise. Dans *Le roman à l'imparfait*, Gilles Marcotte fait de l'absence de passion amoureuse – reprenant ainsi l'analyse de van Schendel – une preuve de ce que le roman québécois serait retombé en enfance, mais il admet une exception, soit « [...] le *Kamouraska* d'Anne Hébert : mais on note que la romancière a situé son histoire hors de notre temps, hors de notre portée pour ainsi dire » (Marcotte, 1976 : 9). Cela m'amène à penser que l'œuvre romanesque d'Anne Hébert cadre mal dans le grand récit que l'on a voulu faire du roman québécois depuis la Révolution tranquille, à savoir un roman sans amour (van Schendel), mettant en scène un monde idyllique, sans aventures ni découvertes existentielles transformatrices (Daunais), voire un roman de l'incapacité romanesque, confiné pour ces raisons

mêmes à l'inachèvement, à l'immaturité ou, pire, à l'infantilité (Marcotte). Par cette absence qui fait de lui un angle mort de ces grandes théories, voire un démenti, le roman hébertien me semble offrir un cas de figure intéressant, car s'il est une œuvre qui procède par découvertes transformatrices, c'est bien celle d'Anne Hébert, où les héros, réfugiés dans leurs «chambres de bois», ne cessent de découvrir, par une exploration trouble de la vie intérieure, l'impossibilité de se libérer du passé. S'il est une œuvre qui fait évoluer ses héros dans un monde qui, loin d'être idyllique, s'avère au contraire infernal, invivable, c'est bien celle d'Anne Hébert, où le meurtre, la hantise et la dépossession sont constants. Enfin, s'il est une œuvre qui s'oppose à l'idée même d'inachèvement, c'est encore celle d'Anne Hébert où, grâce au regard rétrospectif, les héros reviennent des années plus tard, voire après leur mort, pour achever leur histoire.

Le cas d'Élisabeth montre bien que l'idylle est inexistante, voire impossible pour les protagonistes hébertiens qui, même lorsque les drames sont derrière eux, continuent de venir hanter leur présent, ne faisant qu'accroître leur violence à mesure qu'ils migrent du monde extérieur, le monde concret et matériel, vers le monde intérieur, par définition abstrait, mémoriel, souvent associé chez Hébert aux songes. Tout se passe comme s'il fallait toujours, dans ces romans, que le monde extérieur trouve son apaisement pour que le monde intérieur se trouble, de façon beaucoup plus sournoise encore, parce qu'en décalage avec le présent, créant ainsi d'étranges distorsions temporelles chez un sujet en perte d'unité, empêchant tout projet identitaire. Il faut que Claudine meure et que François soit enfin seul responsable de ses jours, qu'Élisabeth se remarie à un homme bien ordinaire, que les ronces envahissent Griffin Creek depuis vingt ans, pour que la dépossession s'installe à demeure dans la conscience de l'individu et qu'elle s'y enracine profondément, plus forte que jamais. Dans cette œuvre, c'est toujours au moment où les personnages croient en avoir fini avec elle que la dépossession revient, implacable, du côté même où ils croyaient la fuir.

Ce double mouvement de perte n'est pas sans faire penser aux deux conquêtes de Ringuet, car c'est ici aussi de la «seconde conquête», *dans et par* le temps, que le texte s'empare pour en faire son champ d'exploration ontologique, reléguant à l'arrière-plan

les événements dont il tire pourtant son récit⁴⁶. Les narrateurs découvrent ainsi que l'acte de narrer sa propre histoire, dans un roman québécois, revient toujours à devoir composer avec la dépossession, à la fois comme contrainte et moteur du récit.

Croiser des lectures narratologiques avec la question de la dépossession, mais aussi celles du temps et de l'identité, aura permis de voir qu'il y a toujours chez le narrateur autodiégétique hébertien une sorte de lutte contre le déposseur pour pouvoir reconstituer son histoire et se raconter. Les voix autodiégétiques, pour s'exprimer, semblent toujours devoir se déprendre de celles des déposseurs, qui jouent en elles jusqu'à parfois menacer de les priver de leur fonction de régie. Au Québec, on a beaucoup associé le passage de la Grande Noirceur à la Révolution tranquille à une transition entre le silence et la parole. Or, ce récit paraît bien incertain en regard d'une telle œuvre, qui montre que la prise de parole n'est jamais tout à fait libre, en cela qu'elle continue de charrier malgré elle ses propres bourreaux. Nul autre qu'Anne Hébert n'a autant fouillé l'interférence de la dépossession dans l'énonciation, qu'elle rendait *de facto* presque impraticable ou à tout le moins problématique. Une part de la critique n'a d'ailleurs cessé de remettre en question la légitimité des narrateurs à s'exprimer, y voyant parfois une sorte de faiblesse de l'œuvre, une incongruité, alors même que c'est cette narration empêchée, cette prise en compte freinée de l'histoire, que les romans donnent à lire.

Chez Anne Hébert, les énonciations homodiégétiques portent toujours un peu la trace d'un « combat perdu d'avance » (Marcheix, 2005 : 125). Cela est particulièrement visible dans *Les fous de Bassan*, où une lutte se joue non seulement entre Stevens et les cousines, mais aussi entre les narrateurs et Griffin Creek, une entité collective qui uniformise le langage, mettant ainsi en échec la technique de la polyphonie romanesque qui, ici, ne vise plus à montrer l'unicité de chaque voix, mais leur mêmeté, leur difficulté de se déprendre du collectif pour devenir des sujets à part entière. Dans *Kamouraska*, c'est de cette unité comme sujet qu'Élisabeth menace d'être dépossédée, et ce, moins par le déposseur que

46. Ce faisant, la tendance vers une dépossession d'ordre plus existentiel qu'historique, que l'on sentait poindre progressivement dans les romans d'avant 1945, trouve ici son point culminant.

par les différentes voix du passé qu'elle continue d'entendre en elle, dans un procès qu'elle engage contre elle-même, bien que son drame ne soit pas répété dans le présent, un peu à l'image du narrateur du «*Torrent*». De fait, au même titre que François réentend les paroles de la Grande Claudine, ce qui sape d'ailleurs chez lui toute véritable tentative de libération, ces voix ne semblent revenues que pour hanter l'héroïne et attaquer la cohésion de son récit personnel, pour démultiplier le «*je*» en trois différentes Élisabeth qui lui feront «*touch[er] au monde par fragments*» (T-655), pour reprendre l'image du «*Torrent*». Les narrations des œuvres analysées dans ce chapitre présentent toutes ces «*je*» dépossédés, qui n'ont même plus le contrôle exclusif de leur propre histoire, qu'ils persistent pourtant à raconter, comme si dans cette étrange résistance se jouait quelque chose de fondamental qui serait leur aventure.

En somme, les narrateurs autodiégétiques hébertiens butent toujours sur quelque chose lorsqu'ils cherchent à prendre la parole et c'est dans cette lutte qui s'engage pour (se) dire que se situe le véritable enjeu des romans, leur intrigue, faisant passer les événements à l'arrière-plan, jusqu'aux meurtres eux-mêmes qui paraissent secondaires, dépassés, désuets, comme en témoigne Olivia de la haute mer qui, «*sans chair ni âme, réduite au seul désir*» (FB-479), revient après sa mort pour raconter son histoire. Dès lors, pour le dire comme l'héroïne de *Kamouraska*, «*quelque chose d'irréductible en [elle] s'élance, hors [d'elle], lors même [qu'elle] n'existe plus*» (K-373).

CHAPITRE 3

Gabrielle Roy : les espaces épargnés

Il y eut ceci d'aimable dans notre vie: presque jamais la nature ne s'abstint de nous marquer une sorte de bienveillance à travers nos épreuves. Ou était-ce parce que nous cherchions sans cesse consolation en elle qu'elle nous l'accordait?

GABRIELLE ROY, *La détresse et l'enchantement*, 1984

Les personnages ne disparaissent pas tant qu'ils ne passent à l'ombre, présences devenues fantomatiques qui allongent leur ombre sur les romans suivants.

ANNE-MARIE FORTIER, 2001

Préface à *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*

Les héros sans espace du « grand réalisme »

Alors que les héros d'Anne Hébert résistent à leur dépossession par la prise de parole autodiégétique, aspirant ainsi à reprendre le contrôle de leur propre histoire, leur « seule et épouvantable richesse » (T-685), ceux de Gabrielle Roy cherchent quant à eux à se ménager un espace qui échapperait à la dépossession, et vers lequel ils pourraient revenir. Dans *La route d'Altamont* (1966), malgré la pauvreté et la grisaille du quotidien qui les épuise, Christine, la narratrice, conserve toujours l'espoir d'un voyage en Europe et sa mère cultive l'image heureuse des collines de son enfance. Dans *Rue Deschambault* (1955), à mesure qu'apparaît la nécessité de gagner sa vie, la narratrice, réfugiée dans son grenier, écoute la voix des étangs et y cherche le chemin qui la conduirait vers son avenir. Dans *Alexandre Chenevert* (1954), le héros, tourmenté par l'état du monde, se surprend à rêver d'une île déserte et trouve

finalement refuge au lac Vert, qui s'y apparente quelque peu. Dans « Le vieillard et l'enfant », l'un des chapitres de *La route d'Altamont*, monsieur Saint-Hilaire, devenu vieux et privé de ses enfants, peut toujours retourner au grand lac Winnipeg qu'il affectionne pour se ressourcer. Et, malgré la maladie et l'isolement qui s'accroissent, Marta, dans *Un jardin au bout du monde* (1975), entretient son jardin jusqu'à la fin, tandis que Sam Lee Wong tourne son regard vers les collines chargées, au milieu de son exil, de lui rappeler son pays natal. Le jardin de Marta, le lac de monsieur Saint-Hilaire et celui d'Alexandre Chenevert, ou encore les collines de la mère et de Sam Lee Wong, sont des *espaces épargnés*, en ce sens qu'ils sont les seuls éléments qui échappent au processus de dépossession qui affecte les personnages et qui n'a de cesse d'emporter tout ce qui participe de leur identité, jusqu'à leurs souvenirs, leur famille ou encore leur vie. Presque toutes les œuvres de Gabrielle Roy racontent la façon dont les personnages parviennent à préserver ces espaces et à les ériger en lieux de résistance.

En fait, il n'y a que dans *Bonheur d'occasion* (1945) que les personnages sont véritablement privés d'espace épargné, ce qui ne les empêche toutefois pas d'en chercher un sans relâche. Que ce soit sur le mont Royal, dans la vallée du Richelieu, sur le spacieux boulevard Lasalle et jusque dans la « dompe » de Pointe-Saint-Charles, nous dit François Ricard, « tous les personnages projettent en quelque image lumineuse leur désir d'une vie de plénitude et de possession » (Ricard, 2001 [1975] : 69). Cette image lumineuse correspond presque toujours à un espace, mais chaque fois « le mirage se défait quand on croit l'atteindre, et les mains se referment sur l'illusion » (2001 [1975] : 60). L'excursion ratée à Saint-Denis-sur-Richelieu, où Rose-Anna espérait trouver un apaisement dans le paysage de son enfance, ne fera par exemple que précipiter son malheur, tout en soulignant une fois de plus que les personnages de *Bonheur d'occasion* n'ont accès à aucun espace épargné. Pour Gilles Marcotte, « Rose-Anna est en ville comme n'y étant pas. Elle a été chassée du paradis – et le bref retour qu'elle fait à la campagne montre bien qu'elle n'y est plus reçue –, mais elle n'a pas trouvé d'autre lieu » (Marcotte, 1989c : 411). Cette absence de lieu de rechange est par ailleurs bien illustrée par la « crise du déménagement annuel » (BO-58), au cours de laquelle tous les ménages du quartier se mettent en quête d'un nouveau logis, sans

jamais trouver mieux que ce qu'ils ont quitté. C'est que, dans cette quête qui est la leur, les déclassés du faubourg Saint-Henri tombent presque toujours sur des endroits qui sont le contraire d'un espace épargné, et que l'on pourrait même qualifier d'espaces éprouvés ou éprouvants. Conscients de leur propre dépossession, mais incapables, contrairement aux héros des romans qui suivront, d'identifier les bons lieux, les lieux hospitaliers qui pourraient leur permettre une réelle échappée hors de l'univers réaliste, ils ne font qu'aggraver leur malheur chaque fois qu'ils cherchent à s'en déprendre. Rose-Anna déduira même de son séjour raté à la campagne que la recherche de la joie avait toujours été pour eux « un sûr moyen de s'attirer la malchance » (BO-255).

Déjà, en 1965, Albert Le Grand notait que dans l'œuvre royenne, « [c]es allers et retours entre l'intérieur et l'extérieur, entre le petit et le grand espace, établissent les conditions mêmes d'une liberté nécessaire à la construction de soi et à la possession du monde » (Le Grand, 1965 : 41). Mais il arrive aussi, comme c'est le cas pour presque tous les personnages de *Bonheur d'occasion*, « que le petit espace ne s'ouvre plus, qu'on ne veuille plus ou n'en puisse plus sortir. Le refuge se transforme en prison. La solitude et la sécurité portent alors toutes les marques de la mort » (1965 : 41). Ainsi, les personnages de *Bonheur d'occasion*, « ces dépossédés » (Ricard, 2001 [1975] : 73), dira quant à lui Ricard, qui ne sont même pas au monde et vivent dans le ghetto de Saint-Henri comme en exil, semblent tous se débattre au sein d'un « enclos ténébreux » (2001 [1975] : 70), « une aire de plus en plus resserrée » (2001 [1975] : 60), une « fournaise bouillonnante » (2001 [1975] : 60) d'où toute fuite paraît impossible. En même temps que le petit espace de Saint-Henri se referme sur eux comme un étau, les privant du grand espace évoqué par Le Grand, les tentations – associées à la société de consommation – se font de plus en plus intrusives et les torturent, jusqu'à ce qu'ils acceptent de risquer leur vie pour les assouvir, dans le salut par la guerre. C'est sans doute pourquoi Marcotte aura le sentiment de « découvrir, à travers tous ces déclassés, le drame de toute une collectivité bouleversée par les événements (l'industrialisation, la crise, la guerre) – et, plus outre, le drame universel d'une misère qui prive l'homme de la conscience même de sa vie et du prix de sa souffrance » (Marcotte, 1962 [1958] : 40).

Dès l'incipit, le roman installe un rapport particulier à l'espace. Florentine Lacasse, alors même qu'elle guette la venue de Jean Lévesque depuis le comptoir du Quinze-Cents, éprouve le sentiment confus qu'un jour « une halte se produirait et que sa vie y trouverait son but » (BO-13). Toute son impasse existentielle résulte du fait qu'elle est incapable d'imaginer cette halte, par laquelle son destin lui serait enfin donné, « ailleurs qu'ici » (BO-13), alors qu'elle est pourtant « fatiguée de cette vie » (BO-22) de serveuse qu'elle mène dans le faubourg Saint-Henri. Cet « ailleurs » qu'elle ne peut imaginer – et qui pourrait lui servir d'échappatoire – n'est du reste jamais clairement défini, tandis que l'« ici », qui revêt le « caractère hâtif, agité et pauvre de toute sa vie passée dans Saint-Henri » (BO-13), est concrétisé par de nombreux détails, propres à l'esthétique réaliste. La raison qui l'empêche de concevoir une halte (contrairement à la narratrice de *La détresse et l'enchantement* qui recherchera inlassablement des « haltes merveilleuses » (DE-243)) est peut-être que sa tâche de serveuse laisse à sa pensée « non point de longs moments » (BO-13), mais seulement « de petits fragments de temps » (BO-13) pour retrouver en elle-même ce qui l'habite, pour y surprendre son envie d'une trêve. Ces petits fragments de temps, pour les entrevoir, il lui faut en quelque sorte les arracher à la vie ordinaire : « [...] les bruits de vaisselle, les commandes ne la tiraient pas toujours de la rêverie qui, par instants, faisait passer sur son visage un bref frémissement » (BO-14). Cette résistance de la rêverie contre l'asservissement entier de la pensée aux tâches quotidiennes, Florentine n'est pas seule à la pratiquer dans *Bonheur d'occasion*. C'est un peu le lot de tous les membres de sa famille, à commencer par sa mère, Rose-Anna Lacasse, mais aussi de certains personnages secondaires tels que Sam Latour, le propriétaire des Deux Records, qui « restait comme humilié lorsque son commerce l'entraînait, par exemple, à laisser une belle discussion en plan pour aller dans l'arrière-cuisine réchauffer une tasse de café ou un bol de soupe » (BO-50). Le regard réaliste du roman ne se concentre pas uniquement sur le *temps historique*, c'est-à-dire sur les transitions sociétales et les luttes de classes, mais aussi sur la façon d'être au temps des personnages, qui sont toujours assujettis au présent et à sa trivialité. *Ce côté concret, ordinaire de la vie*, associé le plus souvent aux corvées quotidiennes, prive l'individu de l'élévation à laquelle il aspire, en le ramenant

sans cesse dans l'ici-bas, ce qui a pour effet de saper toute réelle tentative d'évasion. Les personnages de Saint-Henri, ces êtres sans espace aucun, sont prisonniers du temps.

Une forme particulière de romans

Aux yeux de la critique, aucune œuvre de la littérature québécoise du xx^e siècle n'a paru aussi éloignée de l'univers sombre de *Bonheur d'occasion* que cet autre roman de Gabrielle Roy qu'est *La Petite Poule d'Eau*. Bien qu'un peu moins utopique que *Cet été qui chantait* (1972), le roman de 1950 offrirait un contraste d'autant plus saisissant avec *Bonheur d'occasion* qu'il lui succède immédiatement dans l'ordre des publications. Comme le rappellent les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*, la critique des années 1950, qui s'attend alors à un autre roman urbain de facture réaliste de la part de Roy, « ne cache d'ailleurs pas sa déception à la parution de *La Petite Poule d'Eau* (1950), qui raconte l'histoire de la famille Tousignant au fin fond du Manitoba » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 299). François Ricard affirme de son côté que ces œuvres présentent deux univers diamétralement opposés, voire contradictoires : « [...] le monde de *La Petite Poule d'Eau* réalise d'emblée toutes les conditions d'épanouissement dont l'absence ou le manque définissait justement *Bonheur d'occasion* » (Ricard, 2001 [1975] : 73). À partir de ce deuxième roman, une partie de la production ultérieure sera rangée par la critique sous le signe de l'idylle, voire du paradis perdu, ce qui marque une sorte de tournant dans la perception que l'on se fait de l'œuvre et, plus précisément, de sa dimension spatiale : pour Antoine Sirois, par exemple, la nature « n'est plus rattachée à un espace national comme tel, n'est plus reliée à un temps historique déterminé. Elle est reportée à un temps primordial, celui de l'Éden » (Sirois, 1989 : 381). Aux yeux d'Alain Roy, cette transition de *Bonheur d'occasion* à *La Petite Poule d'Eau*, plutôt que d'incarner un changement radical qui n'arriverait qu'une seule fois dans l'œuvre, en constituerait la loi profonde :

[...] l'étonnante rupture entre les deux premiers livres de la romancière, plutôt que de s'accomplir une fois pour toutes, se trouve en fait sans cesse rejouée par la suite, comme si dans le décalage entre *Bonheur d'occasion* et *La Petite Poule d'Eau* résidait le principe moteur

de l'écriture chez Gabrielle Roy, la source du conflit créateur ayant présidé à l'élaboration de son œuvre. (Roy, 2004 : 9)

Je reprendrai ici à mon compte cette idée d'alternance sans cesse répétée des deux pôles de l'œuvre que seraient *Bonheur d'occasion* et *La Petite Poule d'Eau*, moins pour étudier la question du désir (comme le fait Alain Roy) que pour chercher à comprendre celle de la dépossession, dont elle me paraît tributaire. En fait, cette rupture qui se rejoue sans cesse est à mon avis porteuse d'une alternance des visions plus réaliste (*Bonheur d'occasion*) et plus romantique du monde (*La Petite Poule d'Eau*). Cette dernière me semble pouvoir intégrer assez bien l'idylle et l'éden que l'on a souvent convoqués pour qualifier une partie de la production de l'écrivaine, tout en ouvrant sur une perspective plus large. De fait, elle permet de voir que cette opposition ne se joue pas seulement « par la suite », comme l'affirme Alain Roy, mais se donne à lire dès le départ.

On a tellement accordé d'attention à l'esthétique réaliste de *Bonheur d'occasion* que l'on est un peu passé à côté de son romantisme étouffé. D'une certaine façon, l'opposition entre réalisme et romantisme, que je lierai plus loin à deux conceptions du genre romanesque, était perceptible dès *Bonheur d'occasion*, notamment grâce au couple formé par Azarius et Rose-Anna Lacasse. Le premier, dépeint comme un être rêveur, immature, idéaliste, beau parleur, attiré par les grands espaces, jeune d'apparence et inadapté à la réalité concrète, émane du pôle romantique de l'œuvre¹. La seconde, représentée comme une femme besogneuse, terre à terre, usée par la vie, au visage vieilli, voyant venir les problèmes à l'avance, toujours en quête d'un logement dans le petit espace, est sans contredit un personnage de nature réaliste. Dans ce roman, les personnages qui, par leur souci matérialiste (Rose-Anna) ou par leur ambition (Jean Lévesque), appartiennent à l'univers réaliste possèdent tous leur double romantique, que ce soit du côté des personnages rêveurs (Azarius Lacasse) ou encore des idéalistes (Emmanuel), lesquels doivent se débattre dans le monde très matériel et trivial de l'univers réaliste auquel ils paraissent mal adaptés (ce sont d'ailleurs les romantiques qui

1. Au moment d'annoncer son enrôlement, il confie d'ailleurs : « Je la voyais pas notre misère » (BO-430).

sont sacrifiés et envoyés sur le front). Or, au même titre qu'une part de romantisme étouffé subsiste dans les œuvres à dominance réaliste, le réalisme ne disparaît pas entièrement de l'œuvre après *Bonheur d'occasion*. Dans les romans intimistes, il ne cesse en effet de poindre, que ce soit sous forme d'allusions ou dans des scènes bien circonscrites. Ses retours sont en fait plus facilement perceptibles lorsqu'on garde en tête ce que Lori Saint-Martin nomme, à la suite de Patricia Smart, un *réalisme au féminin*, lequel repose sur un « certain nombre de techniques narratives qu'utilise Gabrielle Roy pour infléchir le réalisme et inscrire dans son texte un regard critique sur le sort réservé aux femmes dans la société québécoise de l'époque » (Saint-Martin dans Beaudet (dir.), 1999 : 80). Si le réalisme social de facture urbaine s'éclipse après *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, comme l'a déploré maintes fois la critique, je suis d'avis que quelque chose du réalisme au féminin, qui rend notamment visible le travail invisible des femmes, passe quant à lui dans le reste de l'œuvre. C'est particulièrement le cas dans les romans intimistes où figurent des remarques sur le *côté concret, ordinaire de la vie* qui ne sont pas si éloignées de celles relevées plus haut dans *Bonheur d'occasion*. Dans *La route d'Altamont*, par exemple, Christine, qui observe sa grand-mère travailler, évoque le « temps où des tâches urgentes la réclamaient du matin au soir et ne lui laissaient pas de répit pour examiner les vastes profondeurs mystérieuses du destin » (RA-20).

La critique, à commencer par Ricard, a bien souligné la dépossession présente dans les textes de facture réaliste que sont *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*. Non seulement elle n'a pas conservé cette piste de lecture pour le reste de l'œuvre², mais la dépossession – ou ne serait-ce que des termes connexes pour dire la négativité – disparaît presque complètement des lectures qu'elle en fait. Or, je tenterai de montrer que la dépossession se donne aussi à voir dans le reste de l'œuvre, à commencer par là où on l'attendrait le moins, dans des textes que plusieurs critiques ont perçus comme idylliques (Ricard, Daunais, Robidoux, etc.), voire

2. Dans *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy* de François Ricard, par exemple, les termes « dépossession » ou « dépossédé » reviennent à de multiples reprises, mais toujours pour qualifier les romans de facture réaliste : *Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert*, *La rivière sans repos*, exception faite d'une occurrence où le terme est employé pour *La montagne secrète*.

édéniques (Sirois), des termes qui tendent d'ailleurs à masquer la négativité dont ils sont aussi porteurs. Par le biais de cette rupture sans cesse répétée entre le réalisme (*Bonheur d'occasion*) et le romantisme (*La Petite Poule d'Eau*), qui traverse d'un bout à l'autre l'œuvre, le traitement de la dépossession franchit à mon avis une sorte de frontière, à l'intérieur même de la production romanesque de Roy, et c'est ce qui se trouve de l'autre côté de cette frontière qui m'intéresse surtout. Le reste de ce chapitre se penchera donc sur une part longtemps négligée de l'œuvre, celle qui vient après *Bonheur d'occasion*, le premier roman de l'écrivaine, encore à ce jour le plus étudié. Je n'hésiterai pas à convoquer à l'occasion des textes comme *Alexandre Chenevert* ou *La montagne secrète*, mais je m'attacherai plus particulièrement aux romans intimistes mettant en scène des narratrices qui sont aussi des écrivaines³ ou qui aspirent à l'être, tels que *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, qui sont pris en charge par Christine, mais aussi *La détresse et l'enchantement*, plus largement commenté et dans lequel la romancière relate sa venue à l'écriture, en même temps que sa volonté de s'extraire de sa condition. La pratique de ces écrivaines, fictives ou réelles, y est en effet intimement liée à la dépossession, modulée, si ce n'est hantée par elle.

Il convient toutefois de préciser qu'en raison de leur morcellement, un doute a longtemps plané sur le statut générique de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont*, qui s'affichent pourtant comme des romans, tandis que *La détresse et l'enchantement*, qui s'annonce comme une autobiographie, a souvent été rapproché du genre romanesque par la critique, jusqu'à être lu comme un « roman intérieur » (Brochu, 1986), si bien que l'autobiographie semble ironiquement plus près d'un « vrai roman » que bien des romans de l'autrice, dont l'appartenance générique est contestée. Pour Lise Ouellet, par exemple, *La détresse et l'enchantement*

3. Comme l'indique Sophie Marcotte, « les écrits intimes de Roy se rejoignent autour de la construction et de la production d'une image particulière du *je* que l'auteure se serait appliquée à élaborer tout autant dans ses lettres que dans ses autres écrits à caractère personnel. [...] On remarque une constante : celle de l'autoreprésentation du *je* en écrivain, représentation parfois physique [...], représentation surtout morale et spirituelle » (Marcotte, 2013 : 36). Cette autoreprésentation en écrivaine, que Marcotte repère jusque dans la correspondance, confère indéniablement une unité aux écrits de l'intime, qu'ils soient autobiographiques ou autofictifs.

« s'inscrit d'emblée dans les structures du roman d'apprentissage » (Ouellet, 1992 : 69). Suivant ces commentaires, je me propose ici d'analyser *La détresse et l'enchantement* comme un roman, ou plutôt comme une autobiographie romanesque. Il faut à cet effet rappeler qu'aux yeux de certains spécialistes du genre, « [l']autobiographie est une forme conventionnelle qui, par une série de gradations insensibles, va se fondre avec les formes du roman » (Frye, 1969 [1957] : 373). En envisageant d'écrire *La détresse et l'enchantement*, Roy aurait peut-être elle-même cherché à faire de sa vie un roman, et son meilleur de surcroît, comme elle le confiait à son éditeur torontois : « *It has dawned on me lately that my own life, could I relate it simply as it unfolded and went on its bizarre way, would be my best novel⁴.* » Mais que veut dire faire de sa vie un roman ? Quelle forme donne-t-on à la vie pour la faire entrer dans un roman ?

À plusieurs égards, les narratrices des œuvres intimistes de Gabrielle Roy ont su inventer ce que Lori Saint-Martin nomme un nouveau trajet narratif⁵ et que l'écrivaine persiste à ranger sous le signe du roman, malgré les remontrances répétées de la critique qui n'a cessé de disputer à leur autrice le statut générique de ses œuvres, jusqu'à les exclure du canon littéraire de la Révolution tranquille (Lapointe, 2013). Or, ce sont justement les œuvres sur lesquelles pèse un doute générique qui m'intéressent. Les premiers lecteurs remettent presque unanimement en question le statut romanesque de *La route d'Altamont*, lors de sa parution en 1966⁶, mais ne s'entendent pas sur le genre dont le livre relèverait. Ricard lui-même affirme en 1975 que *La route d'Altamont* n'est pas un roman mais une chronique, avant de se raviser quelques années plus tard, en 1989, plaçant désormais l'art composite du récit royen sous l'égide du roman :

4. « Je me suis rendu compte récemment que ma propre vie, si je pouvais raconter simplement comment elle s'est dépliée et est allée par son chemin bizarre, pourrait être mon meilleur roman » (Lettre de Gabrielle Roy à Jack McClelland, 30 décembre 1976, dans Solecki (dir.), 1998 : 220).

5. Saint-Martin fait référence à un nouveau trajet féministe, qui amène les narratrices à s'émanciper et à prendre la plume (Saint-Martin dans Beaudet (dir.), 1999). On pourrait ajouter que la nouveauté de ce trajet est aussi formelle.

6. Par exemple, Michel Gaulin affirme que « ce livre [est] présenté à tort comme "roman" » (Gaulin, 1966 : 27) ; pour Bernard Valiquette, « le terme "roman" est utilisé de façon abusive ou à tout le moins fantaisiste par certains écrivains » (Valiquette, 1966 : 30).

J'entends par là la réunion, à l'intérieur d'un même ensemble, de plusieurs récits autonomes dont la juxtaposition forme peu à peu un autre récit plus large qui, quoique purement potentiel, possède néanmoins une évidence et une force de signification telles que ce récit second et non dit, en quelque sorte, l'emporte bientôt sur les récits premiers et les rehausse. Cette forme romanesque particulière, qu'il ne faut pas confondre avec le simple recueil de nouvelles et à laquelle j'ai donc donné autrefois le nom de « chronique », a été sinon inventée, du moins grandement perfectionnée par Gabrielle Roy, qui l'a conduite à une sorte de sommet [...]. (Ricard, 1989 : 28)

C'est cette forme romanesque perfectionnée par Roy⁷, davantage que sa reprise des formes classiques, qui m'intéresse ici, car je suis d'avis qu'en la développant l'écrivaine a su adapter la forme romanesque à ce qu'elle avait à dire : la dépossession et la résistance à celle-ci. Il faut également avoir en tête que la composition déliée de *La route d'Altamont* s'explique potentiellement par l'assemblage de fragments réchappés d'une vaste saga romanesque inachevée de Roy⁸ ; ce seraient donc les résidus d'une sorte de roman impossible qui nous seraient donnés à lire. Dans cette volonté ferme de Gabrielle Roy, étalée sur presque toute sa carrière, de conférer le titre de « roman » à des œuvres que la critique persistait de son côté à qualifier de non-romans, il y a une sorte d'entêtement romanesque. Si cet entêtement ne porte peut-être pas toujours fruit, Roy fait à tout le moins du roman une sorte de cap à atteindre (et qu'elle atteint à mon avis), ce qui ne peut qu'orienter le processus d'écriture, chacune de ces œuvres étant une tentative (aboutie ou non) de rejoindre le roman comme point d'arrivée⁹. Qui plus

7. Dans un article consacré à la présence de la poésie chez Roy, François Dumont souligne pour sa part la ressemblance de cette forme avec celle du recueil de poèmes. Bien que ce soit fondamentalement un regard romanesque sur le monde qui fonde l'œuvre royenne, « [c]e type d'architecture, s'il s'avère marginal dans l'histoire du roman, est en poésie la forme dominante : le poème participe à un ensemble, le recueil, dont il est souvent inséparable, tout en constituant une unité en lui-même » (Dumont dans Daunais, Marcotte et Ricard (dir.), 2010 : 83). La forme développée par Roy pourrait d'ailleurs également s'apparenter à celle du roman par nouvelles, qui a souvent été confondue avec le recueil de nouvelles. À ce sujet, voir Blanc dans Engel (dir.) (1995) et Renaud (2015).

8. Cette idée se trouve cependant nuancée dans Robinson (1997).

9. Bien que la critique ne l'ait pas associée au mouvement d'éclatement des conventions romanesques, Gabrielle Roy, en proposant des romans qui avancent par juxtaposition de récits, lesquels sont autant de moments arrachés à la durée, participe elle aussi des expérimentations formelles du roman québécois qui ont

est, nous verrons qu'au milieu des mondes ordinaires qui sont les leurs, les personnages eux-mêmes sont habités par un désir de romanesque assez semblable.

Temps réaliste et espace romantique

En tentant de distinguer les passages où l'œuvre répond à une vision réaliste de ceux où elle se rapproche davantage d'une forme de romantisme, j'ai pu constater que la configuration spatiale, dans cette œuvre, s'apparente presque toujours au romantisme (exception faite de l'espace urbain), tandis que la configuration temporelle est au contraire porteuse de réalisme (exception faite de la notion de destin), de sorte que l'opposition entre temps et espace chez Roy peut aussi se donner à lire comme une opposition entre réalisme et romantisme, entre la vie ordinaire et les rêves ou, pour le dire comme Roy, entre la détresse et l'enchantement. Ainsi, il ne faut pas s'étonner que *Bonheur d'occasion*, où les héros sont privés d'espace, soit l'œuvre qui penche le plus résolument du côté de la conception réaliste des choses, tandis qu'un roman comme *La Petite Poule d'Eau*, où les personnages évoluent presque entièrement à l'abri du temps historique et des conflits qui le régissent, dans le « grand espace » qu'évoquait Le Grand, se rattache à une vision plus romantique du monde.

Quand on relit les discours des différents exégètes de l'œuvre royenne, on ne peut d'ailleurs qu'être frappé par une tendance assez répandue au sein de la critique qui consiste à dégager des oppositions dans l'œuvre; en ce sens, ce chapitre de mon étude ne fera pas exception. Comme le fait remarquer Paul G. Socken, l'univers romanesque de Roy « se compose de valeurs antithétiques » (Socken, 1989 : 433) et, d'une certaine façon, l'écrivaine elle-même, en intitulant son autobiographie *La détresse et l'enchantement*, insiste sur la nature « pendulaire » de son travail. Aussi, au fil du temps, la logique oppositionnelle de l'œuvre a-t-elle été relevée de différentes façons par la critique, qui s'est penchée sur ses dimensions les plus variées, que ce soit le petit et le grand espace (Le Grand, 1965), la voyageuse et la prisonnière (Saint-Martin,

lieu à la même époque, notamment du côté d'Anne Hébert (*Kamouraska*), de Réjean Ducharme (*L'avalée des avalés*) ou encore d'Hubert Aquin (*Prochain épisode*).

2002), l'écriture classique et l'écriture moderne (Cadieux, 1989), l'intériorité et l'extériorité (Brochu, 1986), l'exil et le retour (Ricard, 2001 [1975]), la culpabilité et la réparation (Wiktorowicz, 1996), le manque et la plénitude (Roy, 2004), les « *lived* » et « *imagined experience[s]* » (Hahn, 1996), le jardin et la cage (McPherson, 1959), etc. Or, ce qui m'étonne, c'est à quel point ces oppositions communiquent les unes avec les autres, se complètent plutôt que de se multiplier inutilement et de se contredire; elles élargissent ainsi chaque fois la logique oppositionnelle à de nouvelles facettes de l'œuvre royenne, et ce, sans rien sacrifier de son ambiguïté. Je crois qu'en plaçant certains de ces éléments sur un nouvel axe, qui serait celui de l'opposition entre une vision réaliste et une vision romantique du monde, on peut procéder à certains regroupements. En privilégiant les données qui permettent de comprendre la vision royenne de la dépossession, on aurait donc, d'un côté, une vision réaliste du monde (le petit espace, la prisonnière, le manque, la cage, la détresse) et, de l'autre, une vision plus romantique (le grand espace, la voyageuse, la plénitude, le jardin, l'enchantement), à condition bien entendu d'accepter une définition un peu plus souple du réalisme et du romantisme. En effet, il ne s'agit pas ici de courants littéraires circonscrits, mais bien de registres, lesquels ont par ailleurs souvent servi à définir le genre romanesque. Pensons au fameux *Mensonges romantiques et vérités romanesques* de René Girard, mais aussi à *Anatomie de la critique* ainsi qu'à *L'écriture profane* de Northrop Frye, dont il sera plus abondamment question dans ce chapitre.

Il n'y a pas que l'espèce humaine qui, dans l'œuvre de Gabrielle Roy, revient vers ses débuts¹⁰; c'est d'une certaine façon le genre romanesque lui-même qui se rapproche de ses commencements, de sorte que le rapport de force sur lequel s'est construit le roman depuis l'avènement du réalisme se trouve quelque peu renversé chez Roy. Ainsi, mon hypothèse serait que, derrière cette opposition (qu'il faudra aussi s'employer à relativiser) entre, d'une part, un premier bloc composé par le temps, la détresse ainsi que

10. Dans « Mémoire et création », préface à *La Petite Poule d'Eau* qu'elle reprend dans *Fragiles lumières de la terre*, l'écrivaine affirme qu'en ce lieu « à peine sorti des songes du Créateur [...], les hommes pourraient peut-être, s'ils le voulaient, recommencer à neuf » (FLT-207).

la vision réaliste et, d'autre part, ce second triptyque formé par l'espace, l'enchantement et la vision romantique, se cache peut-être avant tout une hésitation marquée entre deux conceptions du genre romanesque qui alterneraient, se relançant l'une l'autre dans une lutte sans issue. Parmi toutes les typologies établies au fil du temps pour ordonner la production romanesque, ces deux conceptions du roman qui parcourent l'œuvre royenne d'un bout à l'autre répondent assez bien à celle proposée par le critique Northrop Frye. Dans *Anatomie de la critique*, ce dernier distingue, selon les deux mots anglais en usage pour désigner ce genre littéraire, un roman de type « *novel* », au développement plus récent, et un roman de type « *romance* », quant à lui plus ancien. Ne serait-ce que parce qu'il est « la forme littéraire la plus proche de l'accomplissement d'un rêve » (Frye, 1969 [1957] : 226), le *romance* semble assez bien correspondre à l'enchantement dont parle Roy, et ses romans intimistes reprennent plusieurs des caractéristiques définies par Frye¹¹. Tandis que le *novel*, plus conforme à la vision lukácsienne du roman, viserait la représentation réaliste du monde, consistant selon Stendhal à promener un miroir le long du chemin, le *romance* se caractériserait quant à lui par une place importante accordée au merveilleux, à l'idéal, au romanesque (si bien que l'épithète « romanesque » sert souvent de traduction au mot « *romance* » dans le monde francophone). Le *romance*, rappelle Nathalie Piégay-Gros, est « l'autre – l'utopie jamais réalisée du monde réel » (Piégay-Gros, 2005 : 21). Pour Piégay-Gros comme pour bien des spécialistes du genre, c'est cependant le *novel* qui l'emporte à partir du XIX^e siècle, menant ainsi à la légitimation du genre romanesque, auparavant déconsidéré : « C'est en se défaisant de sa part de merveilleux et de sentiments, au profit d'une représentation réaliste du monde contemporain, que le roman s'est imposé » (2005 : 21). Toutefois, comme de nombreux chercheurs l'ont démontré, la part de *romance* n'a jamais été complètement évacuée du genre romanesque, bien qu'elle s'y trouve souvent mise en échec depuis la fin du romantisme français, qui serait

11. Parmi les caractéristiques du *romance* proposées par Frye, retenons : un rapport secret à la nature, une subjectivité assumée, des héros vertueux, des imaginaires d'âge d'or, la nostalgie, une valorisation de la jeunesse et de l'innocence, des aventures merveilleuses, une construction antithétique, etc.

la dernière esthétique à lui avoir accordé une sorte de primauté sur le réel¹². À mon avis, l'œuvre royenne jonglerait donc avec une version relâchée de ces deux définitions du roman, donnant plus de poids tantôt à l'une (*Bonheur d'occasion*), tantôt à l'autre (*La Petite Poule d'Eau*), quand elle ne les place pas en vis-à-vis (*La détresse et l'enchantement*). Dans le cadre de cette étude, j'envisage moins le *novel* et le *romance* comme des catégories étanches que comme deux pôles qui aimanteraient le genre, qui s'attirent et se repoussent, et dont on peut s'approcher à différents degrés. Au bout du compte, une vue d'ensemble sur l'œuvre les donnerait peut-être dosés en parts presque égales.

Je tenterai de faire la démonstration que la part *novel* (temps, réalisme, détresse, etc.) est porteuse de dépossession, tandis que la part *romance* (espace, romantisme, enchantement, etc.) est chargée d'assurer la résistance ou la fuite, de sorte que la réponse qu'apporte l'autrice au problème de la dépossession est aussi une réflexion sur l'art du roman¹³. En procédant de cette façon, on peut postuler que Gabrielle Roy irait même en sens inverse de la thèse développée par Girard, où ce sont au contraire les illusions romantiques qui privent le héros de sa véritable expérience au monde. Chez Roy, où les héros sont acculés à la pauvreté et à la dépossession dans le *novel*, c'est le *côté concret, ordinaire de la vie*, qui les dépouille, moins de ce qu'ils sont que de ce qu'ils auraient pu être : leurs rêves, leurs aspirations, leur avenir, etc. L'œuvre

12. Si Frye affirme qu'on le voit « réapparaître à la période du romantisme, avec le culte du héros – libido idéalisée – et le goût pour un féodal archaïque » (Frye, 1969 [1957] : 372), le *romance* connaît bien entendu d'autres résurgences, mais en raison même de leur part de romanesque, elles sont le plus souvent confinées à la « paralittérature » (roman noir, roman fantastique, etc.).

13. Le fait que le *novel* et le *romance* soient ainsi séparés et repérables ne signifie aucunement que le roman de Roy est dénué d'ambiguïté. Même dans une œuvre comme celle de Cervantès, ces deux pôles sont mis face à face, répartis non pas entre temps et espace, mais distribués entre les personnages : la part *romance*, qui échoit à l'idéalisme de Don Quichotte, s'oppose à la part *novel*, attachée au prosaïsme de Sancho. Mais, comme chez Roy, ces deux lignes vont se brouiller dans *Don Quichotte* (les personnages plus prosaïques finissant par exemple par prendre part à la folie du héros, tandis qu'à la fin ce dernier reniera la chevalerie), de sorte que le roman de Cervantès, tout en étant parodique, est profondément nostalgique. Lukács lui-même n'hésitera pas à évoquer la mélancolie profonde qui caractérise le héros, confronté à la fuite du temps et à la disparition de valeurs qu'il croyait éternelles et qui se révèlent simplement historiques (Lukács, 1979 : 80-81).

met en scène des personnages cherchant à tout prix refuge dans le *romance* et ses espaces épargnés afin d'échapper au *roman*, mais ils se trouvent constamment rattrapés par lui, jusqu'à perdre tout ce qui les enchantait et à disparaître du roman.

En répondant par l'écriture d'un roman à l'appel romantique lancé au fond de sa mémoire par «[s]on paradis terrestre de la Poule-d'Eau» (FLT-207), tout en le faisant cohabiter avec le *roman*, ce qui a pour effet d'atténuer sa portée et de contenir ses débordements potentiels, Roy réhabilite d'une certaine façon le *romance*, lequel suscite jusqu'à alors le plus souvent la méfiance des théoriciens et des romanciers qui le considèrent comme «futile, voire inutile, facile, trompeur» (Piégay-Gros, 2005: 23). Depuis le courant romantique, «il est stigmatisé pour les illusions qu'il entretient, le sens des réalités qu'il fait perdre» (2005: 41), comme en témoigne d'ailleurs la théorie girardienne, qui oppose la vérité romanesque aux mensonges romantiques. Cependant, quelque chose de très contenu et lucide chez Roy fait que la contamination de la vie ordinaire par le désir de *romance* ne conduit jamais à la folie, comme c'était par exemple le cas chez Félix-Antoine Savard, mais mène à une simple attente, à une sorte d'écoute mélancolique, qui résulte peut-être d'une conscience que le *romance* ne peut jamais s'installer durablement dans le monde réel.

Le «chant impérissable» des espaces royens

Si les espaces épargnés permettent d'opposer une résistance à la dépossession chez Roy, c'est qu'ils sont travaillés comme une échappée qui offre la possibilité de s'extraire du temps romanesque, un arrachement d'autant plus vif et saisissable que le roman serait, si l'on en croit Lukács, l'art de la durée (Lukács, 1979 [1920]: 119-120). Ce temps qui resserre son étai sur les personnages est tantôt un *temps historique*, c'est-à-dire porteur des conflits propres au contexte sociohistorique, tantôt un *temps humain*, lequel par le vieillissement et l'asservissement au quotidien qu'il entraîne limite la condition humaine, au premier chef la condition féminine, du moins chez Roy. Mais ces deux temps remplissent au fond la même fonction de base, que l'œuvre appartienne à la veine intimiste ou non, qu'elle relève du «grand réalisme» de Marcotte ou du réalisme au féminin de Saint-Martin et Smart. Tous deux

rattachés à la part *novel* de l'œuvre, ces temps dépossèdent les personnages de ce qu'ils auraient pu être, tandis que l'espace, porté par le *romance*, apparaît davantage comme une consolation face aux ravages du temps, un rêve non réalisé, mais qui n'est pas impossible, un espace virtuel, donc, qui serait suffisant pour que le personnage y projette le meilleur de lui-même. Dans *La route d'Altamont*, la narratrice présente la mère comme dépossédée par le côté *concret, ordinaire de la vie*, associé à la durée du temps quotidien, humain, et s'opposant aux rêves et aux aspirations des personnages, quant à eux rattachés à l'espace :

Ma pauvre mère! Avais-je seulement jusqu'alors pensé qu'elle non plus n'avait jamais vu le grand lac Winnipeg, pas si éloigné pourtant de notre ville; mais, asservie à nos besoins, quand, comment aurait-elle pu vivre un jour au moins selon les désirs toujours avides de son âme, ces vastes désirs tournés vers l'eau, les plaines, les lointains horizons en lesquels nous nous reconnaissons avec notre plus pur amour! Et même ne commençait-elle pas à s'apercevoir que pour elle il était déjà tard pour assouvir ces désirs qui, non contentés, nous laissent pourtant comme imparfaits à nos yeux, dans leur traînée de regrets nostalgiques? Mais ainsi était-elle devenue extrêmement attentive à obtenir pour nous du moins ce qu'elle n'avait pas possédé en ce monde. (RA-62)

Encore une fois, c'est le temps, en particulier parce qu'il est passé trop vite («il était déjà trop tard»), qui coupe la mère, asservie comme la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion* avant elle aux besoins de sa famille, des *espaces épargnés* («l'eau, les plaines, les lointains horizons») vers lesquels ses désirs sont tournés. Chez Roy, les actions et les décisions des personnages semblent fréquemment motivées par la dépossession. Alors qu'elle refuse dans un premier temps de laisser sa fille aller seule avec monsieur Saint-Hilaire à l'extérieur de la ville, la mère de Christine accepte finalement de la voir partir au lac Winnipeg, dès l'instant où elle comprend que, sans ce voyage, sa fille deviendra, comme elle, une dépossédée. Christine n'a eu qu'à évoquer sa reproduction possible du sort de sa mère («J'aurais moi aussi passé toute ma vie sans le voir!» (RA-63)), pour que cette dernière, «extrêmement attentive à obtenir pour [ses enfants] du moins ce qu'elle n'avait pas possédé en ce monde», comprenne l'enjeu de cette excursion, et soit ébranlée dans son refus. Enfermée dans sa cave pour se rafraîchir contre

la fournaise éteinte, par l'une des journées les plus chaudes que le Manitoba ait connues, elle devient alors si soucieuse que sa fille se demande: « [...] m'avait-elle mise à la place de la mère âgée à qui n'apparaîtra peut-être jamais le lac ? » (RA-65) Non seulement elle accepte finalement de laisser partir sa fille, mais au milieu de sa « traînée de regrets nostalgiques », la mère se prend alors à rêver elle aussi du lac et de son « mirage d'eau libre qui jusqu'à la cave sombre à odeur de moisi venait emplir [leurs] imaginations » (RA-65). Pour Éveline, asservie aux besoins des autres, il est en quelque sorte impossible d'y avoir accès. Face aux problèmes de la vie quotidienne qui les assaillent, les personnages royens, soudainement prisonniers du petit espace, comme le pressentait Le Grand dès 1965, rêvent du grand espace comme d'une échappée hors du temps, en particulier celui de la vie ordinaire. Comme l'apprendra Christine au cours de son excursion, il ne suffit toutefois pas d'y rêver pour en sortir. L'univers plus réaliste, c'est-à-dire au fond le roman de type *novel*, fait paraître les espaces qui construisent son chronotope comme petits, atrophiés, privés des bénéfiques qu'ils pourraient offrir. Chez Roy, seuls les grands espaces romantiques, parce qu'ils échappent au temps réaliste et qu'ils n'ont pour ainsi dire pas d'historique, ou si peu, donnent pleinement leur mesure. Car si l'espace est « grand » dans cette œuvre¹⁴, c'est bien parce que la dimension spatiale y prend toute la place, au détriment de la dimension temporelle.

Quand les personnages parviennent à quitter la grisaille du quotidien, associée au petit espace et à la temporalité de l'univers réaliste, ils vivent toujours cette sortie comme une libération, découvrant parfois même par contraste leur emprisonnement. Par exemple, au moment de partir en autocar pour le lac Vert, Alexandre Chenevert, « qui ne connaissait pour ainsi dire rien d'autre au monde que la ville, ses poteaux, ses numéros, [...] la quittait, étonné, troublé comme s'il sortait de prison. Que d'espace, de lumière, de liberté! » (AC-139) Dans le train qui la conduit vers son lac à elle, Christine, la narratrice de *La route d'Altamont*, est

14. Rappelons que cette opposition entre l'espace et le temps, si elle repose sur un présupposé romantique, est loin d'être généralisée à l'ensemble des romans. *Guerre et paix*, par exemple, conjugue la grandeur de l'espace et la grandeur de l'histoire.

si heureuse qu'elle en a mal : « [S]on cœur était bondissant comme quelque petit animal en cage qui pressent qu'on va lui ouvrir la porte » (RA-68). Cette libération que pressentent Alexandre et Christine, ainsi que bien d'autres personnages avec eux¹⁵, est non seulement une échappée hors de la vie ordinaire qui menace de leur ravir cet autre eux-mêmes (une version fictive, non encore advenue d'eux-mêmes), mais aussi, et peut-être même avant tout, un arrachement au temps quotidien. Ce temps qui limite la condition humaine et féminine, ce temps qui rend les êtres et les choses périssables, est aussi marqué du sceau de la disparition à venir, comme le découvre Christine, qui voit dépérir sa grand-mère « toute-puissante ».

Les grands espaces royens procèdent donc d'un étrange rapport au temps. S'ils sont synonymes d'utopie, à commencer par les espaces lointains et sauvages, c'est parce que le temps, porteur de dépossession, semble pouvoir y être aboli : « Il m'indiqua de l'œil, vers le nord, une région surtout liquide, si bien couverte de grands espaces bleus – lacs, rivières, deltas – que la terre là-bas m'apparut séparée à peine des eaux, fraîche et jeune comme au premier souffle du monde » (FLT-203), précise la romancière dans « Mémoire et création », sa préface à *La Petite Poule d'Eau*. Dans ses romans, l'accès aux espaces épargnés est semblablement vécu par les personnages comme un arrachement à la durée du temps romanesque (historique et humain), porteuse de dépossession. Cet arrachement au temps, on le trouve aussi dans le roman européen, et de façon assez évidente dans *Le docteur Jivago*, où les personnages de Boris Pasternak, pour fuir les affres de la révolution bolchévique qui les menacent, s'enfuient de Moscou et trouvent refuge dans un monde lointain, un monde à l'abri de l'Histoire, représenté par leur maison de l'Oural, où ils vivent désormais sans richesse les plus beaux jours de leur vie, comme oubliés¹⁶.

15. Dans *La détresse et l'enchantement*, au moment de quitter Saint-Boniface pour l'Europe, Gabrielle aura aussi l'impression de monter dans un « train en marche à travers les espaces libres » (DE-258).

16. Pendant son exil dans l'Oural, Iouri note dans son journal : « Quel bonheur de travailler pour soi et pour les siens, du matin jusqu'au soir, de se construire un gîte, de cultiver la terre pour en tirer sa subsistance, de bâtir son propre monde [...] » (Pasternak, 1958 [1957] : 335).

Mais, dans l'univers de Gabrielle Roy, contrairement à ce que l'on observe dans le roman de Pasternak, ce n'est que *temps historique* (disparition des mondes anciens, grands conflits sociaux, transformations, etc.) qui est aboli quand les héros peuvent enfin accéder aux grands espaces, mais aussi le *temps humain* (vieillesse, oubli, asservissement au présent des tâches quotidiennes, etc.). Dès 1965, Le Grand relevait d'ailleurs que, lorsque le personnage royen faisait une halte dans l'un des espaces vers lesquels il se sentait appelé, « [o]n se croirait presque sorti du temps » (Le Grand, 1965 : 40). Bien entendu, dans *Alexandre Chenevert*, dès que le héros accède au lac Vert, son esprit cesse d'être accaparé par l'actualité des événements qui ponctuent le *temps historique*, mais on verra que Christine, qui est obsédée par le *temps humain* et les pertes qu'il entraîne, procède de la même façon qu'Alexandre dans le roman intimiste *La route d'Altamont* et que les œuvres se structurent autour d'un schéma récurrent. Ayant quitté le petit espace, Alexandre constate alors que « [s]es raisons même de souffrir lui avaient été comme ravies en route, devenues minimes, insignifiantes » (AC-143). S'éveillant loin de la ville, dans sa petite cabane au fond des bois, il entamait « la plus belle journée de son existence » (AC-155), celle qui « seule fut comme devrait être toute la vie » (AC-156). L'exemple d'Alexandre révèle que ce ne sont pas seulement les espaces qui échappent à l'âge. Les personnages eux-mêmes, lorsqu'ils y accèdent, rajeunissent : « Il lui arriva ceci de meilleur que tout ce qu'il avait encore obtenu : il se sentit jeune » (AC-159).

Dans l'essai qu'il consacre à Roy, Ricard a clairement souligné que le lac Winnipeg incarne pour Christine « l'envers du monde qu'elle a connu jusque-là », parce que « le lac n'a que faire du temps », qu'il représente « l'espace pur, le dehors sans détermination » (Ricard, 2001 [1975] : 142). Ainsi, ce n'est pas un hasard si monsieur Saint-Hilaire veut emmener la jeune Christine vers cet espace du lac qui « n'a que faire du temps » lorsqu'elle perd sa grand-mère, qu'elle est éprouvée par le *temps humain*, et qu'avec cette découverte de la mort commence pour elle le processus de dépossession existentielle dont elle a déjà un vague pressentiment. Étant la plus jeune, elle sait qu'elle sera condamnée à voir disparaître les uns après les autres tous les êtres de l'univers qu'elle habite : « Sans doute n'avais-je pas encore clairement compris que

tous nous finirons ainsi, que ce sera là notre dernière image de nos êtres les plus aimés, mais je presentais plus près d'elle [la mort] que j'en étais moi-même les vieux visages ridés. Était-ce donc cela, cette espèce de prescience que j'avais de leur disparition proche, qui me les rendait si chers ? » (RA-45) En proposant de l'emmenner vers son espace épargné, le vieux monsieur Saint-Hilaire offre à sa jeune amie un outil de résistance face aux ravages du temps. C'est là une méthode que la jeune femme approfondira par elle-même dans la suite de l'œuvre, d'abord sans succès dans « Le déménagement », puis avec plus d'ampleur dans « La route d'Altamont », jusqu'à son départ final pour l'Europe auquel tous les départs précédents ne faisaient d'une certaine façon que paver la voie. Le lac vers lequel le vieillard l'entraîne « [est] plus vieux que la terre du Manitoba » (RA-72) et, contrairement au monde de la rue Deschambault qui est le sien, il « serait encore là après des milliers d'années. Pour l'éternité des temps » (RA-72). Le mot « éternité », que le vieillard emploie pour décrire la permanence du lac, trouble par ailleurs l'enfant, non pas parce qu'il lui est étranger, mais parce qu'il lui rappelle ses excursions dans le petit boisé situé au bout de son quartier où elle presentait déjà cette vérité cachée : « [...] toujours je retrouvais – mais pourquoi là ? – le souvenir de ma grand-mère en son cercueil » (RA-72). Monsieur Saint-Hilaire, que les années ont laissé « à peu près tout seul au monde » (RA-49), indique tantôt que le lac est plus vieux que le Manitoba, tantôt qu'il est « toujours jeune » (RA-56), comme si le temps n'agissait pas sur lui, qu'il était sans effet. Aussi, face aux chamboulements du temps, le vieillard et l'enfant rêvent-ils ensemble d'un lac qui « ne change pas. Du moins durant le cours d'une vie humaine... et même de plusieurs générations » (RA-56). Non seulement les montagnes et les lacs demeurent les mêmes, mais « ils restent en place, ils ne peuvent faire autrement que d'attendre » (RA-69) les hommes, pourvu qu'ils viennent à leur rencontre. C'est pourquoi, dans l'œuvre royenne, les personnages projettent souvent sur ces espaces ce qu'ils ont de plus précieux, ce qu'ils aimeraient pouvoir ultimement sauver de la dépossession qui est la leur. Cela vaut même pour les personnages qui n'ont pas (encore) accès à ces lieux épargnés. Dans *La route d'Altamont*, par exemple, la mère associe les souvenirs de son enfance en terre québécoise aux petites collines du sud du Manitoba, où, faute de voir ses véritables collines,

elle n'aurait qu'à aller pour renouer avec son passé, tout comme le fait le personnage de Sam Lee Wong dans le recueil de nouvelles *Un jardin au bout du monde*, alors que les ondulations des prairies canadiennes lui rappellent le paysage de son enfance en Chine.

Si la configuration des petits espaces est résolument réaliste, tributaire du temps et de l'oubli qui les privent en partie de leurs bienfaits, celle des grands espaces royens s'apparente à une conception romantique de la nature, encore une fois plus près du *romance* que du *novel*, selon la typologie de Frye. À preuve, la conception du lac de monsieur Saint-Hilaire, comme un espace immuable, un espace épargné par les transformations temporelles, n'est pas sans rappeler celle du poème «Le lac» de Lamartine. Dans ce texte, auquel fait d'ailleurs brièvement référence *La détresse et l'enchantement*¹⁷, le poète revient seul vers un lac, alors que la femme aimée, avec qui il s'y trouvait un an plus tôt, a été emportée par la tuberculose. Le texte du poète romantique oppose l'espace au temps. Il brosse un portrait sombre du «[t]emps jaloux» qui efface les moments d'ivresse et empêche les hommes d'en «fixer au moins la trace». Prisonniers des aléas du temps, de ses «sombres abîmes» par lesquels ils sont ballottés, les hommes sont «emportés sans retour» et ne peuvent «jamais sur l'océan des âges / jeter l'ancre un seul jour», car ils sont «toujours poussés vers de nouveaux rivages». Alors que «le temps n'a point de rive; / il coule et nous passons», la nature est à l'opposé toujours semblable à elle-même. Parce qu'elle ne change pas, elle offre donc la possibilité d'un répit. Plus encore, le lac, «que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir», possède le pouvoir de garder des jours heureux «[a]u moins le souvenir¹⁸». Face à l'instabilité du temps, l'espace lamartinien permet ainsi de lutter contre l'oubli et l'effacement du passé. Dans le roman de Roy, la situation, bien qu'elle s'y apparente fortement, est plus ambiguë que dans le poème de Lamartine, car la part *novel* de l'œuvre fait planer un doute sur l'idéalisme des grands espaces.

17. L'écrivaine affirme que, pendant son parcours scolaire, «Le lac» de Lamartine lui a été «si longtemps rabâché qu'aujourd'hui par un curieux phénomène – de rejet peut-être – [elle] n'en saurai[t] retrouver un seul vers» (DE-76).

18. Lamartine, 1981 [1820]: 46-49.

À première vue, s'il est une œuvre qui semble pouvoir s'accorder à l'hypothèse d'Isabelle Daunais, selon laquelle le roman québécois, parce qu'évoluant sous le signe de l'idylle, serait sans aventure, c'est bien celle de Gabrielle Roy. Pourtant, dans cette œuvre où se multiplient les idylles, davantage que dans toutes les autres étudiées jusqu'ici qui ne leur faisaient que peu de place, les héros ne cessent de croiser l'aventure au sens où la définissait Daunais, soit « le fait pour ces derniers d'être emportés dans une situation existentielle qui les dépasse et les transforme, et, par cette expérience, de révéler un aspect jusque-là inédit ou inexploré du monde » (Daunais, 2015 : 15). Pour Daunais, l'aventure est tributaire d'un univers en conflit et ne peut advenir dans le monde de l'idylle, qui représente à l'inverse « l'état du monde pacifié, d'un monde sans combat, d'un monde qui se refuse à l'adversité » (2015 : 18). Or, loin de les en priver, le fait d'accéder à des espaces épargnés, qui sont peut-être plus utopiques qu'idylliques, a pour conséquence que les personnages royens ne cessent de faire des découvertes existentielles que l'univers réaliste rendait impossibles parce qu'il porte le « drame universel d'une misère qui prive l'homme de la conscience même de sa vie et du prix de sa souffrance » (Marcotte, 1962 [1958] : 40). Les grands espaces, au contraire, permettent aux personnages, en particulier aux personnages féminins, d'accéder aux questionnements métaphysiques : « Les femmes de la deuxième moitié de l'œuvre [...] accèdent à la réflexion métaphysique; elles s'interrogent sur la vie et la mort, sur le temps, sur le sens de l'existence, d'une manière impensable pour une Eugénie Chenevert » (Saint-Martin, 2002 : 91), laquelle vivait dans l'espace urbain de Montréal. Isabelle Daunais elle-même, pour qui le petit espace incarne une forme d'idylle, fait une exception pour les romans que Roy publie après *Bonheur d'occasion* : « [...] sous leur couvert apaisant, ces lieux éloignés sont beaucoup plus sûrement des lieux d'aventure : c'est là, dans ces marges apparentes du monde [...] que les personnages de Gabrielle Roy font face à l'inconnu et à l'énigme de l'existence, là qu'ils parient sur ce que sera leur vie et découvrent l'ironie du sort et par elle l'ironie du monde » (Daunais, 2015 : 118). Dans *La route d'Altamont*, l'excursion au lac Winnipeg est l'occasion pour Christine d'entrevoir pour la première fois son destin : contrairement à sa mère, elle ne passera pas sa vie à attendre, asservie aux besoins des autres.

Souffrant de voir les êtres qui l'entourent à la fin de leur parcours alors qu'elle n'est qu'au début du sien, elle apprivoise également une vérité énigmatique (que le dernier chapitre approfondira), à savoir « que la fin et le commencement avaient leur propre moyen de se retrouver » (RA-79): « Peut-être que tout arrive à former un grand cercle, la fin et le commencement se rejoignant » (RA-79), lui confie d'ailleurs monsieur Saint-Hilaire. Cette phrase laisse présager l'une des grandes vérités royennes, qui sera reprise et fouillée avec une ampleur grandissante jusqu'à *Le temps qui m'a manqué*. Marcotte, dans le compte rendu qu'il signe à propos du roman, a bien noté qu'avec ce voyage Christine procède à une importante découverte existentielle, qui n'est que vaguement définie pour le moment: « [...] c'est comme si elle avait vu le monde entier et tout ce qu'il promet, comme s'il ne lui restait plus qu'à détailler une vision qui lui avait été donnée globalement, d'un seul coup. Elle a touché la fin et le commencement; la première rencontre est faite, le voyage s'annonce » (Marcotte, 1971: 152). Ricard fait quant à lui remarquer que, parce qu'il est exempt « de bornes temporelles ou spatiales, ce paysage évoque la dissolution des repères ordinaires de l'existence, et donne lieu à une expérience de rupture absolue, partant analogue à la mort » (Ricard, 2001 [1975]: 142).

Chez Roy, cependant, la rupture ne me semble pas si absolue que le laisse entendre Ricard, en ce sens que les espaces ne restent pas à l'abri éternellement: la menace de la vie ordinaire, portée par la civilisation, pèse sur eux, ce qui teinte la lecture que l'on en fait. Après qu'elle a aperçu le bleu du lac par le train, Christine est par exemple déçue par Winnipeg Beach, avec ses montagnes russes et ses rues bondées de touristes, « à en pleurer d'atroce désillusion » (RA-73), et le vieillard peste que « [r]ien n'est plus comme dans [son] temps » (RA-73), qu'on a « abîmé le paysage » (RA-73). Cela ne les empêchera pas de retrouver le lac un peu plus loin, et d'accéder aux vérités de « l'eau [qui] paraît en savoir plus long que la terre, peut-être parce qu'elle est plus ancienne » (RA-86). Néanmoins, on sent que la civilisation corruptrice s'approche dangereusement de ses rives. Pour cette raison même, la présence du lac paraît plus surprenante, comme incongrue au milieu de ce décor: « J'avais eu beau me préparer, tout dépassait mon attente, ce grand ciel mi-nuageux, mi-ensoleillé, cet incroyable croissant de plage, l'eau surtout, son étendue sans bornes qui, à mes yeux

de petite terrienne habituée aux horizons secs, devait paraître un peu comme du gaspillage, tant nous étions entraînés chez nous à ménager l'eau » (RA-76). La joie jusqu'alors « inconnue » (RA-73) que ressent Christine à la vue du lac « était comme trop grande, elle [la] tenait suprêmement étonnée » (RA-73), elle qui ne sait pas encore que ce « ravissement dans l'étonnement, ce sentiment d'une révélation à la fois si simple, si naturelle et si grande pourtant que l'on ne sait pas trop qu'en dire » (RA-73), est le propre de la joie. Ces moments de pure joie sont exceptionnels dans les romans royens¹⁹. Et ils viennent rarement seuls.

Chez Gabrielle Roy, la détresse n'est de fait jamais bien loin derrière l'enchantement. L'espace du lac a beau être d'une grande beauté, révéler la joie à la jeune Christine, son ambiguïté est aussi empreinte de mélancolie : « Je voyais, un peu loin, se former un long et mince rouleau qui accourait vers le sable. Il s'y écrasait dans une sorte de soupir un peu triste peut-être » (RA-78). Alors que « [t]out ce temps, le chant profond du lac [la] pénétrait » (RA-78), que « la tranquille respiration du lac, tout ce qu'il y avait ici à voir de grand et de parfait » (RA-77) se présentait à elle, le lac offre un effet de contraste à Christine, qui entrevoit plus que jamais la fragilité de son propre monde : « [...] je n'ai plus de grand-père, plus de grand-mère, plus personne » (RA-82). Monsieur Saint-Hilaire lui-même, qui lutte contre le sommeil à côté d'elle, lui apparaît plus fragile que jamais, comme au bord de la disparition.

Le vieil homme, si vieux et si seul au monde, semble d'ailleurs se rendre une dernière fois au lac pour retrouver son émerveillement initial dans les yeux de la jeune Christine : « [...] ses yeux ne guettaient plus le grand champ bleu étalé au loin. Ils me guettaient, moi plutôt, comme si c'était moi le grand lac que nous venions voir » (RA-73). À Christine qui le questionne sur la mort, monsieur Saint-Hilaire avoue qu'il aimerait que le temps lui soit redonné : « Je voudrais encore un petit peu de temps. Je suppose qu'on voudrait toujours encore un petit peu de temps » (RA-87). Christine aimerait bien posséder le pouvoir de lui rendre son époque, comme elle en

19. Ils le sont également dans les œuvres d'Anne Hébert. Dans « Le torrent », François notait : « [...] je ne connaissais pas la joie. Je ne pouvais pas connaître la joie. C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité » (T-664).

faisait déjà le souhait quelques pages plus tôt: « Un impossible désir me tenait, et c'était un désir de lui voir rendu "son" temps dont je m'imaginai peut-être qu'il lui ressemblait » (RA-74). C'est alors la joie d'être au commencement qui lui devient insupportable, ce qui montre bien que chez Roy les commencements ne sont pas qu'euphoriques: « [...] il me sembla entendre dans sa voix qu'il me trouvait chanceuse d'être seulement au commencement et cela me rejeta à ma peine bouleversante. Je suppose que je ne pouvais supporter cette joie d'être au commencement cependant que lui était à la fin » (RA-88). Mais le sort de Christine, tout au long du roman, est précisément d'assister, impuissante, depuis le commencement, à la fin des êtres qui lui sont le plus chers. À la vue de leurs chapeaux de papier piétinés par les visiteurs sur la plage, elle a subitement les larmes aux yeux, et le vieillard s'alarme sans comprendre: « Qu'aurais-je pu lui faire comprendre de ce poids de chagrin qui me venait, la brillante couleur des choses éteintes, de les voir à présent ternes et comme délaissées? Et surtout d'avoir entrevu enfin presque clairement aujourd'hui la vérité de la vieillesse et à quoi elle mène? » (RA-86) Christine découvre ce qu'elle savait déjà, mais que jusqu'alors elle ne faisait que pressentir vaguement: « [...] je ne voulais pas vieillir, je voulais tout savoir sans vieillir; mais surtout, j'imagine, je ne voulais pas voir vieillir autour de moi » (RA-86). Ce sentiment la ramène vers sa mère, dont il n'était presque plus question depuis que le lac lui était apparu, et qui lui semble à présent incarner un rempart contre son propre vieillissement, « son seul secours » (RA-92) contre le passage à l'âge adulte que redouteront aussi, quoique d'une façon bien différente, les héros de Réjean Ducharme. Si elle partage avec eux une peur commune (et qu'elle « souhait[e] n'être plus qu'une petite enfant » (RA-92)), la jeune fille, que la « petite phrase du lac continuait à [...] hanter » (RA-93), n'emploie cependant pas la même stratégie. Elle a « dépassé aujourd'hui une frontière » (RA-92), mais elle n'en veut pas au lac pour la peine qu'il lui communique en lui donnant accès à ses vérités: « [...] le lac dont la petite phrase m'était demeurée inintelligible, qui en s'attristant, le soir, m'avait attristée, comment aurais-je pu lui en vouloir plus que nous en voulons au fond à la vie de nous grandir malgré nous? » (RA-87) Ici, « la petite phrase » du lac, « son souffle » (RA-75), sa répétition, ou encore son refrain, n'est pas sans rappeler, selon Michel Gaulin, la petite phrase de la sonate

de Vinteuil, qui témoignerait dans ce livre « [d']une préoccupation toute proustienne du temps » (Gaulin, 1966 : 36). Avec le lac, c'est un peu la partition de sa vie qui est donnée à Christine. Au contraire de la phrase proustienne, celle de Roy n'est pas déclenchée par la musique et par l'art, mais par les lieux et l'appel qu'ils lancent à l'être prisonnier de son enclos.

La petite phrase du lac n'a cependant pas fini d'énoncer ses vérités les plus dures. Alors qu'il se réveille sur la plage au moment où il fait presque nuit, le vieillard est pris de panique en imaginant l'inquiétude qu'il causerait à Éveline si Christine et lui venaient à manquer le train qui doit les ramener à Winnipeg. En même temps qu'une tempête se lève sur le lac, il se dépêche donc de remballer ses choses et presse la jeune fille d'en faire autant. Et tandis qu'ils courent vers la gare, c'est comme si le souffle du lac se faisait l'écho du vieillard qui répète « ta pauvre mère », révélant ainsi à Christine sa propre misère :

Comme il m'entraînait dans le sable où nous trébuchions et répétait toujours : ta pauvre, pauvre mère, cela finit par me poigner le cœur. Le vent sifflait, le sable céda sous nos pas, les vagues se plaignaient et « ta pauvre mère » semblait mêler à tout cela comme un accablant et terrible reproche. Alors j'ai su, je suppose, qu'elle était pauvre, il est vrai, elle qui n'avait jamais vu le grand lac Winnipeg, ni l'océan, ni les montagnes Rocheuses, qu'elle avait tant désiré voir pourtant, nous en ayant parlé jusqu'à nous pousser à l'abandonner s'il le fallait, pour parcourir le monde. Je pense avoir aussi quelque peu compris qu'il ne suffit pas d'avoir la passion de partir pour pouvoir partir ; qu'avec cette passion au cœur on peut quand même rester prisonnier toute sa vie dans une petite rue. (RA-95)

Pour la première fois, la jeune Christine prend clairement conscience que sa mère est une pauvre, et que le désir d'évasion entretenu dans les petits espaces ne suffit pas pour échapper à la dépossession qui s'y trame, qu'il la rend au contraire plus cruelle encore puisqu'il en apporte la conscience, mais sans y offrir de solution, c'est-à-dire sans permettre de faire passer ses aspirations dans le monde réel.

Christine réalise, en revenant du lac, qu'elle a acquis un moyen de résistance contre le *côté concret, ordinaire* de l'existence qui a dépossédé sa mère de ses rêves, la laissant toute sa vie prisonnière d'une petite rue, taraudée par ses envies de partir (« mais moi je ne suis pas partie » (RA-157), dira-t-elle d'ailleurs à Christine, qui

s'apprête à la quitter). Déjà, au bord du lac, elle entrevoit que les petits espaces de l'univers réaliste, contrairement aux grands, ne sont pas des espaces épargnés, mais atrophiés, dont on peut facilement se retrouver « prisonnier ». Ce qu'elle acquiert, lors de son excursion, c'est un vague pressentiment de ce que la vie pourrait être, mais qu'elle n'est pas, du moins pour l'instant. Alexandre Chenevert, se disposant à vivre dans le paysage du lac Vert une journée « comme devrait être toute la vie » (AC-156), fait lui aussi l'acquisition d'une arme semblable, qu'il associe à la possession: « La grande affaire, c'était que le lac Vert fût et qu'Alexandre l'eût vu de ses yeux. Après, il en garderait toujours la possession. Croire au Paradis terrestre, voilà ce qui lui avait été indispensable » (AC-172). Au moment où elle revoit sa mère dont les yeux sont empreints « de pitié peut-être, et aussi d'avidité » (RA-97), Christine note, de façon assez semblable à Alexandre avant elle: « [...] la splendeur triste et étrange de tout ce que j'avais vu aujourd'hui s'engouffra en moi comme un chant impérissable que je ne cesserais peut-être jamais plus d'entendre quelque peu » (RA-97). Dans ce roman où les personnages, inquiétés par la mort et le vieillissement des êtres chers, cherchent un espace qui les attendrait, un espace qui ne changerait pas, il n'est pas anodin que le chant du lac soit qualifié d'« impérissable », même lorsqu'on l'a quitté dans la panique. C'est sans doute là une première résistance contre le temps ravageur. Une fois qu'ils ont vu le grand espace, les personnages peuvent revenir vers le monde ordinaire avec cette vision en tête, qui leur offre comme un pas de recul face à l'univers réaliste, leur permettant de « croire au Paradis terrestre ». François Ricard voyait d'ailleurs dans ce retour précipité vers la mère, après la fuite vers le lac, le symbole du double mouvement paradoxal qui fonderait l'écriture royenne et que l'étude du dernier chapitre de *La route d'Altamont*, ainsi que de *La détresse et l'enchantement*, donnera à voir plus clairement: « Ce curieux mouvement de retour à l'origine, dû à la présence de la mère, exprime à merveille la nature paradoxale de l'écriture, qui est transgression, exil, négation de la réalité, et en même temps effort d'appartenance et de consolidation, célébration de cette même réalité » (Ricard, 2001 [1975]: 144).

Par ce mouvement de retour vers l'univers du petit espace, la réalité, qui se trouvait niée, fait alors elle aussi un retour en force, en particulier pour le vieillard qui approche de sa fin. S'étonnant

que Winnipeg n'ait pas changé en leur absence, que l'on y suffoque toujours autant, la narratrice constate : « si nous avions si bien retenu le bruissement du lac, nous n'avions rien pu emporter de sa douce fraîcheur » (RA-96). Le vieillard, qui a le sentiment de retomber dans son étuve, affirme : « [...] ici l'air n'a même pas changé. On dirait, on dirait que nous avons fait un rêve seulement » (RA-96). Lui dont la voix achoppe au sein de sa propre phrase (« On dirait, on dirait ») se défait au moment même où il pose le pied dans la petite rue, comme s'il était lui-même ce rêve auquel le retour met fin : « Le vieillard trébucha » (RA-96), « son dentier glissa dans sa bouche et j'eus peine à comprendre cette histoire » (RA-97) qu'il contait, dit la narratrice. Et juste avant que l'enfant ne s'élançe dans les bras de sa mère en « pleur[ant] presque » (RA-97), monsieur Saint-Hilaire, « chancelant » (RA-97), soulève son chapeau et s'incline en guise d'adieu. Au moment même où la jeune Christine paraît « avoir une dernière question importante à lui poser, qui avait trait à ce qui passe, à ce qui reste... » (RA-97), voilà que son vieil ami n'est plus visible que par cette « jolie [...] tache blanche de son chapeau dans la nuit trop chaude » (RA-97) et qu'il disparaît du roman où il ne reviendra plus, avalé par le temps²⁰.

Errer sur les routes d'Altamont

Depuis le début de *La route d'Altamont*, la mère, prisonnière de sa petite rue, est dépeinte comme une dépossédée, un être n'ayant pas accès aux espaces épargnés. Elle entretient néanmoins son désir de partir, qu'elle ne peut certes assouvir, mais qui lui sert de résistance. Ce désir, elle le transmet à ses enfants jusqu'à les « pousser à l'abandonner s'il le fallait, pour parcourir le monde » (RA-95). Pourtant, alors que ses propres parents sont morts, Éveline porte toujours en elle l'image des collines de son enfance au Québec, qu'elle traîne jusque dans « le pays le plus plat du monde » (RA-126) qu'est l'immense plaine canadienne, mais sans jamais trouver un lieu réel sur lequel la fixer, un lieu vers lequel elle pourrait

20. *La route d'Altamont* donne peut-être précisément à ressentir le passage du temps parce qu'enlevé par les ellipses du roman, lequel ne donne à lire que des épisodes qui ont été arrachés à la durée qui dépossède les personnages vivant dans le petit espace.

aller. La narratrice note: «[...] de ce paysage laissé en arrière à l'origine de notre famille, il fut grandement question toujours, comme si persistait entre nous et les collines abandonnées une sorte de relation mystérieuse, troublante, jamais tirée au clair» (RA-125). La fille accuse l'imagination de sa mère d'avoir «brodé sur [ses] souvenirs d'enfance» (RA-126) des collines «aujourd'hui si attirantes» (RA-126), alors qu'elles ne risquent que de la décevoir si elle les revoyait. Mais la mère était «toujours irritée lorsqu'on cherchait à lui diminuer ses petites collines perdues de vue depuis près de soixante ans» (RA-126). Alors qu'elles traversent la plaine en voiture, Éveline se met «à regarder intensément autour d'elle» (RA-127) et évoque une fois de plus le paysage de son enfance: «[...] j'étais étonnée de voir maman passer par-dessus son existence d'adulte, au Manitoba, pour aller au plus loin de sa vie chercher ces images hier inconnues de moi et qui semblaient à présent lui plaire plus que tout. Peut-être même en fus-je un peu vexée» (RA-127), dira ensuite la narratrice. La mère et la fille apparaissent plus que jamais différentes l'une de l'autre, comme si elles fuyaient dans des directions opposées. Sur l'espace épargné des collines, Éveline projette son passé, au contraire de Christine qui projette son avenir sur l'Europe: «Alors que ma mère pour ses joies devait retourner au passé, les miennes étaient toutes en avant, presque toutes intactes encore, et n'est-il pas merveilleux cet instant où tout ce qu'il y a à prendre en cette vie apparaît intact à l'horizon, à travers les charmes et les sortilèges de l'inconnu?» (RA-131)

Ce sont bien les «charmes et les sortilèges de l'inconnu» qui donnent ici accès aux espaces épargnés, alors que Christine, désormais plus âgée, se perd un jour en conduisant la voiture qui les ramène, sa mère et elle, vers Winnipeg, après un séjour à la ferme de son oncle. Animée «d'un secret délice à nous voir perdues en cette immense plaine sans cachette pourtant» (RA-130), elle atteint une région où la plaine, pourtant présentée comme infinie, se gonfle en une petite chaîne de collines, ce qui permet à sa mère de voir les basses montagnes du sud de la province, dont elle avait eu vent mais où on lui avait dit qu'aucune route ne se rendait. C'est donc en se perdant, par un pur «hasard» (RA-129) plutôt que suivant un itinéraire préétabli, que Christine et sa mère accèdent à l'espace épargné des collines:

Nous arrivions alors à un croisement de routes, et je pensai à autre chose, je réfléchis un moment ; ou peut-être, au contraire, n'ai-je pas du tout réfléchi. Aujourd'hui encore, sur cette journée s'étend comme une légère brume, et je suis toujours incapable de revoir clairement ce qui nous arriva lorsque j'atteignis cet embranchement solitaire. [...]

Connaissez-vous les petites routes rectilignes, inflexibles, qui sillonnent la Prairie canadienne et en font un immense quadrillage au-dessus duquel le ciel pensif a l'air de méditer depuis longtemps quelle pièce du jeu il déplacera, si jamais il se décide. On peut s'y perdre, on s'y perd souvent. Ce que j'avais devant moi, c'étaient, à la fois se rejoignant et se quittant, étendues à plat dans les herbes comme les bras d'une croix démesurée, deux petites routes de terre absolument identiques, taciturnes, sans indication, taciturnes autant que le ciel, autant que la campagne silencieuse tout autour qui ne recueillait que le bruissement des herbes et, de temps à autre, le trille lointain d'un oiseau invisible. [...]

Avais-je complètement oublié les indications données au départ par mon oncle : tourner à gauche, puis à droite, puis à gauche. Je vous le dis, ces routes composent comme une sorte de vaste jeu troublant et, si on s'y trompe une seule fois, l'erreur va ensuite se multipliant à l'infini. Mais peut-être était-ce cela même que je souhaitais. À cet embranchement solitaire, est-ce que je ne fus pas fascinée au point de ne plus vouloir rien décider par moi-même – les routes inconnues m'ayant toujours attirée autant que certains visages anonymes aperçus au milieu de la foule. Je m'engageai, je pense, au hasard – pourtant est-ce le hasard qui fit ce jour-là des choses si prodigieuses ? – je m'engageai dans celle des deux routes qui me parut la plus complètement étrangère. Cependant les deux me l'étaient, au fond. Se peut-il que l'une, pourtant si pareille à l'autre, m'eût fait comme une sorte de signe intelligible ? [...]

Ces petites routes que j'avais prises pour gagner du temps et rejoindre la nationale par raccourci, ces petites routes au fond du pays, nous les appelions : routes de sections, et nulles ne semblaient comme elles mener plus loin et nulle part. De ces petites routes coupant les arrière-pays en mille carrés, au loin en des solitudes inimaginables, de ces petites routes pleines d'ennui, aujourd'hui encore je m'ennuie. Je revois, sous le ciel énigmatique, leur rencontre silencieuse ; tout juste le vent jouant avec elles leur enlèverait-il un peu de terre qu'il fait tourner en lasso ; je me rappelle leur accolade muette, leur étonnement à se rencontrer, à repartir déjà et vers quel but ? car d'où elles viennent, elles vont, jamais elles n'en disent mot. Quand j'étais jeune, il me paraissait qu'elles n'existaient pour aucunes fins pratiques, seulement pour l'exaltation étrange de l'âme à jouer avec elles quelque jeu puéril et fascinant. (RA-128-130)

En accédant à l'espace épargné par le plus pur des « hasards » (par erreur même), plutôt que par un itinéraire préétabli, les deux héroïnes renouent avec une forme très ancienne de déplacement, qui est celle de l'errance (Doiron, 2011). Cela nous ramène encore une fois du côté du *romance*, l'errance, en particulier l'errance chevaleresque, étant dans ce type de romans (parce que plus près de l'épopée) le mode de déplacement privilégié par les héros pour mener à bien leur quête. Dans les romans des chevaliers de la Table ronde, par exemple dans *Perceval ou le conte du Graal*, les héros se mettent toujours en route sans savoir où ils vont, avançant au hasard, convaincus que la Providence se chargera de les éprouver sur la route et qu'ils prouveront ainsi leur valeur. C'est cette forme de déplacement sans médiateur que parodie le Don Quichotte de Cervantès précisément en la médiatisant. En parcourant au hasard le paysage de la Manche, en prenant des moulins pour des géants et des bordels pour des châteaux, Don Quichotte cherche à imiter les chevaliers d'Amadis de Gaule, qui eux n'imitaient personne, et ce, dans le but de montrer sa bravoure et d'établir son étrange renommée. C'est de cette forme de déplacement très ancienne, sur laquelle s'est partiellement construit le roman moderne en la moquant, que Gabrielle Roy hérite en l'associant, comme par une intuition prodigieuse, au versant *romance* de son œuvre. Chez Roy, bien entendu, il ne saurait être question de chevalerie ni de Providence, mais l'errance est bien présente²¹, dans une version actualisée où la Providence cède le pas à l'idée de hasard et la chevalerie, à quelque chose de plus vague qui serait peut-être le sentiment d'une vocation, en l'occurrence celle de l'écriture. Ce mouvement n'y est cependant pas le seul en cause: dans cette œuvre, l'errance s'oppose de fait à cet autre mode de déplacement qui consiste à parcourir un lieu en suivant un itinéraire connu, rationnel, planifié. Ce dernier est, chez Roy, rattaché à la part *novel* de l'œuvre, dont les héroïnes ne parviennent à s'extraire qu'en étant « égarées » (RA-130) ou en suivant des personnages rencontrés au hasard de leur route. C'est même parce qu'elles font

21. Dans *La détresse et l'enchantement*, par exemple, l'errance est convoquée à de nombreuses reprises. En voici quelques occurrences: « ma barque errante » (DE-423), « J'errais à travers ces errants » (DE-533), « ma vie alors si errante » (DE-543), « nous ne sommes jamais que des errants » (DE-547).

l'erreur d'abandonner l'errance au profit de la traversée, lors de leur troisième tentative de rejoindre les mystérieuses collines d'Altamont, que la mère et la fille perdent le paysage qu'elles voulaient tant revoir, qu'il se ligue contre elles en leur refusant ses accès.

Pour accéder aux espaces épargnés, ces lieux romantiques que l'on porte en soi, il ne faut surtout pas programmer leur découverte. Il s'agit le plus souvent d'errer, de mettre de côté toute quête et de s'abandonner à la part de *romance* qui s'offre à soi. Cela exige, dit Christine, de « refus[er] de choisir, [s]e laiss[er] guider par le caprice ou l'intuition » (RA-130). Il faut, par exemple, qu'un vieillard rencontré au hasard de nos jeux propose inopinément de nous conduire au lac Winnipeg, ou encore que l'on se perde sur la route en acceptant d'avancer au hasard des embranchements, pour pouvoir enfin s'arracher à la durée du temps romanesque, la terrible durée qui dépossède les êtres de ce qu'ils auraient pu être. Quand on cherche à faire entrer la halte dans une quête, comme au moment où Christine force la main du père de son amie pour qu'il la traîne dans un déménagement ou bien lorsqu'Éveline refait délibérément la route découverte deux fois par hasard afin de retrouver les collines, la magie n'opère pas, car on s'est campé du côté du *novel*. Ce constat vaut également pour le reste de l'œuvre, du moins une bonne partie. Dans *La montagne secrète*, par exemple, c'est à force d'errer dans le Nord, sur ces vastes territoires sans route aucune, que Pierre, le peintre-trappeur, trouve la montagne qui le fascinera, et non pas parce que quelqu'un lui en aurait vanté la beauté et lui aurait indiqué le chemin à suivre pour l'atteindre. Dans la deuxième partie de *La détresse et l'enchantement*, la narratrice, qui se compare d'ailleurs à une « barque errante » (DE-423), confie : « Longtemps j'ai voyagé sans boussole » (DE-321). Et, dans le roman de 1950, c'est parce que la route qui y conduit est si sinueuse et éloignée, et ne figure sur aucune carte, que la Petite Poule d'Eau est « intact[e], comme à peine sorti[e] des songes du Créateur » (FLT-207), mais uniquement pour un certain temps.

L'errance, d'après le long extrait cité plus haut, n'est cependant pas qu'une façon de se déplacer, c'est aussi un état d'esprit, ici lié à l'attente. Bien qu'elle serve les héros, l'errance comme disposition de l'esprit montre quelques fois ses côtés sombres. Elle semble là pour éprouver le sujet, lui permettre de prouver sa valeur. Rien n'est pire, pour les héroïnes royennes, que d'attendre un *romance*

qui ne vient pas, comme l'exprime la narratrice de *La détresse et l'enchantement*, alors qu'elle est à Londres à la recherche de sa vocation et qu'elle s'apprête à y découvrir l'amour: «[...] je pense que j'étais tombée dans cet état d'attente qu'il m'est arrivé maintes fois dans ma vie de subir et où je ne fais plus rien d'autre justement que d'attendre de l'inconnu qu'il vienne m'en délivrer» (DE-365). Pour Christine, dans *La route d'Altamont*, il ne faut pas se contenter d'attendre une délivrance de l'inconnu, mais aller vers lui pour qu'il vienne vers nous, comme le découvrira aussi Gabrielle en acceptant de séjourner dans le château de Lady Curre où, après avoir vécu un état léthargique, elle accédera finalement à «une aventure auprès de laquelle [s]es rêves de nuit les plus fantastiques ne sont que de pâles figures» (DE-367).

Lorsqu'elle porte fruit, cette disposition donne donc accès aux moments de joie les plus purs, à ces «ravisement[s] dans l'étonnement» (RA-76), qui sont vécus comme des arrachements au temps, en particulier au temps de la vie ordinaire. En se perdant, Christine et sa mère atteignent «ce pays enseveli» (RA-130) où le bonheur serait peut-être enfin possible: «[...] la petite route grimpait visiblement, sans feinte, avec une sorte d'allégresse, par petits bonds joyeux, par à-coups comme un jeune chien qui tire sur sa laisse; et je devais changer de vitesse en pleine côte» (RA-133). L'image du «jeune chien qui tire sur sa laisse» n'est pas sans rappeler ce «petit animal en cage qui pressent qu'on va lui ouvrir la porte» (RA-68) évoqué au moment où Christine, plus jeune, se rendait au lac Winnipeg, ce qui prouve encore une fois que le passage de la vie ordinaire au grand espace équivaut dans cette œuvre à une libération²², une façon de lutter contre la dépossession (symbolisée par la «cage», la «laisse», qui maintiennent toutes deux dans la domesticité). Aussi, au moment de se perdre en voiture, de «continu[er] au hasard» (RA-130), Christine, plutôt que d'être effrayée, ressent un immense bonheur: «Il n'y avait même

22. La mère ressent aussi une libération: «[...] maman ramena les yeux sur les collines et je les vis s'emplier de cette joyeuse liberté de l'âme, avant qu'elle n'ait subi de prise de possession, et lorsque le monde et les choses se présentent comme pour la première fois et rien que pour elle. Je compris un peu mieux l'attrait de cette petite route sur ma vieille mère. Cette liberté de tout accueillir, puisqu'aucun choix important n'a encore entamé les possibilités, cette liberté infinie, parfois si troublante, ce doit être cela la jeunesse» (RA-150).

pas l'électricité à travers cette contrée sauvage. Je fus heureuse un instant comme rarement je l'ai été dans ma vie. À quoi tenait ce bonheur ? Je n'en sais trop rien encore. Sans doute s'agissait-il de confiance, de confiance illimitée en un avenir lui-même comme illimité » (RA-131). Ici, la confiance joue en effet un rôle certain, car l'espace auquel on accède « sans réfléchir, sans hésiter » (RA-147), en acceptant simplement d'errer sur les routes d'Altamont, de s'abandonner à l'intuition, est un pays qui n'est « pas sur la carte mais seulement au bout de la confiance » (RA-147). Pour cette raison, la narratrice soupçonne qu'il n'est peut-être qu'un mirage, comme la plaine en offre trop souvent aux voyageurs :

J'étais habituée aux mirages de la plaine, et c'était l'heure où ils surgissent, extraordinaires, ou tout à fait raisonnables ; parfois de grands espaces d'eau miroitante, des lacs salés, lourds et sans vie – souvent la mer Morte elle-même apparaît chez nous, au ras de l'horizon ; parfois des villages fantômes autour de leurs élévateurs à blé. [...] Ce sont là des nuages, me dis-je, rien de plus, et pourtant je poussai en avant comme pour atteindre avant qu'elles ne se fussent effacées ces petites collines pleines de douceur. (RA-132)

En acceptant d'aller vers ce qui n'est possiblement qu'un mirage, d'entrer au hasard dans ce pays « au bout de la confiance » (RA-147), la narratrice a le sentiment de s'alléger, « comme si, en montant, je jetais du poids – ou des fautes » (RA-132). Plus encore, elle a l'impression d'une rencontre marquée par la réciprocité, elle sent que le paysage « se mettait en mouvement, venait en vagues vers moi autant que moi-même j'allais vers lui » (RA-133). Mais quelle est au juste cette rencontre ? Qu'y a-t-il à découvrir au bout de la confiance ? Sur quoi débouche précisément la route d'Altamont ? Les espaces épargnés, auxquels on accède par égarement ou par erreur, sont tous marqués chez Roy du sceau de l'enchantement, du « merveilleux » (DE-405), de l'utopique, mais, pour cette raison même, un soupçon d'irréalité pèse sur eux. Comme la vallée Houdou qui, dans *Un jardin au bout du monde*, reprend à loisir la forme du paysage que les Doukhobors ont quitté, les espaces épargnés ne sont peut-être en effet qu'un mirage, un trompe-l'œil que la conscience se présente à elle-même et dont elle se contente. Même lorsqu'on en fait réellement l'expérience, un doute plane après coup sur leur existence : c'était « un rêve seulement » (RA-96), constatait monsieur Saint-Hilaire à son retour du lac, avant de s'écrouler. La narratrice

de *La route d'Altamont* se demande aussi si elle a rêvé, car « en tant de choses de nos vies persiste un élément imprécis, inexplicable, qui nous fait douter de leur réalité » (RA-133). Au fond, qu'est-ce que la route d'Altamont sinon cette brèche ouverte dans le réel, ce chemin de traverse par lequel le sujet peut passer, sans jamais en être bien certain, du monde ordinaire au rêve, du réalisme au romantisme, de la détresse à l'enchantement, du *novel* au *romance* ?

Porter les autres en soi

Ce qui se trouve au bout de ce chemin, au bout de la « révolte » de la plaine, c'est encore une fois un arrachement au temps romanesque, une échappée au moyen de laquelle les pertes occasionnées par le *novel* semblent pouvoir s'annuler, du moins virtuellement. Ce jour-là, sur lequel « s'étend comme une légère brume » (RA-128) dans le souvenir de la narratrice, les deux femmes vont donc se perdre et tomber par hasard sur les collines du sud du Manitoba, de sorte que « la plaine, depuis le commencement des âges aplanie et soumise, parut se révolter » (RA-133). Alors qu'elle s'était endormie sur le siège du passager, Éveline ouvre les yeux au moment où les collines défilent par la fenêtre. Sur le coup, elle se sent « livrée à un profond égarement » (RA-134), si bien que sa fille se demande si elle se croit « transportée dans le paysage de son enfance, revenue à son point de départ » (RA-134), ce qui signifierait que « sa longue vie serait à refaire » (RA-134). Mais Éveline, plus prompte « à la foi, au réel » (RA-134), a compris « la simple, l'adorable vérité » (RA-134) : « Nous sommes dans la montagne Pembina. [...] Toujours j'ai désiré y entrer. Ton oncle m'assurait qu'aucune route ne la pénétrait. Mais il y en a une, il y en a une ! Et c'est toi, chère enfant, qui l'as découverte » (RA-134). C'est au tour de Christine, comme monsieur Saint-Hilaire le faisait autrefois avec elle, d'observer la joie sur le visage de celle qui accède à l'espace épargné : « Sa joie, ce jour-là, comment oserais-je y toucher, la démonter pour en saisir le secret profond » (RA-134). La mère, qui jusque-là était représentée en prisonnière de sa petite rue, ne se contente pas de contempler le paysage par la fenêtre : elle ouvre la portière de la voiture et, « sans un mot, elle [part] seule parmi les collines » (RA-135). Elle disparaît pendant un long moment, puis réapparaît au sommet de l'une des collines les plus escarpées, « petite silhouette diminuée

par la distance, toute chétive, extrêmement seule sur la pointe avancée du roc » (RA-135). Christine, qui l'attend dans la voiture, ne comprend pas le dialogue mystérieux que sa mère entretient avec les collines. Elle a terriblement hâte de la voir revenir, mais sa mère ne lui reviendra jamais complètement, sinon en lui « dérobant son regard, et elle ne [le lui] accord[era] qu'assez longtemps après, lorsque entre [elles] il ne [sera] plus question que de choses ordinaires » (RA-136). La regardant à la dérobée, Christine voit « la joie de son âme venir briller dans ses yeux comme une eau lointaine » (RA-136). Elle s'inquiète de ce changement soudain chez sa mère, devenue secrète : « Ce qu'elle avait vu était donc si troublant ! Je fus inquiète tout à coup. Les petites collines me parurent à présent difformes, bossues, assez sinistres ; j'avais hâte de retrouver la plaine franche et claire » (RA-136). Et de fait, dès que sa mère ouvre la bouche pour parler « de choses ordinaires » (RA-136), les collines disparaissent :

[...] comme elle parlait, brusquement nos collines s'affaissèrent, se réduisirent en mottes à peine soulevées de terre, et presque instantanément la plaine nous reçut, étale de tous côtés, dans son immuabilité effaçant, niant ce qui n'était pas elle. Maman et moi ensemble nous nous sommes retournées pour regarder en arrière de nous. Des petites collines rentrées dans le soir, il ne restait presque rien déjà. Seulement, contre le ciel, un contour léger, une ligne tout juste perceptible comme en font les enfants lorsque sur du papier ils s'amuse à dessiner le ciel et la terre. (RA-137)

Dès qu'il est de nouveau question des « choses ordinaires » (RA-136), les collines disparaissent sous les yeux de sa mère qui s'inquiète alors de ne jamais pouvoir les retrouver. Quelques mois plus tard, Christine remarque cependant que « le passé rev[ie]n[t] en elle avec une force particulière » (RA-140). Il lui semble même que sa mère est « à l'écoute de quelqu'un d'invisible, une âme disparue peut-être et qui ne cess[e] pas pour autant de tâcher de se faire entendre » (RA-143). Elle liera cette présence invisible, cette « âme disparue », à la visite des collines : « [...] c'était depuis la réapparition de collines dans nos vies que je lui connaissais cette attention bouleversante aux voix venues du passé et qui me l'enlevait à moi partiellement » (RA-143).

Ce n'est toutefois que l'année suivante, alors qu'elles se perdent de nouveau en rentrant de chez l'oncle et se retrouvent face aux

collines, qu'Éveline révèle à sa fille la vérité mystérieuse qu'elle a découverte en accédant à son espace épargné: «C'est étrange [...] ce qui se passe en nous à mesure que nous vivons: les êtres qui nous ont donné la vie continuant en nous, à travers nous, à lutter l'un contre l'autre, chacun voulant nous avoir à soi complètement» (RA-148). Elle explique ainsi à Christine que, toute jeune, dans le conflit qui avait opposé son père à sa mère, qui ne voulait pas quitter le Québec pour le Manitoba, elle se reconnaissait davantage en son père, et se réjouissait de ne tenir que de lui. En vieillissant, «avec les premières désillusions de la vie» (RA-148), elle a commencé à détecter en elle quelques petits signes de la personnalité de sa mère: «C'est avec l'âge mûr que je l'ai rejointe, ou qu'elle-même m'a rejointe» (RA-148), mais il était alors trop tard pour une véritable réconciliation, sa mère étant morte. Et elle a découvert après coup seulement que «[t]ous deux [son père et sa mère] avaient raison, au fond. C'est ce qui fait sans doute qu'on est si loin les uns des autres en cette vie: on a presque tous raison l'un contre l'autre» (RA-150). Pire, non seulement rien ne peut combler cette distance qui éloigne chacun des autres, mais la mère réalise à présent qu'elle et ses frères et sœurs ont dépossédé leur propre mère en se liguant contre elle, la forçant à abandonner tout ce qu'elle avait construit pour partir vers l'Ouest et y recommencer sa vie, alors qu'elle était déjà âgée: «[...] tous contre elle, dit-elle à sa fille, nous lui avons pour ainsi dire de force arraché son consentement» (RA-142). Et «quand tous ensemble [ils] l'[ont] poussée à bout» (RA-150), la grand-mère est devenue une femme âpre et «disputeuse», adoptant ce caractère qui l'éloignera encore plus des siens et qu'Éveline reproduira à son tour avec sa fille.

En plus de lui donner accès à cette vérité, l'espace épargné des collines offre une possibilité nouvelle à Éveline, une sorte de réparation relativement aux ravages du temps. Depuis qu'elle est allée se perdre seule dans les collines, l'année précédente, la mère constate non seulement qu'elle ressemble chaque jour davantage à sa propre mère, mais aussi qu'elle lui prête voix, qu'elle renoue en elle le dialogue que la mort avait aboli:

Ah, c'est bien là l'une des expériences les plus surprenantes de la vie. À celle qui nous a donné le jour, on donne naissance à notre tour quand, tôt ou tard, nous l'accueillons enfin dans notre moi. Dès lors, elle habite en nous autant que nous avons habité en elle avant de venir au

monde. C'est extrêmement singulier. Chaque jour, à présent, en vivant ma vie c'est comme si je lui donnais une voix pour s'exprimer. Ainsi, au lieu de me dire: «Voilà ce que j'éprouve, voilà ce qui m'arrive...» je pense plutôt avec une sorte d'étonnement triste, mais aussi de joie dans la découverte: «Ah, voilà donc, pauvre vie terminée, ce qu'elle a ressenti; ce qu'elle a souffert.» On se rencontre, fit-elle, on finit toujours par se rencontrer, mais si tard! (RA-149)

C'est dans le présent de la vie ordinaire que la rencontre entre les êtres n'a pas eu lieu, du moins pas complètement, de sorte que les personnages qui peuplent cette œuvre ne peuvent presque jamais se rencontrer dans le réel (dans le *novel*, serait-on tenté de dire), sinon dans de brefs instants, si ténus qu'il s'en faut de peu qu'ils ne se produisent jamais en ce monde et que les personnages ne fassent que vaguement s'y croiser de loin: un souper en tête-à-tête avec le père, le don d'un ruban jaune par sa sœur qui entre au couvent, ou encore le «seul instant» (RD-163) où Alicia, cette autre sœur qui dans *Rue Deschambault* sombre dans la folie, parvient encore à établir le contact avec Christine, un court instant de rencontre que Jacques Brault se plaît à rapprocher d'une «pauvre petite ficelle lancée dans un gouffre de solitude» (Brault, 1989: 392). Ces maigres instants, ces petites ficelles, c'est surtout à la Christine de *Rue Deschambault* qu'il incombait de les saisir. Dans *La route d'Altamont*, l'autre Christine raconte plutôt le chemin qui la mène vers le grand espace, son espace épargné que sera l'Europe. Ainsi, dans le diptyque qui s'attache aux aventures de cette narratrice, la rue s'oppose à la route comme, dans l'article d'Albert Le Grand, le petit espace s'opposait au grand²³.

Ces moments ténus permettant une rencontre dans le petit espace ne se produisent cependant pas toujours. C'est même tout le drame qui secoue Gabrielle, dans la première partie de *La détresse et l'enchantement*, que de ne pas avoir su rencontrer son père en ce monde:

23. Dans *Rue Deschambault*, le chapitre intitulé «Les déserteuses» présente une exception un peu paradoxale: la mère et sa fille s'enfuient de Saint-Boniface pour visiter le Québec. On pourrait croire qu'elles accèdent ainsi au grand espace, mais au cours de leur expédition, elles ne font que visiter d'autres petits espaces et ne rencontrent pas de grands espaces romantiques. L'itinéraire planifié qu'elles suivent offre ainsi un contraste saisissant avec le déplacement dans *La route d'Altamont*, placé quant à lui sous l'égide du hasard.

[...] la peine que j'éprouvais provenait surtout de ce que je n'apercevais nulle part de réparation possible. Telle que la mort nous séparait, je resterais envers mon père. Il n'y aurait jamais rien à ajouter, à retrancher, à corriger, à effacer.

Et j'aurais tellement voulu ajouter au moins une visite à l'hôpital. «Une petite visite», me disais-je en supplication, comme s'il était encore possible qu'elle eût lieu, comme si je pouvais en faire surgir le miracle de l'occasion manquée. (DE-102)

Au moment où elle l'aperçoit sur son lit de mort, alors qu'elle croyait jusque-là ne pas l'aimer, elle découvre «dans l'instant mille occasions perdues de témoigner à [son] père cette affection [qu'elle] sentai[t] maintenant sourdre [d'elle-même] comme un torrent longtemps gardé captif²⁴» (DE-101). Par là, l'œuvre royenne livre son verdict impitoyable: chacun accaparé par sa propre quête²⁵, nous passons en ce monde comme à côté des êtres qui comptent vraiment pour nous, incapables de les rencontrer, ne faisant au mieux que les croiser brièvement ou, au pire, nous opposer à eux. Pour les héroïnes royennes, la possibilité d'une rencontre réparatrice se trouve uniquement dans le grand espace épargné, c'est-à-dire dans l'enchantement et non pas dans le réel, où il n'y aurait «jamais rien à ajouter, à retrancher, à corriger, à effacer» (DE-102). Dans le dernier chapitre de *La route d'Altamont*, Éveline accède à «cette étrange rencontre hors du temps» (RA-148) avec sa propre mère, au détour d'une route empruntée par hasard.

Les collines de la mère, tout comme le lac de monsieur Saint-Hilaire avant elles, ouvrent donc sur un monde où le temps ne manquerait plus, un monde où le temps perdu (y compris le temps qui n'a pas été vécu pleinement, le temps jamais meublé, mais tout de même dérobé) serait enfin retrouvé. Voilà un monde qui ignorerait l'écoulement du temps, comme les personnages d'épopée qui, selon Lukács, ne sont pas modifiés par la durée (Lukács, 1979 [1920]:

24. Quand Alexandre Chenevert meurt, une fois qu'il est de retour dans le petit espace, à la fin du roman, sa femme fait la même découverte: «Ils se regardèrent alors, presque malheureux de découvrir, à cet instant, si tard, qu'ils s'aimaient. Cette douleur, avaient-ils l'air de se dire, aurait pu leur être épargnée» (AC-264).

25. À la toute dernière page de *La route d'Altamont*, alors qu'elle annonce que sa mère est morte de chagrin, Christine dira par exemple: «[...] je me pensais toujours au bord de ce que je voulais devenir à ses yeux avant de lui revenir. Et je pense bien que cette hâte où j'étais de ce que je deviendrais m'a caché tout le reste» (RA-167).

119-120). De fait, c'est un étrange rapport au temps que celui-là. Pour qu'Éveline, la mère de Christine, rencontre sa propre mère, cette dernière doit être morte depuis longtemps et l'espace épargné des collines, leur servir d'intermédiaire, comme si ce n'était pas seulement le souvenir, mais les êtres eux-mêmes qui pouvaient nous être rendus, et le dialogue avec eux rétabli. En arrachant la mère au présent de la rue Deschambault (son visage est dit « absent du présent » (RA-147)), l'espace épargné des collines répond au souhait que formulaient les personnages de voir le passé préservé: « [...] nous aurions tenu, j'imagine, à ce que le passé du moins demeurât immuable. Car, si lui aussi se mettait à changer! » (RA-141)

Si Éveline bénéficie d'une seconde chance pour rencontrer sa propre mère, son histoire se répète dans le réel. À l'exception des deux petites excursions dans les montagnes, qui ont lieu à une année d'intervalle, Christine et Éveline passent elles aussi l'une à côté de l'autre, sans pouvoir se rencontrer véritablement en ce monde, car leurs quêtes s'opposent. D'une certaine façon, Éveline a besoin que Christine reste auprès d'elle pour faire écran à la vieille qui la guette et l'aider, notamment en la conduisant vers les collines, à se connecter à l'énergie de la jeunesse. Après sa deuxième visite aux collines, elle implore d'ailleurs sa fille: « Reste jeune, me pria-t-elle comme si c'était en mon pouvoir. Reste jeune et avec moi toujours, ma petite Christine, afin que je ne devienne pas trop vite tout à fait vieille et disputeuse » (RA-150). Mais Christine doit partir afin de ne pas devenir à son tour prisonnière d'une petite rue²⁶. Lorsqu'elle l'apprend, Éveline en est profondément blessée: « Elle me considéra longuement et tout ce temps comme en s'éloignant, en s'éloignant terriblement de moi » (RA-156). Elle ne lui adresse plus la parole que pour tenter de lui faire changer d'avis ou bien pour lui adresser des « reproches véhéments » (RA-156): « [...] pour être toi-même, tu entends donc tout briser? » (RA-158)

La décision de Christine de partir, qu'Éveline cherche à renverser, fait que la mère et la fille deviennent des opposantes: « Nous sommes devenues quelque peu ennemies, ma mère et moi. Dans

26. Et l'on voit plus que jamais que « les mères de famille sont pour Gabrielle Roy des prisonnières qui rêvent d'être des voyageuses, alors que les jeunes femmes sont des voyageuses qui craignent plus que tout de devenir des prisonnières » (Saint-Martin, 2002: 10).

sa vieillesse elle eut cette douleur d'entretenir envers moi des sentiments hostiles » (RA-158). Pendant l'année qui s'écoule entre le deuxième et le troisième voyage vers Altamont, elles luttent l'une contre l'autre, mais chacune retranchée de son côté: « [...] je voyais alors ses yeux rôder, si je puis dire, autour des miens, prêts dans le même instant à fuir ou à s'apprivoiser » (RA-159). Dans ce conflit qui les oppose, la mère, qui fait « front contre ce [qu'elle] [a] de plus semblable à ce qu'elle [a] été » (RA-159), est proche de « [lui] avouer qu'elle se sen[t] trop vieille pour [la] perdre, qu'il y a un âge où l'on peut supporter de voir partir ses enfants, mais qu'ensuite c'est vraiment comme si on vous enlevait le dernier lambeau de jeunesse » (RA-160). La narratrice ajoute même: « [...] comme si toutes les lampes étaient soufflées » (RA-160). Le paradoxe repose bien sur le fait que c'est la mère elle-même qui, par ses envies de partir, a insufflé cette quête de l'ailleurs à ses enfants: « [...] si jamais l'un de nous en fut possédé [de l'instinct migrateur], ce fut bien elle la première, avant de s'apercevoir qu'il nous prenait tous, ses enfants, à tour de rôle, pour nous arracher à elle » (RA-139).

Si Éveline se montre peu compréhensive envers le projet de sa fille de séjourner en Europe, en contrepartie, l'idée de porter les autres en soi n'est pas accueillie plus favorablement par Christine, qui y voit, « plutôt qu'une miraculeuse rencontre, je ne sais quelle insupportable atteinte à la personnalité, à la liberté individuelle » (RA-149). C'est une autre narratrice, Gabrielle, qui en découvre tous les bienfaits. Dans *Le temps qui m'a manqué*, alors qu'elle apprend la mort de sa mère et qu'elle croit avoir tout perdu, Gabrielle traverse en train la forêt du nord de l'Ontario pour se rendre aux obsèques de Mélina à Winnipeg. Elle demande alors à voix haute: « Pourquoi ne m'as-tu pas attendue ? » (TM-562) et semble adresser sa question « dans le noir devant [elle] » (TM-562), mais le paysage se charge de lui répondre. Les « grands arbres mystérieux » (TM-562) qui défilent par la fenêtre, ses seuls « compagnons », prennent « le ciel à témoin que toute vie à la fin est vraiment trop pénible » (TM-562). Et, à leur vue, Gabrielle comprend, exactement comme Éveline, que sa propre mère continue de vivre en elle:

C'est en cette nuit de juin 1943, quelque part dans une forêt de l'Ontario, que commença entre ma mère et moi le singulier échange des voix où c'est pourtant moi seule qui reçois ses confidences à travers le silence, ou plutôt la longue quête inépuisable que l'on poursuit

d'un être disparu, qui ne peut avoir de fin qu'avec notre propre fin, puisque ce n'est jamais qu'à travers notre seule expérience que nous connaissons la sienne, à travers notre maladie sa cruelle maladie, à travers notre ennui son intarissable ennui, à travers notre mort ses derniers instants solitaires. Ainsi il est à jamais trop tard pour seulement faire savoir à l'être que nous aimons combien nous le comprenons et comprenons sa pauvre vie dont quelque détail jusque-là nous a toujours manqué. (TM-562)

Ce qui frappe ici, c'est que porter les autres en soi revient moins dans cette œuvre à porter leurs joies que leur dépossession (c'est-à-dire la « maladie », l'« ennui », les « derniers instants solitaires », la « pauvre vie », etc.). Cette découverte n'est pas que malheureuse. Tout se passe comme s'il fallait avoir perdu l'être cher pour, après coup, sentir qu'on le possède dans une sorte de dimension parallèle. En retrouvant ainsi en soi une partie de ceux que l'on avait perdu, on installe cependant une distance avec le monde : lorsqu'elle visite ses collines, Éveline prend « cet air si doux d'un visage absent du présent » (RA-147). Il faut s'absenter quelque peu du monde, « du présent », pour que se produise une rencontre que le temps de la vie rend rarement possible, une véritable rencontre, qui ne peut advenir que « trop tard » (TM-562), « hors du temps » (RA-148), c'est-à-dire dans une sorte d'irréalité dont l'esthétique réaliste du roman de type *novel* ne saurait en aucun cas se saisir. C'est pourquoi, en arrachant les personnages à la durée du temps romanesque, les espaces épargnés, propres au roman de type *romance*, offrent la possibilité de ces rencontres, de ces grandes rencontres royennes où les personnages parviennent à s'extraire de leur quête et à se mettre à la place des autres, à les atteindre enfin dans toute leur vérité, dans leur globalité. Cet arrachement au temps romanesque, qui est le temps de la durée, le temps progressif des luttes (historiques et quotidiennes), est travaillé dans le roman royen comme un matériau de beauté, qui joue de ses effets, mais dont l'effet principal, comme on le verra, n'est que momentané.

Perdre son espace épargné

Le véritable drame de *La route d'Altamont* se joue dans le fait que, pour que sa fille puisse avoir accès à son espace épargné, la mère devra sacrifier le sien, alors même qu'elle y accède sur le tard, par

pur accident. Le roman offre ainsi une mise en garde : les espaces épargnés ne sont pas garantis et si les personnages peuvent les atteindre, ils peuvent également les perdre. Quand ils s'en écartent, les personnages se transforment en des êtres privés de rêves, et sont chassés des romans, ce qui renvoie au schéma actanciel mis en lumière dans le premier chapitre de cette étude. C'est bien ce qui arrive à Éveline lorsqu'avant le départ de sa fille elle emprunte une dernière fois la route d'Altamont pour revoir ses collines. Au moment où elle en a tant besoin, le paysage la rejette cruellement, l'abandonnant seule à son sort et à sa vieillesse. Alors qu'elle réalise que « [c]e ne sont pas [leurs] collines » (RA-161) qui défilent par la fenêtre, Éveline affiche « un visage creusé par la déception » (RA-161). Christine constate pour sa part que cette fois la magie n'opère pas, et elle pressent la vérité : « Qu'arriva-t-il donc cette fois au juste ? Les collines me parurent moins hautes, moins formées, presque insignifiantes. Étais-je tellement en avance sur mon départ, est-ce que déjà je ne les comparais pas aux montagnes que je verrais et dont je me disais le nom depuis l'enfance : les Alpes, les Pyrénées ? » (RA-161)

Elles retrouvent pourtant le même paysage qu'elles avaient parcouru et aimé « mais en plus flou » (RA-162), indique Christine : « Il nous procurait la pénible impression que nous donne d'un visage aimé une photographie imparfaite » (RA-162). De fait, alors que l'animosité règne entre elles à la veille du départ de Christine, c'est comme si l'illusion se brisait et que les collines, délivrées de leur enchantement, leur apparaissaient à présent comme elles avaient toujours été, c'est-à-dire de pauvres ondulations : « Nous avons dû nous y habituer » (RA-161), explique Christine à sa mère, parvenant ainsi à « l'ébranler » (RA-162). Éveline scrute le paysage avec une expression de doute qui est triste à voir : « Qu'est-ce qui manquait donc à notre promenade d'aujourd'hui ? Les collines ? Ou peut-être plutôt le regard ? En celui de maman en tout cas, je ne vis revenir rien de ce que j'y avais vu, au précédent voyage, de jeune et de délivré » (RA-162). Si Éveline croit un moment entrevoir ses collines, vite « son espoir tomb[e] » (RA-162) et elle maintient que ce ne sont pas elles qui défilent « sans beaucoup d'élan » (RA-162) par la fenêtre. Face au paysage qui lui échappe, elle devient tantôt indifférente « comme si elle s'attendait à tout perdre maintenant » (RA-162), tantôt acrimonieuse : « Tu as dû te

tromper de route» (RA-161). Confrontée à l'entêtement de sa mère, Christine doute quelque peu : « Dans ces collines si peu fréquentées y aurait-il eu deux routes : l'une, légère et heureuse, en parcourant les sommets ; et une autre, inférieure, au bas des contreforts, qui n'aurait fait que côtoyer, sans jamais y entrer, le petit pays secret ? » (RA-163) Éveline, qui avait autrefois prévenu sa fille de cette possible confusion et qui voulait même qu'elle « dessin[e] une carte de ces petites routes embrouillées » (RA-151), l'accable désormais de reproches : « Je t'avais dit aussi qu'un jour tu finirais par perdre ma route d'Altamont » (RA-163). Christine se demande cependant : « L'avais-je donc perdue ? » (RA-163) Cette route vers l'espace épargné de sa mère, qui était « comme un songe » (RA-163), elle l'avait trouvée deux fois « par extraordinaire » (RA-163) et « sans la chercher » (RA-163), ce qui lui apparaît comme la seule façon d'être présente à « l'esprit du voyage » (RA-151) qui préside selon elle à ce type de découvertes : « N'était-elle pas de ces routes qu'on ne découvre jamais du moment qu'on s'applique à le trop vouloir ? » (RA-163) Et c'est bien là leur erreur, de s'être appliquées à atteindre les collines, sans errer pour y parvenir.

Partant de là, on pourrait dire que l'espace épargné de la mère est ici rattrapé par le *roman*, par le *côté concret, ordinaire de la vie* qui n'a de cesse de la déposséder de ses rêves et de refermer sur elle l'espace de la petite rue. Par cet échec, Éveline rejoint Rose-Anna Lacasse, dont l'excursion catastrophique dans la vallée du Richelieu n'avait fait que précipiter le malheur, en même temps qu'elle découvrait que le passé était désormais inaccessible et toute recherche de joie, vaine. D'une certaine manière, Alexandre Chenevert souffre lui aussi de savoir son espace épargné provisoire : « L'idée que ce n'était pas pour toujours qu'il avait ce bonheur en faisait une souffrance. À la façon dont il regardait sa galerie, sa chaise de paille, on eût dit qu'Alexandre voulait s'en assurer la possession éternelle » (AC-166). Cependant, à mesure que se prolonge son séjour dans cet univers marqué par l'apaisement auquel il aspirait, le héros « commen[ce] de s'ennuyer au lac Vert » (AC-187), si bien qu'il décide lui-même de rentrer deux jours plus tôt à Montréal. On pourrait dire qu'en procédant de la sorte, Alexandre a mieux saisi ce qu'Éveline n'a pas compris, à savoir que les espaces épargnés ne sont accessibles que momentanément, que de s'en séparer est peut-être, paradoxalement, le seul moyen

d'en fixer en soi le « chant impérissable » (RA-97), de les *posséder* (« La grande affaire, c'était que le lac Vert fût et qu'Alexandre l'eût vu de ses yeux » (AC-172)). Pour « croire au Paradis terrestre » (AC-172), il est nécessaire de ne pas s'y enraciner dans la durée, sinon on le contaminerait et il deviendrait à son tour un lieu marqué par l'ordinaire. À trop vouloir retourner vers cet espace, on perd la route qui y mène ou bien on finit par le voir comme il a peut-être toujours été, ce qui revient au même. On pourrait aussi arguer que l'expérience que le personnage romanesque fait de son espace épargné doit être momentanée, sans quoi l'œuvre ne serait plus un roman et s'apparenterait à quelque chose comme *Cet été qui chantait*, une forme chargée d'explorer cette possibilité²⁷. En dernier recours, la mère de Christine s'accroche à l'idée que ce ne sont pas là ses collines. Cela signifierait au moins que les ondulations mystérieuses, ses montagnes secrètes, continuent d'exister quelque part, et qu'elle et sa fille en ont simplement perdu le chemin. Au moment où la voiture les ramène vers la plaine, la mère conclut tout de même que « c'est dommage d'avoir manqué la route d'Altamont aujourd'hui justement » (RA-165), comme si elle présentait ce que Christine refuse d'admettre, à savoir que mère et fille sont réunies pour la dernière fois en ce monde.

En voyant sa mère perdre ses collines, la narratrice prend conscience que celle-ci est vieille, mais elle pense qu'elle peut encore se hâter de mener à bien sa propre quête identitaire et lui revenir ensuite :

[...] je me demandais surtout : « Maman n'a-t-elle pas vieilli énormément d'un coup ? Peut-elle seulement attendre que je sois prête à lui montrer ce dont je voudrais être capable ? Et si elle ne le peut pas, ce que je tiens à accomplir aura-t-il seulement encore de la valeur à mes yeux ? » [...] [J]e crus voir pointer la peur où elle était de ne plus savoir elle-même reconnaître ce que les paysages avaient à lui proposer. Parce qu'elle était trop vieille ? Trop lasse ? Que sa mémoire faisait défaut ? Ou sa sensibilité ? Parce que c'était à jamais perdu peut-être... (RA-163)

27. Seul *Cet été qui chantait* (1972), dans l'œuvre royenne, met en scène un espace épargné d'un bout à l'autre du livre. Dans ce récit, la narratrice décrit la nature édénique de Charlevoix et les animaux qui y vivent en harmonie. Bien que la dimension temporelle y soit peu travaillée, affleurent tout de même ici et là des souvenirs, comme celui d'une enfant morte, qui vient jeter une légère ombre au tableau et rappeler que l'enchantement ne peut jamais être entier.

Le drame, ici, c'est bien que la mère et la fille ne puissent pas être sauvées toutes deux, que la fille, pour ne pas connaître un sort semblable à celui de sa mère et finir à son tour prisonnière d'une petite rue, doive l'abandonner derrière elle, la sacrifier au moment précis où elle découvre enfin son propre espace épargné. Christine, qui s'appête à vendre sa petite auto pour financer son voyage, se promet de revenir un jour porter secours à sa mère, mais seulement une fois qu'elle aura réussi quelque chose qui la rendrait fière d'elle, « si seulement elle [lui] en donnait le temps » (RA-167). La mère n'est cependant pas dupe et quand Christine lui dit qu'à son retour de Paris, elles referont ensemble le trajet vers Altamont et même, pourquoi pas, vers les collines du Québec, elle lui « lan[ce] alors un regard si aigu, si désolé, si seul, [que Christine] n'os[e] poursuivre » (RA-165). Après le départ de sa fille, traité sur le mode de l'ellipse, la mère se transforme, ou plutôt se dégrade au point de perdre sa passion inassouvie des départs qui, faute de lui faire entreprendre un véritable voyage, la maintenait à tout le moins en vie :

[...] elle ne voyagea plus beaucoup, immobilisée par l'âge et les nécessités ; ou, si elle le fit encore quelquefois, ce ne fut que pour aller au secours de l'un ou l'autre de ses enfants éparpillés dans le vaste pays. Mais, est-ce que ce furent là des voyages ? Est-ce que ce fut même une vie, attendre, attendre seule au fond du Manitoba, pendant que j'allais en quête de moi-même sur les grandes routes du monde : Paris, Londres, Bruges, la Provence [...] ? (RA-165)

Une fois qu'Éveline perd l'illusion de ses collines, qu'elle est privée de son espace épargné, elle disparaît du roman comme monsieur Saint-Hilaire avant elle. L'œuvre, qui s'attardait pourtant longuement aux quelques minutes que duraient les excursions dans les collines, s'accélère soudain, condense les dernières années d'une vie (« elle ne voyagea plus beaucoup, immobilisée par l'âge et les nécessités ») et s'éloigne d'elle, la rendant de nouveau étrangère, brouillée, fantôme. Dans les toutes dernières pages, il ne reste plus, de la mère abandonnée, que de petites lettres « menteuses » (RA-166) semblant résonner de loin, qui ne visent qu'à masquer les tracas de la vie ordinaire (« Mais oui, ma santé est bonne... » (RA-166)) pour qu'ils ne viennent pas troubler Christine au milieu de son propre enchantement (« Profite bien de tout pendant que tu es en France, et prends le temps qu'il faut... » (RA-166)). Ce

voyage qu'elle a tant cherché à empêcher, voilà qu'elle l'approuve désormais, trouvant peut-être sa seule consolation dans le fait qu'au moins sa fille ne finira pas comme elle, qu'elle ne sera pas une dépossédée, même si cela lui demande une abnégation ultime, un dernier asservissement aux besoins des autres, qui signe en quelque sorte sa propre disparition en tant que sujet. Tandis que Christine était obnubilée par la poursuite de ses rêves romantiques, que « cette hâte où [elle] étai[t] de ce [qu'elle] deviendra[it] [lui] a caché tout le reste » (RA-167), sa mère « déclina très vite. Sans doute mourut-elle de maladie, mais peut-être un peu aussi de chagrin comme en meurent au fond tant de gens » (RA-167). Au moment de conclure son récit, des années plus tard, la fille, encore au commencement, toujours au bord de ce qu'elle voulait devenir²⁸, s'imagine que « [l']âme capricieuse et jeune » (RA-167) de sa mère est allée se perdre en une région où il n'y a « sans doute plus ni carrefours ni difficiles points de départ. Ou peut-être y a-t-il encore par là des routes, mais toutes vont par Altamont » (RA-167).

Prison avec vue sur l'infini : le peuple des dépossédés

Si la rencontre avec les êtres du passé par l'intermédiaire des espaces épargnés constitue une découverte majeure de *La route d'Altamont*, il est une autre rencontre que le *romance* et ses grands espaces permettent, et c'est la rencontre avec soi, avec son propre destin ou bien avec une autre version de soi-même, qui se rapproche de ce qu'Yvon Rivard, à propos de la nouvelle « Un jardin au bout du monde », qualifie de « rencontre de la conscience et de la vie qui ne sont plus parquées comme des ennemies de chaque côté d'une frontière imaginaire » (Rivard, 2010 : 139). Chez Christine, romancière fictive, comme chez Gabrielle, « personnage » autobiographique de *La détresse et l'enchantement*, c'est le départ vers l'Europe, vers l'écriture, qui en porte la possibilité. Mais, avant de le comprendre et de se résoudre à plier bagage, ces héroïnes ont tout un chemin à parcourir, car il faut encore s'extraire mentalement de l'univers du *roman* qui, comme on l'a vu dans *Bonheur*

28. « [...] apprendre à se connaître et à écrire était bien plus long que je n'avais d'abord pensé » (RA-166).

d'occasion, «prive l'homme de la conscience même de sa vie et du prix de sa souffrance» (Marcotte, 1962 [1958]: 40). Le risque est grand d'entrevoir cette vérité trop tard et de passer toute sa vie dans une petite rue, à regarder les autres partir par la fenêtre, sans jamais pouvoir assouvir ses propres désirs d'évasion.

A priori, comme elle procède sans itinéraire précis, on pourrait croire que l'errance demande moins de préparatifs que la traversée, mais l'œuvre royenne indique au contraire que la disposition d'esprit qui préside à ce type de déplacement est plus longue à se mettre en place, tant elle est contraire au *côté concret, ordinaire de la vie* qui s'impose naturellement de toutes parts. Si certains héros des romans royens (Pierre, Christine, Éveline, Gabrielle, etc.) accèdent par hasard aux espaces épargnés (on pourrait postuler que c'est précisément ce geste qui fait d'eux des héros) et se déplacent en errant, cela s'explique en partie par une absence de modèle. Ils n'ont pour ainsi dire pas de médiateurs pour leur montrer la voie, en particulier dans les pratiques artistiques que sont la peinture (Pierre) et l'écriture (Gabrielle, Christine). André Belleau soulignait d'ailleurs l'absence de codes dans la conception littéraire de Christine, faisant de l'œuvre royenne le modèle même du roman de la parole, qu'il opposait au roman du code, dont Lemelin était le représentant²⁹.

On se rappellera sans doute que dans les romans canadiens-français d'avant 1945 étudiés au premier chapitre, les personnages cherchaient le plus souvent à imiter une version antérieure d'eux-mêmes, comme les d'Haberville, qui n'aspiraient qu'à reproduire leur mode de vie d'avant la Conquête. Chez Gabrielle Roy, cependant, le désir mimétique de Girard opère sur un mode assez différent. En fait, dans une sorte de désir antimimétique, les héros identifient autour d'eux des êtres dont le destin, plutôt que de représenter un idéal, sert de repoussoir, c'est-à-dire de contre-exemple à ne pas reproduire. Ce rôle échoit parfois aux membres de la famille, en particulier à la mère, malgré toute la compassion

29. «[...] le rapport signalé de Christine à la littérature, contrairement à ce qui se passe chez Denis Boucher [le héros de Lemelin], demeure essentiellement dépourvu de signes dénotant celle-ci comme une activité productive concrète dotée d'une dimension institutionnelle et d'un statut social. En d'autres termes, le rapport dont il est question semble n'avoir qu'une face, celle de l'intériorité» (Belleau, 1999 [1980]: 49).

qu'elle suscite, mais aussi à de purs étrangers. Dans les premières pages de *La montagne secrète*, alors qu'il entre dans les Territoires du Nord-Ouest, Pierre rencontre par exemple le vieux chercheur d'or Gédéon, le « dernier homme, paraît-il, à chercher l'or dans les galets d'une rivière » (MS-16). Vivant dans sa cabane « comme une bête prise au piège » (MS-13), il a tout perdu dans son entêtement, car « [o]ccupé à ses rêves, Gédéon n'a pas remarqué que la vie le dépossédait. Un jour, il s'est trouvé seul au bord d'une rivière » (Le Grand, 1965 : 42), après que sa fille l'eut abandonné. Ce personnage enlisé dans sa quête absurde, qui offre un exemple de ce qu'il ne faut pas devenir, frappe l'entrée du roman d'une sorte d'avertissement, et tout au long de l'œuvre, jusqu'à son départ pour la France, le héros avance sans modèle. Pire, en ne restant jamais en place bien longtemps, en abandonnant toujours les lieux pour d'autres, Pierre opte pour une stratégie qui serait l'exact opposé de celle du vieux chercheur d'or, ce qui m'amène à penser, comme Ricard, que *La montagne secrète* présente « moins le récit d'une recherche que celui d'une interminable renonciation, une désertion inlassable et toujours recommencée » (Ricard, 2001 [1975] : 124).

Cette absence de médiateur est vécue comme une sorte de tragédie, du moins dans les romans de facture intimiste. Toutes les œuvres étudiées dans ce chapitre cherchent à répondre à la question du destin : comment faire, quand on ne dispose d'aucun modèle, pour s'extraire du monde qui est le sien et aller vers un destin flou, un destin dont on ne parvient même pas à désigner l'objet ? Christine voit quant à elle, depuis l'univers familier de *Rue Deschambault*, la folie qui ravage sa sœur Alicia, le mariage malheureux contracté par son autre sœur ou encore la maladie respiratoire qui confine sa tante dans sa chambre, incapable d'amasser rapidement l'argent qui la conduirait vers cette Californie dont le climat, lui dit-on, la sauverait. Face à ces contre-exemples, la jeune héroïne n'a, pour lui indiquer la voie à suivre, que le chant des étangs, dont il sera question plus loin. Dans *La route d'Altamont*, la mère de Christine se pose elle-même, plus ou moins consciemment, en exemple de ce qu'il ne faut pas devenir :

Jeune, sais-tu que j'ai ardemment désiré étudier, apprendre, voyager, me hausser du mieux possible... Mais je me suis mariée à dix-huit ans et mes enfants sont venus rapidement. Je n'ai pas eu beaucoup de temps pour moi-même. Quelquefois encore je rêve à quelqu'un

d'infiniment mieux que moi que j'aurais pu être... Une musicienne, par exemple, n'est-ce pas assez fou ? Puis elle se hâta d'ajouter, comme pour me dépister, se cacher de s'être à moi découverte : – Tout le monde fait pareil rêve, tout le monde, te dis-je. (RA-155)

Cette prise de conscience d'une dépossession quasi généralisée, laquelle prive les individus moins de ce qu'ils sont que de ce qu'ils auraient voulu être (ce « quelqu'un d'infiniment mieux que moi que j'aurais pu être »), marque le point de départ d'une quête chez les autres personnages, qui souhaitent échapper à ce triste sort. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, devant l'immobilisme récurrent des mères dans l'œuvre royenne, aucune jeune femme « ne voudra ressembler à sa génitrice » (Saint-Martin, 2002 : 106). En se confiant ainsi, plutôt que d'obtenir un réconfort, plutôt que de s'attacher sa fille, Éveline aggravait sans le savoir sa situation, poussant ses enfants à l'abandonner pour aller explorer le vaste monde dont elle leur vantait les beautés, sans jamais l'avoir vu.

D'une façon assez semblable, la jeune Gabrielle, dans la première partie de *La détresse et l'enchantement*, prend conscience de la dépossession des siens, qui semble avoir rattrapé ses frères et sœurs, et elle fait le vœu d'échapper au sort qui s'est abattu sur eux. Tous sont passés à côté de leur destin, de cet autre eux-mêmes « infiniment mieux » (RA-155) qu'ils auraient pu incarner : « Anna m'a toujours fait penser aux *Trois sœurs* de Tchekhov, et je la revois souvent, debout, immobile à une fenêtre de la maison, regardant au-dehors sans rien voir, un être qui sait qu'il a manqué son destin et que celui-ci ne repassera plus » (DE-145). Adèle, de son côté, apparaît comme « un être pourchassé » (DE-145), incapable de se créer un réseau de solidarité, alors qu'elle éprouvait « une faim dévorante d'être aimée, comprise, acceptée, et [qu']elle faisait tout pour rebuter l'affection » (DE-138). Sans cesse en conflit avec les habitants des petites communautés où elle enseigne, elle est mutée toujours plus au nord, dans ce que sa famille appelle les « villages de misère d'Adèle » (DE-145). Dédette a renoncé au monde à l'âge de onze ans pour se faire religieuse, et le regrette à présent qu'elle est trop vieille pour revenir en arrière et vivre sa jeunesse : « [...] elle se sentait lésée maintenant de sa part de bonheur terrestre pour avoir été, enfant, si confiante » (DE-231) envers la vocation religieuse. Depuis son couvent, elle ne peut désormais que supplier sa sœur

de lui raconter ses voyages: « Raconte encore. Moi je n'ai rien vu, rien connu du monde, dans mon couvent » (DE-173). Clémence, qui souffre de son côté de graves troubles mentaux depuis qu'elle s'est fait agresser par un prêtre, est comme prisonnière d'un « sombre internement en soi-même où nulle aide ne [peut] plus l'atteindre » (DE-175). La narratrice précise, à mesure que la santé de sa sœur se dégrade, tout en conservant des éclats de lucidité, qu'elle est un être « pour toujours comme égaré sur terre. Pas tout à fait cependant, et c'est peut-être là le plus terrible » (DE-174). À elle seule, Clémence symbolise la dépossession presque congénitale que les membres de la famille se transmettent de l'un à l'autre, comme un étrange legs: « Notre Clémence, elle avait été cette peine inépuisable que dans une famille on se lègue d'une sœur à l'autre, celle qui va mourir en faisant le don à une sœur plus jeune, le don étrange et sans prix » (DE-174).

Le regard de la narratrice passe ainsi au crible les membres de la cellule familiale, qui lui apparaissent tous comme des déposés, des êtres privés, comme le disait la mère de Christine, de ce « quelqu'un d'infiniment mieux que moi que j'aurais pu être » (RA-155) par *le côté concret, ordinaire de la vie*. Ce regard, qui est à la fois celui de la jeune protagoniste et celui, rétrospectif, de la romancière en train d'écrire *La détresse et l'enchantement* presque un demi-siècle plus tard, donne à voir ce que la jeune Gabrielle aurait pu devenir si elle était demeurée toute sa vie au sein du petit espace. Si Gabrielle apparaît, selon ses propres mots, comme « la seule qui fût douée pour le bonheur » (DE-146), la détresse n'est jamais bien loin chez elle. C'est d'ailleurs ce paradoxe d'une détresse adjacente au bonheur qui fonde le mouvement de l'œuvre où « chaque peine, on dirait, appelle l'illumination et l'illumination révèle plus de peine encore » (DE-248).

Contrairement à ce qu'on observe dans des œuvres intimistes comme *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, le regard que jette la narratrice de *La détresse et l'enchantement* sur le monde qui l'entoure s'élargit toutefois de la sphère familiale à la sphère collective. En fait, l'autobiographie ne débute pas, comme on pourrait s'y attendre, avec la naissance de l'héroïne, mais avec la prise de conscience, alors qu'elle est âgée d'une dizaine d'années, d'une dépossession d'ordre collectif, qui agit ici comme point de

départ de l'œuvre, comme son acte de naissance³⁰. Dans le premier chapitre, c'est lorsqu'elle traverse avec sa mère le pont menant de Saint-Boniface, enclave francophone, à Winnipeg, la grande ville qui les reçoit en étrangères, que Gabrielle éprouve « le sentiment que le malheur d'être Canadien français était irrémédiable » (DE-15). C'est aussi à Winnipeg qu'elle ressent pour la première fois de la honte à l'égard de sa mère, qui fuit le grand magasin Eaton en riant parce qu'elle n'arrive pas à être comprise des vendeuses, faisant ainsi davantage rire d'elle.

Dans *La détresse et l'enchantement*, la dépossession des personnages est de nouveau située dans son contexte sociohistorique, ce qui n'était plus le cas depuis *Alexandre Chenevert*, du moins pas aussi explicitement. Pour expliquer leur déclasserement, Méлина confie à sa fille qu'il faudrait remonter loin dans l'Histoire pour en connaître la cause, peut-être bien jusqu'à la déportation de leurs ancêtres acadiens, à ce « vol de [leurs] terres, là-bas, dans [leur] premier pays, quand [ils] en avai[ent] un » (DE-25). La mère avoue cependant ne pas tout connaître de l'Histoire, « [d]es bouts seulement, transmis de génération en génération » (DE-25), qu'elle relie ensemble et met en lien avec la loi du gouvernement du Manitoba prohibant l'enseignement du français, cette même loi tenue responsable de leur infériorisation. En écoutant le récit de sa mère, véritable rite de passage de la dépossession, la jeune fille a l'impression d'être rejointe dans la rue par une nuée d'ancêtres dépossédés, marchant dans l'ombre de ses pas³¹ :

[...] nous étions rejointes dans la rue paisible par une quantité de nos gens aux peines depuis longtemps mortes et qui pourtant revivaient en nous. En écoutant maman, j'eus la curieuse impression que notre détresse avait rappelé à nous des centaines d'êtres et qu'à présent, dans la rue déserte, nous allions ensemble, eux peut-être consolés de nous trouver attentives encore à leurs vies écoulées, et nous, de ne pas nous retrouver toutes seules. (DE-25)

30. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur cette question : « Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure ? » (DE-11)

31. Cette scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de *Bonheur d'occasion* où Rose-Anna apprend que les Allemands envahissent la Norvège. Elle se sent alors accompagnée dans la rue par un cortège de femmes qui, depuis la nuit des temps et aux quatre coins du monde, subissent la guerre.

La jeune fille a l'impression qu'elle et sa mère « pren[nent] place dans l'interminable exode » (DE-31), se demandant même « [...] jusqu'où [iraient-elles] donc à la fin des temps » (DE-31). À l'église où elles se sont arrêtées pour se recueillir, c'est en voyant sa mère prier, dans une attitude de suppliante, en voyant le monde tel qu'il est et surtout tel qu'il a été, que la narratrice décide de la venger : « [...] c'est alors [...] que j'ai formé au fond de mon âme la résolution de la venger. [...] Je vengerais aussi mon père et ceux de Beaumont, et ceux de Saint-Jacques-l'Achigan et, avant, ceux du Connecticut. Je m'en allais loin dans le passé chercher la misère dont j'étais issue, et je m'en faisais une volonté qui parvenait à me faire avancer » (DE-32). Selon André Brochu, la dimension politique intériorisée dans le « roman intérieur » qu'est l'autobiographie viendrait renouer avec un thème fondamental de *Bonheur d'occasion*, soit « celui de la misère héréditaire, transmise d'une génération à l'autre jusqu'aux pauvres victimes du présent » (Brochu, 1986 : 207). Le regard que la narratrice posera par la suite sur le petit espace ainsi que sur « [son] pauvre peuple dépossédé » (DE-258) sera de fait teinté de cette découverte de la misère héréditaire, mais aussi de quelque chose de plus ambivalent. Ce regard me semble en effet empreint de la compassion ironique dans laquelle Ricard voyait le motif central de l'œuvre, « c'est-à-dire le sens pascalien de la misère et de la grandeur de l'homme, de la misère qui est grandeur et de la grandeur qui, quelque part, est encore misère » (Ricard, 1989 : 36). Dans ce contexte, écrire, pose Ricard, « c'est sans relâche approfondir cette double vérité, ne jamais cesser de la regarder et de la comprendre, la déplorer et l'exalter, sourire et pleurer, en éprouver tour à tour la détresse aussi bien que l'enchantement » (Ricard, 1989 : 36). On pourrait aussi ajouter que ce regard, qui donne à l'œuvre sa tonalité unificatrice sans nier ses paradoxes, fusionne *romance* (compassion, plus propice au lyrisme, à l'exaltation des sentiments) et *novel* (ironie, associée au bris des illusions³²), qu'il les fait se rencontrer. Et que de cette rencontre résulte justement l'ambiguïté royenne.

Cette compassion ironique trouve son expression la plus absolue dans l'anecdote du bal chez le gouverneur, que Mélina raconte

32. De son côté, le *romance* ne ferait « que très peu de place à l'ironie » (Frye, 1969 [1957] : 238).

à sa fille pour la distraire du décès de son père, comme si, dit la narratrice, « c'était sa dernière chance, tel un feu qui va mourir, de jeter une petite flambée encore dans nos cœurs » (DE-108). Si cette anecdote confère son titre à la première partie de *La détresse et l'enchantement*, bien que l'histoire à laquelle elle fait référence prenne peu de place dans le livre et qu'elle ait même eu lieu bien avant la naissance de la protagoniste, c'est en raison de sa valeur symbolique. Alors qu'ils n'appartenaient pas aux hautes sphères de la société, les parents de Gabrielle, étrangers à tout « triomphe mondain » (DE-107), ont un jour été invités au bal du gouverneur. Après des semaines de préparation, ils avaient emprunté le tramway pour se rendre à la réception dans leurs plus belles tenues, mais « à l'entrée du parc, au fond duquel la résidence brillait de toutes ses fenêtres, [ils] s'étaient sentis intimidés » (DE-109), ne serait-ce que parce que les fiacres, qui se dirigeaient vers la porte, les avaient éclaboussés au passage, alors qu'ils remontaient l'allée à pied :

Papa, le premier, avait voulu rebrousser chemin : « Allons-nous-en, Mélina ; ce n'est pas ici notre place. » Elle n'avait pas voulu en convenir encore. Le rêve, dans sa tête, bruissait toujours malgré tout. Elle avait entraîné mon père récalcitrant presque au pied du grand perron. Seul avait pu avoir raison de son rêve le regard dédaigneux jeté de haut sur elle par l'huissier en grand uniforme. Elle avait constaté alors que sa robe portait des traces d'éclaboussures, que ses souliers étaient crottés.

[...] Elle avait trouvé moyen, en se haussant sur une pierre, d'obtenir une bonne vue de l'intérieur. Mon père, pris de gêne, lui répétait : « Viens-t'en... », mais elle restait debout sous la fenêtre, les yeux grands d'émerveillement, une main posée en équilibre sur le rebord de la croisée. Plus tard, quand elle me ferait à moi le récit de cette soirée déjà loin dans le temps, elle rirait beaucoup d'elle-même, disant : « Tu me vois, assistant à travers la fenêtre à l'arrivée des hommes en habit à queue, des femmes en robes à traîne, celles-ci faisant la révérence au gouverneur, celui-ci inclinant la tête d'un geste un peu hautain, et tout ça en anglais, j'entendais jusqu'à la voix de l'aide de camp qui annonçait : Mr and Mrs Hugo McFarlane... Alors s'avancait un autre couple, la femme couverte de perles, de diamants, l'homme de décorations... Tu me vois, disait-elle, dans ma petite robe faite à la maison, tu nous vois, ton père mortifié, moi crottée comme si je revenais des champs... » Elle riait, elle riait d'un rire qui paraissait ne contenir aucune amertume, aucune aigreur, seulement la franche gaieté d'un être qui sait porter sur soi un regard de parfaite et douce lucidité. (DE-109)

L'épisode du bal chez le gouverneur montre bien que les personnages du milieu familial, parce qu'ils ne se sentent pas autorisés à prendre part aux splendeurs de la fête, sont confinés dans le monde de la vie ordinaire. Contrairement à leur fille, cet « oiseau tombé sur le seuil », qui connaîtra en Europe la vie de château (mais aussi celle des chambres mal chauffées), il leur est impossible d'entrer dans le « rêve », dont on les chasse avec « un regard dédaigneux jeté de haut ». Ces personnages éclaboussés ne peuvent que regarder par la fenêtre en cachette, depuis l'extérieur, depuis leur exclusion sociale aurais-je envie de dire, « le spectacle de la fête » (DE-110) qui les émerveille, mais à laquelle ils ne peuvent participer, même quand on les y invite. En fait, toute la configuration spatiale de *La détresse et l'enchantement* est régie comme la scène du bal chez le gouverneur, laquelle symbolise le mieux la condition existentielle des personnages, y compris dans sa dimension collective. Dans *La détresse et l'enchantement*, c'est tout un « peuple de dépossédés » (DE-258) qui regarde depuis son exclusion les splendeurs du monde auxquelles il n'a pas accès, du moins sans craindre de disparaître. Les héros de *Bonheur d'occasion*, on l'a vu, étaient pour leur part cantonnés au faubourg Saint-Henri et aucun autre espace ne s'offrait à eux (sauf cette étrange échappée que suppose la guerre, laquelle inverse cruellement la notion d'espace épargné). Il en va autrement dans les œuvres d'inspiration autobiographique. Comme dans *La route d'Altamont*, les personnages y sont bel et bien prisonniers du petit espace, symbolisé par la rue, ou un peu plus largement par l'enclave francophone qu'est Saint-Boniface, mais ce qui est particulier, c'est que depuis leur « prison », ils ont une vue sur cet autre espace qu'est la plaine et son ciel infini: « À l'extérieur de l'enceinte, cependant, l'immensité fascine. Dans tous ses textes sur le Manitoba, Gabrielle Roy souligne cette présence ensorcelante de l'espace, que traduisent entre autres l'horizon interminable de la plaine, la hauteur infinie du ciel qui donnait le goût du départ » (Ricard, 2001 [1975]: 28). De fait, confinée chez elle après s'être blessée, la mère « découvrait le profond ciel du Manitoba et s'en étonnait sans fin, s'étonnait que l'on pût voir mieux parfois, de la prison, qu'en liberté » (DE-217). Il y a donc, dans les œuvres du cycle manitobain, un contraste très fort entre le confinement spatial des personnages, cette « enceinte » dont parle Ricard, et les espaces infinis qui les entourent, entre la détresse du

petit espace urbain et l'enchantement des vastes espaces naturels : « [...] je ressentais presque chaque fois une surprise infinie de découvrir, au milieu de tant de chagrin, un ciel si beau » (DE-172).

Face à cet infini auquel ils n'ont pas accès, mais dont ils ont toutefois bien conscience, l'existence des personnages ne peut paraître que précaire. Depuis son enceinte protectrice, « à la fois refuge et prison » (Ricard, 2001 [1975] : 28), la communauté mène une « vie d'autant plus resserrée et préoccupée de sa propre conservation, que d'innombrables menaces pèsent sur elle, dont la plaine immense, envoûtante, résume à elle seule la puissance » (2001 [1975] : 27). Car la plaine effraie autant qu'elle émerveille. Dans *La route d'Altamont*, Christine ressent même, à certains moments, que l'immobilité de la plaine, cet « infini pays monotone, toujours pareil à lui-même » (RA-15), fait paraître comme irréaliste – voire indésirable – leur présence en ces lieux :

Il y avait une heure où malgré tout je m'ennuyais. C'était au moment où le soleil, sur le point de disparaître, jette sur la plaine une grande clarté rouge, lointaine et étrange, qui semble encore la prolonger, et aussi la vider comme de toute présence humaine, la rendre peut-être aux songes sauvages du temps où elle vivait dans sa solitude complète. On aurait dit alors que la plaine ne voulait pas sur elle de gens, de maisons, de villages, que, d'un coup, elle eût cherché à se défaire de tout cela, à se retrouver comme autrefois, fière et solitaire. (RA-14)

La narratrice de *La détresse et l'enchantement*, sensible pour d'autres raisons à cette « cette heure d'ensorcellement » (DE-194) où le soleil s'abaisse sur la plaine, est aussi habitée par un sentiment d'impermanence. Alors qu'elle revient au pays natal pour visiter les lieux abandonnés de sa jeunesse, elle a même l'impression que la présence des francophones au Manitoba tient d'une sorte de songe : « Il m'apparaît parfois que l'épisode de nos vies au Manitoba n'avait pas plus de consistance que dans les rêves emportés par le vent et que, s'il en subsiste quelque chose, c'est bien seulement par la vertu du songe » (DE-53). Ce passage vient en quelque sorte lier *La détresse et l'enchantement* à une vérité qui émerge des romans étudiés précédemment, à savoir que la permanence tranquille repose toujours, dans le roman québécois, non pas sur un enchantement, mais sur une illusion, qui dans la réalité n'a pas de « consistance ». Contrairement aux romans d'avant 1945, cependant, les personnages de Roy ne vivent pas dans l'illusion

de la permanence tranquille. Ils ne savent que trop bien que leur vie en ces lieux tient à peu de choses, qu'ils sont condamnés à une sorte d'impermanence et qu'au moindre souffle de l'Histoire, ils risquent d'être, comme les rêves, « emportés par le vent ».

Cette configuration spatiale de Saint-Boniface serait à rapprocher de ce que Northrop Frye nommait l'esprit de garnison, en parlant des différentes communautés qui composent la littérature canadienne-anglaise. Naïm Kattan, qui à son arrivée au pays a choisi d'intégrer la littérature canadienne-française, mais qui a beaucoup étudié ce qui s'est publié au Canada anglais, affirme à la suite de Frye que « chacun des groupes s'entoure de murs protecteurs et il en résulte un enfermement. Chaque groupe sait que les autres groupes habitent à côté, sont ses voisins. On les craint, on les redoute, on les ménage ou on les repousse. Ils représentent une menace à la cohésion interne que chaque groupe cherche à préserver » (Kattan, 2001: 12). Si l'ouverture à l'autre « semble porteuse de risques » (2001: 12), en particulier celui de disparaître, le repli sur soi est tout aussi risqué, selon Gabrielle Roy. La menace qui pèse sur le petit espace n'est pas seulement extérieure à lui: la vie que l'on y mène conduit « à une sorte d'assèchement » (DE-149), comme le constateront tour à tour les héroïnes de *La route d'Altamont* et de *La détresse et l'enchantement*. En fait, ce que donnent à voir ces deux narratrices, c'est qu'à partir du moment où l'on a goûté – même modestement – au côté *romance* des choses, le danger est de revenir vers le monde ordinaire avec la conscience que ses désirs ne pourront jamais y être satisfaits. Dès lors, il ne semble plus possible d'y vivre comme auparavant. Les héroïnes royennes ont été initiées au grand espace et c'est depuis la brèche créée par cette « découverte » qu'elles regardent à présent le monde fade qui est le leur. Après avoir vu le lac Winnipeg et les collines envoûtantes, Christine jette sur le monde qui l'entoure, le petit espace de Saint-Boniface, un regard désabusé, comme si le réel lui apparaissait enfin dans toute son inconsistance, en même temps qu'elle en était chassée simplement en le regardant :

Je marchais dans notre petite ville, et elle était devenue à mes yeux inconsistante et pâle comme une ville de cinéma: les maisons de chaque côté des rues étaient de carton-pâte, les rues elles-mêmes vides, car les passants qui me frôlaient, c'est à peine si je les entendais venir, si je leur voyais un visage; la neige, c'est à peine si je comprenais

qu'elle tombait sur moi ; moi-même, au reste, j'étais occupée par une sorte d'absence, si l'on peut dire...

Parfois une très singulière question montait de moi comme du fond d'un puits : « Que fais-tu ici ? » Alors, je jetais les yeux autour de moi, je tâchais de me retenir à quelque chose, hier familier pourtant, en ce monde qui se dérobaient.

Mais l'affreuse impression persistait que j'étais ici par l'effet du hasard et que j'aurais à découvrir l'endroit du monde encore inconnu de moi où je pourrais me sentir peut-être un peu à ma place. Tout le long du jour m'accompagnait sans désemparer cette petite phrase en apparence insignifiante, mais si bouleversante : « C'est fini, ce n'est plus ici chez toi. Tu es ici à l'étranger maintenant. » (RA-155)

Une fois qu'elles ont connu le *romance*, les héroïnes se sentent désormais étrangères au *roman*, à ce monde qui, hier encore, leur paraissait familier et qui se montre aujourd'hui défaillant. Par ce regard qui fait d'elles des étrangères, qui révèle la contingence de leur existence (« j'étais ici par l'effet du hasard »), tout se présente comme si les rêveuses étaient chassées du réel, qu'elles en étaient coupées, voire exclues par la simple force des choses. Par un retournement paradoxal, le monde familier, celui du petit espace réaliste (« notre petite ville »), apparaît comme faux, comme un décor de « carton-pâte », qui le rapprocherait de la simple représentation théâtrale. Se met en branle, dans cet extrait, une sorte de distanciation (« j'étais occupée par une sorte d'absence ») par laquelle l'héroïne prend conscience des ressorts d'un artifice qui vise à créer, selon les mots de Barthes, un effet de réel. Il faut dire que, dans sa préface à *La Petite Poule d'Eau*, la romancière mettait déjà en garde de ce que la vérité ne se trouvait pas du côté des univers réalistes, concluant que le « frémissement le plus joyeux, le plus jeune » (FLT-208) des espaces épargnés était « peut-être le plus vrai » (FLT-208), mais que cette joie menaçait d'être altérée avec le temps³³.

Dans l'œuvre royenne, le *romance* est presque toujours travaillé comme un portrait en creux du réel, appelé à montrer ce qu'il n'est pas (ou ce qu'il n'est plus), notamment en faisant briller de nouveau tout ce qui en est absent : le passé tout entier disparu ainsi que les êtres chéris, mais également les promesses non tenues, les choses

33. Roy écrit qu'elle a su saisir cet espace alors qu'il était à son stade le plus jeune : « Vingt ans plus tard n'en aurait-il pas été de la Petite-Poule-d'Eau comme de partout ailleurs ? J'en doute à peine » (FLT-207).

qui ne sont pas encore advenues, c'est-à-dire cet avenir à côté duquel il serait si facile de passer. La force d'attraction des espaces épargnés tient au fait qu'ils possèdent le pouvoir de se charger de tout ce qui, dans le monde réel, a été perdu ou menacé de ne jamais être attribué aux personnages. Une fois que l'on « croi[t] au Paradis terrestre » (AC-172) pour l'avoir aperçu de ses propres yeux, selon la belle expression d'Alexandre Chenevert, la réalité ne peut, en comparaison, que paraître « inconsistante et pâle comme une ville de cinéma » (RA-155). Ses promesses se révèlent être des mensonges visant à tromper les êtres qui l'habitent, à les maintenir dans une attente vaine, comme la mère de Christine, demeurée toute sa vie prisonnière d'une petite rue, sans compensation aucune.

Cette distanciation critique qui s'empare des héroïnes va plus loin encore, leur révélant que le petit espace qui se présente comme le monde de la sécurité face aux menaces extérieures dépossède en vérité les êtres plutôt que de les protéger. Dans *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle découvre que son peuple n'est pas seulement un « pauvre peuple dépossédé » (DE-258) : il assèche aussi les individus qui le constituent, sacrifiant leurs destinées à des visées collectives. À mesure que la collectivité s'apparente aux dépossédés-dépossesseurs présents dans le roman québécois des années 1930, la narratrice prend conscience que « les extrémistes de [son] côté » (DE-91) confinent les membres de sa communauté à un « isolement tragique » (DE-91), en les coupant du monde et de ses bienfaits : « [...] notre vie en était une de repliement sur soi, menant presque inévitablement à une sorte d'assèchement. Le mot d'ordre était de survivre, et la consigne principale, même si elle n'était pas toujours formellement énoncée, de ne pas frayer avec l'étranger. Il me semblait sentir s'échapper de moi tous les jours un peu plus de force vive » (DE-149). Parce qu'il ne permet plus les allers-retours vers le vaste espace, lesquels sont essentiels à l'équilibre royen³⁴, le petit espace qu'est Saint-Boniface prend des airs de « quelque Albi assiégée ou autre cité malheureuse protégée de tous côtés par des défenses, des barbicanes, des interdits » (DE-149). La menace qui guette les êtres ainsi emmurés est bien celle d'une « sorte d'assèchement » (en témoigne d'ailleurs le destin malheureux des sœurs

34. « La liberté, est-ce que ce ne serait pas de rester en un tout petit espace d'où l'on peut sortir si l'on veut ? » (RD-160)

ainées de Gabrielle). Sentant s'échapper des siens toute leur force vive, la narratrice conclut à une sorte de fatigue culturelle quasi généralisée : « Nous étions usés, je suppose » (DE-149).

La voix des étangs

Qu'ils se nomment « le chant impérissable » du lac Winnipeg, « la voix des étangs » ou encore « le chant des rails », les grands espaces royens lancent des appels aux personnages, qu'ils cherchent à envoûter. Au contraire de Florentine, qui n'y prêtait aucune attention³⁵ parce qu'évoluant dans un monde où le réalisme prenait presque toute la place au détriment du romantisme, l'héroïne de *La route d'Altamont* et de *Rue Deschambault* ainsi que celle de *La détresse et l'enchantement* y seront quant à elles attentives. Mais, pour entendre le chant des grands espaces, il faut déjà avoir pris conscience de la dépossession et se placer en retrait ; il faut, pour le dire autrement, être « occupée par une sorte d'absence » (RA-155) au réel, comme l'exprimait si bien Christine dans *La route d'Altamont*. Au départ, pour lutter contre cette dépossession qu'elles commencent à entrevoir, pour obtenir quelque chose qui les en sortirait, ces héroïnes n'ont que leur attente, dans laquelle elles mettent toute leur confiance. Chez elles, l'attente est aussi une forme d'écoute où « l'essentiel consiste à se montrer totalement disponible au rêve, à la réflexion, à l'avenir » (Saint-Martin, 2002 : 9). Et, de fait, alors qu'elles sont plongées dans cette attente sans objet (qui est par sa gratuité la forme mentale de l'errance par laquelle, une fois de plus, le destin semble éprouver le sujet, révélant ainsi sa valeur), le grand espace se charge un jour ou l'autre de leur envoyer une sorte de signal.

Dans *Rue Deschambault*, c'est en allant s'isoler dans le grenier de sa maison « comme pour me chercher moi-même » (RD-227) que la jeune Christine perçoit un jour la voix des étangs, ce long cri continu qui vrille dans l'air et lui fait dire qu'elle n'a jamais « entendu appel plus fort vers l'enfance, vers ses joies, un peu sau-

35. L'escapade qu'elle fait avec Emmanuel en campagne souligne bien cette absence au grand espace qui marque Florentine. Alors qu'elle veut rentrer en ville (« [y] a rien à voir ici » (BO-377), dit-elle), le jeune homme « comprenait maintenant, à certaines phrases placées dans le silence, qu'elle ne s'intéressait nullement au paysage et même que tout lui échappait » (BO-384).

vages» (RD-227). Alors qu'elle se penche à la fenêtre pour écouter cette voix devenue un « cri » (RD-227), lui apparaissent, « si l'on peut dire qu'ils apparaissent, ces immenses pays sombres que le temps ouvre devant nous » (RD-227), des pays, précise Christine, « rien qu'à moi et cependant tout entier à découvrir » (RD-228). Le paradoxe royen par excellence tient dans cette voix des étangs, qui est à la fois une « musique » (RD-227) et un « cri » (RD-227). Ce qui semble aporétique ici, c'est d'abord que cette voix pointe vers les « joies » en même temps que vers les « pays sombres », mais surtout que l'avenir du personnage se trouve lié au commencement (vers l'enfance et ses joies sauvages), ce qui, à nouveau, n'est pas sans rappeler la conception spatiale qui prévalait dans la préface de *La Petite Poule d'Eau*. Le paradis terrestre des commencements du monde, note à juste titre Yvon Rivard, renvoie moins au passé qu'à l'avenir: « [...] comme le temps retrouvé de Proust, [il] n'est plus, contrairement à ce que l'on croit, derrière, mais devant nous » (Rivard, 2010: 132).

Dans *La détresse et l'enchantement*, l'appel qui revient le plus souvent (car ils sont nombreux) est celui que la narratrice perçoit lors de « cette heure d'ensorcellement » (DE-194) où le soleil se couche sur la plaine et qui, comme la voix des étangs pour Christine, fait écho à son destin. Cet appel, elle le capte « soir après soir » (DE-146) dans « [sa] petite chambre du grenier où [l']avaient visitée [ses] premiers songes » (DE-147), comme « des éclaireurs des choses à venir qui viennent, à l'âge de notre ignorance de nous-mêmes, nous en apprendre plus sur nous que rien d'autre ne nous en apprendra jamais » (DE-147). Brault notait d'ailleurs que ces instants où le présent se verticalise fourmillent dans les romans intimistes de Gabrielle Roy, sous forme de notations qui témoignent « d'une aptitude à dire la cristallisation d'un instant, lequel, à travers des objets mondains servant de révélateurs comme en photographie, tire le moi de son assoupissement et le milieu environnant de sa banalité pour les accorder l'un à l'autre en une seule et même amitié » (Brault, 1989: 391). Dans les romans intimistes, les jeunes héroïnes royennes scrutent presque toujours le paysage pour que leur soit révélé leur destin, tentant, comme Gabrielle qui regarde par la fenêtre de sa première classe, de « percer devant [elles] l'obscur étendue de l'avenir et d'entrevoir ce qu'allait être [leur] vie » (DE-119), même si le personnage de la mère, associé au petit espace, demeure convaincu qu'il ne s'agit

là que d'une lubie. Dans *La détresse et l'enchantement*, la jeune fille descend de son grenier et enfourche sa bicyclette « pour [s'] en aller toujours – n'était-ce pas en soi un curieux indice ? – vers les petits bois de chênes, du côté du soleil couchant » (DE-148), à la rencontre de cette heure mystérieuse qui se jette sur la plaine, de ce monde « embelli longtemps après le couchant par des couleurs qui mettent du temps à s'en aller » (DE-148). Sa mère, qui remarque qu'elle roule toujours vers l'ouest « à cette heure un peu tardive » (DE-148), la met en garde « avec une sorte de rancune » (DE-148) : « C'est le côté des illusions » (DE-148).

Comme des « éclaireurs des choses à venir » (DE-147), ces « signe[s] fugitif[s] » (DE-148), ces « appels mystérieux de la vie auxquels on obéit les yeux fermés » (DE-196), se rattachent de toute évidence aux grands espaces romantiques, que ce soit au « chant des étangs » (RD-229) ou encore « à la magie de cette heure étrange » (DE-128) qui s'étend sur la plaine, et que l'on dit ensorcelée. Parce qu'ils sont porteurs d'enchantement, ils tirent indéniablement les personnages du côté *romance* de l'œuvre, bien loin de l'univers du réalisme social qui dominait dans *Bonheur d'occasion* et ses personnages privés d'espace, mais aussi de ce réalisme au féminin qui continue de teinter la condition féminine dans les romans de facture intimiste et autobiographique, où la mère, avec ses rêves sacrifiés, apparaît asservie au travail invisible, « captive » (RD-89) des besoins des autres : « [...] maman, dans le passé, avait déjà parlé d'être libre, et il n'en était résulté que plus d'enfants encore, beaucoup plus de couture, beaucoup plus d'ouvrage » (RD-89). Non seulement les grands espaces extraient les personnages de l'univers réaliste, du moins un certain temps, mais ils promettent également de réparer les ravages opérés par la durée romanesque, tantôt en conservant la mémoire du passé disparu, tantôt en gardant intacte la possibilité d'un avenir qui ne serait pas marqué par la dépossession, un avenir qui serait, disait Christine, « rien qu'à moi et cependant tout entier à découvrir » (RD-228). C'est bien d'un avenir de pleine possession qu'il s'agit : « [...] j'espérais encore que je pourrais tout avoir » (RD-230), y compris « le temps » (RD-230), conclut précisément l'héroïne à la fin du chapitre « La voix des étangs ».

Dans les romans de Roy, ces appels sont donc pour le moins polyvalents : contrairement aux personnages qui approchent de la

fin de leurs parcours et à qui le temps disparu est enfin redonné (on dit d'ailleurs toujours qu'ils rajeunissent), l'appel lancé par les grands espaces aux personnages qui se trouvent au commencement est le plus souvent lié au destin, émanant de « cette autre moi-même qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre » (RD-228), dit la narratrice. Mais cet appel demeure vague et mystérieux, n'offre que plus ou moins de réponses aux questions que se posent les personnages. On pourrait même dire que sa principale vertu est justement d'apporter plus de questions que de réponses, comme en témoigne Christine du haut de son grenier :

Qu'allais-je faire là-haut ? J'avais seize ans, peut-être, le soir où j'y montai comme pour me chercher moi-même. Que serais-je plus tard ?... Que ferais-je de ma vie ?... Oui, voilà les questions que je commençais à me poser. Sans doute pensais-je que le temps était venu de prendre des décisions au sujet de mon avenir, au sujet de cette inconnue de moi-même que je serais un jour. (RD-227)

Si les appels se font entendre et qu'ils trouvent écho chez les personnages dans les questions qu'ils se posent, la réponse à leur donner reste à inventer. Il n'est pas étonnant que chaque fois qu'ils resurgissent dans l'œuvre, on les dise « mystérieux » (DE-196), « fugitif[s] » (DE-148), presque indéchiffrables. La raison en est que ces appels lancés par « ce moi pas encore né » (DE-147) ne pointent au fond rien d'autre que l'expérience du monde propre au personnage, laquelle reste à faire, et ne peut donc être donnée à l'avance sans se transformer en une représentation qu'on ne ferait qu'imiter, ce qui serait le contraire d'une expérience. Autrement dit, dans cette œuvre, contrairement à ce qu'enseigne la théorie girardienne qui voit dans cet adage un mensonge, l'expérience que fait le sujet royen du monde serait davantage liée à l'univers du *romance*, tandis que, dans l'univers du *roman*, celui-ci est toujours dépossédé de sa propre expérience du monde par les déterminismes sociaux, c'est-à-dire par les représentations qu'on lui impose, par les contre-modèles qu'il imiterait malgré lui ou encore par les idéologies qui orientent les gestes et les désirs de la communauté. Si les appels lancés par les grands espaces demeurent le plus souvent flous et indéfinis, c'est avant tout parce qu'ils ne sauraient en aucun cas exercer un rôle de médiation. En se contentant de signaler leur présence, ils ne suppléent pas à l'expérience de l'individu, lui laissant toute la liberté d'avancer ainsi que la possibilité de tracer seul

son chemin³⁶. Pour le dire autrement, ces appels sont précisément ce qui efface toute représentation et permet au sujet de renouer avec sa propre volonté, qu'il doit néanmoins apprivoiser par une sorte d'écoute mélancolique. Dès lors, avant même qu'il se mette en route, toute la difficulté de son entreprise tient précisément à ceci : le message envoyé par « ces appels mystérieux de la vie » (DE-196) laisse entièrement place à l'interprétation et au libre arbitre, contrairement au monde réel où la voie que doit emprunter l'individu est donnée à l'avance.

Héroïnes en quête de romanesque

En réponse à ces appels, aux chants des étangs qui parcourent l'œuvre royenne presque d'un bout à l'autre, l'attente ne suffit pas : encore faut-il savoir en sortir au moment opportun et avancer vers ce pays « au bout de la confiance » (RA-147) évoqué par Christine dans ses excursions sur la route d'Altamont. Or, dans les univers royens sans médiateurs (ou presque), les personnages principaux sont pratiquement toujours les premiers à capter cet appel et à aller vers lui. Personne n'a formulé de réponse avant eux, si ce n'est d'ignorer l'appel ou de remettre à plus tard la réponse, comme l'a fait Éveline, la mère de Christine, jusqu'à devenir prisonnière de son attente. Éveline, qui avait rêvé d'être musicienne ou encore de visiter les grands espaces épargnés, était parfaitement consciente de ne pas avoir répondu à cet appel, car asservie aux besoins des autres, elle n'avait « pas eu beaucoup de temps pour [elle]-même » (RA-155). Et sa fille découvrait que, pour sa mère, « il était déjà tard pour assouvir ces désirs qui, non contentés, nous laissent pourtant comme imparfaits à nos yeux, dans leur traînée de regrets nostalgiques » (RA-62). Abandonnée par sa fille, son « dernier lambeau de jeunesse » (RA-160) arraché, elle n'a plus qu'à mourir de chagrin « comme en meurent au fond tant de gens » (RA-167).

Étrangères parce qu'habitées par ce qui est absent du réel, mais qu'elles ne peuvent clairement identifier, les narratrices royennes sortent de cette attente. Poussées par leur tristesse, chassées

36. Et inversement, comme le note Antoine Sirois, la romancière « n'a pas soumis la nature à une des idéologies courantes, elle s'est plutôt soumise à la nature, prêtée à son écoute » (Sirois, 1989 : 384).

du monde qui est le leur par leur propre mélancolie, elles sont condamnées à avancer à l'aveugle, à errer à la recherche de cet «endroit du monde encore inconnu de moi où je pourrais me sentir peut-être un peu à ma place» (RA-155), comme le dit Christine. Mais elles se montrent pour la plupart déterminées à échapper à leur condition: «Ah, pour aller loin, j'y étais bien décidée. Mais où était le loin?» (DE-80) La voie privilégiée par les héroïnes des romans intimistes pour se distinguer, c'est-à-dire pour s'extraire de leur condition, sera celle de l'écriture (ou encore du théâtre, auquel songe un certain temps Gabrielle), associée bien entendu à l'avenir, mais aussi au départ, comme en témoigne ce passage où l'héroïne de *Rue Deschambault* prête de nouveau l'oreille à la voix des étangs:

Les grenouilles avaient enflé leurs voix jusqu'à en faire, ce soir-là, un cri de détresse, un cri triomphal aussi... comme s'il annonçait un départ. J'ai vu alors, non pas ce que je deviendrais plus tard, mais qu'il me fallait me mettre en route pour le devenir. Il me semblait que j'étais à la fois dans le grenier et, tout au loin, dans la solitude de l'avenir; et que, de là-bas, si loin engagée, je me montrais à moi-même le chemin, je m'appelais et me disais: «Oui, viens, c'est par ici qu'il faut passer...»

Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire. Quoi et pourquoi, je n'en savais rien. J'écrirais. C'était comme un amour soudain qui, d'un coup, enchaîne un cœur; c'était vraiment un fait aussi simple, aussi naïf que l'amour. N'ayant rien encore à dire... je voulais avoir quelque chose à dire... (RD-228)

Si l'écriture accompagne sans contredit le geste de partir, c'est parce que, rappelle Ricard, «l'écriture implique elle aussi une séparation radicale, un renversement de l'ordre normal de la vie et l'entrée dans un espace réputé subversif et qui l'est en effet dans la mesure où tout y est absent: l'imaginaire» (Ricard, 2001 [1975]: 30). Associée à l'exploration du monde, qui la symbolise peut-être, l'écriture n'est pas pour autant qu'extériorité: «Devenir écrivain, notait Belleau à propos de Christine, impliquerait donc une exploration simultanée du monde extérieur et de la vie intérieure, plus précisément: la découverte du monde dans la recherche de soi» (Belleau, 1999 [1980]: 62). Saint-Martin avançait quant à elle que «la voyageuse est le modèle de la femme libre. Voyageuse, on se possède soi-même et du même coup on possède le monde; autrement, on vit en prisonnière» (Saint-Martin, 2002: 10). À tout cela,

j'ajouterais que si le départ est un passage obligé pour l'écrivaine, c'est aussi parce que, face à l'univers réaliste du petit espace, l'écriture semble tributaire d'une transformation que seul l'ailleurs peut apporter. Pour devenir écrivaine, Christine pressent qu'il faut partir, se « mettre en route » vers cet avenir, ne serait-ce que pour « avoir quelque chose à dire ». Gabrielle, depuis son grenier, écrivait des phrases qui lui paraissaient provenir « d'un moi non encore né », « à qui, dit-elle, j'aurais accès de longtemps encore, qui, de très loin dans l'avenir, consentait seulement de temps à autre à m'indiquer brièvement la route par un signe fugitif » (DE-147). Les héroïnes royennes, du moins dans les romans intimistes, projettent sans cesse leur propre transformation au-devant d'elles pour qu'elle les tire vers l'avant.

Que l'on pense à Jean Rivard, à Samuel Chapdelaine, à Euchariste Moisan ou encore au Survenant, le parcours des personnages du roman québécois est fait de départs qui, au regard de la dépossession, prennent des airs tantôt de fuite, tantôt de recommencement, quand ce n'est pas les deux à la fois. L'une des grandes différences qui séparent ces personnages masculins des héroïnes royennes, c'est que par ce geste radical que constitue pour eux le départ, ils ne cherchent pas à connaître une transformation, mais uniquement à la fuir, à aller, comme Samuel qui recommence sa vie toujours plus au nord, vers un lieu où ils pourraient demeurer inchangés, à jamais semblables à ce qu'ils sont. Dans ce parcours qui est le leur, la possession se trouve non pas devant, mais derrière, dans une version antérieure d'eux-mêmes qu'ils ont à défendre face au progrès ou encore à recréer par l'imitation du passé. Les héroïnes royennes, de leur côté, n'ont jamais connu la possession³⁷. La seule qui s'offre est celle qui pourrait advenir dans une version non pas antérieure, mais ultérieure d'elles-mêmes, une possession non pas à l'imparfait ou au passé composé, mais au conditionnel. Dans les romans analysés jusqu'ici, jamais avant Gabrielle et Christine, qui souhaitent toutes deux partir vers l'Europe afin d'y devenir actrice ou écrivaine, la transformation n'a été aussi désirée, en même temps qu'elle est connotée différem-

37. Elles ne peuvent que remonter le passé pour y puiser la misère : « Je m'en allais loin dans le passé chercher la misère dont j'étais issue, et je m'en faisais une volonté qui parvenait à me faire avancer » (DE-32).

ment, devenue un symbole de progrès, et non plus uniquement de déchéance, voire de dépossession.

Bien que l'écriture procède chez elles d'une absence de codes, relevée par Belleau, à laquelle j'ajoute une absence de médiation, ces héroïnes n'en font pas moins la preuve d'une volonté ferme, montrant encore une fois que la transformation répond chez elles à une aspiration fondamentale. Cependant, le *roman* se charge d'éprouver cette volonté et d'ériger des obstacles pour freiner leurs préparatifs. Déjà, Gabrielle met huit années à épargner, sou par sou, la somme nécessaire à son départ, et son projet est sérieusement menacé lorsque sa mère, victime d'une chute, doit subir une opération coûteuse pour pouvoir marcher de nouveau. Nul autre passage de *La détresse et l'enchantement* ne témoigne mieux de ce désir de transformation qui l'habite que la scène chez le médecin, à qui Gabrielle sollicite un crédit :

[...] je me surpris à m'ouvrir le cœur à lui comme je ne l'avais fait avec personne encore. Je lui disais que j'avais à la banque l'argent pour tout régler d'un coup s'il le fallait, l'hôpital, l'anesthésie, l'opération. Mais que cette somme représentait huit années de petites économies mises bout à bout de peine et de misère dans le but d'aller passer une année au moins en Europe, pour une raison que je ne pouvais d'ailleurs m'expliquer clairement. Peut-être au fond pour me soumettre à un essai, découvrir si j'étais apte à devenir quelqu'un, quelque chose, n'ayant là-dessus qu'une idée bien confuse, pas même assurée au reste d'avoir du talent, mais que c'était ainsi et que je n'y pouvais rien, j'étais comme possédée par la folie de m'arracher au sol. Et que c'était maintenant ou jamais, car c'est tout juste si j'avais encore la force de partir. Bientôt je ne pourrais plus. De jour en jour, je sentais les liens de la routine, de la sécurité, de l'affection aussi se resserrer pour mieux me retenir. (DE-212)

En fait, tout se présente comme s'il y avait désormais non pas une, mais deux transformations bien distinctes l'une de l'autre, et non plus cette seule transformation qui apparaissait presque d'un seul bloc dans le roman d'avant 1945, et qui n'apportait que dégradation. Cette dernière demeure toujours active, en particulier dans le petit espace, où les narratrices voient tous les membres de leur famille être déposés les uns après les autres par le *côté concret, ordinaire de la vie*. Mais il y a désormais cette autre transformation annoncée par la voix des étangs qui, aux yeux des héroïnes, passe par l'écriture, le départ, les grands espaces romantiques ainsi que

l'expérience que l'on en fait, laquelle permet de s'éprouver (« me soumettre à un essai »), c'est-à-dire de vérifier si l'on est « apte à devenir quelqu'un, quelque chose ».

Qu'est-ce qui fait au juste que le départ, que laissent miroiter le *romance* et ses appels pour le moins mystérieux, implique une transformation par opposition aux possibilités offertes dans le petit espace, ces « liens de la routine, de la sécurité, de l'affection », qui ne sont rien d'autre que des aspects triviaux de la vie quotidienne, mais que l'on sent de jour en jour « se resserrer pour mieux [nous] retenir » ? Qu'est-ce qui, précisément, dans le *romance* s'oppose le mieux à la vie ordinaire associée au *novel* sinon l'aventure qu'il semble pouvoir contenir, et qui repose ici, plus que nulle part ailleurs jusqu'à présent, sur le romanesque dont le *romance* se trouve porteur ? Le « caractère d'éternelle enfance du romanesque, écrit Frye, se manifeste dans son atmosphère de nostalgie étonnamment persistante, et par la quête, dans le temps et dans l'espace, de ses imaginaires d'âge d'or » (Frye, 1969 [1957] : 227), lesquels semblent particulièrement bien s'accorder aux commencements du monde évoqués par Roy et à ce rêve d'une patrie utopique : « J'aspirais à une patrie, et ne savais où elle était, et peut-être déjà au fond la souhaitais-je faite de tous les hommes et du monde entier » (DE-152). Si nous pouvons traiter ces œuvres comme des romans, c'est avant tout en raison du désir de romanesque (et plus largement de *romance*) qui s'empare des héroïnes au beau milieu de leur attente. Il incarne à coup sûr un discours sur le roman, un regard porté sur lui. Mais que signifie ce parti pris des héroïnes royennes, telle Christine qui « aimai[t] mieux la fiction que les jours quotidiens » (RD-229) ? *A priori*, la transformation souhaitée par les narratrices peut paraître bien éloignée des frasques du romanesque, dont l'œuvre royenne présente en effet une version dégradée, c'est-à-dire atténuée³⁸. Pourtant, chez Roy, pour faire mienne cette idée de Nathalie Piégay-Gros, « le romanesque se développe sur le terrain le plus prosaïque qui soit ; mais il le creuse d'un potentiel d'aventures et de merveilleux qui arrachent le quotidien à sa grisaille » (Piégay-Gros, 2005 : 36).

38. C'est pourquoi le terme anglais « *romance* », qui ratisse plus large que l'épithète « romanesque » qui lui sert souvent de traduction, me paraît mieux convenir à la saisie du roman royen.

Ainsi, il y a chez les héroïnes de Roy, en particulier chez Christine et Gabrielle, cette vague nostalgie d'un monde régi par le romanesque, qu'elles n'ont pourtant pas connu, à moins qu'elles l'aient puisé dans les récits de la mère, « la Schéhérazade qui a charmé [leur] longue captivité dans la pauvreté » (DE-153).

Deux mondes en lutte

L'œuvre royenne, répétons-le, met en scène une sorte de combat entre le *roman* et le *romanesque*, entre l'ordinaire et le romanesque, entre la détresse et l'enchantement, en opposant constamment deux forces transformatrices. Les narratrices aspirent à une vie romantique semée d'aventures dans le vaste monde, et doivent pour cela abandonner à l'ordinaire les êtres chéris, quitter l'ici pour rejoindre l'ailleurs. Ce qu'elles cherchent à acquérir par cette expérience qu'est l'aventure, c'est avant tout une « façon un peu personnelle » (DE-152) de s'exprimer, qui est aussi une façon de s'extraire de la mêmeté à laquelle étaient confrontés les narrateurs hébertiens. Mais, dès qu'elles prennent la résolution de partir et entament les longs préparatifs nécessaires, le *roman* multiplie les ruses pour les maintenir en place, et leur rêve est sans cesse menacé par les aspects les plus triviaux de l'existence : « [...] je sentais les liens de la routine, de la sécurité, de l'affection aussi se resserrer pour mieux me retenir » (DE-213). Au moment où sa mère se blesse lors d'un banal accident qui risque de la laisser infirme, l'héroïne entrevoit la nécessité de renoncer à son rêve de transformation romantique et de réintégrer les rangs du monde ordinaire, c'est-à-dire de s'asservir aux besoins des autres en demeurant toute sa vie dans le petit espace afin d'y soigner Mélina :

Je vis que s'éteindrait pour moi, comme il s'était sans doute éteint dans bien des vies dont j'étais issue, le curieux rêve qui me poussait depuis des années à atteindre quelque chose que je ne connaissais pas et qui me ferait moi-même, et je ressentis de la peine pour cette part de moi qui ne viendrait pas à la vie et me resterait donc ainsi toujours cachée. Mais aussi j'éprouvai comme une sorte de lâche soulagement à l'idée que ce trop difficile chemin embrumé et à l'écart me serait épargné et que je pourrais désormais avancer avec les autres dans le commode sentier de tous, me sentant entourée et soutenue de chaque côté. (DE-209)

En pressentant l'extinction de son curieux rêve (« comme il s'était éteint dans bien des vies dont j'étais issue »), la narratrice comprend que le *côté concret, ordinaire de la vie*, qui a dépossédé tant de gens de sa famille, se referme maintenant sur elle comme un étouffement. Elle découvre surtout qu'elle n'est plus tout à fait au commencement, et que la durée du temps romanesque joue désormais contre elle : « c'était maintenant ou jamais, car c'est tout juste si j'avais encore la force de partir. Bientôt je ne pourrais plus » (DE-213). Ainsi, à la découverte difficile de ce « quelque chose que je ne connaissais pas et qui me ferait moi-même », la vie ordinaire oppose une voie facile en proposant aux narratrices « [d']avancer avec les autres dans le commode sentier de tous ». C'est, étrangement, une forme de bonheur que la vie ordinaire fait soudainement miroiter, de sorte qu'une véritable lutte s'engage dans *La route d'Altamont* entre l'appel du *romance*, intériorisé par la narratrice, et la vie ordinaire qui, pour la subjuguier, la couvre de tendresse au moment même où elle s'apprête à la quitter :

Je l'avais entendu déjà, parfois, l'appel insistant, étranger – venant de nul autre que moi pourtant – qui, tout à coup, au milieu de mes jeux et de mes amitiés, me commandait de partir pour me mesurer avec quelque défi imprécis encore que me lançait le monde ou que je me lançais à moi-même.

J'avais réussi jusque-là à m'en délivrer, puis, sans qu'il me parlât beaucoup plus directement, j'en vins à l'entendre qui me relançait partout. (Je dis *il*: comment nommer autrement ce qui devint peu à peu mon maître, mon tyrannique possesseur ?) Était-je un instant heureuse dans mon insouciance, mes petits projets raisonnables d'avenir, que j'entendais s'élever ses remontrances : « Qu'attends-tu donc pour partir ? Tôt ou tard, tu devras le faire... » J'étais tentée de demander : « Qu'es-tu, toi qui me poursuis ainsi ?... » mais je n'osais pas, apercevant que cet être étrange en moi, insensible s'il le fallait à la peine qu'il me ferait et ferait à d'autres, c'était aussi moi-même.

Pourtant ma vie me plaisait et ma tâche d'institutrice, assez haute sûrement pour la remplir. De plus j'avais ma mère qui elle n'avait plus que moi.

Or il arriva que cette vie que je vivais, comme si elle se sentait menacée, me couvrit de caresses et se montra pour moi plus tendre et précieuse que jamais. Quand on aime la vie, c'est alors qu'elle-même nous aime le plus, comme par un prodige d'entente. (RA-153)

Si le concept de « bonheur d'occasion » est généralement associé au salut par la guerre, les romans intimistes prouvent qu'il fonc-

tionne aussi en sens inverse, à savoir que c'est en ne prenant pas de risque, en restant sur place et en renonçant à partir à la difficile recherche de soi, que l'on touche à un bonheur qui serait d'autant plus d'occasion qu'il est la copie, parfois un peu améliorée, du bonheur que les êtres qui nous ont précédés ont cru posséder, comme l'est celui de Florentine à la fin de *Bonheur d'occasion* ou comme Eutrope Gagnon en est l'incarnation pour Maria Chapdelaine. Contrairement à Maria qui accepte de poursuivre la vie ordinaire, Christine, dans *La route d'Altamont*, portée par « l'appel insistant, étranger – venant de nul autre qu'[elle] » et l'invitant à se « mesurer avec quelque défi imprécis », ne se contente pas d'un bonheur au rabais, qui consisterait à demeurer auprès de sa mère et à occuper une charge d'institutrice. À l'autre version de Christine, celle de *Rue Deschambault*, revient de montrer ce qu'il advient lorsque le personnage succombe aux promesses du *roman* et s'abstient de répondre à l'appel lancé par les espaces épargnés.

Dans *Rue Deschambault*, la mère de Christine cherchait à la décourager d'accomplir sa vocation d'écrivaine, lui assurant que « [c]e doit être ce qu'il y a de plus exigeant au monde » (RD-229). Éveline prévenait sa fille que le don d'écriture, cet étrange commandement, est « comme une malchance qui éloigne les autres, qui nous sépare de presque tous » (RD-229). Mais Christine cessait d'écouter sa mère pour se réfugier dans ses pensées, consciente de « s'ennuyer longtemps d'avance du long chemin à faire, du visage définitif que nous donnera la vie » (RD-230), mais désirant malgré tout aller de l'avant, apprendre à se connaître :

Alors maman a eu un geste si désolé, si impuissant.

Elle a dit en s'en allant :

— L'avenir est une chose terrible. C'est toujours un peu une défaite.

Elle m'a laissée à la nuit, au grenier solitaire, à l'immense tristesse du pays noir. (RD-230)

À la fin de *Rue Deschambault*, Christine renonce à écrire afin de « gagner [sa] vie » (RD-259), et l'univers du *roman* l'emporte sur la *romance*. En sacrifiant son rêve au côté concret, ordinaire de la vie, Christine n'a « jamais fait une découverte plus désolante : toute la vie assujettie à l'argent ; tout travail, tout songe évalué en vue d'un rendement » (RD-260). Lui reviennent alors « les infinis calculs, la dure partie qui avait été celle de [sa mère] » (RD-260) et qui

s'apprête à devenir la sienne. Aux yeux de sa mère, qui l'implore de se trouver un emploi parce qu'elle n'aura bientôt plus d'argent de côté, il n'y a pas d'occupation plus digne que celle d'institutrice, ce qui fait dire à la jeune femme : « Maman avait souhaité faire de toutes ses filles des maîtresses d'école – peut-être parce qu'elle portait en elle-même parmi tant de rêves sacrifiés, cette vocation manquée » (RD-261). N'écoulant plus sa propre volonté, Christine accepte de descendre de son grenier et d'emprunter cette voie tracée pour elle, car quand « on se connaît mal encore soi-même, pourquoi ne tâcherait-on pas de réaliser le rêve que ceux qui nous aiment font à notre usage » (RD-261). Dès lors que sa quête est mise en échec, Christine se transforme de la mauvaise manière, trouvant même dans le renoncement un apaisement, son bonheur d'occasion à elle. Alors, dans ce qu'il reste du roman qui s'achève, il n'est plus question de la voix des étangs, encore moins d'écriture.

Jamais *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, qui mettent en scène les mêmes personnages évoluant dans les mêmes décors, aux mêmes âges de leur vie, mais sans que les épisodes racontés fassent écho ou allusion les uns aux autres, n'auront paru aussi différents et complémentaires. Publié en 1966, soit une dizaine d'années après *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont* ne reprend pas l'histoire de Christine là où le roman de 1955 l'avait laissée, mais la recommence du début. Tout se présente comme si par cet étrange diptyque, dont les composants semblent s'ignorer l'un l'autre, Gabrielle Roy avait cherché à explorer deux possibilités ontologiques à partir de la même histoire³⁹, qu'elle avait extrait des mêmes matériaux deux trajets existentiels mis en parallèle, mais prenant deux embranchements différents, celui de la « rue » versus celui de la « route », celui de la défaite versus celui de la victoire, celui du gagne-pain versus celui de la vocation artistique, tout

39. Cette dimension ne se limite d'ailleurs pas à *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*. Dans *Où iras-tu Éveline ?*, petit récit écrit par Roy mais réécrit par François Ricard à la manière de l'autrice, l'écrivaine offre une seconde chance au personnage d'Éveline. Tant par son contenu que par son style, ce récit pourrait être vu comme un supplément à *La route d'Altamont*, en même temps qu'il en incarne paradoxalement une sorte de démenti. Plutôt que de mourir de chagrin sans avoir connu les grands espaces comme c'était le cas dans le roman de 1966, une autre version d'Éveline se voyait donner l'occasion de partir à l'aventure, d'entreprendre un véritable voyage en traversant l'Amérique du Nord en autobus pour se rendre en Californie.

en nuancant ces oppositions. Dans *Rue Deschambault*, Christine sonde le petit espace, s'attache aux brefs instants arrachés à la vie ordinaire qui prennent des airs d'anecdotes, mais ils sont si précaires qu'elle voit à la fin son rêve englouti par le *roman*, en même temps qu'elle y trouve un apaisement, dont rien n'indique qu'il sera durable⁴⁰. Dans *La route d'Altamont*, chaque chapitre présente une tentative de Christine d'échapper au petit espace de l'univers réaliste et d'accéder aux grands espaces épargnés, et c'est le *roman* qui enregistre la victoire finale, avec le départ de l'héroïne pour l'Europe.

Les bonheurs d'occasion du *roman* se révèlent plus précaires encore lorsque l'on regarde du côté de *La détresse et l'enchantement*. Dans cette œuvre, tout ce qui tenait ensemble dans le monde réel finit par s'écrouler, à commencer par la maison de la rue Deschambault dont la mère peine à payer les taxes. Mélina croit dans un premier temps pouvoir mettre la maison à l'abri et, avec elle, l'unité familiale des dépossédés : « Nous allions pouvoir sauver la maison et nous sauver tous, les égarés, les éloignés, les perdus, nous serions encore une fois au moins rassemblés pour être heureux ensemble » (DE-152). Mais le cercle infernal de dettes se referme sur elle et, plus « Le bal chez le gouverneur » s'approche de sa fin, plus la mère s'appauvrit : « Elle était engagée sur cette voie du renoncement qu'elle n'allait plus cesser maintenant de suivre jusqu'au jour de sa mort, où nous découvririons avec stupeur qu'elle ne possédait en propre guère plus que ne possède une vieille nonne liée par ses vœux de pauvreté » (DE-201). De fait, après avoir vendu sa maison, la mère en devient la locataire, puis va vivre avec Clémence dans un minuscule appartement. Elle ne peut plus résister à la dépossession que par le dépouillement, en prenant elle-même le processus en charge : « Il y avait un grand avantage à se dépouiller. Plus rien ne pouvant vous être ôté, on respirait enfin à l'aise » (DE-248). En même temps que l'univers du *roman* est mis à mal, tous les éléments qui masquaient la pauvreté cessent de faire effet, ce qui suscite la pitié de la narratrice. Ainsi, un jour où sa fille la regarde attendre le tramway, Mélina, dans son manteau qui la protège mal du froid, apparaît pour ce qu'elle est

40. *Bonheur d'occasion* lui-même se termine par un mauvais présage : « Très bas dans le ciel, des nuées sombres annonçaient l'orage » (BO-445).

vraiment⁴¹: « [...] pour la première fois de ma vie, maman à mes yeux eut l'air d'une pauvre. Elle que j'avais toujours connue si riche de rêves, là-bas, à l'arrêt du tram, les yeux à terre, la tête basse, elle semblait parvenue à je ne sais quelle inexplicable impasse » (DE-205). Et sa mère lui paraît livrée « à un vent d'hiver, à un vent de défaite » (DE-205).

Ironiquement, ceux qui opposent le plus de résistance au *romance* et à ses transformations, comme dans le cas de *Rue Deschambault*, sont les dépossédés eux-mêmes, qui se transforment malgré eux en agents du monde réel, chargés de faire régner son ordre. Dans *La route d'Altamont*, Éveline veut à tout prix décourager Christine de partir dans le but de la garder auprès d'elle, d'en faire son bâton de vieillesse. Dans *La détresse et l'enchantement*, il n'y a pas que la mère qui cherche à retenir sa fille: tandis que Clémence lui fait des reproches (« [t]u nous abandonnes! » (DE-227)), Anna perçoit sa sœur comme « courant sûrement au-devant de grandes désillusions » (DE-226). « On eût dit, note la narratrice, qu'elles en voulaient à ma jeunesse d'entreprendre ce que la leur n'avait osé et le leur reprochait sans doute maintenant » (DE-226). À l'exception de Dédette, Gabrielle ne trouve d'encouragement qu'auprès des étrangers, comme ce docteur écossais qui accepte d'opérer gratuitement sa mère et lui dit: « Partez, partez avant que la vie ne vous enlise vous aussi comme elle a enlisé tant des vôtres... des miens aussi [...] » (DE-213). Le grand départ place cependant les narratrices royennes en situation de vulnérabilité, comme le laisse entendre Christine au moment d'envisager le sien:

Je tremblais de l'entreprendre maintenant que le trajet devant moi prenait figure de certitude. Je commençais à craindre cet instant exaltant du départ qui est aussi celui où l'on prend sa taille exacte dans le monde, si petite que le cœur peut nous manquer. Pourtant cette vulnérabilité extrême me paraissait et me paraît encore l'une des étapes les plus nécessaires à la connaissance de soi. (RA-159)

41. Au moment où elles font un pas de côté par rapport au *roman*, les narratrices découvrent que leur mère, comme Rose-Anna Lacasse avant elles, a vieilli prématurément. Dans *La route d'Altamont*, alors que Christine conduit Éveline vers les collines, elle prend la mesure de son vieillissement. Dans *Rue Deschambault*, quand les « déserteuses » reviennent de leur fugue, Christine s'aperçoit que sa mère est rattrapée par le temps humain: « Maman a vieilli en revenant vers Winnipeg » (RD-121).

Pour Ricard, partir « équivalait donc à perdre tout ce dont Saint-Boniface était le garant : de la sécurité entrer dans le risque et l'incertitude, et surtout délaisser la communauté pour trouver la solitude » (Ricard, 2001 [1975]: 29). C'est sans doute pourquoi Gabrielle, dans *La détresse et l'enchantement*, affirme : « cet avenir si étrange vers lequel je me forçais à avancer me terrifiait » (DE-197), en même temps qu'elle sentait le besoin de mettre « l'inévitable entre moi et ma peur comme j'appris alors à le faire pour me protéger des tergiversations à l'infini » (DE-197). Qui part de son pays « pénètre dans un espace périlleux comme la mort et l'absence, puisqu'il ne sait absolument rien de ce qu'il choisit, sinon que ce sera forcément le contraire de ce qu'il vient de laisser » (Ricard, 2001 [1975]: 29). *La détresse et l'enchantement* explore une possibilité qu'aucun des deux autres romans ne donnait à voir : celle du grand départ pour l'Europe, auquel avait renoncé la Christine de *Rue Deschambault* et qui se trouvait traité sur le mode de l'ellipse dans *La route d'Altamont*, quoique la narration ultérieure y fût tout entière teintée de cette séparation avec le petit espace. Après une brève échappée à la Petite Poule d'Eau⁴², la narratrice revient à Saint-Boniface pour dire adieu à sa mère et prendre le train qui la conduira au navire sur lequel elle doit s'embarquer. La scène du départ constitue sans contredit le nœud de l'autobiographie romanesque, celui qui contient tous les fils de l'œuvre :

Le chef de train lança son appel au départ. Je sautai sur le marchepied. Devant moi, la petite foule amie agitait la main, du bout des doigts me lançait des baisers, me criait des vœux de bonheur. J'étais étourdie de joie par cette démonstration d'amitié que je n'avais pas prévue. Mais alors, en plein milieu de cette exaltation, me sauta aux yeux, à travers les visages jeunes et souriants, le petit visage défilé de ma mère, subitement devenu vieux et creusé par le chagrin qu'elle ne pouvait plus me cacher. Dans ma folle ivresse de me voir l'objet de l'affection, j'avais oublié de l'embrasser, et c'est tout juste si de ses yeux battus d'insomnie elle osait me le rappeler. [...] Je sautai à bas du train. Je courus à elle. Je l'enserrai. Mais comment n'avais-je pas

42. Le séjour à La Petite Poule d'Eau est vécu comme un arrachement au temps : « Je devenais heureuse. Je m'apaisais dans l'île où j'étais arrivée le cœur si affolé d'angoisse. Le temps, ce qui nous malmène peut-être le plus, avait cessé de me harceler. J'étais comme coupée de mon passé et pour ainsi dire sans avenir. Même à mon grand projet de départ, je pensais à peine. J'étais délivrée. J'étais dans le présent comme mon île portée sur ses eaux. Ce fut l'une des trois ou quatre haltes merveilleuses de ma vie [...] » (DE-243).

découvert avant qu'elle était si petite ? Un corps d'enfant ! Je la serrai contre moi de toutes mes forces. Je lui murmurai à l'oreille je ne sais quelle prière de prendre bien soin d'elle-même, elle qui ne l'avait guère fait au temps où la vie lui était quelque peu bienfaisante. La première, elle desserra notre étreinte, me disant : « Ton train... ton train... » car il avait doucement commencé à rouler. Je remontai sur une marche du wagon. Je me penchai à la barre d'appui. Passèrent à mes yeux les visages jeunes, les visages souriants. Je n'avais plus de regard que pour la petite silhouette seule au milieu des êtres heureux. [...] Elle me suivait de ses yeux éteints comme s'ils n'allaient cependant jamais me perdre — où que j'aille ! — au bout de leur regard. L'expression m'en devint insoutenable. J'y voyais trop bien qu'elle voyait que je ne reviendrais pas. Que le sort aujourd'hui me happait pour une tout autre vie. Le cœur me manqua. Car j'y saisis, tout au fond, que je ne partais pas pour la venger, comme j'avais tellement aimé le croire, mais, mon Dieu, n'était-ce pas plutôt pour la perdre enfin de vue ? Elle et nos malheurs pressés autour d'elle, sous sa garde ! Il n'y avait plus maintenant que les absents de visibles pour moi sur le quai de la gare : Anna au beau visage désolé de femme pleine de dons qui n'en a fait fructifier aucun et s'en fera reproche jusqu'à la fin de ses jours ; Clémence dont les yeux déjà si sombres s'entouraient des cernes noirs de la maladie ; Rodolphe au visage si tôt abîmé ; même Dédette se trouvait là, dans ses habits de religieuse, son visage attristé me révélant que malgré tout elle regrettait de n'avoir pas connu un peu plus du monde avant de s'en séparer. Ils semblaient tous me reprocher leur vie manquée ou incomplète. « Pourquoi toi seulement ? Pourquoi pas nous ? N'aurions-nous pas nous aussi pu être heureux ? »

Même des peines à venir, à des années encore de moi, me semblaient me blâmer d'aller me mettre à l'abri d'elles qui s'abattraient ici.

Puis, au bout du quai, surgit cette fois du passé, une petite foule noire me parut se dessiner. C'étaient les grands-parents Landry, les Roy aussi, les exilés du Connecticut, leurs ancêtres déportés d'Acadie, les rapatriés de Saint-Jacques-L'Achigan, les gens de Saint-Alphonse-de-Rodriguez, ceux de Beaumont et jusqu'au grand-père Savonarole que j'eus le temps de reconnaître, à côté de Marcelline, tel qu'en son portrait, avec ses yeux de braise sombre... le terrible exode dans lequel ma mère un jour m'avait fait entrer...

Est-ce que je n'ai pas lu alors dans mon cœur le désir que j'avais peut-être toujours eu de m'échapper, de rompre avec la chaîne, avec mon pauvre peuple dépossédé ? Qui de nous ne l'a un jour souhaité ? Une si difficile fidélité !

Ensuite, je pense avoir versé des larmes. De honte ? De compassion ? Je ne le saurais jamais. J'ai peut-être pleuré de l'amer sentiment de désertion.

Avant que ne vienne me reprendre, au son à présent régulier du train en marche à travers les espaces libres, le grand rêve consolateur de ma jeunesse qui m'a si longtemps trompée.

Il me peignait que j'aurais le temps de tout faire. Et d'abord de me sauver moi-même. – À qui est-on utile, soi-même noyé? – Puis de revenir sauver les autres. Il me disait que le temps m'en serait accordé. (DE-256-258)

C'est sur cette promesse que s'achève la première partie de *La détresse et l'enchantement*. Tout Gabrielle Roy se trouve pratiquement condensé dans cette seule scène que l'ensemble de l'œuvre ne fait que déplier: le passé et le futur, l'abandon et la culpabilité, le collectif et l'individu, l'ici et l'ailleurs, le temps et l'espace, la détresse et l'enchantement. Si cette scène constitue le point focal du livre, c'est sans contredit parce qu'elle présente une transition. La narratrice, en abandonnant pour de bon le petit espace pour les « espaces libres », c'est-à-dire en passant du *roman* au *roman*, fait une découverte terrible: voyant sa mère rapetisser et vieillir sur le quai de la gare, elle comprend qu'elle ne part peut-être pas pour la venger, comme elle aimait à se le faire croire, mais pour « la perdre enfin de vue » et tourner le dos aux « malheurs pressés autour d'elle, sous sa garde ». Plus encore, tandis que les dépossédés, pourtant absents de la gare, défilent sur son quai, remplaçant les vivants et les visages heureux, elle prend conscience qu'elle veut rompre non seulement avec sa mère, mais aussi avec son « pauvre peuple dépossédé », afin de ne pas s'inscrire à son tour dans « le terrible exode dans lequel [s]a mère un jour [l]'avait fait entrer ». Si son départ est vécu comme une trahison⁴³ (« [t]out départ, étant donné notre petit nombre, était ressenti comme une désertion, un abandon à la cause » (DE-226)), c'est parce que le geste de partir revient à « défaire en soi l'œuvre du groupe, arracher les racines qu'il avait tant voulu rendre définitives, rompre les liens avec la communauté, bref, retourner dans le chaos contre lequel celle-ci s'était dressée » (Ricard, 2001 [1975]: 28). Il faut dire aussi que la narratrice ne songe plus « qu'à prendre [s]on envol » (DE-199) au moment où la misère est « partout si bien répandue qu'elle paraissait normale » (DE-199). Par ce double abandon, la jeune femme, qui

43. L'idée de reproche apparaît à quelques reprises au moment où les héros rejoignent leur espace épargné. Quand Alexandre se réveille au lac Vert, « [la] paix de la vallée l'attei[n]t comme un reproche » (AC-144).

pouvait apparaître jusqu'ici comme une figure idéalisée (comme le sont souvent les personnages romantiques), se révèle être de son propre aveu un « héros problématique⁴⁴ » propre au *roman*, à l'instant même où, paradoxalement, elle s'échappe et accède au versant *romance* de l'œuvre⁴⁵. L'Europe, l'espace épargné vers lequel Gabrielle se dirige, est aussi l'espace de l'écriture en même temps que celui des vieux pays tourmentés, un espace ambigu qui, comme on le verra, donne autant qu'il prive.

Multiplier les espaces épargnés

Dans *Rue Deschambault* ainsi que dans *La route d'Altamont*, le *roman* se limitait à un désir de romanesque, comme c'était le cas dans « Le bal chez le gouverneur », la première partie de *La détresse et l'enchantement*. Dans la seconde partie, intitulée « Un oiseau tombé sur le seuil », la narratrice part à l'aventure et vit des épisodes romanesques, ce qui au demeurant est assez rare dans le roman québécois. À mesure que, portée par des hasards incroyables et des coups de théâtre (vol, rencontre amoureuse, présages, guerre, etc.), la narratrice passera des chambres mal chauffées aux fastes de la vie de château, de Paris à Londres, de la ville à la campagne, les personnages qui croisent sa route appartiendront à un univers pour le moins rocambolesque (espion, bossue, châtelaines et nobles désargentés, célébrités, réfugiés, etc.), bien loin des personnages qui peuplent habituellement les romans québécois, en même temps que se développera une véritable poésie des espaces épargnés. On pourrait croire, en me lisant ici, que l'enchantement du *roman* n'est jamais brisé chez Roy, sinon au terme d'une vie, comme c'était le cas pour monsieur Saint-Hilaire dans *La route d'Altamont*. Or, bien au contraire, dans cette œuvre, et en particulier dans *La détresse et l'enchantement*, les enchantements romantiques sont sans cesse attaqués et réduits

44. C'est-à-dire un personnage divisé entre ce qu'il pense et ce qu'il fait ou doit faire.

45. Frye rappelle que l'un des enjeux du *roman* « est celui de la préservation de l'intégrité du monde de l'innocence confronté au monde de l'expérience » (Frye, 1969 [1957] : 244). Et le roman autobiographique de Roy me semble illustrer « combien il est difficile de maintenir héroïquement l'innocence dans ce monde, après que le premier objectif de la quête a été atteint » (1969 [1957] : 245).

en miettes, mais à la différence de ce que donnent à voir les romans canoniques étudiés par Girard, ils y renaissent mille fois de leurs cendres, souvent sous d'autres formes, en d'autres lieux. Les héros, notamment Gabrielle, semblent toujours renouer avec leur vocation et les espaces épargnés comme s'ils les découvraient pour la toute première fois, et s'étonnent chaque fois de les rencontrer. Par exemple, la narratrice, qui se rappelle avoir découvert en plein cœur de Paris une chambre d'où l'on entrevoit le ciel par une large découpe pratiquée dans le toit, affirme: «J'y étais entrée comme dans un rêve. Le rêve que j'ai fait toute ma vie d'un refuge contre la méchanceté des êtres, contre moi-même et les autres... et le surprenant est que je l'aie tant de fois trouvé... pour un instant» (DE-282).

Face à cette perte inévitable des espaces qui survient dans presque toutes les œuvres de l'écrivaine, la seule stratégie qui semble porter fruit sera celle que développe Pierre dans *La montagne secrète* et que, d'une certaine façon, Gabrielle reprend dans *La détresse et l'enchantement*: il faut multiplier les espaces épargnés, toujours les quitter pour d'autres, comme pour semer le réel et la vie ordinaire, ne pas leur donner de prise sur le *romance*. Il ne faut pas laisser à la «grisaille» (DE-371), à la «méfiance» (DE-385), à l'«effroi» (DE-376), le temps de s'installer. Si l'on doit bel et bien emporter le paradis après l'avoir vu, comme le faisait Alexandre, l'erreur consiste à retourner définitivement vers le *novel*, où l'on ne peut que mourir de façon banale. Il est nécessaire, comme le montre Gabrielle, d'additionner les espaces épargnés: quitter la petite chambre qui ouvre sur le ciel pour les jardins des Tuileries, Paris pour Londres, l'amour comme «refuge» (DE-371) pour Century Cottage, et la vie de château pour les routes de la Provence. Aussi, chez Roy, ces espaces épargnés sont-ils démultipliés, disséminés dans l'entièreté des romans, en même temps que la durée des haltes que l'on y fait raccourcit⁴⁶, les faisant paraître plus fragiles encore, à la limite même de la trivialité, menaçant

46. Il s'agit par exemple d'une balade en voiture avec la mère un soir d'automne à la découverte des collines, d'une chambre dans une pension de Port-Daniel, d'une visite au lac Winnipeg, d'une vue panoramique sur les jardins des Tuileries à l'instant où le soleil se couche, etc.

à tout moment de ne plus exercer leur charme, d'être à un détail près de se fondre dans la vie ordinaire.

Il est cependant un espace épargné qui résiste davantage que les autres, et qui a, par le fait même, beaucoup plus à offrir. Il s'agit de Century Cottage à Upshire, où Esther Perfect et son père accueillent Gabrielle. Le chemin qui y mène est encore celui de l'attente, du destin, de l'errance, qui se trouve chargée de merveilleux et de hasards incroyables, comme pour bien marquer sa différence avec le réel. Après une déception amoureuse, Gabrielle s'était encore une fois remise à cette attente en allant chaque jour s'asseoir à Trafalgar Square, au milieu de la foule :

Sans que je le sache encore consciemment, j'avais pourtant commencé à rêver d'une autre sorte de compagnie. Au milieu du square grouillant, venaient me relancer des visions d'arbres en forêt, de sentiers écartés, d'eau vivante courant parmi les herbes. Mais tant il me semblait avoir été privée longtemps des bonheurs de la nature, les visions rafraîchissantes me venaient comme d'un monde et d'un temps que j'avais à jamais perdus. (DE-396)

C'est là, assise sur un banc, croyant avoir perdu le monde pour s'être abandonnée à l'amour, qu'elle remarque un jour des autobus de la Green Line, qui s'arrêtaient chaque demi-heure au square pour y prendre et y relâcher des passagers, avant de repartir « comme allégrement pour une destination qui, [elle] ne sai[t] pourquoi, [lui] parut heureuse » (DE-397). En voyant les mots « Epping Forest » apparaître sur l'autobus, un nom qu'elle n'avait pourtant jamais entendu, son cœur bondit « comme si la guérison [l']attendait en cet endroit et [qu'elle] devai[t] à l'instant y accourir » (DE-397). Sans prévenir personne, sans même retourner à sa pension pour récupérer ses bagages, voilà qu'elle saute sur le marchepied et quitte Londres comme une fugitive : « Nous avons quitté le square résonnant. Sans le savoir, j'étais déjà en route vers un de ces havres bénis tels que la vie m'en a ménagés quelques-uns au cours des années et qui me furent chacun la halte où retrouver mes forces et l'élan pour repartir » (DE-398).

Elle devra toutefois prouver encore sa volonté d'errante. Alors que l'autobus la dépose à Wake Arms, l'héroïne s'aventure dans l'Epping Forest, incapable, malgré la fatigue, de se « retenir d'avancer encore et encore un peu, animée par cet espoir fou, ce goût de la surprise heureuse, que [lui] ont toujours communiqués les

routes inconnues» (DE-404). Dans ce coin du monde « [s]auvage à l'extrême » (DE-404), voilà que le grand espace lui donne l'illusion d'être au commencement, qu'il entretient de nouveau « le rêve, dit-elle, que je n'étais jamais partie de chez moi, ne m'étais pas imprudemment lancée sur les routes du monde et qu'ainsi toutes mes chances d'avenir et d'amour étaient toujours inentamées » (DE-405). À bout de fatigue, effrayée par le silence qui s'éternise, craignant sans doute que la nuit se jette sur la forêt, elle s'apprête à faire demi-tour lorsqu'elle aperçoit une maisonnette entre les arbres. Il s'en est fallu de peu qu'elle ne tourne le dos à « l'un des plus singuliers rendez-vous que [lui] ait fixés [son] sort » (DE-405). Si ce rendez-vous est si singulier, c'est que la route qui mène à Century Cottage incarne « une intrusion dans [s]a vie du merveilleux » (DE-405). Une « jeune bossue au doux regard implorant de certains infirmes » (DE-406) lui ouvre la porte de la maisonnette, la nourrit et lui indique le chemin pour aller à Upshire demander le logis à Century Cottage, où habitent Esther Perfect et son père. Reprenant la route, Gabrielle arrive épuisée à Century Cottage comme un oiseau tombé sur le seuil :

Je tendis la main vers le heurtoir. Et, tout à coup, comme si je n'avais eu de force que pour me rendre jusqu'à ce seuil, je me laissai aller contre le chambranle. N'en pouvant plus, les larmes, je pense bien, me montèrent aux yeux. Mon épuisement était si complet qu'il me parut que j'arrivais ici non pas de Wake Arms, de Fulham, d'un amour qui me laissait plus seule encore qu'il ne m'avait trouvée, de la cruelle incertitude où j'avais vécu si longtemps, des mille et une erreurs de ma part, mais de bien plus loin encore, comme depuis le commencement peut-être de ma vie. C'est le sentiment que je ressentis en tout dernier lieu alors que je laissai aller ma tête contre la porte, ne parvenant même plus à garder les yeux ouverts. Et c'est ainsi que dut me trouver Esther, à moitié endormie sur son seuil. (DE-411)

Century Cottage apparaît donc comme l'espace épargné idéal, celui auquel sans le savoir elle aspirait « depuis le commencement peut-être de [s]a vie » et vers lequel la conduisaient tous les espaces épargnés laissés derrière elle. Contrairement à ses parents, qui ne pouvaient que demeurer sur le seuil à observer en cachette les beautés de la fête donnée chez le gouverneur, Gabrielle, atterrie sur un autre seuil, est accueillie par Esther qui, de ses yeux emplis de bonté, cherche « ce qu'il y a de plus souffrant dans chacun et qui sans même que nous le sachions appelle à l'aide » (DE-412). Le

séjour à Century Cottage, ponctué des thés pris dans les jardins, des discussions autour des lectures d'Esther, des prières de Father Perfect, des promenades dans le « consolant paysage » (DE-417), mais aussi d'une chambre à soi, est, dans l'œuvre royenne, l'utopie par excellence, un monde aux antipodes de celui de *Bonheur d'occasion*. Encore une fois, ce qui compose cet espace peut paraître simple, à la limite du banal, mais l'œuvre le charge de « féerie » et l'oppose au réel : « [...] si loin de ces moments enchantés, je me fais l'impression, en les évoquant, de narrer quelque féerie » (DE-414). Dans son étude, Alain Roy a bien noté que l'idylle « a pour but de contourner cette spirale infernale du désir et du manque en instaurant le règne de la plénitude » et qu'une fois que le personnage y accède, « désir et manque semblent disparaître magiquement tandis que s'installe une forme de paix » (Roy, 2004 : 19) où les rêves sont comblés (« [t]out était selon le désir le plus parfait du cœur » (DE-414)). Dans une lecture mythocritique, Antoine Sirois range quant à lui les grands espaces royens sous le signe du Jardin premier, dont la découverte s'inscrirait « au cœur d'une véritable quête initiatique » (Sirois, 1989 : 382). Si la découverte de ces espaces possède bel et bien une vertu initiatrice, il me semble toutefois que la façon d'y accéder consiste au contraire à laisser toute quête derrière soi, à l'image même de Gabrielle qui, pour trouver Century Cottage, doit abandonner à Londres l'intrigue amoureuse et l'apprentissage du théâtre afin d'avancer au hasard vers un endroit encore inconnu d'elle.

Ce que la narratrice découvre (et qu'elle pressentait, bien que le *roman* le lui ait fait oublier), c'est que les espaces épargnés ne sont pas à chercher du côté de la ville (peu importe qu'il s'agisse de Winnipeg, de Paris ou de Londres), mais de la nature, jugée plus authentique⁴⁷. En croyant les trouver en ville, elle faisait fausse route, ce que symbolise d'ailleurs dans cette œuvre la vocation théâtrale avortée. Dans le jardin enchanteur des Perfect (dont le nom paraît prédestiné), la coupure avec la ville est si radicale que Gabrielle sent dès le lendemain de son arrivée qu'elle s'est éloignée

47. Encore une fois, cette proximité avec la nature rapproche le personnage royen de l'univers du *roman*, étant donné « ce rapport secret avec les forces de la nature qui le plus souvent est un trait caractéristique du personnage central » (Frye, 1969 [1957] : 240).

de Londres « depuis des années » (DE-417), et les intrigues – amoureuses, carriéristes – dans lesquelles elle s'était engagée sont soudain inopérantes. La narratrice se sent même « émerveill[ée] que [sa] barque errante eût atteint un si bon port » (DE-423). On voit bien, encore une fois, que les espaces épargnés possèdent le pouvoir d'arracher le personnage à la durée romanesque (ponctué de quêtes, d'intrigues, d'avancées chronologiques, etc.) et de guérir le sujet des ravages du temps, associé au réel et à son lieu par excellence, la ville: « J'avais toujours présent à l'esprit d'y avoir été fiévreusement accaparée, puis malheureuse à ne plus tenir à la vie, mais j'éprouvais aussi le sentiment que ce souvenir emmêlé était pour l'instant assoupi et ne me ferait pas trop de mal tant que je resterais dans cet abri qui m'en protégeait » (DE-417).

Autant le chemin qui mène à Upshire a été périlleux, autant la découverte que l'héroïne y fera sera grandiose. Elle se réveille d'abord à Century Cottage un peu comme au premier matin du monde, « l'âme en paix comme jamais depuis la Petite Poule d'Eau peut-être, mais non, bien avant, depuis le temps des vacances à la ferme, chez [s]on oncle » (DE-425). En accédant à un nouvel espace épargné, les personnages royens semblent retrouver tous ceux qu'ils ont connus et les réactiver en eux comme s'ils les possédaient intérieurement. Si Century Cottage compte autant parmi tous les espaces qui jalonnent l'œuvre royenne, c'est parce que la narratrice y reçoit la confirmation de cette vocation qui sera la sienne, cette véritable vocation, celle de l'écriture: « Or en même temps que cette paix si longtemps absente revenue m'habiter, je découvris en moi, ce matin-là, le vif désir d'écrire, né tout aussi instantanément » (DE-425). Alors que plus rien n'entrave son expérience, que la narratrice atteint cet « instant où le monde est d'une telle transparence qu'on peut voir à travers, qu'on peut y voir la vie à l'œuvre dans la vie » (Rivard, 2010: 138), elle renoue enfin avec cette voie personnelle tant de fois trouvée puis abandonnée: c'est « chez des gens hier inconnus de moi, que je naissais enfin peut-être à ma destination, mais sûrement en tout cas à mon identité propre que jamais plus je ne remettrais en question » (DE-427). Century Cottage serait donc ce lieu où trouver, et non plus chercher, serait enfin possible. La protagoniste y découvre non seulement sa vocation, mais aussi les conditions qui la rendent réalisable. C'est « là où je me suis sentie aimée et portée à aimer » (DE-427), « là où je

me suis trouvée en sécurité [et que] j'ai retrouvé le courage» (DE-427). Alors, dit-elle, «j'ose m'élancer dans ce travail sans fin, sans rivage, sans véritable but, au fond, qu'est l'écriture» (DE-427)⁴⁸.

Être rattrapé par le réel

Quand le temps romanesque s'écarte pour laisser place à des péripéties spatiales, la deuxième partie du livre, «Un oiseau tombé sur le seuil», prend quelque peu des airs d'épopée, dont l'esprit n'est, redisons-le, pas si loin des errances chevaleresques mimées par Don Quichotte, auxquelles la narratrice fait d'ailleurs référence lors de ses pérégrinations en Provence. *La détresse et l'enchantement*, comme avant lui le chapitre éponyme de *La route d'Altamont*, reprend cette idée romantique, très près des romans de chevalerie médiévaux, que la mise en route, sans destination aucune («longtemps j'ai voyagé sans boussole» (DE-321)), permet à l'être, cheminant au hasard tel Perceval ou Don Quichotte, de s'éprouver (se «soumettre à un essai» (DE-212)) et de découvrir tantôt sa valeur, tantôt le sens caché de sa vie, renouant ainsi avec une sorte de sagesse romanesque très ancienne et à ma connaissance inédite jusqu'alors dans le roman québécois, du moins de façon aussi fouillée. Ce qui à mes yeux contribue d'ailleurs à faire de *La détresse et l'enchantement* un roman est qu'au contraire des vieilles équipées errantes, le temps revient hanter le sujet et, ce faisant, sape l'épopée, la ruine. La rencontre passionnelle entre Stephen et Gabrielle, possible grâce au plus grand des hasards, ne dure pratiquement qu'un rendez-vous, avant de se dégrader. Les collines d'Altamont, débusquées elles aussi par erreur, ne s'offrent que lors de deux brèves excursions, avant de refuser leur accès aux visiteuses. L'œuvre de Gabrielle Roy est parsemée de ces épopées miniatures, inachevées parce qu'impossibles, à peine nées, ou simplement projetées en avant, comme chez Christine qui, depuis la petite rue Deschambault, en rêve, avant de devoir y renoncer.

La détresse et l'enchantement enseigne quelque chose que laissait déjà pressentir le sort d'Éveline dans *La route d'Altamont*: le temps finit toujours par rattraper le sujet dans les espaces où il

48. Concernant les origines intimes de l'écriture chez Gabrielle Roy, voir Sophie Marcotte (1998).

avait établi sa retraite. Exactement comme la Révolution finit un jour par atteindre Youri Jivago dans sa maison de l'Oural, le ramenant de force dans la courbe de l'Histoire, le spectre de la guerre rejoint abruptement Gabrielle dans ses « haltes merveilleuses » (DE-243), forçant son retour au pays. En effet, c'est en ces temps les plus heureux de sa vie, alors qu'elle est « à l'abri du monde » (DE-445) dans le jardin des Perfect, que « la menace d'une Deuxième Guerre mondiale » (DE-445) pénètre son refuge et l'en chasse : « Ainsi donc, malgré les rumeurs de guerre s'amplifiant de jour en jour, malgré de lancinants souvenirs qui me venaient parfois, rien n'était parvenu à rompre l'enchantement dans lequel je vivais depuis plusieurs semaines, comme si toute la terre s'était arrêtée de souffrir à quelque distance de moi, lorsque, de ma fenêtre, un matin, proche déjà sur la route, je vis venir Stephen » (DE-446). Le personnage de Stephen, l'espion ukrainien, l'amoureux éconduit, apporte la nouvelle de la guerre dans l'espace épargné de Century Cottage et rompt l'enchantement de la narratrice. Pour ne pas effrayer les Perfect, il prend Gabrielle à part afin de lui annoncer l'imminence de la guerre et l'implorer de s'enfuir. Alors que Stephen entame le soir même sur le vieil harmonium le « splendide et lugubre Chant du Destin » (DE-450), Gabrielle y voit un mauvais présage : « Un frisson me glaça les épaules. J'eus le pressentiment de malheurs à venir, immenses, insondables, sans visage à quoi j'eusse pu les reconnaître » (DE-450).

Chassée de son « paradis terrestre » et rentrant précipitamment à Londres, elle aperçoit des ouvriers creuser des tranchées dans Hyde Park, tandis que le magasin Selfridge est pour une rare fois désert, « sauf, derrière les comptoirs, à ne pas bouger, vendeurs et vendeuses comme frappés d'hypnose » (DE-465). En découvrant que ses amis, inquiets, la cherchent pour lui enjoindre de fuir, elle éprouve soudainement du remords d'avoir coupé tout lien avec l'extérieur pour « préserver le fragile enchantement qui [lui] tenait lieu de refuge » (DE-463). Alors que les journaux martèlent qu'il n'y a pas de raison de s'affoler, David lui assure que si la guerre « survenait cette nuit, la ville pourrait être anéantie » (DE-463); les ballons qui volent dans le ciel de Londres, loin d'être un barrage antiaérien, lui dit-il, ne sont qu'un leurre pour éviter l'hystérie collective : « [...] ce pourrait aussi bien être des ballons de fête foraine, qu'un coup d'épingle dégonflerait » (DE-463). Le jeune ami cherche

à la convaincre de s'embarquer sur un paquebot transatlantique, avant qu'ils ne soient tous transformés en baraques à l'usage des troupes. Le contraste avec les jours heureux ne pourrait être plus saisissant : « Il n'y avait plus à se le cacher : la guerre approchait. On s'imaginait parfois entendre déjà son souffle d'horreur traverser le ciel pourtant si serein de ces dernières semaines d'août » (DE-461).

Pourtant, que fait-elle, elle, l'errante, la rêveuse chassée du jardin de Century Cottage ? Plutôt que de chercher à s'enfuir, la narratrice est au contraire obnubilée « par la fascination extrême qu'exerce sur l'esprit l'approche de la tragédie. Et [elle vient] de comprendre que la tragédie à son sommet, c'est la guerre » (DE-465). Cette fois-là, cependant, Londres échappe temporairement à la guerre. La paix de Munich est obtenue « en retour de la cession à l'Allemagne du pays sudète » (DE-467) et c'est « une explosion de joie dans Londres » (DE-468). Mais la menace du conflit a beau s'éloigner, sans avoir délivré la narratrice de l'angoisse qu'elle lui avait communiquée, elle ne parvient pas pour autant à réintégrer son espace épargné : « [...] je m'en allais à la dérive. Je pris peur. Je luttais pour trouver un courant qui me porterait à une rive quelconque » (DE-470). Au lieu de profiter de l'accalmie pour rentrer au Canada, comme on le lui conseille, voilà qu'elle accepte les invitations que lui obtient Lady Frances et qu'elle part de nouveau dans la campagne anglaise pour vivre « la vie de château » (DE-474), cette fois à Itton Court, laquelle paraît si étrangère à sa vie qu'elle a l'impression d'en être la spectatrice plutôt que d'en faire véritablement l'expérience : « J'eus l'impression d'être en dehors de moi, quelques pas en arrière, de me voir assise au milieu de ce beau monde et n'en pouvoir croire mes yeux » (DE-476). Encore une fois, les espaces épargnés sont retrouvés comme au premier jour ; l'héroïne confie à la châtelaine des paroles qui rappellent celles prononcées lors de son arrivée à Century Cottage : « Je suis venue ici, lui dis-je, comme du lointain de ma vie, depuis ma petite ville des plaines de l'Ouest canadien, et c'est que je n'arrivais pas à me croire chez vous, Lady Curre. Et je n'en suis même pas encore sûre » (DE-477). Poursuivant sa tournée dans la campagne anglaise, où les amies de Lady Frances la reçoivent à tour de rôle dans leurs châteaux, la narratrice est bien consciente qu'elle multiplie les espaces épargnés pour lutter contre la grisaille et atteindre « une sorte de libération » (DE-481), notamment à travers des paysages

qui la délivrent d'« une souffrance retenue » (DE-481) en elle: « À combien d'oasis heureuses suis-je donc arrivée au long de ma vie, dont il me semble aujourd'hui que je n'avais qu'à marcher devant moi avec confiance pour les découvrir à l'horizon et m'y sentir aussitôt à l'aise? » (DE-480)

De retour à Londres, elle ne pourra pas revoir les Perfect, car Esther, dont la voix au téléphone donne l'impression de lui parvenir « du bout du monde » (DE-491), lui annonce qu'elle et son père se rendent au chevet de leur vieille tante mourante, malgré l'âge et l'état de Father Perfect, pour qui le voyage est risqué. Esther explique « avec une infinie pitié » (DE-492), à la narratrice qui s'en étonne, qu'il lui semble « important que les êtres qui s'aiment et vont être séparés se rencontrent une dernière fois encore en cette vie... avec toutes leurs peines » (DE-492). Elle lui répète même: « Avec toutes leurs peines... And also to say good-bye properly... on this earth » (DE-492). Gabrielle demeure hantée par les paroles d'Esther Perfect: « [Je] songeai à ces paroles qui n'en finissaient pas de résonner dans ma tête. Je ne parvenais pas à les chasser. Je n'y suis jamais parvenue » (DE-493). La paix de Munich a beau être signée, la narratrice a beau être reçue dans des châteaux où elle mène une vie luxueuse et surprenante, quelqu'un, quelque part, depuis sa petite chambre misérable de Saint-Boniface, n'est pas du tout rassuré:

Je songeai à ma mère qui, à cette heure même peut-être, la plume à la main, cherchait les difficiles mots qui, tout en me laissant ma liberté, me ramèneraient à la maison. Depuis l'affaire de Munich, je voyais bien qu'elle n'avait jamais cessé de craindre pour nous deux. Elle ne le disait pas en toutes lettres, mais elle croyait que la guerre allait éclater bientôt, que je serais peut-être empêchée de rentrer au pays, que nous ne nous rencontrerions pas une dernière fois, elle et moi, avec toutes nos peines... et elle avait apparemment plus de chagrin de cela que de toutes les peines souffertes au cours de sa vie. (DE-493)

Ce passage marque la fin d'une section à l'intérieur du seizième chapitre, et la narratrice, qui n'y apporte pas de réponse, semble le laisser en suspens, comme si sa non-résolution était chargée de hanter toute la suite du récit jusqu'au retour forcé de l'héroïne. Déjà, la mère abandonnée, dont il n'avait pratiquement pas été question dans les cent cinquante premières pages de la seconde partie, réapparaît sous la forme d'une intrusion. Alors que la

narratrice était plus heureuse que jamais pendant son séjour à Century Cottage, juste avant que la guerre ne s'y invite, elle avait reçu une lettre de Mélina, ce qui avait ravivé au milieu de son espace épargné le souvenir de la dépossession qu'elle avait fuie : « [...] la seule vue de son écriture suffisait à ouvrir en moi un passage au souvenir de la douleur dont j'étais l'aboutissement, et dont il me semblait que je n'avais pas le droit de me tirer moi seulement. Ainsi je m'y sentais condamnée comme à un devoir » (DE-444). Au milieu du jardin des Perfect, elle avait alors vu, à l'autre bout du monde, sa mère assise à une table de bois, les lunettes sur le nez, « qui [lui] écrivait, son visage marquant la souffrance de ne pouvoir [l]'aider et le désir infini de ne pas au moins [l]'accabler » (DE-444). Le souvenir de sa mère superposé à l'image heureuse de sa vie à Century Cottage avait suscité en elle « la honte d'avoir pu être heureuse alors qu'elle était si triste » (DE-444). Ce n'est donc pas seulement *le temps historique* (la guerre) qui porte atteinte aux espaces épargnés, mais également *le temps humain*, qui se livre à son tour à des assauts (la honte, le réalisme au féminin, le manque d'argent, les soucis quotidiens, etc.) pour rompre l'enchantement du *romance*, ce qui prouve encore une fois que les deux temps remplissent dans cette œuvre une fonction similaire.

Dans l'article qu'il consacre à *La détresse et l'enchantement*, qualifié de « roman intérieur⁴⁹ », André Brochu constate le rôle réduit qu'y jouent les événements extérieurs : « Il s'agit bien plutôt de l'histoire intérieure, essentielle, celle du moi s'épanouissant en humanité ; et les événements extérieurs y tiennent relativement peu de place. Ils sont subordonnés aux événements intérieurs » (Brochu, 1986 : 205). Toutefois, si les événements historiques « sont rares et restent à la périphérie du champ narratif » (1986 : 206), comme le note Brochu, ce n'est pas uniquement par la force des choses ou par une sorte d'incapacité ; c'est aussi parce que, appartenant tous au versant réaliste de l'œuvre et ramenant de ce fait vers le *roman* tout ce qu'ils touchent, la narratrice s'emploie à les fuir, à les tenir à distance. Non seulement ne donne-t-elle pas

49. « Le livre [...] est construit comme un roman, il est le roman d'une intériorité se découvrant, puis s'affirmant, il est le roman d'une conscience inscrivant au sein du monde banal, quotidien, celui de tous les hommes et de toutes les femmes, l'exigence intime de son épanouissement. Un roman intérieur : celui du regard plus que de la chose regardée » (Brochu, 1986 : 206).

suite à l'intrusion de sa mère au milieu de son enchantement, pas plus qu'à la crainte de la guerre qui menace d'éclater, mais elle ne rentre pas non plus chez elle au retour de sa tournée des châteaux anglais. Elle part encore errer, en quête d'un nouvel espace épargné, comme si elle s'évertuait sans cesse, comme le dit Yvon Rivard, « à déplacer le bout du monde pour ne pas que le monde finisse » (Rivard, 2010 : 132). Son bout du monde, elle le trouvera cette fois du côté de la Provence, qu'elle parcourra à pied en compagnie de la très prosaïque Ruby, rencontrée pendant la traversée de la Manche, et qui n'est pas sans lui faire penser à Sancho Pança tant elle a pour rôle de rappeler les besoins les plus primaires de l'existence à l'attention de la rêveuse qui, elle, tend à perdre de vue l'aspect pratique de la vie⁵⁰. L'espace épargné de la Provence, cette « terre heureuse » (DE-515), avec ses rencontres surprenantes et ses situations rocambolesques⁵¹, relancera le *romance*, en permettant à la narratrice de « commenc[er] sa vraie jeunesse [qu'elle] n'avai[t] pas encore eue si totale, trop accaparée par les soucis et l'inquiétude » (DE-508). Et « [p]our la première fois de [s]a vie » (DE-508), elle se sent « loin de tout le mal qui [l']avait atteinte ou atteignait les autres » (DE-508).

Avec sa joie gratuite, la halte au sein des espaces épargnés s'oppose encore une fois à la quête liée à l'ascension sociale, propre à l'univers du *novel* : « [...] ni bonheur, ni argent, ni promotion, ni diplôme ne nous apporterait ce que nous avons ici pour rien » (DE-515), dit la narratrice à sa compagne, qu'elle tente en vain de retenir à ses côtés. Si elle met fin à leurs aventures pour rentrer chez elle, Ruby, des années plus tard, avant de mourir du cancer, adresse une lettre touchante à Gabrielle et donne raison à son amie, comme si dans cette œuvre, c'était Sancho qui renonçait au prosaïsme, plutôt que Don Quichotte à la chevalerie, ce qui montre de nouveau que Roy renverse le rapport entre *novel* et *romance*. Dans sa lettre, Ruby confiera avoir finalement vécu « a life of all ordinary » (DE-527), dans laquelle « tout avait pris la couleur du

50. C'est la narratrice elle-même qui compare Ruby à « [s]on fidèle Sancho » (DE-506), chargé de donner du « piquant » (DE-509) à leur « aventure » (DE-509) sur les routes de Provence.

51. Elles rencontreront des personnages dignes d'un roman picaresque, tel ce noble désargenté, captif d'une auberge, qu'elles mystifient en se faisant passer pour des filles de millionnaires.

banal» (DE-527), «une vie plutôt terne, sans grandes épreuves, sans grande joie non plus» (DE-527), et à laquelle les «folles expéditions» (DE-527) en Provence, «on the side roads of enchantement» (DE-527), ont été l'unique exception. Non seulement la lettre de Ruby expose l'opposition entre la vie ordinaire et la vie enchantée, entre le *novel* et le *romance*, mais elle souligne également que ce sont les «side roads», les voies secondaires, celles qui à la façon de la route d'Altamont font dévier les personnages de leur trajet, de leur quête, qui, dans cette œuvre, mènent à l'enchantement. Les personnages qui avancent dans la vie sans jamais s'écarter de leur route n'ont aucune chance de le rencontrer.

Mais, même si les *side roads* mènent à l'enchantement, le *romance* est forcément rattrapé par la vie réelle à mesure que l'on cherche à le prolonger : «[...] mon bonheur rayonnant commençait à s'épuiser. Déjà il se teintait à certains moments de mélancolie» (DE-526). Alors qu'elle continue de cheminer, Gabrielle découvre les milliers de réfugiés espagnols qui fuient la guerre civile et trouvent refuge à Prats-de-Mollo dans des conditions horribles : «Ah Dieu! le spectacle que j'eus sous les yeux, dont le souvenir hante encore mes nuits avec des fragments d'horreur comme dans *Guernica*» (DE-530). Ainsi, la narratrice est de nouveau rejointe dans sa retraite par le «souffle de la guerre» (DE-534) et par la honte d'avoir été heureuse, qui aura cette fois raison de sa volonté de multiplier les espaces épargnés. Sentant la guerre approcher inexorablement, tout en découvrant qu'elle n'a «presque plus le sou» (c'est encore une fois le temps historique et le temps humain qui s'en prennent à son rêve), elle décide de rentrer au Canada, les moments heureux en Provence, avec ce retour de plein fouet de l'univers du *novel*, lui paraissant déjà n'être «que des souvenirs incongrus» (DE-534). Elle se réfugie quelques jours à Century Cottage qui, avec ses «fleurs mortes dans la boue» (DE-536), offre un «spectacle affligeant» (DE-535). Alors qu'elle monte dans le taxi qui l'amène à la gare d'où elle ira rejoindre un transatlantique, elle tourne une dernière fois la tête vers les Perfect, au-dessus desquels plane le souffle de la guerre, et qui tentent, avec leurs «visages crispés» (DE-536), de «sourire et de [l']encourager» (DE-536) : «Sous la pluie abondante, ils agitaient la main vers moi comme d'un monde diluvien et déjà à moitié englouti. Nous pensions bien alors ne jamais nous revoir» (DE-536). Laisant derrière elle son

espace épargné, elle quitte la côte anglaise « sur cette note de fin du monde » (DE-539), alors que le destin, ce même destin qu'elle cherchait à atteindre, lui paraît désormais menaçant : « J'entends encore parfois, dans cette arrière-mémoire étrange que nous avons au fond de nos souvenirs conscients, résonner ces grands coups de battants de fer que j'associe, je ne sais pourquoi, aux éclats et aux menaces du chant du destin » (DE-539).

Revenir en écrivant : l'écrivain(e) face à la dépossession

Au terme de leur aventure, les héroïnes royennes échouent à faire passer dans le réel les croyances et les aspirations qui sont les leurs, du moins le croient-elles. À la fin de *La route d'Altamont*, Christine, partie en Europe, déplore d'en être toujours au commencement. Pire, contrairement à la narratrice de *La détresse et l'enchantement*, il ne lui est même pas donné de rencontrer sa mère « une dernière fois... en cette vie... avec toutes nos peines... et nous faire convenablement nos adieux... » (DE-493), comme Gabrielle le répète. Au moment de traverser l'Atlantique sur une « note de fin du monde » (DE-539), à bord d'un « navire pour ainsi dire aveuglé » (DE-540) par la tempête, cette dernière est anéantie par son échec, par le fait de « n'avoir pas avancé d'un pas » (DE-497). Revenant presque malgré elle vers le petit espace du *roman*, sans être transformée comme elle l'espérait, et les espaces épargnés lui semblant désormais inaccessibles, voilà qu'elle souhaite en finir avec sa vie :

Sans doute, avant déjà, j'avais dû souhaiter mourir – qui, même au cours d'une vie heureuse, ne l'a pas au moins une fois souhaité ! Et encore plus celui qui vit aux prises avec l'adversité ou sur qui règne l'ennui sans fin. Mais cette fois sûrement je l'ai souhaité. Je regardais les vagues courtes s'entrechoquer, les nuages livides s'amonceler sur le pâle horizon et j'avais envie de m'en aller de cette vie à en avoir les yeux brouillés. Car où me menait-elle ? Nulle part, j'en étais sûre maintenant. J'avais quitté mon poste, affligé le cœur de ma mère au-delà de ce qui est soutenable, j'avais tout abandonné, passé les mers, dépensé mon argent si péniblement économisé, tout essayé, et en quoi aujourd'hui étais-je plus avancée ? Sur tous les plans je sentais que j'avais échoué : en amour, dans l'écriture, en art dramatique, en toutes choses vraiment. Qu'avais-je à lutter encore, et pourquoi ? Il ne me restait qu'à retourner m'enfouir d'où j'étais partie et à m'y tenir tranquille en m'estimant heureuse de mon sort comme doivent finir par l'être la plupart des mortels. Ou bien me laisser couler dans les

vagues et laisser emporter par elles chagrin, remords, regret, mais qui sait ! peut-être aussi bonheurs de l'avenir qui me resteraient éternellement inconnus. Je pense en avoir eu l'idée fixe pendant quelques jours. Mais en aurais-je eu le courage ? (DE-540)

Cet extrait, dans lequel la narratrice prend toute la mesure de son échec, montre bien qu'elle n'a pas su rejoindre ce « moi non encore né » (DE-147) qui, des années auparavant, depuis son grenier de la rue Deschambault, l'appelait à lui dans l'avenir, mais sans lui indiquer clairement la route. La narratrice sent qu'elle revient vers le réel les mains vides (« [s]ur tous les plans j'avais échoué »), n'étant devenue ni actrice ni écrivaine, et que, désarmée face au côté concret, ordinaire de la vie qui a dépossédé les siens, il ne lui reste plus qu'à mourir elle aussi de chagrin ou encore à accepter de devenir à son tour une dépossédée, en « retourn[ant] [s]'enfouir d'où [elle] était [t] partie » pour « [s]'y tenir tranquille en [s]'estimant heureuse de [s]on sort comme doivent finir par l'être la plupart des mortels ». À son arrivée à Montréal, elle apprendra vite que la vie ordinaire l'attend et qu'on est prêt à la reprendre parmi « la plupart des mortels », comme en témoignent les deux lettres qu'elle reçoit par la poste restante. L'une est de la commission scolaire de Saint-Boniface, qui lui a conservé son poste d'institutrice pour une deuxième année consécutive, et qui l'invite à le réintégrer ou à y renoncer. L'autre est de sa mère qui, en même temps qu'elle lui rappelle qu'elles n'ont plus de maison, lui fait cette promesse : avec les « quelques sous que j'ai encore et ce que tu gagneras, nous nous ferons une assez bonne vie, tu verras » (DE-545). À la lecture de cette « pauvre lettre déchirante » (DE-545), à des années-lumière des considérations qui étaient les siennes à Century Cottage, la narratrice sent ce « nœud à la gorge revenu comme au temps de [leur] pire pauvreté » (DE-545). Elle se scrute dans la glace et sait que « l'heure était venue de prendre une décision irrévocable, bonne ou mauvaise, qu'il n'y avait plus à tergiverser » (DE-545). Elle annonce donc à sa mère qu'elle ne rentrera pas à Saint-Boniface, lui enjoignant d'être patiente, et fait le choix de s'installer à Montréal avec de l'argent emprunté. Faute d'avoir trouvé un espace épargné, elle y entend au moins le bruit des trains partant vers le lointain. Ceux-ci, dit-elle, « allaient m'être un port d'attache, une sorte de patrie, le seul réconfort, si étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, de ma vie alors si errante. Tant que j'entendrais

partir, venir, souffler les grosses locomotives d'alors, je ne me sentirais pas désespérée» (DE-543). Bien qu'elle puise une fois de plus du courage dans cet appel des grands espaces, Gabrielle, en refusant de retourner à sa vie d'avant et en abandonnant sa mère une seconde fois, est « saisie de terreur à la pensée qu'il n'y avait plus à reculer » (DE-549).

Ainsi, alors qu'elle croit avoir tout perdu, elle se détourne du petit espace, pourtant prêt à lui redonner sa place. Or, quand bien même elle aurait voulu y revenir, l'aurait-elle seulement pu ? En vérité, dans les romans à l'étude, rien n'est moins certain. Dans *La route d'Altamont*, nous avons vu qu'Éveline craignait que sa fille perde à jamais la route qui la conduisait vers l'espace épargné des collines, la prévenant qu'il y a « des routes que l'on perd absolument » (RA-136). Par un étrange revirement, la narratrice découvrira que ce n'est pas seulement la route vers le *romance* et ses grands espaces qui risque de disparaître, mais également cette autre route qu'est la voie du retour, c'est-à-dire le chemin qui ramène dans le monde réel après que l'on s'en est séparé. Au moment d'évoquer sa dernière année à Saint-Boniface, Christine, qui raconte depuis le monde de l'après, écrit :

Je fus quelque temps encore à l'aise dans la vie... non pas un peu de côté. Et puis, après, rarement ai-je pu y revenir tout à fait, voir encore les choses et les êtres autrement qu'à travers les mots, lorsque j'eus appris à m'en servir comme de ponts fragiles pour l'exploration... et il est vrai, parfois aussi, pour la communication. Je suis devenue peu à peu une sorte de guetteuse des pensées et des êtres, et cette passion pourtant sincère use l'insouciance qu'il faut pour vivre. (RA-154)

Les narratrices royennes, au terme de leur aventure, découvrent donc qu'une fois qu'on le quitte de façon radicale, une fois que l'on passe de l'autre côté du miroir, il n'est plus possible de revenir vers le réel, sinon en étrangères, en reflets, comme prisonnières de cette écoute qu'est l'écriture, laquelle « use l'insouciance qu'il faut pour vivre ». Partie en Europe pour chercher sa vocation, la narratrice de *La route d'Altamont* est demeurée à jamais « un peu de côté » par rapport au réel, dans l'impossibilité d'y « revenir tout à fait » ; « [...] me furent retirés le sentiment et la chaleur du réel » (RA-154), dit-elle d'ailleurs. Ce n'est cependant qu'après coup, c'est-à-dire après s'être arrachés du réel, que les personnages réalisent que le retour (à la fois géographique et identitaire) vers lui est impossible.

Dans cette œuvre, aller du côté *romance* du monde représente donc une rupture quasi définitive avec la culture première. Le seul moyen de réintégrer véritablement le *novel* est la possibilité explorée par la Christine de *Rue Deschambault*, laquelle consiste à sacrifier au côté *concret, ordinaire* de la vie le projet de faire route vers l'enchantement ; mais, alors que *Rue Deschambault* s'achève sur cette renonciation, tout le reste de l'œuvre indique que demeurer dans le petit espace conduit inévitablement les individus à la dépossession, ceux-ci devenant, comme l'était Éveline, prisonniers d'une petite rue. À l'inverse, la distance temporelle depuis laquelle est écrit *La détresse et l'enchantement* montre que le personnage qui est parvenu à s'extraire de la petite rue, pour ne pas finir comme les siens, ne peut toutefois jamais s'émanciper complètement et s'établir dans le *romance*, car non seulement le temps le rattrape, mais il continue depuis sa retraite d'être hanté par la dépossession des autres, comme en témoigne l'exemple de Gabrielle qui, depuis les jardins de Century Cottage, ressentait de la honte à l'idée que sa mère restait une dépossédée, tandis qu'elle vivait de son côté les plus beaux moments de sa vie.

Si ce n'est ni depuis le *novel* ni depuis le *romance*, d'où ces héroïnes nous parlent-elles ? Où se trouvent donc précisément les narratrices de *La route d'Altamont* et de *La détresse et l'enchantement* au moment d'entreprendre leur récit et de se pencher rétrospectivement sur leur histoire ? Se trouvent-elles seulement quelque part ? Chassées du *romance*, mais incapables de réintégrer le *novel*, les narratrices des romans intimistes écrivent peut-être depuis cet entre-deux qu'est le seuil sur lequel elles sont tombées, cette ligne ténue entre le *novel* et le *romance*, entre la détresse et l'enchantement, entre le dedans et le dehors, entre « ceux qui nous ont précédés et ceux qui nous suivent » (RA-156). Ne pouvant faire un pas ni en avant ni en arrière, elles sont en quelque sorte condamnées à ne voir l'espace et le temps que depuis cet étrange seuil sur lequel elles butent sans cesse et qui les maintient « un peu de côté » (RA-154), à la fois proches et lointaines.

Dans *La détresse et l'enchantement*, contrairement à ce que donne à lire *La route d'Altamont*, la narratrice fait pourtant irruption dans son propre récit pour revisiter des années plus tard les lieux de son enfance, mais ce ne sont alors le plus souvent que des endroits déchus, devenus l'expression « d'un regret infini pour la

patrie tant de fois cherchée, tant de fois perdue » (DE-53) par sa famille migrante: « la maison à l'abandon » (DE-52) et « croulante » (DE-52) de sa grand-mère⁵² ainsi que les « vestiges du jardin » (DE-53); « le plafond enlevé, les cloisons démolies » (DE-63) de la maison de son oncle dont l'intérieur n'était plus « qu'un immense hangar qu'occupait presque en entier le tracteur Massey-Harris » (DE-63) de son cousin; le « petit cimetière du bout du monde » (DE-66) avec « deux lourds monuments funéraires [...] à la mode d'aujourd'hui » (DE-66), et les mots « *Father* » et « *Mother* » inscrits en anglais, alors que son oncle et sa tante « n'avaient été *Father* et *Mother* pour personne au cours de leur vie » (DE-66). Arrivée trop tard, dirait-on, la narratrice n'a pas véritablement accès aux lieux qui ne font que se dérober sous ses pieds. Et c'est encore une fois depuis le seuil, en voyeuse, qu'elle en récolte les miettes: « Et maintenant, montée sur une bûche, les mains au bord des yeux pour voir à travers la fenêtre, je découvrais, n'en pouvant croire ce qu'ils voyaient, l'inattendue destination dernière l'une des maisons les plus aimées de ma vie » (DE-64).

En dehors des espaces épargnés, c'est-à-dire du côté du *novel*, les êtres ne semblent pouvoir se rencontrer qu'un bref instant en ce monde, souvent trop tard. Appelée au chevet de ses sœurs presque inconnues d'elle, Gabrielle ne revient au Manitoba « que pour voir mourir les [siens] ou récolter de la douleur » (DE-171) et il ne lui est donné de connaître l'autre qu'au seuil de la vie et de la mort, qu'au moment où il « va nous être ravi » (DE-172). Mais, ce faisant, la narratrice récolte aussi, en même temps que leur dernier souffle, les témoignages de ses « sœur[s] mourante[s] » (DE-171), de ses sœurs dépossédées: « Anna, à la veille de mourir, me parla longuement de sa pauvre vie n'ayant jamais donné sa riche mesure, comme si elle devait au moins être sauvée de l'oubli » (DE-173). Dans sa préface à *Un jardin au bout du monde*, l'écrivaine évoquait en des termes semblables cette très vieille femme aperçue un jour alors qu'elle s'efforçait de faire pousser un jardin à la lisière des terres défrichées, à la limite même de sa vie déclinante. Elle mentionnait avoir croisé un instant son « long regard perplexe et suppliant que je n'ai cessé de revoir et qui n'a cessé, pendant des

52. « Cette petite maison, je l'ai connue. C'est elle que j'avais plus ou moins en tête en écrivant *Ma grand-mère toute-puissante* » (DE-51).

années, jusqu'à ce que j'obtempère, de me demander ce que tous nous demandons peut-être du fond de notre silence: Raconte ma vie» (JBM-8). Dans *Une idée simple*, Yvon Rivard rapprochait d'ailleurs le seuil royen de la mort, ce qui lui faisait dire que, dans cette œuvre, «[o]n écrit, on imagine ou on se souvient toujours depuis le seuil réel ou anticipé de la mort, et le personnage qui demande alors à vivre, c'est toujours celui en nous qui ne veut pas mourir» (Rivard, 2010: 135). Écrire pour ce qui en nous ne veut pas mourir, écrire pour ce qui cherche à résister à la dépossession, tel est bien le projet qui sous-tend l'acte créateur chez les narratrices des romans intimistes, comme le précise d'ailleurs Gabrielle au moment de raconter l'anecdote du bal chez le gouverneur: «[...] il me paraissait important d'assembler tous les éléments de cette histoire comme si c'était sa dernière chance, tel un feu qui va mourir, de jeter une petite flambée encore dans nos cœurs» (DE-108).

L'écrivaine, énonce Ricard, «éprouve dans son exil la nostalgie du réel déserté et se met à vouloir le recomposer» (Ricard, 2001 [1975]: 31). Cependant, au moment où elle veut le recomposer, le réel n'existe presque plus, il est ce «feu qui va mourir», et l'écrivaine, depuis son seuil, ne peut que «jeter une petite flambée» dans le monde, comme la très vieille femme qui cherche à préserver, pour une nuit encore, ses fleurs du gel. Chez Roy, l'écrivain «part pour écrire, mais il revient en écrivant» (2001 [1975]: 32). Ainsi, l'écriture est bel et bien un retour, mais un étrange retour tout de même, de ceux où l'on tourne la tête vers l'arrière pour regarder les mondes s'effondrer en même temps qu'on les fuit. En vérité, la narratrice de *La détresse et l'enchantement* est un peu une héroïne prométhéenne qui, parce que le temps lui a manqué, est devenue orphique par la force des choses. Comme Prométhée qui voulait rapporter le feu, elle cherche à venger des déclassés en obtenant le succès (du moins se le fait-elle croire), mais quand elle est à la veille d'y parvenir, il est déjà trop tard, et elle ne peut que se retourner pour contempler la chute du monde qui est le sien, tenter de la freiner par l'écriture, d'en recueillir les fragments, de les «sauv[er] de l'oubli». *La détresse et l'enchantement* superpose ces deux âges (ces deux figures) de la narratrice qui avancent par un «chassé-croisé [du] chemin de la mémoire» (DE-185): l'histoire de Gabrielle dans sa jeunesse est sans cesse entrecoupée par l'histoire de Gabrielle dans sa maturité – qui revient sur les lieux mêmes

où évoluait Gabrielle enfant, mais pour en constater la ruine. La seule possibilité qui s'offre à elle est d'obéir au « commandement » (RD-229) (« [r]aconte ma vie ») et d'écrire: « [...] rien n'est plus paradoxal que la condition de l'écrivain, à la fois étranger et familier, qui fuit dans le désert mais de là regarde vers sa patrie et cherche à qui s'adresser » (Ricard, 2001 [1975]: 33). Autrement dit, l'écriture royenne est compensation, en ce sens qu'elle compense « [...] sans cesse la solitude qui la fonde et vise à rejoindre le monde tout en l'ayant délaissé » (2001 [1975]: 31). C'est sur ce seuil paradoxal, dans cet « entre-deux ontologique » (2001 [1975]: 33) où elles ont tout gagné et tout perdu, à la fois le *roman* et le *roman*, que les narratrices découvrent enfin le pouvoir d'écrire. Dans cette poursuite contradictoire, où l'on cherche à recréer ce qu'on a tant voulu quitter, écrit encore François Ricard, « réside le nœud de l'écriture, qui doit continuellement s'affranchir et s'unir, rompre et s'amarrer [...] L'œuvre rétablit des liens que l'œuvre a brisés » (2001 [1975]: 34). Aussi le trajet des voyageuses-écrivaines, observe quant à elle Lori Saint-Martin, est-il double, « à la fois linéaire – puisque la réalisation de soi exige ici de quitter son milieu – et circulaire, puisqu'elles renouent avec la mère par l'écriture » (Saint-Martin, 2002: 131).

Si la narratrice peut aisément parcourir la distance géographique qui la sépare des lieux déchus de son enfance, c'est que ce qui s'oppose à elle n'est pas l'espace, mais le temps. Seule l'écriture permet un retour dans le temps, seule l'écriture peut rattraper le temps non pas perdu, comme chez Proust, mais manquant, le temps raté. Chez Roy, la posture des narratrices placées en position d'écrivaines (fictives ou réelles) est donc modulée en fonction de la dépossession dans et par le temps, contre laquelle elles écrivent. Tout au long de *La détresse et l'enchantement*, la narratrice cherche à faire apparaître en souvenir la joie sur le visage de sa mère et de ses sœurs mortes, comme si l'écriture possédait ce pouvoir de fixer une image qui combattrait la dépossession, rendrait sa victoire moins absolue sur les vies humaines:

Cette femme qui avait vu brûler vive sous ses yeux son adorable petite fille, Marie-Agnès, mon aînée de trois ans et demi, qui avait pu voir son fils si beau – peut-être son enfant préféré – détérioré par les ravages de l'alcool, son vieux mari à côté d'elle mourir à petit feu de chagrin, cette femme qui avait vécu bien peu de jours sans s'inquiéter

d'où viendrait l'argent du lendemain, voici que je la retrouve dans mon souvenir, la tête renversée, la bouche grande ouverte de rire, les yeux brillant des larmes de la gaieté, rajeunie à ne pas le croire, en plein milieu de ses peines. (DE-154)

Dans le réel, on l'a vu, il « n'y aurait jamais rien à ajouter, à retrancher, à corriger, à effacer » (DE-102). Si elle ne peut changer le réel, l'écriture peut à tout le moins en modifier l'image, jusqu'à faire apparaître la mère « les yeux brillant des larmes de la gaieté, rajeunie à ne pas le croire, en plein milieu de ses peines ». Chez Roy, l'écriture peut réparer les ratages du temps. Ainsi, « si elle est séparation, l'écriture est aussi réconciliation » (Ricard, 2001 [1975] : 31). Le « besoin de se libérer en l'autre et de libérer l'autre en soi donne ses assises à la société intimiste » (Brault, 1989 : 391), relevait d'ailleurs Brault. L'écriture n'est pas un déni : c'est « parce qu'elle peut se séparer d'eux que tous ces êtres la fascinent et qu'elle se penche désormais sur leur existence » (Ricard, 2001 [1975] : 114), affirmait Ricard à propos de la Christine de la *Rue Deschambault*. Du côté de Gabrielle, la narratrice de *La détresse et l'enchantement*, l'objectif est aussi un peu de les consoler du chagrin qu'elle leur a causé :

Plus tard, ce serait maman que je souhaiterais ressusciter pour m'entendre lui raconter l'extraordinaire bonne fortune de *Bonheur d'occasion* à laquelle, dans ce récit imaginaire que je lui en faisais, elle ne croyait pas, et j'insistais : « Voyons, maman, tu peux dormir en paix, je suis presque riche. » Et elle, du fond de l'ombre, hochait la tête tristement, me croyant toujours pauvre et démunie. Plus tard encore, ce fut ma sœur Anna que je désirai ramener un moment de la mort pour la réconforter, elle qui avait tant craint pour moi l'amour, le mariage, les liens, lui disant que, somme toute, ces grandes entraves de la vie avaient eu pour moi leur côté bénéfique. Mais elle ne m'entendait pas, éternellement soucieuse à mon égard. [...] Ainsi, je devais apprendre, en vivant, que ce n'est pas à l'heure des grands chagrins que l'on désire le plus ramener nos morts, mais plutôt pour les consoler de la peine qu'ils se sont faite à notre sujet, et dont il me semble que nous ne pouvons les délivrer même quand nous en sommes nous-mêmes délivrés. C'est pourquoi sans doute je me plais tellement à ces rêves de la nuit qui me représentent parfois maman ou mes sœurs, le visage comme paisible ou heureux. Aucun rêve jamais ne m'a montré mon père rajeuni et souriant comme cela est arrivé pour les autres. (DE-112)

Depuis ces limbes où elles écrivent d'une voix inconsolable, les héroïnes royennes paraissent très seules, quand bien même elles

poursuivent cet étrange dialogue avec les disparus que toute l'œuvre annonçait. Dans *Rue Deschambault*, Éveline mettait déjà sa fille en garde contre ce « commandement » (RD-229) qui enferme l'écrivain, lui disant qu'écrire, c'est « en définitive être loin des autres... être toute seule, pauvre enfant ! » (RD-230), qu'écrire, « c'est un peu comme une malchance qui éloigne les autres, qui nous sépare de presque tous... » (RD-229), y compris de nous-mêmes : « N'est-ce pas se partager en deux, pour ainsi dire : un qui tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge » (RD-229).

Pour comprendre ce terrible présage, et la solution que l'œuvre lui apporte, il faut encore une fois se transposer sur un autre seuil. Alors qu'elle visite la chambre parisienne de sa compatriote, avec son ouverture sur le ciel qui l'enchantait, la narratrice précise : « Sur le seuil, je me retournai pour embrasser d'un dernier regard la petite chambre que nous laissons un peu en désordre. Qu'est-ce qui m'y retenait ? » (DE-284) Ce qui la retenait sans même qu'elle le sache était encore une fois un « commandement, mais venu d'en avant, des années non encore vécues, [lui] enjoignant de prendre de cette petite chambre ce qui importait » (DE-285). Ainsi, tout en disant adieu aux lieux et aux choses dans « un dernier regard », « [s]ur le seuil » (DE-284), elle cherchait déjà à les absorber le plus possible, « pour emporter en quelque sorte avec moi ce que je devais quitter » (DE-285), dit-elle, tout comme Alexandre emportait avec lui le paradis terrestre pour l'avoir vu. En fait, bien que la narratrice fût « bien longue à comprendre vers quoi tendaient ces obscurs avertissements » (DE-285), contrairement à Alexandre qui les avait compris trop tôt⁵³, elle pressentait tout de même depuis son excursion à la Petite Poule d'Eau qu'elle « devenai[t] [...] comme un vaste réservoir d'impressions, d'émotions, de connaissances, pratiquement inépuisable, si seulement [elle] pouvai[t] y avoir accès » (DE-235). Mais c'est sur un autre seuil, « sur le portique de la cathédrale de Chartres [...] que choisit de [la] visiter cette pensée » (FLT-207), un endroit où l'espoir était encore vraiment libre.

Pour Roy elle-même, qui livre plus loin les clés de cet accès, ce seuil est à rapprocher de la mendicité, car, captives de cet entre-deux entre la vie et la mort, entre le *roman* et le *roman*, comme au

53. Au lac Vert, Alexandre projetait d'écrire une lettre à l'humanité, mais les mots ne lui venaient pas.

purgatoire, les narratrices sont cet « écrivain, interprète des songes des hommes, mais qui n'y a pas accès à son gré et reste souvent à la porte, à attendre comme un pauvre » (DE-437). Les narratrices royennes sont donc des vagabondes qui cognent aux portes. Sur ce seuil où elles se présentent « comme un pauvre », comme une « guetteuse », « partag[é]es en deux », craignant la « privation » du réel, que viennent-elles quémander sinon « [leurs] propres pensées » (RA-154), les images glanées pendant leur propre aventure ? Ce seuil sur lequel elles viennent mendier n'est pas qu'inhabité ; il est chargé de tout ce qui s'est déroulé à leur insu pendant leur attente, alors qu'elles croyaient pourtant ne rien vivre, ne pas même avoir « avancé d'un pas » (DE-497) :

J'avais le don de capter à mon insu, aveuglément si l'on peut dire, des détails qui me seraient plus tard utiles, mais je n'en savais rien encore, pensant seulement que j'étais venue perdre mon temps à Paris – alors que c'est en le perdant qu'il m'a souvent été en fin de compte le plus profitable, mais cela non plus je ne le savais pas et je m'adressais à moi-même d'amers reproches. (DE-294)

Au moment où elle parcourait les espaces épargnés, Gabrielle éprouvait le sentiment d'avoir goûté à un bonheur « en passant » (DE-282) et que ce bonheur « venait de l'extérieur, tenait aux lieux mêmes où il se produisait. [Elle] pensai[t] que l'on pouvait se l'approprier en s'appropriant les lieux où il apparaissait, en y restant ou en tâchant de les emporter avec soi – une impossible aventure » (DE-282). C'est bien pourtant de cette impossible aventure des espaces épargnés que participe le geste d'écrire chez Roy. Mais pourquoi, au juste, cette aventure est-elle d'avance donnée comme impossible ? Parce que c'est en le perdant que le temps est le plus profitable. La narratrice devenue écrivaine découvre en effet, qu'alors même qu'elle était plongée dans son attente et croyait ne rien vivre de tout cela, « la jeune fille qu'elle a été, déjà, le vivait sans le savoir, ou en ne faisant que le deviner confusément » (Ricard, 1984 : 18). Avec ses réserves d'images captées sur le seuil, ses attentes qui semblent improductives mais ne le sont pas, l'œuvre de Gabrielle Roy donne à voir que l'aventure, la véritable aventure, se déroule toujours chez le sujet sans qu'il le sache. Peut-être qu'on ne peut effectivement en circonscrire toute l'ampleur qu'au moment où on n'est plus en train de la vivre, qu'au moment où elle se referme et qu'il n'est plus possible de la

retenir dans le monde réel. Contrairement à ce que l'on serait porté à croire, l'aventure, du moins chez Roy, n'est pas à chercher dans le présent ni même dans l'avenir, mais dans cet autre temps qu'est le futur antérieur, ce temps impossible, insaisissable parce qu'il est le « futur du passé » et qu'il ne révèle toute son ampleur qu'une fois non plus devant mais derrière, qu'il soit advenu ou non. Paradoxalement, il faut donc en être dépossédé par la durée du temps romanesque pour enfin le posséder en soi et le retrouver par l'écriture. Il faut perdre le temps pour qu'il soit « en fin de compte le plus profitable ». Gabrielle et Christine mettront des années à comprendre que l'écriture n'est pas un départ, mais au contraire une forme de retour : voilà pourquoi on ne peut jamais l'atteindre sans partir, mais que partir ne suffit pas. Tout comme il faut que le temps manque pour pouvoir le rattraper, qu'il faut tout perdre et tout trahir (y compris sa propre mère) pour pouvoir tout compenser, il faut partir pour « rev[enir] en écrivant » (Ricard, 2001 [1975] : 32). C'est précisément là, dans cette impasse, dans cet entre-deux, que l'écriture, chez Roy, s'avère enfin possible et que les aspirantes sont devenues l'écrivaine qu'elles souhaitaient devenir et que Gabrielle, sur le transatlantique qui la ramenait dans son pays, croyait avoir échoué à être.

La narratrice de *La détresse et l'enchantement*, au moment de revenir sur son parcours, observe d'ailleurs, elle aussi avec une compassion ironique, la naïveté et la candeur de celle qui s'était élancée sur les routes européennes en quête de « félicité terrestre » (DE-55) et en était revenue avec l'impression d'avoir perdu son temps, désormais consciente que, pour les dépossédés, le chemin est long de l'ignorance à la connaissance de soi, si long qu'il se pourrait bien que le temps vienne à manquer. L'écrivain royen, pour donner raison à Éveline, est bien cet être partagé en deux; *La détresse et l'enchantement* multiplie les moments où la narratrice et l'héroïne, qui sont la même personne mais à deux stades différents de sa vie, semblent se regarder l'une l'autre⁵⁴, mais sans que jamais l'héroïne (l'aspirante écrivaine) puisse voir la narratrice (l'écrivaine accomplie), comme si cette dernière n'était

54. D'ailleurs, on trouve le même procédé dans le portrait *Les époux Arnolfini* de Jan van Eyck que, depuis sa visite à la National Gallery, elle « ne cesse de revoir presque à chaque jour de [sa] vie » (DE-375).

qu'un spectre invisible, une revenante qui « reven[ait] en écrivant » parmi les vivants afin de les épier depuis le seuil au-delà duquel on ne pouvait que sentir sa présence :

Je peux parler d'elle sans gêne. Cette enfant que je fus m'est aussi étrangère que j'aurais pu l'être à ses yeux, si seulement ce soir-là, à l'orée de la vie comme on dit, elle avait pu m'apercevoir telle que je suis aujourd'hui. De la naissance à la mort, de la mort à la naissance, nous ne cessons, par le souvenir, par le rêve, d'aller comme l'un vers l'autre, à notre propre rencontre, alors que croît entre nous la distance. (DE-85)

C'est à croire qu'elles s'investissent l'une l'autre de tout ce qu'elles voudraient posséder et qu'elles n'ont pas ou plus. Brault disait bien « qu'entre l'éloignement et la proximité s'établit une connivence », l'intimisme royen étant « une figure, vitale et fantasmée, qui investit le complexe corps-esprit, le divise, l'unifie, le redivise et le réunifie en un jeu incessant de possession et de dépossession de soi » (Brault, 1989 : 389). Pour le dire avec François Hébert, « [t]out cela devient romanesque par le regard de l'auteur » (Hébert, 1984 : 28), car ce n'est que par lui, en allant « comme l'un vers l'autre, à notre propre rencontre », « par le souvenir, par le rêve », « alors que croît entre nous la distance », ce n'est autrement dit que par l'écriture que l'on atteint cette vue d'ensemble qui « réunifie » et rend possible cette compassion ironique que l'on peut enfin retourner vers soi, et à laquelle Pauline Archange, la romancière fictive mise en scène par cette autre écrivaine de la pauvreté qu'est Marie-Claire Blais, était consciente de ne pas avoir droit :

La pluie tombait lentement, et immobiles les uns près des autres, nous regardions s'éloigner les dernières ombres du défilé. Une délicieuse fraîcheur nous inondait soudain, et je pensais que le temps était venu, pour moi, de n'être plus silencieuse avec ma mère. J'emporterais encore vers mon lit, le soir, l'angoisse dont je me croyais délivrée maintenant. Peut-être même cette angoisse allait-elle croître avec moi, comme le souvenir de la violence dont j'avais été témoin envers ceux que j'aimais. Si on m'avait fait naître dans une autre vie, peut-être aurais-je pu éprouver un peu de pitié en me penchant vers une personne comme moi, pour raconter son histoire, mais née dans le récit même que je voulais écrire, j'aspirais seulement à en sortir. Ce qui me désolait le plus, c'était de penser qu'il était si long, si dur pour moi de vivre, et que dans un livre, cela ne prendrait que quelques pages, et que sans ces quelques pages, je risquais de n'avoir existé pour personne. (MPA-121)

Étant parvenue, contrairement à Pauline Archange, à sortir du « récit même qu'[elle] voulai[t] écrire », ayant même connu « une autre vie » au sein des espaces épargnés, voilà que Gabrielle se « pen[che] vers une personne comme [elle] » pour « raconter son histoire » et éprouver « un peu de pitié ». Des années plus tard, alors qu'elle revient au Manitoba, encore une fois « pour voir mourir l'un des [s]iens et repartant avec une peine » (DE-210), la narratrice repasse devant la maison de la rue Deschambault et la voiture qui la conduit ralentit. Devenue entre-temps, dit-elle, « cette autre moi-même qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre » (RD-228), l'écrivaine accomplie lève les yeux vers la petite fenêtre du grenier où, jadis attentive « au chant nuptial des grenouilles, issu des étangs au bout de la rue » (DE-245), « [je] me perdais alors dans une ivresse confiante en l'avenir. Et j'éprouve de la compassion, non pour l'adulte que je suis devenue, sachant bien que l'avenir ne resplendit vraiment que longtemps avant qu'on n'y arrive, mais pour l'enfant là-haut qui le voyait si resplendissant » (DE-245).

Conclusion : c'est le temps qui a manqué

Par le plus grand des hasards, *La détresse et l'enchantement* ne donne pas à voir sa transformation, celle par laquelle, comme le narrateur de Proust, la narratrice royenne deviendrait une écrivaine. Publiée à titre posthume, la dernière œuvre de Roy, dont « [l']inachèvement est une sorte de réussite » (Ricard, 1984 : 16), dira Ricard, s'arrête sur son propre seuil, à cet instant où, ayant accepté de perdre tout ce qui la rattachait encore au réel, Gabrielle Roy est à la veille d'entreprendre la rédaction de *Bonheur d'occasion*, son premier roman. Par cet inachèvement involontaire, parce qu'accidentel, la fin rejoint ainsi le commencement, comme le prédisait déjà monsieur Saint-Hilaire dans *La route d'Altamont*, de sorte que chez Roy le temps est moins « retrouvé » que « rattrapé ». Mais, par là, l'œuvre rejoint aussi la longue cohorte des romans québécois qui s'interrompent et se taisent dès que le héros entame sa transformation, faisant de la résistance à la dépossession son enjeu et son dénouement. C'est un peu cet « accident » que j'ai lu ici.

Qu'ils se nomment « collines d'Altamont », « grand lac Winnipeg », « lac Vert », « La Petite Poule d'Eau », « Upshire » ou encore « Provence », les espaces épargnés de Gabrielle Roy, bien

que déclinés en d'infinies variations, procèdent tous d'un même principe commun, qui est celui d'opposer une part de *romance* à l'univers du *roman*, dont les personnages sont issus. Chez Roy, cette tension interne entre la durée du temps romanesque (associée à la dépossession) et les haltes romantiques dans ces espaces épargnés (qui tiennent lieu de résistance) agit comme moteur. Nous avons vu que cette opposition entre le temps réaliste et les espaces romanesques était déployée par Roy de façon fort complexe, en cela qu'elle convoquait une série d'éléments à sa suite. En effet, les œuvres à l'étude rangeaient, du côté du temps réaliste, le petit espace (celui de la ville), la pauvreté, le *côté concret, ordinaire de la vie*, la détresse, en un mot la dépossession – éléments associés à une forme de roman moderne que Frye qualifiait de *roman* et qui domine la scène romanesque à partir du XIX^e siècle. Du côté de l'espace romantique, on trouvait plutôt les grands espaces, le destin, l'enchantement, qui étaient au contraire liés au *romance*, une forme plus ancienne de roman, très près à certains égards de l'épopée, et que cette œuvre actualise. Nous avons également vu que la volonté d'accéder à ces espaces épargnés poussaient les personnages à quitter les petits espaces réalistes et à aller de l'avant, car ces lieux romantiques sont en quelque sorte chargés, symboliquement, de ce que les héroïnes aimeraient à terme voir être épargné par la dépossession. Pour que leur charme demeure intact, leur accès ne peut toutefois être que momentané, autrement l'univers du *roman*, c'est-à-dire la dépossession, finit toujours par les rattraper. Or, le roman, rappelle Piégay-Gros, « court vers la fin et dans cette course détruit tout sur son passage ; il cherche toujours à dévoiler une vérité cachée, et cette tension est l'expérience originelle que nous faisons de la temporalité » (Piégay-Gros, 2005 : 29). Ainsi, c'est peut-être paradoxalement en raison même de ces haltes que le temps a manqué, que le roman n'a pas su rejoindre à temps sa fin, ces espaces bloquant dans leur arrachement à la durée l'avancée progressive vers une résolution de l'intrigue romanesque. Lorsqu'elles reviennent du côté du *roman*, les héroïnes, mais aussi les personnages d'*Alexandre Chenevert* et de *La montagne secrète*, arrivent toujours trop tard dans le réel. S'ils ne permettent pas de changer le réel, c'est-à-dire d'y empêcher la dépossession, les espaces épargnés s'avèrent-ils donc, finalement, illusoire, comme le prédisaient aux narratrices les dépossédés eux-mêmes ? Force

est de constater qu'une ambiguïté plane au terme du parcours des héroïnes, et si l'on prête l'oreille aux digressions de la narratrice âgée qui regarde la jeune protagoniste qu'elle fut, la chose semble bien incertaine: «Longtemps j'ai cru que ce qui était promis là, à mes seize ans, au bout du petit chemin de terre battue, c'était une félicité terrestre, à saisir de mon vivant. Maintenant je ne sais plus. Ce genre de félicité nous attend peut-être ailleurs» (DE-55).

Pour cette raison peut-être, alors que le chant des rails se retourne contre elle, au moment où elle se rend aux obsèques de sa mère, Gabrielle, dans *Le temps qui m'a manqué*, passe très près de renier le romanesque, dont l'appel l'a détournée de sa mère, et de revenir vers le *côté concret, ordinaire de la vie*, comme Don Quichotte le faisait, à la toute fin du roman de Cervantès, en reniant la chevalerie et en retrouvant la raison, dans un dernier sursaut avant de mourir. Peut-être pressent-elle justement que désavouer le *romance* revient d'une certaine façon à tout perdre et à mourir, car à l'instant où elle s'apprête à le faire, voilà que, dans un ultime effort, elle prend la fuite, comme effrayée par son propre vertige, par sa propre tentation de réintégrer les rangs. Elle monte à bord d'un train et quitte, désespérée, le monde de la vie ordinaire pour aller vers un autre espace romantique, qu'elle n'a vu qu'une fois et au souvenir duquel elle s'accroche: Port-Daniel. Nous sommes donc en présence d'une romancière qui, contrairement à l'impératif moderne, refuse de renoncer au *romance* afin de se camper du côté du *roman*. Comme les Doukhobors qui, dans *Un jardin au bout du monde*, s'installent dans la vallée Houdou, sachant qu'il s'agit là d'un mirage, les personnages royens sont conscients, au terme de leur parcours, que les espaces épargnés ne sont qu'une illusion, mais cette illusion leur est nécessaire.

L'œuvre inachevée s'achève donc sur un nouveau départ, une foi renouvelée dans le *romance*, ainsi que sur une tempête aux accents gothiques. À son arrivée à Port-Daniel, face à la beauté du monde, la narratrice s'écroule de chagrin: «[...] mes sanglots éclatèrent à la pensée d'un monde encore si beau dont maman n'était plus, dont maman était exclue, dont maman ne faisait plus partie» (TM-607). Dès lors que l'objectif qui présidait à l'écriture (rendre sa mère fière d'elle) s'effondre, écrire devient enfin possible, comme si l'écriture, au même titre que le *romance*, ne pouvait être rejointe que par l'errance: «Ne sachant plus pour qui ni pourquoi

je travaillais, ni même vers quoi me menait un si dur effort, j'étais possédée par la volonté d'arriver au plus vite là où je ne savais pas que j'allais » (TM-609). Au bord d'une « mélancolie inguérissable » (TM-607), l'héroïne atteint cette consolation royenne par excellence : alors que le temps se couvre, Gabrielle part seule affronter l'orage qui s'abat sur la côte et trouve refuge dans une grotte où elle contemple la clameur des vagues : « [...] pendant des heures, sans m'en lasser, je participai à leur clameur, à leur folle douleur, à tout ce que les éléments, l'eau, le tonnerre, les vagues, le vent jettent parfois comme de véhémentes protestations à la face du ciel » (TM-611). Après cette épreuve, l'héroïne rentre vers le milieu de la nuit dans sa pension, « transie, mouillée jusqu'aux os » (TM-611), mais « mystérieusement délivrée » (TM-611), voire lavée de sa peine incommensurable. Le grand rêve de sa jeunesse a beau avoir été mis en échec par les ratages du temps, voilà qu'ayant trouvé consolation dans un paysage épargné avec lequel elle est entrée en communion, elle « consen[t] à vivre en ce monde » (TM-611). Chez Gabrielle Roy, ce n'est pas l'espace, c'est toujours le temps qui a manqué.

CHAPITRE 4

Réjean Ducharme : le feu par le feu

Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre: tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre: du noyau de la pêche au noyau de la terre elle-même.

RÉJEAN DUCHARME, *L'avalée des avalés*, 1966

Né dans sa propre négation, le roman canadien-français se continue dans l'équivoque.

GILLES MARCOTTE, « Une brève histoire du roman canadien-français », 1958

Des utopies négatives

Dans l'œuvre de Réjean Ducharme, au contraire de chez Gabrielle Roy, nul espace n'échappe à la dépossession ou à la mort. En réalité, avant même que les romans ne s'ouvrent, la dépossession a déjà eu lieu, du moins dans le monde adulte, et c'est pourquoi elle ne fait qu'attendre le personnage principal. Si les narratrices royennes, guidées par le chant des étangs, prétendaient que l'on pouvait se soustraire à cette dépossession du monde réel en fuyant vers les espaces épargnés, dans le roman ducharmien, l'illusion d'une telle échappée hors de la vie ordinaire ne tient pas longtemps : « [...] plus c'est loin plus c'est la même chose » (NV-47), laisse d'ailleurs entendre Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*, qui ne s'est pourtant jamais bien éloigné pour le savoir¹. Tandis que Roy

1. Iode, à la fin de *L'océantume*, fait une découverte semblable lorsqu'elle atteint enfin l'océan : « Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une

opposait l'espace au temps, Ducharme oppose quant à lui un temps à un autre. Chez lui, la seule période qui échappe momentanément à la dépossession qui attend les personnages est l'enfance ; voilà pourquoi, emportés par la durée romanesque, les héros semblent toujours rendre malgré eux les armes à mesure qu'ils vieillissent. Aussi, chez Ducharme, le déposseur paraît-il plus abstrait, voire carrément invisible : ce n'est plus un individu s'étant retiré de l'histoire, comme chez Anne Hébert, ou les obligations du quotidien, c'est-à-dire le *côté concret, ordinaire de la vie* mis en lumière chez Roy, mais le simple passage de l'enfance à l'âge adulte, soit le vieillissement lui-même, qui dépossède les personnages de leur identité. Ce processus, lié à la durée du temps romanesque, s'opère toujours à leur insu. Ainsi, ce qui confère au personnage principal le statut de héros, c'est-à-dire ce qui le différencie des autres, c'est qu'il est le seul, dans l'univers qui est le sien, à avoir conscience de la dépossession qui est en train d'avalé son identité :

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère. Le visage de ma mère est beau pour rien. S'il était laid, il serait laid pour rien. Les visages, beaux ou laids, ne servent à rien. On regarde un visage, un papillon, une fleur, et ça nous travaille, puis ça nous irrite. Si on se laisse faire, ça nous désespère. Il ne devrait pas y avoir de visages, de papillons, de fleurs. Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée : il n'y a plus assez d'air tout à coup, mon cœur se serre, la peur me saisit. (AA-9)

Dès les premières lignes de *L'avalée des avalés*, Bérénice pressent, non pas *a posteriori* comme le François d'Anne Hébert, mais dans le présent du récit, que son identité menace d'être avalée. Le personnage fait donc tout pour rejeter le conformisme du monde adulte et prolonger le monde de l'enfance. Il entreprend de résister à cette dépossession qui l'attend et il le fait de façon souvent violente, parfois incohérente. Cependant, son entreprise est dès le départ vouée à l'échec, de sorte que la longueur d'avance qu'il

nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt.
– Nous y sommes. Soyons-y ! » (Oe-262)

possède sur le héros hébertien ne lui est d'aucun secours. En fait, avec Réjean Ducharme, un nouveau cap se trouve franchi : l'idée que l'accès au monde protégerait le sujet de la dépossession, tant de fois remâchée par le discours social jusqu'à devenir un lieu commun de la critique des années 1960, s'avère ici illusoire. Si François, dans « Le torrent », était dépossédé *du* monde par le décret d'une volonté antérieure à la sienne, Bérénice, dans *L'avalée des avalés*, menace d'être dépossédée *par* le monde, comme si le fait d'y avoir accès ou non conduisait de toute façon à la dépossession, impasse à laquelle tout, chez Ducharme, aboutit.

Dans *L'absence du maître*, Michel Biron rappelle à juste titre que les romans de Ducharme sont d'abord et avant tout structurés autour du personnage, si bien que le texte ne tiendrait pas sans lui. Alors que, chez certains romanciers de la Révolution tranquille (Ferron, Aquin, Bessette ou encore Godbout), ce sont d'autres dimensions de l'œuvre qui retiennent généralement l'attention (rapport à la tradition littéraire, représentation sociale, etc.), chez Ducharme le personnage est premier : « [...] il n'est plus chargé de représenter la réalité sociale ou de déplacer telle ou telle forme narrative, mais de mettre le monde à l'épreuve d'une voix singulière » (Biron, 2000 : 203). Biron précise par ailleurs que cette singularité serait symptomatique des romans de la désillusion, analysés par Lukács, et dans lesquels l'âme du héros est « plus large et plus vaste que tous les destins que la vie peut lui offrir » (Lukács, 1979 [1920] : 109). Pour Biron, qui cherche à saisir la liminarité qui découle d'une telle posture en contexte québécois, le personnage ducharmien serait d'autant plus fort et singulier que la société en marge de laquelle il s'exprime semble inversement s'effacer. Face à ce centre vide, que les maîtres (comme les déposseurs) ont déserté, « le sujet intériorise tout avec frénésie et devient une sorte de monde autonome qui absorbe les mots et les choses qui l'entourent afin de se constituer un espace para-doxal, c'est-à-dire littéralement en marge de la doxa, en marge de quelque groupe social que ce soit » (Biron, 2000 : 204), ce qui fait de lui un héros liminaire par excellence. Dans la monographie qu'elle consacre au romancier, Élisabeth Haghebaert abonde dans le même sens en affirmant que la façon d'être au monde des personnages ducharmiens se traduit par la marginalité : « Révolte, violence, instabilité, itinérance, rejet, déchéance, folie, destruction sont tous des constituants d'une

marginalité devenant, par obligation, par consentement, par abandon ou par choix, un mode d'être au monde » (Haghebaert, 2009 : 90). Ainsi, la force structurante du personnage repose moins sur la séquence actancielle que sur un « mode d'être », tributaire d'une posture existentielle qui est livrée dès la ligne de départ, comme le rappelle Élisabeth Nardout-Lafarge : « Chez Ducharme, la *vérité* de l'œuvre, qui tient au point de vue qu'elle incarne, à ce lieu de parole qu'elle constitue, est donnée d'emblée, on pourrait presque dire dès le titre » (Nardout-Lafarge, 2001 : 19). Non seulement ce « point de vue » est posé d'emblée, en particulier dans l'incipit où il est détaillé, mais les narrateurs cherchent presque toujours par la suite à l'imposer au monde qui les entoure : « Il n'y a de vrai que ce que je crois vrai, que ce que j'ose croire vrai » (AA-21). Dans un mémoire de maîtrise portant sur les romans de la trilogie ducharmienne de l'enfance (soit *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *L'océantume*), Julien-Bernard Chabot qualifie de « poétique narrative de l'emprise » la posture qui découle de cette volonté hégémonique par laquelle les narrateurs autocrates chercheraient à disqualifier les discours d'autrui afin d'assurer leur monopole au sein des romans :

[...] l'autocratie procède d'une narration hégémonique qui lutte constamment contre les autres discours du roman pour en constituer l'idéologie première, incontestable et irréfutable. Les narrateurs travaillent contre les autres langages pour faire de leur vérité la vérité unique du roman. Ils polémiquent également avec eux-mêmes, avec les différentes voix qui constituent leur discours intérieur, pour monologiser leur propre pensée et pour faire triompher en eux une idéologie unique, achevée. Ce combat pour l'exclusivité n'implique pas nécessairement de toujours réduire au silence les paroles étrangères ; autrement, il n'y aurait plus de roman. Au contraire, les narrateurs se trouvent en quelque sorte contraints, par la nature du genre romanesque, de composer avec l'hétérologie sociale, raison pour laquelle les procédés de disqualification, de dénigrement, de critique des discours étrangers s'avèrent plus importants que leur simple assourdissement ou évacuation. (Chabot, 2013 : 50)

Si les exégètes s'entendent généralement sur la manière dont procèdent les narrateurs pour imposer leurs vues (laquelle est bien résumée par Chabot), plusieurs termes ont été convoqués pour qualifier le contenu véhiculé par « la voix singulière » qui, dans les romans de Ducharme, met le monde à l'épreuve : cette voix serait

porteuse d'outrance (van Schendel, 1967), de néant (Leduc-Park, 1982), d'une rhétorique des passions (Seyfrid-Bommertz, 1999), de l'intériorisation des discours (Biron, 2000), d'une vérité de l'œuvre (Nardout-Lafarge, 2001) ou encore d'une « idéologie », comme on peut le lire dans l'extrait ci-haut (Chabot, 2013). Si la notion d'idéologie² fait écho à mon analyse, je m'attacherai cependant davantage à une notion qui semble lui donner la réplique et avec laquelle elle s'entrecroise au sein de l'œuvre ducharmienne, soit la notion d'utopie : « Si l'idéologie, écrit Paul Ricœur, préserve et conserve la réalité, l'utopie la met essentiellement en question » (Ricœur, 1986 : 388). Pour saisir ce qui cherche à s'ériger contre la dépossession dans l'œuvre ducharmienne, l'utopie³ paraît plus opérante que la notion d'enchantement, que j'ai jusqu'ici proposée et que j'empruntais à Roy. Cette dernière me semble moins convenir à une œuvre comme celle Ducharme où pratiquement rien n'est épargné par l'ironie⁴, la raillerie, voire l'invective, modes

2. Chabot élargit la définition du terme « idéologie » pour rendre compte de l'autocratie des narrateurs enfants : « On entend habituellement le terme idéologie comme un ensemble d'idées et de croyances propres à un groupe de personnes (une classe sociale, une société, une époque). Or, dans le contexte de ce mémoire, *idéologie* sera à comprendre, de façon moins restrictive, comme un phénomène inhérent à tout acte de parole [...]. C'est en ce sens qu'on pourra également parler de l'idéologie de tel personnage ou de tel individu, en référence à la position interprétative que véhicule son discours [...] » (Chabot, 2013 : 3).

3. Dans le livre qu'il consacre aux deux phénomènes, Ricœur, qui considère que chacun d'eux possède un côté positif et un côté négatif, un rôle constructif et un rôle destructeur, rappelle qu'on définit généralement ainsi les deux notions : « [...] l'idéologie désigne au départ un processus de distorsion ou de dissimulation par lequel un individu ou un groupe exprime sa situation, mais sans la connaître ou la reconnaître. Une idéologie peut par exemple refléter la situation de classe d'un individu, sans que cet individu en ait conscience. Aussi le processus de dissimulation ne fait-il pas qu'exprimer cette perspective de classe, il la conforte. De même, le concept d'utopie a fréquemment mauvaise réputation. Il est considéré comme représentant une espèce de rêve social qui ne se soucie guère des étapes réelles nécessaires à la construction d'une nouvelle société. La vision utopique est souvent traitée comme une sorte d'attitude schizoïde envers la société : à la fois une manière d'échapper à la logique de l'action par une construction extérieure à l'histoire, et une forme de protection contre toute espèce de vérification par une action concrète » (Ricœur, 1997 : 17).

4. Comme on l'a vu, l'ironie est présente aussi chez Roy, mais elle est attachée à la compassion. Qui plus est, parce qu'elle est ultérieure à l'action, qu'elle repose sur le regard rétrospectif – celui de la compassion ironique – que jettent des années plus tard les narratrices sur leur propre parcours, l'ironie n'y met donc pas *de facto* en échec l'enchantement, comme c'est le cas chez Ducharme, où narration ironique et action existent simultanément dans un même présent.

d'expression avec lesquels l'enchantement est incompatible⁵. Si, par rapport à l'enchantement ou encore à l'idéal, l'utopie est moins spécifique en même temps que plus radicale, c'est qu'elle possède un versant positif et un versant négatif, ce que l'on tend souvent à oublier et que cherche à rétablir Ricœur dans son article. Ce dernier explique que lorsqu'elle est entendue négativement, l'utopie, dont la fonction libératrice permet de rêver d'un ailleurs mélioratif, devient « une autre prison que celle du réel » (Ricœur, 1986 [1984] : 390), voire « une logique du tout ou du rien qui conduit les uns à fuir dans l'écriture, les autres à s'enfermer dans la nostalgie du paradis perdu, les autres à tuer sans discrimination » (1986 [1984] : 390). Si une œuvre comme celle de Roy, par le biais de l'enchantement romantique et des grands espaces épargnés, explore à la limite le versant positif de l'utopie, on pourrait donc statuer que les narrateurs de Ducharme, partant d'une déception assez semblable à celle que ressentent les narratrices royennes face au monde réel, se chargent quant à eux d'explorer son versant négatif, d'où la complémentarité de ces deux œuvres dans mon analyse. Les héros de Ducharme, « doté[s] d'une conscience très intense de la part de négativité inhérente à l'expérience humaine » (Nardout-Lafarge, 2001 : 183), succombent à ce que Ricœur nomme les faiblesses de l'utopie qui, « [a]u moment même où [elle] engendre des pouvoirs, annonce des tyrannies futures qui risquent d'être pires que celles qu'elle veut abattre » (Ricœur, 1986 [1984] : 390). Nous tenons là l'un des paradoxes des héros ducharmiens qui, de dépossédés qu'ils étaient, deviennent des dépossesseurs, comme l'exprime si bien Bérénice à son amie Constance Chlore : « Je sais pourquoi il est si agréable de briser, de détruire. Je vais t'expliquer. Ça procède de la nostalgie d'avoir, de posséder, de posséder vraiment » (AA-247). Iode Ssouvie, dans *L'océantume*, parle quant à elle des « plaisirs de déposséder et posséder, de détruire et recevoir en soi » (Oc-25). Dans cet univers romanesque, relevait Michel van Schendel, « [i]l faut donc prendre tout, posséder par la destruction, connaître à coup de hache, casser le langage, casser les significations » (van Schendel, 1967 : 15). Autrement dit, comme l'explique Nardout-Lafarge, « toute relation humaine est une lutte à finir où l'attaque

5. Frye disait d'ailleurs que le *romance*, porteur d'enchantement chez Roy, est un univers d'où l'ironie est absente (Frye, 1969 [1957] : 238).

reste la meilleure défense, où, pour ne pas être aval[é], il faut avaler soi-même » (Nardout-Lafarge, 2001 : 186).

Ainsi, la représentation de l'enfance, bien qu'elle soit le siège de l'utopie, ne revêt pas un caractère édénique : elle est même « à l'opposé de l'image d'Épinal de l'innocence enfantine » (Nardout-Lafarge, 2001 : 188). Selon Nardout-Lafarge, « ce n'est pas tant la pureté qui caractérise l'enfant ducharmien que la force de son désir ; désir qui doit rester intact, pur comme on le dit d'un métal sans alliage, c'est-à-dire sans compromis, durement indifférent à tout ce qui n'est pas lui » (2001 : 186). Cette intransigeance est particulièrement dure à l'endroit de toutes les valeurs idylliques qui composent, en apparence du moins, l'univers du monde adulte et sur lesquelles repose sa force de séduction. En cela, encore une fois, aucune œuvre ne semble plus éloignée de celle de Roy que celle de Ducharme, comme si, face à la même peur, leurs personnages couraient dans des directions opposées. Chez Roy, les aspirantes écrivaines étaient en quête de mondes véritablement édéniques (les espaces épargnés, porteurs d'enchantement et non d'illusion). Chez Ducharme, les personnages s'en méfient : « Chat Mort parle de l'amour comme d'un village fortifié, comme d'un refuge où n'atteint aucun mal, comme d'un havre de béatitude, comme d'une enclave luxuriante qu'abrite un toit mouvant de pinsons et de bouvreuils » (AA-40). Cette vision édénique du monde, quoique caricaturale, n'est pas sans rappeler les espaces épargnés que cherchaient à gagner les narratrices royennes. Toutefois, non seulement les narrateurs ducharmiens se défient de ces idylles, mais ils aspirent à les détruire et font de cette destruction leur aventure, comme l'affirme encore une fois la narratrice de *L'avalée des avalés* : « Mais un refuge, aussi sûr qu'il puisse être, n'est-ce pas une cage, une prison, un souterrain sombre et visqueux ? J'ai plus envie de la vie dans sa dévastatrice immensité que des retranchements doux et encombrés qu'on y a ménagés. [...] Je ne veux pas éprouver, mais provoquer. Je ne veux pas subir. Je veux frapper. Je ne veux pas souffrir » (AA-40).

Tous les éléments propres aux univers idylliques, parce qu'ils possèdent une force d'attraction, suscitent la méfiance de Bérénice : la beauté, l'attraction, l'amour, les « papillons » (AA-9), les « fleurs » (AA-9), tout ce qui exerce spontanément un attrait et qui, pour cette raison, est associé à un certain conformisme identitaire,

lequel entraîne une perte de l'unicité du sujet au profit du groupe. Or, cette tension entre le collectif et l'individuel n'est pas un cas isolé, loin de là. On a vu notamment dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert que les personnages cherchaient à se détacher du collectif pour cheminer vers leur unicité, tout entière à conquérir. D'une certaine façon, Ducharme reprend le problème à l'envers : chez lui, l'unicité des personnages est donnée non pas au terme d'une lutte chaudement disputée (comme chez Hébert), mais d'emblée, dès l'enfance, comme si elle était innée⁶. Les personnages doivent lutter non pas pour la conquérir, mais pour éviter de la perdre à mesure qu'ils risquent d'intégrer le collectif, l'âge adulte, la « Milliarde ». Ce néologisme, présent dans *L'océantume*, vient par ailleurs lier le conformisme au monde adulte en opérant une fusion entre le collectif (les masses, composées d'individus interchangeables, presque indifférenciés) et l'âge adulte (âge qu'ont, d'après la narratrice, les membres de cette Milliarde). Les héros veulent moins s'en extirper qu'éviter d'y entrer, aspirant, comme l'avance Marcotte, à « situer quelque part l'utopie – négative assurément – d'une impossible pureté, d'une absence à tous les arguments de la machine progressiste » (Marcotte, 1990 : 118).

L'utopie anti-idyllique défendue par les héros ducharmiens est donc particulière. Plutôt que d'imaginer un monde idéal qui ne serait pas encore advenu dans le réel, mais qui pourrait prendre forme dans un futur plus ou moins rapproché, ou dans un ailleurs, les héros s'éprennent d'une « utopie des origines » (Nardout-Lafarge, 2016 : 71), pour reprendre l'expression qu'emploie Élisabeth Nardout-Lafarge dans *Liberté*. Julien-Bernard Chabot pointe quant à lui une opposition, « utopie des origines contre utopie des temps à venir » (Chabot, 2016 : 72), qui est tout aussi éclairante et que l'on pourrait même reformuler ainsi pour en montrer le paradoxe : utopie des origines en tant qu'utopie des temps à venir. De fait, chez Ducharme, cette utopie paradoxale et négative de l'origine consiste à projeter l'enfance sur l'âge adulte, le passé sur le futur, la permanence tranquille au cœur des révolutions modernes, comme l'expriment d'entrée de jeu tous les narrateurs de la trilogie

6. En témoigne, parmi d'autres aspects, la mémoire des narrateurs enfants, qui non seulement est déjà constituée, mais semble de surcroît prodigieuse. À ce sujet, voir Hamel (2001).

de l'enfance⁷, mais aussi, de façon plus implicite, ceux des romans ultérieurs (la notion d'utopie traversant l'œuvre de part en part). En procédant ainsi, les narrateurs font montre d'une mémoire romanesque, laquelle, selon la définition qu'en donne Daunais dans *Les grandes disparitions* (2008), consiste à apposer sur le présent le souvenir des mondes disparus. Ducharme offre cependant un étrange cas de figure, dont on ne trouve pas d'équivalent dans *Les grandes disparitions*. Si ses héros continuent de plaquer un monde disparu (ou en voie de disparaître) sur l'univers ambiant, sur la « Milliarde », ce n'est pas que par accident (Don Quichotte) ou par nostalgie (Proust), mais également par méchanceté, afin de détruire délibérément le monde réel, de le miner pour mieux le posséder et le soumettre à leurs vues : « [...] la seule façon de vaincre est de détruire. Détruisons » (Oc-155). Chez Ducharme, le souvenir de l'enfance, qui est ce monde disparu (porté par plusieurs autres éléments associés au passé, comme l'épopée ou le roman courtois par exemple), n'apparaît pas uniquement comme un élément faible qu'il faudrait sauver de l'oubli, mais comme une arme qui aurait le pouvoir de saper les fondements du monde nouveau et, avec lui, du roman comme forme.

Malgré cet antagonisme plutôt marqué, plusieurs critiques ont souligné le nombre relativement restreint d'actions dans les romans de Réjean Ducharme. Par exemple, à propos de *L'avalée des avalés*, Michel Biron évoque « le sentiment, à lire ce roman, qu'il ne se passe rien dans la vie de Bérénice : il n'y a d'événement que secondaire » (Biron, 2000 : 205). Dans *Le roman sans aventure*, Isabelle Daunais dresse un constat semblable au sujet du *Nez qui voque*, un roman où, malgré quelques rares interactions avec le monde extérieur qui paraît aboli, « l'art de la planque » que pratiquent Mille Milles et Chateaugué, les deux héros, s'apparente à une forme d'absolu : « [...] rien ne peut les confronter à ce qu'on peut appeler un événement, et cela pour la raison préalable, qui structure toute leur vie, qu'ils n'entretiennent aucune attente, aucune illusion, aucune méprise qui pourrait être détrompée »

7. « Moi, je reste le même. Je ne veux pas aller plus loin » (NV-11), dit par exemple Mille Milles au moment d'emménager en ville. Iode affirme quant à elle : « Nous ne bâtirons rien ; nous n'aurons pas le temps » (Oc-67), ou encore : « Rien ne changera par moi » (Oc-212). Bérénice, de son côté, prétend qu'il « faut tourner le dos au destin qui nous mène » (AA-42).

(Daunais, 2015 : 167). Plus encore, qu'il leur arrive une chose ou une autre « ne change rien d'essentiel à la vie qui est la leur, n'en détourne ni le cours ni le sens. En cela, on serait en peine de concevoir un congédiement plus radical de l'imprévisible, de l'inconnu et de la découverte, autrement dit, un degré plus achevé de non-aventure » (Daunais, 2015 : 167). L'analyse de la dépossession et de la résistance sous forme d'utopie négative permet de lier ces constats pour montrer en quoi ce déficit d'action, loin de résulter d'une incapacité narrative ou d'une atteinte portée au genre romanesque, est au contraire une technique servant à dépeindre la situation sans issue des personnages ducharmiens. Ne pouvant rester fidèles à leur utopie sans entrer en contradiction avec le monde ambiant et perdre leur capacité d'y agir et, à l'inverse, ne pouvant entrer et agir dans ce monde sans se placer en contradiction avec eux-mêmes jusqu'à trahir leur identité (qui repose sur leur utopie perfectionniste et, de ce fait, irréalisable), les personnages ducharmiens sont prisonniers d'une impasse existentielle que les romans se chargent d'exposer.

Contrairement à Chabot, dont j'endorsse toutefois les thèses sur la visée autocratique des narrateurs, je crois que la raison pour laquelle le projet des héros est irréalisable et qu'ils sont impuissants à sortir de l'impasse, quand on aborde le problème sous l'angle de la dépossession, repose précisément sur leur manque d'idéologie. Cela les place dans une position contraire à celle des héroïnes royennes, qui alimentent leur enchantement à partir d'une vision romantique du monde, laquelle n'est pas sans véhiculer tout un bagage idéologique préconstruit. Par l'utopie forte et iconoclaste qu'ils projettent sur les univers fictifs qu'ils habitent, construite en réaction au monde tel qu'ils se le représentent, les héros ducharmiens s'apparentent quelque peu aux personnages dostoïevskiens, à la différence que chez l'auteur de *Crime et châtiment*, la vision du monde qui sous-tend une telle attitude est représentative d'une conscience de classe ou de celle d'un groupe social, tandis que chez Ducharme, elle est propre au personnage. Elle se fonde sur une lecture personnelle du monde qu'on peinerait à imputer à une portion du discours social ayant cours dans la société québécoise, même lorsque ses narrateurs en font la parodie. Cela ne signifie pas que le discours porté par les personnages soit sans lien, qu'il ne communique aucunement avec

celui des groupes qui composent la communauté, mais il n'en est pas le représentant, le « type ».

Ainsi, ce qui manque aux narrateurs ducharmiens pour asseoir leur utopie dans le monde réel, c'est le versant positif d'une idéologie, laquelle est nécessaire « pour guérir l'utopie de la folie où elle risque sans cesse de sombrer » (Ricœur, 1986 [1984] : 391). Les narratrices de Roy s'accrochent à une vision romantique du monde afin de s'extirper de leur attente mélancolique, de l'errance mentale dans laquelle elles menacent, elles aussi, de sombrer. Chez Ducharme, l'impasse existentielle des narrateurs s'explique par le fait qu'ils ne possèdent pas une telle bouée de secours, ne pouvant y recourir sans disparaître : il leur est impossible d'adhérer à une idéologie sans que leur identité soit avalée par elle et fasse d'eux des « types ». En parodiant sans discrimination toutes les idéologies constitutives d'un discours social qu'ils qualifient entre autres choses de « sollicitations grégueries » (En-118), les narrateurs opposent une fin de non-recevoir aux discours idéologiques, en particulier à « tout ce qui veut nous faire *vouloir* comme des *dépossédés* » (HF-16), pour le dire comme les Ferron, qui tournent notamment en dérision le discours nationaliste. Mais les narrateurs eux-mêmes, peu fiables, donnant leur parole pour la reprendre le paragraphe suivant, sont incapables d'opposer une idéologie aux idéologies. Pour qu'une idéologie émane du personnage placé en position d'énonciation, il faudrait déjà que celui-ci formule une réponse cohérente à la dépossession, ce qui est loin d'être le cas, comme on le verra. En fait, ce n'est qu'au moment de la défaite, lorsque le projet utopique des narrateurs commence sérieusement à chanceler, que, signe de leur intégration au monde adulte, l'énonciation se charge d'idéologies, lesquelles, au même titre que les utopies qu'elles remplacent, apparaissent toutes dans leur versant négatif : misogynie, racisme, et autres discours injurieux tournés vers les plus vulnérables et dont la fonction est de conforter les plus forts, en se mettant « au service du processus de légitimation de l'autorité » (Ricœur, 1986 [1984] : 383), au contraire de l'utopie qui vise à miner l'ordre social établi.

L'« héroïté » des narrateurs ducharmiens ne va donc pas de soi. C'est que les héros, lesquels ne correspondent pas à la définition classique qu'en donne la théorie littéraire, se distinguent moins des personnages secondaires par leur exemplarité que par leur

singularité. Loin de refléter par sa conduite une image idéalisée du monde, le narrateur ducharmien ne fait pas triompher d'idéologie par ses exploits pas plus qu'il n'en incarne les valeurs morales⁸; il n'est ni « champion » ni « modèle » de l'univers dans lequel il s'inscrit, pour reprendre une distinction propre à Vincent Jouve. Parce que le roman expose la façon dont son projet utopique est chaque fois mis en échec, le narrateur ducharmien, autour duquel se structurent les romans, se rapproche davantage du héros de type « cobaye »: « Sa conduite est loin d'être exemplaire, mais il est le sujet d'une histoire qui, elle, est porteuse de leçons. En outre, comme il occupe le devant de la scène, c'est sur lui que se focalise l'attention du lecteur » (Jouve, 1995: 253). Mais c'est ici un étrange cobaye, qui se révolte contre l'expérience que le roman cherche à lui faire subir jusqu'à vouloir la retourner contre lui. Dans l'œuvre ducharmienne, notamment, comme le remarque Anne Éline Cliche, « [l]a raillerie et la digression, la démission haussée au statut de principe qu'affichent les narrateurs constituent le signifié insistant du rejet, dans l'écrit, de l'écriture du roman » (Cliche, 1992: 48). L'expérience que le roman ducharmien mène sur les héros, et contre laquelle ceux-ci se débattent, est au fond l'expérience propre à tout roman: celle de la durée. Chez Ducharme, elle prend une forme plus précise: les romans observent comment les personnages entrent malgré eux dans le monde adulte et comment leurs programmes utopiques avortent. En ce sens, les trois romans analysés ici permettent de saisir trois stratégies différentes qu'adoptent les « cobayes » ducharmiens face à la dépossession (et au roman qui leur en fait subir l'expérience): la résistance (*Le nez qui voque*), l'offensive (*L'hiver de force*) et la réparation (*Va savoir*), qui n'est, dans ce dernier cas, qu'illusoire. *Le nez qui voque*, qui représente une transition entre le monde de l'enfance et l'âge adulte (et qui, partant, les contient tous deux), servira de matrice à ma lecture pour poser la question des utopies négatives. Par la suite, *L'hiver de force* ainsi que *Va savoir*, qui mettent en scène des Mille Milles ayant mal vieillis, permettront d'en étudier les variations, en plus de voir ce qu'il advient des utopistes ducharmiens à mesure que l'enfance s'éloigne d'eux.

8. On verra qu'il fait même mal paraître les idéologies dont son discours se charge une fois qu'il abdique.

Dans tous les cas, il apparaît clairement que l'enjeu des romans – ce qu'on pourrait nommer leur intrigue – est de voir jusqu'où les narrateurs parviendront à faire tenir leur utopie personnelle radicale et inaugurale. Les œuvres se terminent toujours par leur mise en échec, au moment où cette vision achoppe sur le réel et où il n'est plus possible de la soutenir, soit parce qu'on l'a poussée à son point le plus radical (Bérénice dans *L'avalée des avalés*, Chateaugué dans *Le Nez qui voque*), soit qu'on a achevé de la trahir (Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*), soit encore parce qu'on a été forcé de capituler (Nicole et André Ferron dans *L'hiver de force*, Rémi Vavasseur dans *Va savoir*). Peu importe la stratégie qu'ils emploient, les utopistes ducharmiens luttent tous contre le temps. Or, dans cette œuvre, pour le dire avec Élisabeth Nardout-Lafarge, « [a]u temps, on ne peut rien opposer » (Nardout-Lafarge, 2001 : 200) sinon des armes dérisoires. C'est pourquoi, sans doute, en opposant au temps présent des utopies négatives, ces personnages tentent de « tuer la mer avec un couteau » (NV-53). Entretenant un rapport pour le moins radical au monde, qu'ils contestent et dénoncent à leur façon, notamment en imaginant un monde parallèle où l'enfance se prolongerait indéfiniment, les narrateurs ducharmiens sont donc moins des idéologues que des utopistes, du moins au regard de la dépossession. Ne pouvant se conformer aux vulgaires idéologies qui renforcent le monde réel auquel ils aimeraient échapper et qu'ils parodient pour les désamorcer, les narrateurs autocratiques cherchent sans succès à contester cet ordre établi qu'est la Milliarde et à imposer au monde leur utopie personnelle des origines, bien qu'elle repose sur un schéma rendu d'avance irréalisable par la durée même du temps romanesque, qui ne peut que les en éloigner. Malgré l'absurdité de leur projet, l'insatisfaction qui résulte de leur échec à le faire passer dans le monde réel incarne peut-être leur dépossession fondamentale.

Ne pas finir fini : le suicide comme pacte de lecture

Des trois romans qui forment la trilogie de l'enfance, *Le nez qui voque* a un statut particulier puisqu'au moment où il s'ouvre, son narrateur est déjà âgé de seize ans. Mille Milles est un adolescent qui sent que le monde de l'enfance est en train de le quitter, ce qui fait de cette œuvre une sorte de transition vers les romans à venir,

lesquels mettront tous en scène des narrateurs adultes devant composer avec les débris de l'enfance, ce dont il sera question plus loin. Pour le moment, nous sommes encore à l'aube de l'âge adulte, et le roman de 1967 explore cette transition, qu'il fait vivre en accéléré à son personnage. Parti de Berthier pour aller vivre dans le Vieux-Montréal, Mille Milles s'installe dans la seule maison tricentenaire à être encore « debout entre un parc de stationnement et un parc de stationnement » (NV-14). Il ne sort guère de la chambre qu'il y loue, sinon pour acheter des cartes routières à la station-service où il se rend à vélo ou encore pour aller à la bibliothèque Saint-Sulpice. L'incipit du roman, qui propose un programme utopique tout aussi radical que dans *L'océantume* et *L'avalée des avalés*, montre bien au passage toutes les contorsions auxquelles le héros doit se livrer pour continuer à le faire tenir. Dès l'instant où elle s'énonce, après un faux départ sur Maurice Duplessis et la reddition de Bréda, l'utopie négative paraît plus irréalisable que jamais :

Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel, avocat au Châtelet, prit sa canne et s'en alla. En 1954, à Tracy, Maurice Duplessis, avocat au Châtelet, mourut d'hémorragie cérébrale; célèbre et célibataire. J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans. C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. Personne ne le comprend excepté moi. N'être pas compris ne me dérange pas. Cela ne me fait rien. Je m'en fiche. Moi, je reste le même. Je ne veux pas aller plus loin: je reste donc arrêté. Je ne veux pas continuer car je ne veux pas finir fini. Je reste comme je suis. Je laisse tout, s'avilir, s'empuantir, se dessécher. Je les laisse tous vieillir, loin devant moi. Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible; frais et amer comme une pomme verte, dur et solide comme une roche. C'est important comme le diable ce que je dis là. C'est tout pour moi. Il faut qu'il y ait quelqu'un avec moi l'enfant, quelqu'un qui le garde; qui le protège du tragique du monde, qui est ridicule et qui rend ridicule. Je ne peux pas laisser moi l'enfant seul dans le passé, seul présent dans toute l'absence, à la merci de l'oubli. Je le veille loin derrière. Je veille, le ventre dans toute la cendre, avec des cadavres qui me laissent tranquille, avec tout ce qui est cadavre, seul avec l'enfant moi, seul avec une image dont le tain s'use sous mes doigts. Je ne veux pas changer. (NV-11)

L'âge adulte, dans cette œuvre, est ce qui dépossède le personnage, si bien qu'au bout de l'enfance point de salut: « Quand on est sorti de l'enfance, il n'y a pas moyen d'aller quelque part sans

s'écœurer.» (NV-79). Désirant « ne pas aller plus loin », afin de ne pas « finir fini », le narrateur du *Nez qui voque*, qui voudrait laisser les autres vieillir loin devant lui et rester derrière « avec moi l'enfant » pour ne pas laisser ce moi enfant « seul présent dans toute l'absence », ne peut empêcher le tain de l'image de s'user sous ses doigts. Âgé de seize ans, narrateur d'un roman, personnage de la campagne parti vivre en ville, Mille Milles est emporté malgré lui par la durée du temps romanesque, qui occasionne son propre vieillissement et l'éloigne de cet enfant de huit ans qu'il associe à son être, à son identité (il « a » seize ans, mais « est » un enfant de huit ans, du moins le fait-il croire quelques pages encore⁹). De ce processus qui instaure une dualité entre le corps et l'esprit, et par lequel le corps menace d'emporter l'esprit dans son sillage, Mille Milles est parfaitement conscient: « Je ne suis pas fou. Je sais ce que je fais et où je suis » (NV-12). Ce n'est donc pas sous la dictée de la folie, mais délibérément, que Mille Milles énonce son utopie paradoxale et irréalisable, que l'on pourrait résumer par cette formule: « Je ne veux pas changer » (NV-12), un vœu en apparence simple, mais dont les ramifications sont nombreuses et contradictoires, et qui n'est pas sans entrer en résonance avec tout un discours porté par le roman québécois depuis ses débuts¹⁰.

En greffant à la charge identitaire qu'elle contient une dimension physiologique, la peur de la transformation, encore une fois porteuse de la dépossession, se trouve ici radicalisée, comme en témoigne la réponse que le personnage lui oppose. Pour être certain de ne « pas finir fini » (NV-11) et de demeurer à jamais un être inachevé (à entendre: un enfant, un individu qui n'a pas encore atteint son plein développement), Mille Milles projette de se suicider, et ce projet constitue sans contredit le point culminant de son utopie

9. Il ne met pas beaucoup de temps à se rétracter: « J'ai beau dire et répéter que je suis encore un enfant de huit ans, cela ne change rien: ce n'est pas vrai » (NV-40).

10. Ce discours, lié à la notion de permanence tranquille, se trouve par ailleurs caricaturé par le narrateur: « Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas. Restons fidèles. Souvenons-nous. Le temps passe: restons. Couchons-nous sur nos saintes ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Tout est risible. Tout est ridicule. Il n'y a rien de grave » (NV-35).

négative, dont la logique folle du tout ou rien ne pourrait être poussée plus loin. Ce projet est annoncé dès le troisième fragment du roman, après la lecture d'un « livre sexuel » (NV-17) que l'adolescent a acheté dans un magasin de plomberie et qui le laisse « plus fini, plus brûlé que jamais » (NV-17). Mille Milles, qui ne peut pas vivre seul, dit vouloir se suicider « à cause des hommes » (NV-38) qui l'affectent et à qui il craint d'adresser la parole, car ils risquent de l'avaler : « [...] ce n'est pas parce que je suis timide, mais parce que je ne veux pas rester embourbé dans leurs glaisières profondes, dans leurs abîmes marécageux » (NV-12). « [S]auf exception, tous les adultes sont pris dans le mal » (NV-194), et à ce mal « universel » (NV-195), on ne peut échapper qu'en incarnant une « exception », d'où sans doute l'importance pour lui de se camper dans la marge plutôt que dans le conformisme : « On ne peut pas tous trouver cela drôle, manger et boire, dormir et être éveillé, être assis et être debout ! On ne peut pas tous trouver cela drôle, trouver cela amusant, travailler pour manger et boire » (NV-165). En répondant par le suicide au suivisme qui a cours dans le monde adulte, Mille Milles retourne contre lui l'arme tenue précédemment par Bérénice dans *L'avalée des avalés*, qui préférerait « tout détruire » (AA-216) plutôt que « se » détruire.

Seul dans sa chambre, face au « sexuel » qui menace de l'attirer irrésistiblement dans cet âge adulte qu'il honnit par-dessus tout, et auquel il oppose son suicide, Mille Milles convoque Chateaugué à la barre du roman, pour témoigner en faveur de l'enfance : « J'ai une sœur. Ce n'est pas une sœur de sang. On peut dire que c'est une sœur par l'air, l'air des hivers et l'air des étés, celui de la neige et celui de la pluie ; une sœur de temps. Elle est comme moi. Elle a quatorze ans, mais c'est une enfant de six ans » (NV-21). Cette sœur de temps, une jeune Autochtone qui se nomme Ivugivic, mais que le narrateur rebaptise Chateaugué en allant puiser dans le passé national¹¹, est plus ancrée dans l'enfance que le narrateur¹²,

11. Chateaugué renvoie au frère d'Iberville, tué par un coup de mousquet. Le héros la baptise ainsi, dans un geste qui, lourd de sens, n'est pas sans mimer l'acculturation dont ont été victimes les peuples autochtones.

12. Dans la trilogie, les doublures sont plus jeunes que le personnage principal, comme l'étaient Asie Azothé et Constance Chlore (laquelle empruntait son nom à un empereur romain méconnu), et comme le seront les personnages qui, dans les œuvres ultérieures, exerceront une fascination, pensons à la Toune, plus jeune que les héros de *L'hiver de force*, mais aussi à Fanie, la fillette de *Va savoir*.

emporté malgré lui par son nom qui évoque entre autres choses la distance. Mille Milles souhaite freiner sa propre transformation et c'est pourquoi, à peine arrivé à Montréal, il envoie à son amie, demeurée dans les îles de Berthier, une carte postale contenant un appel à l'aide. Sur sa bicyclette à peine réparée, Mille Milles va chercher Chateaugué, qui apparaît « derrière [son] dos, comme une goutte d'eau » (NV-26) et qui, dès lors, « sera toujours là pour monter la garde devant les blanches constructions de [leur] enfance pleine de pissenlits et de têtards » (NV-216). Or, plutôt que de faire des projets d'avenir avec son amie, le narrateur l'embrigade dans son projet d'autodestruction, ce qui fera dire à Marcotte que les deux adolescents « veulent s'en aller, mourir, comme Roger de la Tour de Babel et Maurice Duplessis ; ils n'entrent dans leur propre histoire que pour en sortir » (Marcotte, 1989b : 180). De fait, non seulement Chateaugué accepte de signer le pacte de suicide que Mille Milles lui propose (« Chateaugué a dit oui, a eu l'air de comprendre, a paru agressivement d'accord » (NV-27)), mais, contrairement au narrateur, elle s'en portera garante jusqu'à la fin du roman.

Comme l'affirme Jean-Louis Major au sujet des fictions diaristiques, « [t]enir son journal exige justification » (Major, 1994 : 200)¹³. Dans cette œuvre, c'est le suicide qui donne son sens à l'activité scripturale du diariste fictif qu'est Mille Milles, et le roman qui en résulte, comme on le verra, ne pouvait aller au-delà de la mort de Chateaugué, qui sera la seule à respecter sa promesse. Mille Milles mentionne à cet effet : « Je note avec précision tout ce qui se déroule avant ma mort et sa mort » (NV-33), de sorte que le pacte de suicide est aussi un pacte de lecture. Michel Biron, dans *L'absence du maître*, désigne d'ailleurs cet être « inventé sur mesure » (Biron, 2000 : 225) qu'est Chateaugué comme étant la lectrice fictive du *Nez qui voque* ; toujours prête à croire son ami sur parole, elle représente « le seul lecteur possible, le seul en tout cas qui satisfasse à la double injonction du roman : d'une part, elle participe à l'œuvre comme si elle en était partie intégrante, comme si sa position de

13. À ce sujet, on peut aussi se référer à l'ouvrage dont rend compte Major, soit celui de Valerie Raoul (1993), qui propose une étude du roman québécois à travers les journaux fictifs qu'il contient, de Laure Conan à Francine Noël. Voir Raoul (1993).

lectrice donnait sens à la position du narrateur, d'autre part, on ne peut pas la confondre avec le groupe honni des "amateurs et [...] amatrices de fleurs de rhétorique" » (Biron, 2000 : 227).

Mais pourquoi, s'ils sont tous les deux d'accord, les personnages du *Nez qui voque* ne passent-ils pas immédiatement à l'acte ? Pourquoi remettent-ils à plus tard leur suicide, alors qu'ils n'ont aucune autre action importante à mener ? L'équivoque par excellence tient dans ce pacte (de suicide et de lecture) qui, bien qu'univoque dans ses termes, ne sert pas les mêmes fins, selon que l'on se place dans la perspective de Mille Milles, qui en fait une ruse pour tromper la mort, ou dans celle de Chateaugué, qui le prend au pied de la lettre. Étrangement, dans un premier temps, le pacte de suicide permet moins aux personnages de mourir que de continuer à vivre :

Nous avons fixé la date de notre suicide. C'est une date vague et prochaine comme celle de toute mort. Avant cette date, nous allons faire le diable. Maintenant qu'il ne nous reste plus que quelques jours à vivre, maintenant que nous sommes sûrs que nous allons mourir, nous sommes libres, nous n'existons plus, nous connaissons la volupté d'être. C'est comme si toute la vie, toute l'énergie du monde vivant, s'était concentrée dans chacun de nos cœurs. (NV-27)

Voilà que le pacte, dont la date d'échéance n'est pas donnée, a un effet insoupçonné : sitôt qu'il est formulé, les personnages accèdent à une forme de liberté, qui ne sera toutefois pas longue à se dissiper, ne laissant derrière elle que ses paradoxes. Pour le moment, c'est en étant sûrs qu'ils n'existeront plus que Mille Milles et Chateaugué connaissent « la volupté d'être », que l'on pourrait d'ailleurs rapprocher de l'épiphanie romanesque qui, chez Roy par exemple, survient lorsque les narratrices parviennent à s'extraire du temps, également porteur de la dépossession. Semblablement, mais de façon nettement plus radicale, en révoquant l'âge adulte qui se profilait à l'horizon, l'idée de la mort permet aux héros ducharmiens de s'arracher momentanément à la durée qui menace de les déposséder de l'enfance et, partant, de leur identité. Cette euphorie, qui repose sur une ruse¹⁴ ou un

14. « Mille Milles, lui, fait exprès. Mille Milles triche. Chateaugué triche-t-elle ? On dirait qu'elle ne triche pas. Même le poil sous ses bras, blond comme sa peau, a l'air enfantin, enjoué, inoffensif » (NV-30).

malentendu¹⁵, tient tant et aussi longtemps que le pacte paraît devoir être réalisé, que les protagonistes sont certains qu'ils vont mourir et qu'ils ne deviendront pas des adultes :

Nous sommes affranchis de l'angoisse, de l'humiliation de vieillir, de pourrir, de devoir devenir plus laids et plus banaux année après année, heure après heure. Nous avons franchi les limites de la mort ; nous sommes passé ses limites, passé les maisons des hommes ; et nous avons gardé notre honneur, notre panache. Nous avons traversé l'épreuve de la mort sans nous perdre ; nous sommes intacts : vifs et jeunes comme avant, et pour aussi longtemps que la mort dure. (NV-27)

Même si elle ne dure pas longtemps, cette euphorie résume à elle seule l'impasse existentielle dans laquelle sont plongés les utopistes ducharmiens au regard de la dépossession. Dans un tel contexte, se suicider ne représente pas une défaite, mais une victoire face à l'adversité : « Nous voulons mourir comme il faut, préparés, prêts, d'attaque, parés. Nous ne voulons pas mourir couchés, assis » (NV-77). Autrement dit, les personnages souhaitent orchestrer leur fin dans le but de ne pas partir en déposés¹⁶ : « Mourons beaux » (NV-47). Cependant, puisque cela demande de se suicider au bon moment – celui où l'on aurait envie de vivre, où l'on est encore un enfant dont la pureté n'a pas été trop entachée –, c'est là une arme à double tranchant. Un peu plus loin, alors que sa situation s'est dégradée parce qu'il a trop attendu, Mille Milles, qui espère toujours enregistrer une victoire, remet encore à plus tard le projet de suicide : « Je ne veux pas m'en aller tout de suite. Avant de m'en aller, je veux comprendre, vaincre surtout. Je ne veux pas mourir en pareil état. Je ne veux pas mourir à bout, épuisé. Je veux mourir joyeux, en riant rouge, vigoureux, triomphant » (NV-52). Une telle victoire n'est toutefois pas possible, puisque, comme le souligne Marcotte, le personnage « ne peut faire qu'il ne soit emporté par cela même qu'il combat, car il combat sur le terrain de l'ennemi, sur le terrain du roman » (Marcotte, 1989a [1976] : 78).

15. « Elle ne sait pas qui je suis. Elle ne sait pas que je suis obsédé par le sexuel. La pauvre oie ! Si elle savait ! Si elle voyait qui je vois en elle quand je me hortensesturbe en secret, quand je la regarde » (NV-49).

16. La mort naturelle, au terme de la vie adulte, est associée au meurtre : « Mourir vieux, mourir laid et malade, c'est comme mourir tué. C'est ridicule. Cela ne se fait pas » (NV-48).

Aussi l'impasse existentielle repose-t-elle dans cette œuvre sur le fait que les personnages romanesques se sont tellement définis en fonction de la dépossession, jusqu'à l'assimiler à l'âge adulte, qu'ils ne peuvent plus la détruire sans se détruire eux-mêmes. Ils ne peuvent pas en venir à bout sans scier la branche sur laquelle ils sont assis et être emportés par la chose même qu'ils cherchaient à vaincre, ce qui fait que « résistance » et « dépossession », loin de s'opposer, semblent étrangement s'équivaloir au sein du tourbillon ducharmien. Le pacte de suicide du *Nez qui voque* en est peut-être le cas le plus emblématique, car s'il est mis à exécution, les protagonistes menacent d'être dépossédés par leur propre résistance à la dépossession.

Explorer le roman européen en sens inverse

Malgré son intégrisme, l'utopie prônée par le narrateur ne sera pas longue à se corrompre, comme l'ont remarqué nombre de commentateurs, à commencer par Gilles Marcotte, qui affirme que « [m]algré ses bonnes dispositions, le jeune héros du *Nez qui voque* ne pourra pas éviter d'être atteint par la pourriture adulte, car il est à la fois romancier (son journal intime *est* le roman) et personnage de roman, du seul véritable roman qu'ait écrit Réjean Ducharme » (Marcotte, 1989a [1976] : 77). Cette dernière remarque, de la part d'un critique qui valide la mention générique de peu de romans, vaut que l'on s'y arrête. Si Marcotte affirme en 1976 que *Le nez qui voque* est bel et bien un roman, c'est au fond qu'il endosse la thèse énoncée une dizaine d'années plus tôt dans *Recherches sociographiques* par Michel van Schendel (1964), qui déplorait l'absence du thème amoureux dans le roman québécois. *Le nez qui voque*, précise Marcotte, est le « seul véritable roman qu'ait écrit Réjean Ducharme », car « [il] n'y a pas d'amour dans *L'océantume*, *L'avalée des avalés*, *La fille de Christophe Colomb*, *L'hiver de force* : que de l'amitié. Mais, dans *Le nez qui voque*, nous voici chez Tristan et Iseult » (Marcotte, 1989a [1976] : 77). Or, si l'amitié et le sexuel sont bien présents, l'amour, en revanche, n'est pourtant pas si facile à déceler dans le roman de Ducharme, sinon en creux : « [...] le verbe aimer doit céder sa place au verbe vouloirfairedescochone-riesavectoi » (NV-115), prévient d'ailleurs Mille Mille, d'une façon assez crue. En fait, dans certaines de ses œuvres, l'écrivain s'amuse

à pervertir une forme canonique, le plus souvent romanesque ou préromanesque. Ce jeu formel, porté par une mémoire livresque inscrite en filigrane dans le texte, et moins gratuit qu'on pourrait le croire, participe à sa manière d'un discours sur le roman québécois et, dans le cas qui nous occupe, sur sa façon d'exprimer la négativité. *Le nez qui voque* ne fait pas exception à cette règle, confirmant une tendance relevée maintes fois par la critique¹⁷, notamment par Marcotte, qui rapproche ce roman de *Tristan et Iseult*, mais d'une version où l'amitié amoureuse se serait dégradée :

De l'amour et de la mort, cependant, Mille Milles et Chateaugué voudraient ne retenir que le second terme, et reporter la consommation du philtre à la dernière page, où ils se suicideront. Ils vivent côte à côte dans l'amitié, comme séparés par l'épée de Tristan, dans une tentative désespérée d'échapper à l'amour, au sexuel. Mais seule Chateaugué respectera le pacte, ne sera pas touchée par le roman ; elle est l'innocence même, ignorant qu'elle a un corps, et qu'on peut vouloir le posséder. Mille Milles, au contraire, connaît bien les dessous de l'histoire, comme on l'a vu. Il sait que depuis *Tristan, La Princesse de Clèves, Eugénie Grandet, Madame Bovary*, le roman a partie liée avec l'amour-passion, l'amour-possession, la vie urbaine et ses réseaux d'intérêts, les affaires douteuses de l'histoire. Il a juré, comme Chateaugué, mais il est malheureux dans son serment ; dénonçant l'amour, la ville, l'histoire, il ne cesse d'en parler, de s'y débattre. (Marcotte, 1989a [1976] : 77)

Dans cet art romanesque où les contraires s'affrontent et s'entrecroisent, *Le nez qui voque* ne puise pas uniquement sa matière dans *Tristan et Iseult*, comme Marcotte le laisse d'ailleurs entendre en énumérant les motifs qui mettent en échec le programme utopique que se donne Mille Milles : « la vie urbaine et ses réseaux d'intérêts », « les affaires douteuses de l'histoire » ou encore ses « dessous », « l'amour-passion, l'amour-possession », le « sexuel », autant d'éléments qui, s'opposant à « l'épée de Tristan » et à l'amitié chaste qu'elle protège, se rattachent non seulement à la « pourriture adulte », mais aussi à une forme romanesque plus tardive qui pourrait correspondre au roman réaliste du XIX^e siècle, en particulier celui qui exploite la trame de l'ascension sociale. Si l'intuition de Marcotte s'avère aussi éclairante pour mon analyse,

17. Dans *Paysages de Réjean Ducharme*, Pierre-Louis Vaillancourt rapproche par exemple *L'hiver de force de Daphnis et Chloé* de Longus.

c'est qu'elle pointe une tension entre ce que d'aucuns considèrent comme l'enfance du genre romanesque et une autre forme que l'on a souvent associée, à commencer par Marcotte lui-même, à la maturité. La résistance de l'enfance à entrer dans l'âge adulte se trouve donc inscrite au sein d'une dialectique entre les différents sous-genres que le roman ducharmien cherche à amalgamer¹⁸.

Ce que ne fait pas remarquer Marcotte en 1976, c'est que *Le nez qui voque* ne relate pas simplement une dégradation du roman courtois vers le roman réaliste d'ascension sociale, qui triompherait en quelque sorte de la forme plus ancienne. Bien au contraire, le roman de Ducharme montre aussi l'impossibilité d'adhérer à cette seconde forme étant donné son incapacité à refléter la condition des personnages (une incapacité que le critique souligne pourtant assez bien dans les autres romans non réalistes dont traite son essai, mais pas ici, dans le « seul vrai roman » de Ducharme). De son côté, Michel Biron, dans son analyse de l'incipit, a bien vu qu'en convoquant la reddition de Bréda et Maurice Duplessis, l'art ducharmien ouvre la porte du roman réaliste pour mieux la refermer l'instant d'après en proposant « deux phrases d'ouverture, d'allure réaliste, écrites à la troisième personne et au passé simple. Le paysage est vaste, romanesque à souhait, mais la porte se referme brusquement avant que le lecteur ait même eu le temps de se risquer au-delà » (Biron, 2000 : 219). Par ce faux départ, « [l]e roman de Ducharme s'amuse à contrefaire des formes qui ne sont pour lui que des façades anciennes et désuètes » (2000 : 220).

L'impasse existentielle des personnages se trouve donc transposée dans la dimension formelle, car l'œuvre, au terme de cette tension générique, ne propose pas l'univers du roman réaliste comme issue. Au contraire, l'univers ducharmien, bien qu'il s'éloigne de son idéal utopique (que l'on pourrait rapprocher, comme Marcotte le fait, du roman courtois), s'amuse à rater son entrée dans le roman réaliste d'ascension sociale, et se donne même à lire comme une parodie du roman européen, ce que viennent d'ailleurs cor-

18. Par le biais d'une grille mythocritique, Franca Marcato-Falzoni restitue d'ailleurs au sein de la trilogie un parcours qui serait symbolique de celui de l'humanité, partant de l'enfance (*L'océantume*, le mythe, la naissance d'un idéal), en passant par l'adolescence (*L'avalée des avalés*, la religion, la tentative de réaliser l'idéal), puis aboutissant à l'entrée dans le monde adulte (*Le nez qui voque*, l'histoire, l'échec de l'idéal), symbole de dégradation (Marcato-Falzoni, 1992 : 264).

rober les épigraphes dérisoires accolées à certains romans. Marie-Andrée Beaudet, qui analyse celles du *Nez qui voque* et de *L'hiver de force*, a bien montré que l'art ducharmien met « en branle une puissante machine d'éradication de la *doxa* littéraire et, en première instance, de la *doxa* métropolitaine. À la suprématie paralysante des modèles d'opulence et d'élégance venus d'Europe, il riposte violemment avec une utilisation paradoxale et maximale de figures d'inversion associées au manque et à l'inculture » (Beaudet, 2001 : 104). Un peu dans la même veine, mais en portant cette fois attention au schéma narratif, Jean Valenti fait remarquer que, dans *Le nez qui voque*, « les nombreux relais du scénario du "jeune ambitieux" sont thématiques sans pour autant qu'il y ait un support argumentatif les rendant vraisemblables » (Valenti, 1995 : 405), « les arguments à la base de ce type de scénario [faisant] l'objet d'une critique implicite qui déstabilise les savoirs du lecteur » (1995 : 405). Ainsi, le roman que publie Réjean Ducharme en 1967 bouleverse la trame stéréotypée du jeune homme provincial qui laisse sa famille derrière lui pour emménager en ville dans le but d'y faire fortune, lieu commun du roman réaliste du XIX^e siècle, qui a d'ailleurs suscité une grande défiance chez les romanciers québécois du XIX^e siècle¹⁹ et dont *Illusions perdues* de Balzac est peut-être le cas le plus emblématique. Parce que son héros ne cherche qu'à rester enfermé dans sa chambre et annonce qu'il préfère se suicider plutôt que de prendre part au monde adulte, qu'il intégrera finalement par le bas de l'échelle (Mille Mille devient plongeur dans un restaurant), Ducharme ne respecte pas le canevas maintes fois éprouvé par les romanciers réalistes dont il reprend pourtant plusieurs éléments, ce qui occasionne, sur le plan séquentiel, une défamiliarisation. Partant de là, j'aimerais pousser un peu plus l'hypothèse émise par Valenti pour affirmer que, un peu comme Anne Hébert convoque, dans *Les fous de Bassan*, la technique de la polyphonie romanesque à la fois pour exprimer la dépossession de ses personnages et la retourner contre elle-même, Ducharme convoque la trame par excellence du roman de l'ambition et de l'ascension sociale pour la parcourir en sens contraire :

19. On n'a qu'à penser à la triste disparition de Gustave Charmenil, personnage parti chercher fortune en ville et servant de contre-modèle au destin agriculteur de Jean Rivard.

les quelques fois où Mille Milles s'aventure dans le monde, que ce soit pour rencontrer une agente du bureau de placement (une scène qui moque d'ailleurs l'ambition sociale) ou pour occuper des emplois parmi les plus précaires (plongeur, livreur d'épicerie), il ne cherche aucunement à grimper les échelons et à se tailler une place enviable dans le monde, de sorte que cette trame, plutôt que d'illustrer le désir d'élévation sociale, explore les bas-fonds de ce désir et ne fait que souligner la dépossession fondamentale des héros. Parodiant le roman d'ascension sociale jusqu'à l'inverser, Ducharme lance son protagoniste dans un roman où, comme l'a bien relevé Biron, il n'y a pas de société ou si peu: «la société de Mille Milles paraît dérisoire, irréaliste» (Biron, 2000 : 230). Et *Le nez qui voque* naît un peu du choc entre ces deux mondes que sont le roman courtois (porté par Chateaugué, qui représente l'amitié chaste, le pacte, l'enfance, l'immutabilité, la dimension «Tristan et Iseult» identifiée par Marcotte), et le roman de l'ascension sociale (porté, comme on le verra plus loin, par Questa, la femme adultère, représentante du sexuel, de l'entrée dans le monde adulte, d'un monde en transition, une dimension évoquée par Jean Valenti). Ces formes romanesques, le roman de 1967 les met toutes deux en échec et l'œuvre, pour le dire avec Beaudet, «s'érige [...] à même les débris et les débris qu'elle engendre» (Beaudet, 2001 : 104).

Quand les idées se dédoublent

Bérénice et Iode, les narratrices respectives de *L'avalée des avalés* et de *Locéantume*, parvenaient à formuler une réponse forte à la dépossession et à la maintenir en place plus longtemps que ne le fait Mille Milles, ce qui s'expliquait par le fait qu'elles étaient toutes deux plus jeunes que lui, moins engagées sur la voie de la maturité. Presque un adulte au moment où débute *Le nez qui voque*, Mille Milles, de son côté, est gagné beaucoup plus rapidement par l'ambiguïté qui le désolidarise de son projet utopique, cette même ambiguïté qui, depuis les débuts, vient saper la cohérence avec laquelle le personnage des romans québécois cherche à se structurer comme sujet. Ducharme répond à la part d'ambiguïté dont le genre romanesque est chargé, et qui mine de l'intérieur la vision utopique de ses personnages, en y opposant celle de l'équivoque: «J'aime la vérité et à l'énoncer. Je n'aime pas l'ambiguïté. Êtes-vous

à la recherche de la vérité? Consultez les pages jaunes de votre bottin téléphonique. Je ne possède pas la vérité mais j'en possède une bonne dizaine» (NV-161). Tout le journal fictif lutte contre cette ambiguïté, d'abord en y opposant une fin de non-recevoir avec le pacte de suicide, puis en la faisant passer dans l'énonciation dans le but d'en prendre le contrôle. L'équivocité n'est ici qu'une autre façon de manifester sa volonté d'emprise. D'abord, l'ambiguïté, qui fait paraître toute vérité comme impossible, ramène les discours à un même niveau, en mettant en lumière leurs aspects tant positifs que négatifs. Face à elle, le sujet, conscient du fait que chaque option s'accompagne de gains et de pertes, ne parvient pas à trancher. On a vu au premier chapitre que, dans les univers fictionnels où la dépossession se met en place, l'ambiguïté s'empare du personnage romanesque, l'empêchant de se structurer de façon cohérente comme sujet. On pourrait dire qu'au contraire de ce qui est ambigu, l'équivoque multiplie les discours en un seul énoncé plutôt qu'elle ne les répartit entre différents termes. L'équivocité semble toujours chercher à énoncer une vérité derrière une autre, comme si elle les contenait toutes et que, par elle, le personnage pouvait toutes les posséder sans avoir à choisir. C'est en ce sens que l'équivocité chez Ducharme est un moyen de s'appropriier l'ambiguïté et de la tourner à son avantage.

Contrairement aux autres romans de la trilogie, c'est le «sexuel», plus que l'affection, qui est chargé de briser l'univocité inhérente au projet utopique et d'y introduire l'ambiguïté, que le narrateur traitera sur le mode de l'équivoque. Ces deux dimensions de l'œuvre ducharmienne, l'ambigu et le sexuel, sont d'ailleurs contenues dans le terme «*équivoque*», auquel fait référence le titre du roman. En plus de désigner ce «[q]ui offre un même son à l'oreille, mais un sens différent à l'esprit» ou encore ce «[d]ont la signification n'est pas certaine, qui peut s'expliquer de différentes façons», l'équivoque peut pointer plus précisément ce «[q]ui semble impliquer un désir sexuel, mais en prêtant toujours à confusion» (Le Petit Robert, 2019 : 903). Le désir sexuel est bien ce qui, dans le roman, vient semer la confusion, ruiner la cohérence de la réponse que le narrateur apporte ou cherche à apporter à la dépossession que représente le passage vers l'âge adulte :

Mais, mon impuissance, mon impuissance à surmonter l'affection et le sexuel, je ne peux pas la souffrir. Plus jeune, je n'avais que mon impuissance à surmonter l'affection à souffrir, que cette sorte de poétique impuissante à souffrir. Cela allait, d'autant plus que j'avais des espérances. Maintenant, le sexuel s'en mêle, cela ne va plus. La cochonnerie. Depuis que le sexuel est en moi, je suis écœuré, je suis infect envers moi-même et pour moi-même. Je ne suis plus pur, voilà pourquoi je me tue, voilà pourquoi je ne peux plus souffrir mon mal de l'âme, voilà pourquoi je pense que je ne vaudrais plus la peine que j'aie mal. Je ne peux plus tenir le coup, mais ce n'est pas par manque de courage : c'est parce que le sexuel rend infect, c'est parce que je n'en vaudrais plus la peine. Est-ce clair ? Est-ce assez clair ? (NV-39)

Chez Ducharme, les romans se répondent et se relancent. En affirmant qu'il ne souffrait, plus jeune, que de son impuissance à surmonter l'affection, Mille Milles prend clairement le relais des narratrices de *L'océantume* et de *L'avalée des avalés*, lesquelles luttaient précisément contre ce sentiment qui menaçait de les avaler, à l'image du « visage trop beau de [la] mère » (AA-9) dont se méfiait Bérénice. Dans le processus de dépossession identitaire qui est le sien, Mille Milles doit quant à lui mener le combat sur deux fronts : contre l'affection, qui risque de le faire adhérer à son tour aux valeurs convenues de l'idylle, mais aussi contre le sexuel, un ennemi beaucoup plus pernicieux, parce qu'il est en lui (« le sexuel est en moi » (NV-39)) et qu'il le tourmente jusque dans la chambre où il se terre.

Mille Milles n'est pas le premier personnage chez qui la dépossession s'imisce dans les pensées. Dans les univers romanesques où la dépossession à l'imparfait est un peu plus avancée, nous avons vu que les héros et les héroïnes ne parvenaient plus à se structurer comme sujets de façon cohérente et à fournir une réponse inébranlable au problème que posait la dépossession, comme le faisaient de façon exemplaire Blanche d'Haberville dans *Les anciens Canadiens* ou Jean Rivard, le héros d'Antoine Gérin-Lajoie, dont le roman réapparaît d'ailleurs de façon parodique dans *Les enfantômes*²⁰. Au contraire de ces deux héros qui adoptaient une conduite calquée sur les valeurs de la communauté, les personnages qui leur succèdent dans le temps abordent tous avec ambivalence le problème de la dépossession, et intériorisent

20. Voir notamment Finnel (1985).

en eux la lutte²¹. Mais, chez Ducharme, l'incohérence est poussée jusqu'à son extrême limite, voire caricaturée, ce qui rendra son interprétation par ailleurs bien difficile. Cela dit, les narrateurs des romans sont, eux, parfaitement conscients d'inscrire leur projet utopique dans un tout paradoxal, de le brandir pour mieux s'y opposer l'instant d'après, exhibant une chose et son contraire, à commencer par Mille Milles, qui fait part avant de s'endormir « de graves pensées sur les idées, ou (au choix) de graves idées sur les pensées » (NV-24):

L'idée n'est pas aussi immobile, impuissante et docile qu'on le croit; elle agit, engendre et ordonne; elle travaille et comporte son propre dynamisme; elle marche et marche toute seule. De plus, à l'instant de sa conception, l'idée se dédouble; c'est-à-dire qu'aussitôt née, elle s'emploie à sa matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée. Elle tend à la fois vers les deux pôles; et si nous ne la jugeons pas, ne la freinons pas, elle nous emporte avec elle dans les deux sens. Mais, chez la plupart des civilisés, il s'opère automatiquement, à la prise de conscience de l'idée, un choix, une violente révolte contre l'une ou l'autre des deux impulsions qu'elle provoque: ils pensent que c'est fou de se donner à la fois au nord et au sud, à la droite et à la gauche, à la lenteur et à la rapidité. Chez les autres, d'esprit plus jeune, plus pur, moins sclérosé, la possibilité d'une double action en sens contraires est parfaitement claire, saisissable, logique et comprise. Pourquoi, en plus de se mouvoir et d'émouvoir dans son sens, l'idée se meut-elle et émeut-elle aussi dans le sens contraire? Parce qu'il est de la nature de l'âme, volonté créatrice avide, de se représenter spontanément sous forme d'idées toutes les possibilités qu'offre un objet à son action et de les vouloir toutes réaliser par le fait même. (NV-24)

Cette logique du dédoublement de l'idée, porteuse à la fois du « besoin de faire le bien et [du] besoin de faire le mal » (NV-24), comme l'exprime Mille Milles, et, comme le souligneront plusieurs critiques, de l'amour et de la haine, du beau et du laid, du propre et du malpropre, du pur et de l'impur, s'appliquerait bien entendu à l'ensemble de l'œuvre, qui présente toujours une chose et son contraire, à commencer par la dépossession et la possession. Or, à la différence de Roy, chez qui la logique oppositionnelle répartit les

21. Par ailleurs, cette intériorisation du conflit ajouterait peut-être une raison à celles déjà émises pour expliquer le privilège de la narration autodiégétique dans le roman québécois. Cette question, qui a fait l'objet de plusieurs textes critiques, a notamment été abordée par Whitfield (1987).

éléments en deux séries opposées et bien distinctes l'une de l'autre (la difficulté ne consistant pas à les départager, mais à migrer de l'une à l'autre), les contraires chez Ducharme se fusionnent en un même tout qui les fait s'équivaloir, semant l'équivoque, abolissant les hiérarchies, ramenant les différents éléments à un même niveau. Aussi serait-on bien en peine de dégager une idéologie dont l'énonciation serait solidaire, du moins à ce stade-ci, car le narrateur ne fait qu'avancer des idées pour mieux les trahir le paragraphe d'après en révélant leur contradiction; Michel van Schendel qualifiait d'ailleurs ce phénomène de système d'outrance: «Ici, chaque chose est son contraire. Plus exactement, chaque chose est en constante mutation, pareille à elle-même mais différente d'elle-même» (van Schendel, 1967: 20), de sorte qu'elle s'annule. Sur le plan ontologique, le personnage semble avoir perdu le contrôle de l'équivoque qui se retourne contre lui²² et menace sérieusement sa cohérence interne:

Je ne me ressemble pas. Je ne me ressemble jamais. Ma main se ressemble. Chaque fois que je me retrouve, je me trouve différent. Je suis différent de ce que j'étais il y a une seconde. J'ai, ce soir, quelque chose à dire, et je n'arriverai pas à le dire. Je ne suis pas moi: voilà en deux mots incompréhensibles ce que je veux dire. Je ne suis pas moi pour la seule et unique raison que moi n'existe pas. (NV-238)

Cette propension des narrateurs à «[semer] le doute sur le moindre indice» (Nardout-Lafarge, 2001: 14) se trouve simplement amplifiée dans *Le nez qui voque*, où elle va jusqu'à remettre en question l'existence même de l'identité, qui est pourtant chez cet auteur la chose suprême, celle pour laquelle les narrateurs érigent tout un système de défense qui structure l'ensemble des romans. Or, rappelle Élisabeth Nardout-Lafarge, «[c]ette attitude contradictoire, de fascination et de lutte contre sa propre fascination, qui consiste à exercer la plus grande méfiance d'abord à l'égard de ce que l'on admire le plus, s'étend à tous les enjeux de l'œuvre, dédiée tout entière à "rompre le charme" sous lequel elle s'écrit» (Nardout-Lafarge, 2001: 14). Et ce processus n'épargne rien dans sa course, encore moins l'unicité du personnage: «Débordant la

22. Signe que ses armes se retournent contre lui, le narrateur affirme: «Hier soir, au lieu de cracher par terre, j'ai craché sur moi. Les forces m'ont manqué; je n'ai pas pu cracher plus loin» (NV-20).

couche souterraine, sous la surface mensongère des êtres et des choses, l'indifférencié, le "ça" menace, déborde et envahit le texte» (2001 : 184).

Son nom est Personne

Que la première phrase du *Nez qui voque* fasse allusion à *La reddition de Breda*, cette toile de Vélasquez où Justin de Nassau rend les clés de la ville au général Spinola, après une défense jugée héroïque, ne relève sans doute pas d'un simple hasard. Sur la toile, rompant avec l'hiératisme qui prévalait jusque-là dans la représentation traditionnelle des héros militaires, le peintre représente le vainqueur en train d'empêcher le vaincu de s'agenouiller, lui évitant ainsi l'humiliation publique à laquelle il devrait normalement se plier. Le thème de la reddition, mais aussi la présence d'un adversaire-adjurant, permettent de rapprocher cette œuvre du *Nez qui voque*. Il convient toutefois de souligner que la critique ne s'entend généralement pas lorsque vient le temps d'analyser la part d'adversité que les romans ducharmiens donnent à vivre à leurs propres héros. Il se dessine même au fil du temps une ligne de fracture assez nette entre ceux qui s'étonnent du peu de contraintes que fait peser le monde sur les personnages et ceux qui estiment que le trajet des protagonistes est, au contraire, un combat de tous les instants.

Dans *Le roman sans aventure*, Isabelle Daunais soutient que les deux adolescents du *Nez qui voque* sont des héros de « la planque », soit des protagonistes qui, dans la lignée de Samuel Chapdelaine, se retirent « du monde et laissent couler loin d'eux, comme si elles ne les concernaient pas, ses transformations et sa rumeur » (Daunais, 2015 : 162). Ces personnages coupent les ponts d'autant plus facilement « que personne autour d'eux ne s'en étonne ni ne leur demande de comptes » (2015 : 162), ce qui fait dire à l'essayiste que le monde qui est le leur n'offre pas aux héros la possibilité d'une confrontation :

[...] tandis que Jean Le Maigre souffrait de la pauvreté et s'épuisait d'une maladie socialement marquée, les adolescents de Ducharme sont libres de toute attache et de toute contrainte. Certes, leur retraite n'est pas sans révolte ni critique du monde et de la société. C'est même plutôt le contraire. Sauf que cette critique ne se fait pas

dans le face-à-face. Elle ne repose sur aucune confrontation, aucune bataille, aucun corps-à-corps, mais sur leur réclusion même, qu'ils s'efforcent de vivre avec d'autant plus de superbe et d'intensité que la société, en retour, ne fait peser sur eux aucune menace ni ne cherche d'aucune façon à leur imposer son autorité. Pour tout dire, elle les laisse agir à leur guise. (2015 : 168)

Ainsi, la chambre qui sert de refuge à Mille Milles, ajoute Daunais, n'est « pas un abri au sein d'un monde rempli de bruit et de fureur, elle est un abri au sein d'un autre abri » (2015 : 170), voire « une idylle au sein d'une plus vaste idylle » (2015 : 170), où la souffrance du personnage ne tient « pas à la survenue d'un malheur objectif, mais, littéralement, à un abandon insuffisant au bonheur qui est le sien » (2015 : 167). Dans un tel univers romanesque, l'écriture du journal fictif constitue « moins une forme d'aventure qu'une manière de vivre l'idylle, ou plus exactement de l'occuper (comme on occupe ses loisirs ou son ennui) » (2015 : 162).

L'hypothèse de Daunais semble *a priori* diamétralement opposée à l'analyse bakhtinienne de la trilogie de l'enfance qu'a proposée Julien-Bernard Chabot. Dans son mémoire, Chabot avance l'idée que les narrateurs enfants mènent « le combat de l'autocratie » (Chabot, 2013 : 58), c'est-à-dire une lutte discursive qui vise à obtenir le monopole de la narration et à résister à l'invasion de la voix des autres : c'est contre « [l']envahissement des paroles d'autrui au sein de leur être le plus intime – un processus, en définitive, aussi naturel qu'incontournable – que s'insurgent les narrateurs enfants » (2013 : 58). Il se créerait dès lors dans les romans de la trilogie un schisme entre deux groupes très inégaux : « le discours du “moi” ou du “nous” restreint (en partie partagé par d'autres personnages comme Asie, Constance ou Chateaugué), et le discours des autres » (2013 : 52), que les narrateurs chercheraient à réduire. Combat singulier s'il en est un, puisqu'en luttant contre la parole d'autrui, les narrateurs « luttent contre la fatalité même qui est inscrite dans la nature hétérologique du roman » (2013 : 67), ce qui en ferait « un combat de tous les instants, combat dont l'arène est d'abord et avant tout le roman dans sa dimension dialogique, ou idéologico-formelle » (2013 : 52). Porter les autres en soi revient ici non pas à les retrouver après les avoir perdus, comme chez Roy, mais à intérioriser le combat contre l'altérité :

[...] les enfants ducharmiens ont pleinement intériorisé l'image et le discours des autres, ceux à qui ils s'opposent, et ils se voient contraints de leur faire une place jusque dans leurs délibérations les plus intimes, celles qui prennent place dans leur for intérieur. Et bien souvent, à mesure qu'ils vieillissent, ils doivent finir par avouer qu'une part de leur être, à l'écoute de ces discours étrangers, partage ces mêmes idées contre lesquelles ils s'élèvent aussi radicalement. Si leur parole prend une telle expansion et manifeste une telle violence, il faut bien voir que c'est pour mieux faire taire les autres voix qui murmurent dans leur conscience et qui viennent entacher l'indépendance à laquelle ils aspirent. Curieux paradoxe, quand on y pense bien, que de se retirer en soi et d'y retrouver ses semblables! (2013: 2)

Cette idée d'une narration poreuse, devant constamment lutter contre la parole des autres pour s'imposer, oppose Chabot à Daunais selon qui, au contraire, « [q]uelque excursion qu'ils entreprennent dans le monde extérieur, les deux adolescents sont trop imperméables à ce monde pour que le contact avec lui ait la moindre influence sur leur existence » (Daunais, 2015: 166). Michel Biron, qui abonde dans le même sens, affirme qu'avec *Le nez qui voque*, « nous ne sommes pas dans l'ordre de la rupture, mais de l'après. Les vieilles structures se présentent sous la forme de ruines trop familières et rappellent une époque à la fois proche et révolue. Que fait Ducharme ? Il observe ce qu'il advient du personnage dans ce monde liminaire, où tout est permis sans qu'on sache trop ce qui est réellement possible » (Biron, 2000: 230). Cette distinction, entre ce qui est « permis » et ce qui semble « possible », me paraît d'ailleurs tout à fait révélatrice de l'impasse dans laquelle est d'emblée placée la résistance des personnages à la dépossession : dans cet univers, rien n'est plus possible précisément parce que tout est permis.

D'une certaine façon, ma perspective se situe à mi-chemin entre celles de Daunais et de Chabot, moins irréconciliables qu'elles en ont l'air. L'analyse de Daunais s'appuie principalement sur ce que l'on pourrait désigner comme l'extériorité du personnage (ses gestes, ses interactions sociales, son trajet dans le monde, ses occupations, etc.), saisissable notamment par ce qui relève du schéma actanciel de l'œuvre (qui plus est, d'une œuvre où le niveau d'action est faible), tandis que celle de Chabot se fonde presque exclusivement sur le discours. Il y a peu de dialogues dans le roman (le discours est surtout porté par le monologue intérieur

de Mille Milles, transposé dans son journal), de sorte que l'analyse de Chabot, même si elle ne néglige pas les dialogues, se campe par la force des choses du côté de l'intériorité du personnage. Daunais fait des héros de Ducharme des descendants de Samuel Chapdelaine, le personnage déserteur de Louis Hémon, tandis que Chabot les compare quant à lui à ceux de Dostoïevski, sur qui Bakhtine prend appui. Or, s'il est vrai que le monologisme des narrateurs se fissure à mesure que l'œuvre avance et s'il est tout aussi vrai que le monde au sein duquel ils se mettent à l'abri leur impose peu de restrictions, il me semble que les narrateurs ducharmiens s'inscrivent dans ce cas non pas dans la lignée de Samuel Chapdelaine ou des héros dostoïevskiens, mais dans celle de Menaud, c'est-à-dire de ces personnages donquichottesques qui, dans un monde où l'héroïsme n'est plus possible, se donnent eux-mêmes la réplique, identifient eux-mêmes des adversaires invisibles à combattre afin de prouver leur valeur, pour finalement s'écrouler lorsqu'ils s'aventurent dans le monde et découvrent qu'aucun ennemi ne s'opposait véritablement à eux. Il apparaît donc que le drame des héros, dans cet univers liminaire où ils sont plongés, n'est pas que le monde extérieur leur renvoie sans cesse la parole d'autrui, mais plutôt au contraire cette faiblesse – ou cette absence – de la voix des autres à l'extérieur d'eux, laquelle les empêche de se structurer eux-mêmes (c'est pourquoi il leur faut d'abord les créer en eux pour pouvoir ensuite se créer comme héros). Au fond, les protagonistes ne demanderaient rien de mieux que d'entendre d'autres voix que la leur, comme l'avoue Mille Milles, qui se dit nostalgique de Jeanne d'Arc :

J'aimerais à entendre des voix, des voix comme Jeanne d'Arc en entendait. J'aimerais à avoir un cheval comme le sien et des armes comme les siennes. J'aimerais à avoir des Anglais comme les siens. J'aimerais à trouver sa joie. Les seules voix que j'entends sont des cris d'acier. Je n'ai qu'un triporteur à deux roues. Nous avons volé des poignards et nous n'aurons jamais à nous en servir. Les Anglais que j'ai sont désespérément aimables et pacifiques. J'ai des cris de gaieté parfois, mais je n'ai jamais vu la joie. Il faudrait que Sainte-Marguerite revienne faire un tour sous l'azur. Il faudrait que Sainte-Catherine vienne me dire quoi faire, qu'elle réapparaisse et me désigne du doigt mes ennemis et mes guerres. Il faudrait que le long de Tarse la vérité me foudroie, dissolve ma confusion et mes doutes. Je n'ai pas de tâche à remplir; dis-moi que j'en ai une. Je ne possède rien de ce qu'il

faudrait qu'un homme possède. Jeanne d'Arc possédait la vérité, et la vérité la faisait juge. Elle possédait le devoir, et le devoir la faisait soldat. Elle avait Dieu, et Dieu lui donnait le droit. Jeanne d'Arc avait la vérité, le devoir et le droit; et je n'ai rien. Qu'elle était riche! Que je suis pauvre! Tout était simple pour elle. Elle savait où était le blanc et où était le noir, où étaient les amis et où étaient les ennemis, où était le bon et où était le mauvais. Elle avait tout: elle n'avait plus qu'à foncer et à souffrir, qu'à se laisser devenir ce qu'elle avait. Qu'est-ce que devenir juge quand on possède la vérité? Qu'est-ce que devenir soldat quand on possède le devoir? Je n'ai rien. Je ne suis même pas capable d'ennemi. Je n'ai rien. Comment deviendrais-je quelque chose? Je n'ai rien à faire, personne à tuer, nul roi vers lequel aller. Il n'y a pas de maître ici. Personne ne sait quoi faire ici. Il n'y a que le boire et le manger; les autres voix sont trop confuses. Les autres voix sont trop obscures pour qu'on puisse y obéir sans risquer de tomber dans un piège, sans risquer le jeu des hypocrites et des paranoïaques, sans risquer de suivre le sentier d'écœurés de champagne plus cyniques et égarés que soi. (NV-313)

Isabelle Daunais, qui s'appuie sur certains passages de cet extrait pour affirmer que « le jeune garçon sait bien que dans un monde d'idylle il n'y a pas d'ennemi » (Daunais, 2015 : 170), admet que « [t]out en se coupant du monde, il arrive que Mille Milles regrette que celui-ci soit pacifié et ne lui donne pas l'occasion d'un combat » (2015 : 170). En fait, une fois que disparaît la possibilité d'un face-à-face, il semble que le processus de dépossession ne cesse pas pour autant, et c'est même là l'une des grandes découvertes du roman québécois depuis Menaud, l'aventure dans laquelle sont plongés les personnages qu'il place au-devant de la scène. Le conflit s'est déplacé, mettant le personnage dans une situation sans issue. L'impasse existentielle du personnage ducharmien se trouve condensée dans cet extrait du *Nez qui voque*, qui énumère plusieurs des éléments constitutifs que le présent chapitre s'emploie à circonscrire : l'absence de la voix des autres (« [l]es seules voix que j'entends sont des cris d'acier »), l'impossibilité d'identifier des ennemis (« [j]e ne suis même pas capable d'ennemi »), la présence d'adversaires-adjuvants dans le monde extérieur (« [l]es Anglais que j'ai sont désespérément aimables et pacifiques »), l'ambiguïté (« ma confusion et mes doutes »), la dépossession (« [j]e n'ai rien », maintes fois réitéré), le conformisme de la vie ordinaire (« [i]l n'y a que le boire et le manger ») et, enfin, la liminarité (« [i]l n'y a pas de maître ici »). En fait, l'hypothèse

d'Isabelle Daunais, tout à fait opérante lorsqu'on analyse le trajet du héros dans le monde extérieur, mérite d'être nuancée lorsque l'on transpose la question sur le plan existentiel. J'adhère pour ma part à l'idée que les contraintes qui restreignent la manière d'être au monde des héros, loin d'être absentes, se situent simplement à un autre niveau qui n'est pas nécessairement incompatible avec l'aventure (si l'on accepte l'idée d'aventure intérieure) : ces contraintes sont moins socialement marquées (socioéconomiques, politiques, etc.) qu'existenceelles et physiologiques (vieillir, entrer dans le monde adulte, troquer son identité unique d'enfant pour celle, conformiste, des membres de la Milliarde). Le drame des personnages repose moins sur l'absence de contraintes que sur le fait que ces contraintes sont intériorisées et qu'il ne semble pas possible de les transposer dans le monde extérieur afin, par exemple, d'attribuer le rôle de l'ennemi à un autre que soi, à une entité en chair et en os que l'on pourrait combattre sans se combattre soi-même : « J'en ai assez de porter mes insectes à l'intérieur » (NV-155), dit précisément Mille Milles. Autrement dit, la lutte est bel et bien intérieure, discursive, mais les discours qui circulent dans le flux de conscience du sujet ne sont pas portés, prononcés, par des personnages secondaires. À quelques exceptions près, ils y circulent comme indépendamment, librement, comme si le narrateur s'en faisait le creuset. Le drame du héros est justement de ne pas pouvoir déplacer cette dynamique à l'extérieur, dans l'univers romanesque où il évolue, afin d'y faire tenir les discours par d'autres personnages auxquels il pourrait s'opposer. Ce dialogisme n'existe pas d'emblée dans l'univers fictif déployé par le roman québécois, de sorte que, pour exister, c'est-à-dire pour être des personnages romanesques, les narrateurs doivent chaque fois l'inventer. Or, ces derniers sont abattus par le dialogisme qu'ils ont eux-mêmes créé afin d'y résister et de prouver leur valeur, au même titre que Don Quichotte était projeté au sol par l'hélice des moulins à vent qu'il prenait pour des géants, par les faux adversaires qu'il avait lui-même forgés de toutes pièces.

Il n'est pas anodin que tous les combats auxquels fait référence le héros (la reddition de Bréda, Jeanne d'Arc, etc.) aient eu lieu dans le passé et que la statue qui trône au-dessus de la chapelle historique fasse dos à la fenêtre de sa chambre : « La Vierge Marie, qui se dresse sur le toit de la chapelle et tend les bras aux matelots

et aux débardeurs, me tourne le dos» (NV-14). Les personnages de Ducharme habitent un monde posthistorique, qui ne peut plus produire de l'Histoire, mais seulement en gérer l'héritage ou le liquider : restaurer ou raser de vieilles maisons tricentenaires, ainsi que l'illustre *Le nez qui voque*²³. L'ennemi s'est depuis longtemps retiré du monde qui est le leur, et le roman refuse de désigner un autre personnage à la fonction de dépossesseur, les empêchant de combattre la dépossession à l'extérieur d'eux-mêmes. Encore une fois, les personnages ducharmiens ne demanderaient rien de mieux qu'un adversaire, mais personne ne vient les embêter : «Nous serions si contents d'avoir à défendre, parfois, le peu que nous avons» (NV-315). Tous les personnages qui se présentent incarnent par leur conduite les valeurs de la société décentrée, à l'image de Questa qui, en voyant le visage malade de Chateaugué lorsqu'elle entre dans la chambre, court à son chevet, à l'instar des médecins et des policiers avant elle. Sauf lorsqu'ils sont poussés à bout, les personnages secondaires cherchent le plus souvent à soutenir les héros et à les ramener dans le droit chemin, exactement comme le faisaient les villageois pour Don Quichotte ou, pour rester chez Ducharme, Faire Faire Desmains qui aide Iode à s'évader de l'asile où elle a été envoyée. Mille Milles, Bérénice et Iode aimeraient combattre un ennemi tangible, mais le monde qui est le leur ne leur oppose que des adversaires-adjuvants : des adultes, prêts à faciliter leur entrée dans la dépossession en colmatant les fuites, que ce soit en les soignant, en les aidant à se trouver un emploi, en les emmenant vers l'océan, ou encore, comme le fait Ina pour Iode, en les prévenant de ce qui les attend :

Être mère! Pouvoir dire que ceux-là c'est vous qui les avez plongés dans l'inarrêtable dégringolade lente, que ces deux ou trois-là c'est d'entre vos mains tendres et douces et sous votre regard plein d'amour qu'ils sont partis se faire écœurer par les autres et écœurer les autres! [...] Peu importe qu'on sache bien qu'après avoir résisté jusqu'à la vacuité de leurs veines, après qu'ils auront été vaincus à plate couture et qu'il leur aura semblé avoir tout perdu, ils s'apercevront qu'il n'y avait pas d'ennemis et qu'ils n'ont rien perdu, qu'ils se

23. «Ils sont en train de refaire le dôme du marché Bon-Secours. Ils sont en train de restaurer les lucarnes de la maison de Papineau. Ils ont des tâches historiques. Sans accent circonflexe, nous obtiendrons : ils ont des taches historiques» (NV-13).

battaient contre des ombres et qu'ils n'avaient jamais rien possédé. En faire venir d'autres en ce monde, cette galère! [...] N'aidez pas la vie à se moquer de vous. Ne bougez pas : restez assis. Ne dites rien, ne faites rien : ne collaborez pas. Ne courez pas : ne vous élancez pas vers les gouffres ; regardez les gouffres avancer jusque sous vos pieds. Ou, si vous voulez à tout prix faire œuvre pie, défaites tout : abattez ce qui se dresse, éteignez ce qui éclaire, tuez ce qui vit et suicidez-vous. Ainsi, peut-être, vous aurez sauvé la face. (Oc-79)

Les héros de Ducharme ne parviennent pas à se déprendre de leur dépossession précisément parce qu'ils n'ont pas de déposseurs en face d'eux, mais un phénomène abstrait, cette Milliarde qui dépossède les êtres de leur essence, devant laquelle ils sont condamnés à ne donner que des coups d'épée dans l'eau, un peu à l'aveugle. C'est pourquoi Mille Milles confie son « amère impuissance à surmonter ses bourreaux immatériels » (NV-204). En fait, tant et aussi longtemps qu'ils demeurent « planqués », les héros de Ducharme sont conscients de pouvoir se structurer en sujets cohérents et faire durer leur utopie, qui n'a pas à subir l'épreuve du monde : « Dans notre chambre, je suis chez moi. Dehors, je suis dans le vide » (NV-99). Ainsi, dans un premier temps, les héros semblent avoir retenu la leçon de Menaud : dès que ce dernier sortait de chez lui pour s'aventurer dans la montagne, sa vision entraînait en contradiction avec le monde ambiant et il parachevait sa dépossession en devenant fou. Les héros de Ducharme, eux, savent parfaitement que les problèmes commencent au sortir de sa chambre : « Il ne faudrait pas sortir de notre chambre. Dehors, tout crie, tout grouille, tout se mêle et nous confond » (NV-98). Autrement dit, les héros ducharmiens, une fois qu'ils entrent dans l'univers adulte, une fois qu'ils se risquent dans le monde, sont dépossédés des ennemis qu'ils s'étaient inventés et n'ont plus rien (« [j]e n'ai rien. Je ne suis même pas capable d'ennemis. Je n'ai rien »). Ils doivent alors en créer de toutes pièces : les automobiles qui « circulent en liberté dans les rues de Ville-Marie » (NV-64) (pire : « des automobiles sexuelles » (NV-33)), les « assurés » (NV-142), les patrons du restaurant Le Pingouin, les serveuses, les jeunes filles en fleurs, tous ceux et celles qui pourraient exercer le peu d'autorité ou de pouvoir de séduction qu'ils possèdent, mais qui n'en font que rarement usage (sinon inconsciemment, malgré eux). Pour se protéger du banal, le héros ducharmien aurait

notamment recours à ce qu'Isabelle Daunais nomme le jeu de la fausse aventure, c'est-à-dire « une aventure qui ne cache rien de son invention, parodique, baroque, et qui oppose à la banalité du monde non pas sa force d'action (elle n'en a aucune), mais celle de sa "non-action", de son pur mouvement, de son intensité, de sa fébrilité » (Daunais, 2015 : 172). Ce jeu dérisoire de la fausse aventure vise aussi, selon moi, à transposer dans le monde empirique l'aventure intérieure des héros. En quête d'adversaires potentiels, les personnages principaux ne cessent de provoquer tous ceux qu'ils rencontrent, afin de susciter une réaction violente de leur part, une violence suffisamment forte pour les faire sortir de leur mollesse et les revêtir enfin de l'habit du dépossesseur. Cependant, les figurants qui peuplent l'univers ducharmien, lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes des dépossédés (Ina et Questa, qui semblent parler aux narrateurs enfants depuis leur futur), ont parfois à peine conscience de l'existence des héros. Le plus souvent, ils ne font rien lorsqu'ils le découvrent ou, pire, ils volent à leur secours, mais les héros, avant de capituler, exactement comme Justin de Nassau sur la toile de Vélasquez, n'en ont pas moins à soutenir un siège héroïque.

Les automobiles, ces ennemies par excellence, ne font généralement que klaxonner et contourner les héros sur leur bicyclette, sauf lorsque ces derniers poussent la provocation jusqu'à se jeter devant elles et que Chateaugué se fait frapper. Mais, les intrus qui se frayent un chemin jusque dans leur chambre sont alors des médecins et des policiers qui viennent pour soigner Chateaugué. Le narrateur a beau s'alarmer de la découverte de leur cachette (« [i]ls vont revenir. Ils connaissent le chemin » (NV-91)), tenter de les ériger en ennemis à combattre, les étrangers disparaissent sitôt leur tâche accomplie et ne reviennent pas. D'une façon semblable, lorsqu'ils volent la robe de mariée et le mannequin qui la porte dans la vitrine d'un magasin, les héros sont exaltés d'avoir accompli un geste : « Car nous étions des voleurs, presque des voiliers ; car nous n'étions pas avec la foule, mais contre » (NV-123). Cependant, personne ne viendra les interpeller pour leur délit, si bien qu'ayant désiré sans succès être mis au ban de la société, ils choisissent de l'intégrer, mais par le bas de l'échelle. Dans l'œuvre ducharmienne, « attraper du mal dehors » (HF-272) ou ne « rien attraper du tout dehors » (HF-272), comme le disent les Ferron,

« ça revient au même » (HF-272), c'est-à-dire que cette tranquillité apparente est la force motrice de la dépossession. Il s'agit là d'un ennemi pernicieux. Et la situation des personnages est d'autant plus angoissante, d'une étrangeté d'autant plus inquiétante, que le monde extérieur ne saurait offrir un contraste plus grand et plus net avec le drame qu'il produit au sein des mondes intérieurs, comme si, après l'avoir engendré, il y opposait un démenti.

Les redditions

Par rapport aux œuvres analysées dans les chapitres précédents, *Le nez qui voque* fait figure d'exception : alors que le roman québécois a eu maille à partir avec la transformation, *Le nez qui voque* la donne quant à lui à lire²⁴, mais en accéléré, comme si la seule façon de l'intégrer à la trame romanesque était de la grossir et d'en faire la caricature, ce qui est peut-être aussi une façon d'y résister. Si les incipit – où s'énonce le projet utopique – et les excipit – qui consacrent leur échec – constituent les moments forts du roman ducharmien, le centre incarne une longue traversée²⁵ au cours de laquelle le texte s'applique « à introduire de l'étrangeté au cœur du plus familier, à faire éclater toutes les coïncidences, celle en particulier, fausse entre toutes selon Ducharme, de soi avec soi-même » (Nardout-Lafarge, 2001 : 23).

Allant de rechute en rechute, de reddition en reddition, le narrateur en arrive à sa trahison finale, que l'on pourrait situer au fragment 35. Dans ce fragment, dont l'action a lieu quelques jours seulement après qu'il a promis de demeurer un enfant, il admet ouvertement et sans gêne – et non plus seulement dans l'intimité de ses écrits – ce qu'il est devenu : « Oui, Chateaugué, dis-je, sans rougir. Je suis un homme » (NV-253). Qui plus est, ce statut lui est

24. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas étranger au fait que Marcotte, en 1976, y voyait le « seul vrai roman » de Ducharme. Rappelons que le thème de l'amour, qui avait retenu son attention, serait porteur de la transformation au sein des œuvres romanesques, du moins aux yeux de van Schendel.

25. Chez Hébert, le centre incarnait une sorte de point culminant de la tension romanesque : le meurtre de Claudine (« Le torrent »), celui des deux cousines (*Les fous de Bassan*) et celui d'Antoine Tassy (*Kamouraska*) survenaient au milieu du roman. Dans *La détresse et l'enchantement* de Roy, c'était le départ pour l'Europe, et avec lui la trahison de Gabrielle, qui coupait l'œuvre en deux, sorte de nœud condensant toutes les tensions.

reconnu au cours de la même conversation : « Tu ne m'as jamais parlé comme ça. Je ne t'ai jamais vu comme ça. C'est vrai que tu es un homme maintenant » (NV-258), admet Chateaugué. Avant d'en arriver à cet échange en apparence banal, le journal que Mille Milles rédige, non plus comme un « fiancé » mais « comme on monte à l'échafaud » (NV-289), donne accès à cette conversion et au dialogue intérieur houleux qui fait office de débat, voire de combat intérieur face à « la dévorante insatisfaction » (NV-52) qui ronge le héros. Depuis que son pacte de suicide lui a donné paradoxalement envie de vivre, le personnage est ballotté entre des désirs contraires : vivre ou mourir, rester en retrait dans l'enfance ou entrer dans le monde des adultes, ne rien faire ou se trouver un emploi, dénigrer Chateaugué ou vanter ses mérites, la renvoyer chez elle ou la rappeler, demeurer chaste ou s'abandonner à ses pulsions sexuelles, donner sa parole ou la reprendre, etc. Prisonnier de ce tourbillon qui l'empêche de se structurer comme sujet, un phénomène qui n'est pas sans rappeler le hors-temps du dépossédé (analysé notamment chez cette autre diariste fictive qu'est Angéline de Montbrun, qui vivait elle aussi en retrait), le narrateur n'a plus que l'écriture à laquelle se raccrocher : « Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n'aime pas écrire. Mon état est difficile à décrire. Tout en moi est vide, effondré » (NV-71). L'œuvre de Ducharme « hérite de Rimbaud cette nécessité épuisante de brûler inlassablement ce qu'elle a adoré, se rapprochant toujours plus près du chaos, de la limite où, à bout de ressassement, l'écriture risque de s'arrêter » (Nardout-Lafarge, 2001 : 16), de sorte que la seule issue possible semble être de passer dans le clan ennemi. Mille Milles en vient rapidement à répudier ce qu'il avait de plus précieux, c'est-à-dire l'enfance : « L'enfance agace à la longue. [...] Je m'assieds sur elle. Je m'essuie les pieds sur mon enfance » (NV-205), un constat « terrible dans l'axiologie ducharmienne » (Nardout-Lafarge, 2001 : 198). Quelques pages avant son aveu à Chateaugué, Mille Milles dresse une sorte de bilan dans lequel il ordonne son parcours existentiel et le structure autour d'une trame dont la progression, entravée de retours en arrière, n'est cependant pas si nette dans son journal :

Au début de cet entretien, j'avais des principes ; je croyais. Je m'étais formé une idée bien précise de moi, et je m'exerçais à tout faire pour l'imposer à la réalité. Je prétendais, m'arrogeant des pouvoirs divins,

changer la réalité et les choses, les amener à force d'opiniâtreté à s'adapter à une définition simple et rigide que j'appelais moi. Voici cette définition : l'enfant et l'innocence me sont beaux jusqu'aux larmes ; la maturité, l'achat, la vente, la clientèle et les sexes me sont laids jusqu'au dégoût, jusqu'au désespoir. Je me faisais un honneur, un devoir, de haïr jusqu'au sang tout ce qui n'était pas de la couleur et de la douceur de notre enfance. Manquer à ma définition équivalait à trahir, à de la haute trahison. Prenant peu à peu la couleur et l'aigreur de l'adulte, j'en suis venu à me haïr, jusqu'au dégoût, jusqu'au désespoir, jusqu'à vouloir ma mort, jusqu'à projeter ma mort. Tous les adultes devaient être trouvés laids et hideux, non parce qu'ils étaient laids et hideux, mais parce qu'ils étaient acheteurs, vendeurs, et ruisselants de péchés d'impureté. De toutes mes forces, fidèlement, je tâchais de trouver les adultes laids. Le monde, invention des adultes, des acheteurs, des vendeurs, des impurs, subissait le sort des adultes. De toutes mes forces, je les haïssais. Mais, à force de courage de vivre, j'ai soupçonné et découvert l'imposture des mots. Maintenant, je ne crois plus. Maintenant, je ne suis plus rien. (NV-240)

Le recours au journal fictif, qui livre les pensées du personnage au jour le jour, permet non seulement d'observer que Mille Milles trahit son propre projet utopique de demeurer un enfant de huit ans, mais aussi qu'il se transforme en son exact opposé : le héros se met à haïr avec autant d'ardeur tout ce qu'auparavant il adulait et, inversement, il se prend à idolâtrer l'adulte, comme il l'avoue non sans autodérision : « J'aime tous les adultes que je connais. J'aime mon père, mon grand-père, ma mère, ma grand-mère, Jésus-Christ, la concierge, Questa. Je ne connaissais pas les adultes que je haïssais. Si je les connaissais tous intimement, je les aimerais tous à la folie. Quelle déchéance ! » (NV-205) Symbole même de la progression du monde adulte, l'espace de la chambre est peu à peu envahi par les affaires de Questa, cette femme rencontrée dans un bar : « Chaque fois que Questa vient ici, elle laisse quelque chose derrière elle. C'est comme si elle le faisait exprès » (NV-227). Le contraste est d'autant plus vif que quelques pages auparavant, qui ne représentent qu'un saut de quelques jours dans le roman, Mille Milles et Chateaugué réalisaient leur fusion totale en s'amalgamant pour former Tate (« [n]ous sommes deux à l'intérieur d'une seule chose » (NV-104)), qu'ils voulaient à l'image de leur chambre : « Tate est quelque chose comme notre chambre, quelque chose qui nous rassemble et nous enferme, qui nous enchaîne ensemble, seuls sous le ciel » (NV-104). À mesure que Mille Milles se trans-

forme jusqu'à « adorer les adultes » (NV-206), Chateaugué, dans son entêtement à demeurer fidèle à l'enfance, devient une colocataire gênante pour l'adolescent, qui ne pense qu'à se masturber. La présence de son amie, qui ignore « qu'elle est une cathédrale de mal » (NV-65), est de plus en plus intenable : « [...] ces yeux qui ne voient que l'âme, me gênent, me paralysent. L'embarras va grandissant entre Chateaugué et moi » (NV-216). C'est pourquoi, après avoir tenté de la renvoyer sans succès à Berthier (elle refait le chemin à pied et réapparaît à sa porte), Mille Milles force Chateaugué, « cette lectrice tellement passionnée par les mots qu'elle en oublie la réalité » (Biron, 2000 : 228), à déménager dans une autre chambre de l'immeuble, ce qui est aussi une façon de la protéger de lui : « Si je lui disais de rester, les richesses que nous avons été allaient sombrer, les merveilles que nous avons été allaient sombrer dans la cochonnerie, le ridicule, le remords et la haine » (NV-286). À l'inverse, Mille Milles se sent « bien moins seul, bien moins coupable, bien moins écœurant » (NV-215) avec les adultes, notamment avec Questa, cette femme d'âge moyen, mère de famille alcoolique et adultère : « D'avance, sans condition, elle m'accueille comme je suis dans son étrange tendresse. Avec Questa, je suis libre, à l'aise, soulagé, invité » (NV-216). C'est qu'avec « les affreux, point n'est besoin de se gêner pour être laid. Avec les beaux, il est affreux d'être laid » (NV-216).

À mesure qu'il se dégrade, le personnage, qui ne voulait pas « finir fini », ne voit plus l'intérêt de se suicider, puisqu'il n'a plus rien à préserver : « Le Mille Milles immaculé de la Chateaugué immaculée est de plus en plus mort, et il est de plus en plus inutile de le tuer pour ne pas qu'il se gâte » (NV-216). Dorénavant, c'est l'adulte que Mille Milles cherche à protéger : « Je suis de plus en plus un adulte, et je sens de plus en plus vivement la nécessité de protéger, de défendre cet adulte qui n'est autre que moi. Ce moi est triste, pustuleux, aride, sexuel... ? Soit ! » (NV-216) Le héros s'avilit en un rien de temps : « Mon âme s'ouvre et se tend pour accueillir la médiocrité, le grotesque américanisme, la servitude, l'indigence de cœur et l'insipidité d'esprit, la soumission et la reddition » (NV-216), car ce par quoi « l'âme déchoit donne naissance à l'âme adulte » (NV-217). Et cette résurrection culmine dans la scène où Mille Milles embrasse Questa, coincée sous un lavabo : « Tout à coup, j'étais un autre, rené. Je venais de recevoir de nouveau, d'un

seul coup, le baptême, la communion, la confirmation et l'extrême-onction » (NV-235). On devient ce que l'on a, comme le mentionnait Mille Milles au sujet de Jeanne d'Arc, mais aussi des automobiles : « Il y en a qui disent avoir une automobile. Ils font erreur. On n'a pas une automobile ; on est une automobile » (NV-320). Ainsi survient ce retournement paradoxal où les êtres se dépossèdent en possédant, où ils deviennent des automobiles en ayant une, perdant ainsi leur propre identité. Mais que devient donc Mille Milles qui disait n'avoir rien, sinon le sexuel ?

Devenir le monstre

Dans l'œuvre ducharmienne, « [d]evenir adulte, c'est entrer, être pris de plus en plus, dans le royaume du mal » (NV-194). Aussi, à mesure qu'il vieillit en accéléré sous nos yeux, qu'il délaisse l'objet de sa quête, le narrateur devient monstrueux²⁶ et ses mots d'esprit tournent au vinaigre. En fait, le discours du personnage flirte entre autres choses avec l'humour, le non-sens²⁷, la folie²⁸, mais également, faut-il le préciser, avec la haine : « Je vous hais autant que je me hais. Je vous veux tous du mal, vous veux tous pourris de mal » (NV-155). Sans qu'il soit possible de savoir où commence et où s'arrête l'ironie de Mille Milles, à mesure qu'il se dépossède, sa parole se charge notamment de xénophobie²⁹, d'homophobie³⁰, et d'une misogynie qui atteint un sommet inégalé dans le roman québécois (« [j]e te veux, femme, pour te tuer ! » (NV-171)), qui n'en était pourtant pas exempt. En la reprenant à son compte, Mille Milles lui donne un air presque caricatural, mais « la fête des mots tourne court et mal chez Ducharme » (Nardout-Lafage, 2001 : 282) :

Les hommes qui se mettent à genoux aux pieds des femmes sont des hommes qui se mettent à genoux devant leur propre pénis : ce sont

26. « Tout ce que je fais se change en pus et en amertume. Tout ce qui m'arrive est laid, affreux, hideux, pustuleux, comme moi. Avant, je n'étais pas comme cela. Je ne suis comme cela que depuis que je ne suis plus un enfant » (NV-301).

27. « Il faut se forcer pour que le lien se fasse entre le premier et le second membre de cette dernière phrase » (NV-157).

28. « Je suis un fou, un psychopathe. Freud se serait intéressé à moi, s'il m'avait connu » (NV-158).

29. « Ici, c'est mon pays. Les Chinois, les Grecs, les Romains, c'est ailleurs » (NV-269).

30. « Hostie de lesbien ! » (NV-261)

des maniaques, des obsédés sexuels. La femme peut être prêtée, échangée, vendue, perdue et donnée, comme un cheval. Plus la femme est belle, plus elle vaut cher. Mettre la femme sur un pied d'égalité avec l'homme, c'est comme mettre un écureuil sur un pied d'égalité avec l'homme. (NV-55)

La femme la plus insolente est celle qui a le plus beau derrière. Plus son derrière est beau, plus elle fait la grave et l'intouchable. La femme mesure son importance à la beauté de son derrière : c'est pourquoi elle méritait son esclavage. (NV-55)

Une femme n'a rien à accorder. La femme n'a qu'à se taire et jouir, ou souffrir, selon le cas, des faveurs de l'homme. La femme est comme l'homosexuel, est une sorte d'efféminée exhibitionniste et ridicule qui ne peut penser qu'aux hommes. La lesbienne n'est pas comme l'homme ; elle est exhibitionniste. J'en ai assez. Pan ! Pan ! Pan ! Les acteurs sont comme les femmes : s'exhiber. Pan ! Pan ! Pan ! (NV-56)

J'ai envie d'une femelle. Un crocodile muselé fera l'affaire. J'ai besoin d'une vulve. Un cadavre encore chaud fera l'affaire. Ma passion pour les femmes est haine, mépris, dégoût, névrose et échec continu. (NV-154)

Voyez-vous le *gin* dans le *vagin* ? C'est scabreux ! (NV-178)

Devenir rat d'alcôve n'est pas aussi facile qu'on le croit quand on a seize ans et qu'on est plongeur. Les femmes qui pourraient vous aider à devenir abruti, vulgaire et écœuré de copuler ne veulent pas coopérer, ne veulent pas jouer leur petit jeu avec un morveux de votre espèce. J'ai hâte d'avoir vingt ans. Elles vont y goûter, les salopes. (NV-289)

L'œuvre, en s'ouvrant sur la drôlerie, nous fait d'abord adhérer à son personnage, pour mieux nous piéger et nous effrayer de lui avoir donné une adhésion dont il a fait si mauvais usage en vieillissant prématurément et en nous traînant avec lui dans sa boue. Pire, comme le montrent ces extraits, l'énonciation devient inquiétante précisément à cause de son équivoque, qui laisse la misogynie en suspens avec le reste, sans établir clairement si l'œuvre l'endosse ou bien la dénonce, si elle cherche à dire une chose ou son contraire. C'est pourquoi la charge misogyne de l'énonciation a mis la critique dans l'embarras, qui la passe le plus souvent sous silence (affirmant même que l'œuvre s'écrit « comme une conversation amicale » (Dupriez, 1972 : 184)), ou alors la pointe sans trop savoir quel statut lui donner. Comme l'affirme Élisabeth Nardout-Lafarge, « une telle conception [est] si archaïque [...] que

l'interprétation hésite, à ce propos, entre le premier degré et une mise à distance ironique, quand vraisemblablement, comme c'est souvent le cas chez Ducharme, les deux niveaux sont à prendre en compte en même temps, précisément dans la lutte qu'ils se livrent » (Nardout-Lafarge, 2000 : 197). Pour Marie-Hélène Larochelle, « [d]éterminer si l'*ethos* agressif est réel ou feint n'est pas possible dans ce contexte d'énonciation », ce qui « rend l'invective indissociable de l'ironie. Les deux formes se trouvent enlacées, elles participent d'un même effet, constituant une figure unique. L'invective ne va jamais sans une pointe d'humour parce que le ludisme accompagne les passages polémiques, mais l'agression est aussi au cœur de l'ironie puisque le jeu n'est jamais innocent » (Larochelle, 2004 : 98). Selon Gilles Marcotte, il y a une différence entre un tel mouvement et la simple satire « qui prétend se débarrasser de l'ancien en le faisant lire comme révolu » (Marcotte, 1980 : 65). Chez Ducharme, la violence verbale, parce qu'elle est porteuse de valeurs somme toute conservatrices, serait une atteinte au progrès, une ultime façon de rester en arrière : « [...] la violence du ton, l'excès de telles proclamations nous conduisent parfois aux frontières de la parodie ; mais aux frontières seulement, là où le sens tremble, se brouille, se multiplie. Il n'en reste pas moins qu'il faut accorder une certaine signification au choix, par Ducharme, de cibles qui représentent généralement, dans l'opinion dite éclairée, des motifs de progrès, de libération » (1980 : 64). Dans tous les cas, malgré l'équivoque de son statut, la misogynie participe sans contredit de ce que Nardout-Lafarge nomme, en introduction à son étude, « la jungle émotive, d'une cruauté extrême, que les romans mettent en scène » (Nardout-Lafarge, 2001 : 12).

Si le discours misogyne, raciste et homophobe qui traverse les romans de Ducharme est important du point de vue de la dépossession (mais aussi, il me semble, de l'autocratie, de la liminarité et de l'idylle), c'est qu'il révèle que le dépossédé ducharmien, pour se rehausser, ne s'en prend pas aux plus forts que lui, mais aux individus qui occupent déjà une position vulnérabilisée dans l'espace social construit par les dominants. Ce constat rejoint d'ailleurs l'un des paradoxes qu'a relevés Haghebaert : « [...] les personnages d'enfant de Réjean Ducharme n'ont finalement de marginal que leur maturité précoce et leur sagacité qui s'exercent aux dépens de leurs semblables moins bien lotis » (Haghebaert, 2009 : 82). La

misogynie rompt ainsi davantage avec la posture marginale du héros, car elle ne fait que renforcer des pouvoirs déjà bien en place. Logiquement, Mille Milles devrait s'en prendre aux hommes ou encore aux « requins d'argent » (NV-39) qui le dominent, à ceux qui, du bout de leurs grues, démolissent les maisons tricentenaires du Vieux-Montréal auxquelles il est attaché. Pourtant, il les épargne : « La terre serait pleine de riches malhonnêtes que nous n'y ferions même pas attention » (NV-39). Il choisit plutôt d'invectiver les femmes. Or, par sa misogynie, Mille Milles dévoile non seulement le centre qu'il occupe (ou usurpe) depuis qu'il se sent devenir un adulte, mais toute la fausseté de sa posture marginale, car la véritable marginalité, selon Haghebaert, ne relève pas d'un choix : « Il y a en effet une grande marge entre la bohème désœuvrée, l'asocialité déclarée ou la marginalisation délibérée résultant d'un choix ou de conditions intrinsèques (instabilité, paresse, défaitisme, etc.) et le déclassement et la marginalisation involontaires liés à des facteurs extrinsèques (malchance, chômage, injustice sociale, politiques d'immigration, etc.) » (Haghebaert, 2009 : 64).

La misogynie n'est pas présente de façon explicite dès le début du roman, mais de façon latente, comme une bombe à retardement. Non seulement elle marque l'arrivée de l'âge adulte, mais la place croissante qu'elle occupe paraît de surcroît inversement proportionnelle à celle de l'utopie, qui va en diminuant³¹. En fait, l'idéologie, absente au départ, entre ici en ligne de compte. À mesure qu'il vieillit, Mille Milles délaisse son projet utopique et passe d'utopiste à idéologue, endossant un discours machiste dont il recrache les arguments en les grossissant de façon virulente. Les extraits cités plus haut, porteurs d'un discours haineux et dégradant, et qui ne constituent qu'un échantillon de la trentaine

31. Brigitte Seyfrid-Bommertz, qui a travaillé à partir du manuscrit, relève d'ailleurs que « Mille Milles a été conçu tout d'abord par Ducharme comme une petite fille. Dans le premier jet du manuscrit consigné aux Archives de la Bibliothèque nationale du Canada, Mille Milles est, jusqu'à la section 11 inclusive, une enfant portant robe et jupe au même titre que Chateaugué et elle reçoit toutes les marques grammaticales du féminin. Ce n'est qu'à partir de la section 12 que l'on note un soudain passage au masculin pour qualifier ce personnage » (Seyfrid-Bommertz, 1999 : 15). Or, il est intéressant de souligner que ce changement de genre marque aussi l'arrivée du machisme dans le roman, car c'est à partir de la section suivante, le fragment 13, que l'énonciation se charge de misogynie, accentuant l'éloignement du féminin.

d'occurrences au sein du roman, rappellent violemment que, contrairement aux deux premiers volets de la trilogie de l'enfance, l'énonciation n'est plus assurée par un personnage féminin, mais masculin, qui se vautre dans « le bien-être viril » (NV-133), cette illusion de rehaussement qui n'est possible qu'à condition de rabaisser les femmes, de les faire paraître comme plus dépossédées que soi³². Tout se présente comme si, au passage de l'enfance vers l'âge adulte, correspondait aussi une transition du féminin vers le masculin, entraînant une ségrégation des genres, auparavant fusionnels (Tate en offrait l'illustration parfaite). Avec l'entrée dans l'âge adulte, avec la dépossession, ce n'est donc pas seulement l'enfance qui se perd, c'est aussi le féminin qui s'éloigne, passant de sujet de l'énonciation à objet³³, quand il n'est pas grossièrement interpellé : « Vulves, venez » (NV-205), ou encore agressé par le regard du personnage, devenu livreur d'épicerie : « Je ne sonne jamais avant d'entrer. J'entre comme un voleur. Je cours la chance de voir des vulves nues » (NV-321).

Plus encore, l'œuvre ducharmienne présente un féminin mutilé³⁴ qui semble toujours prendre les coups, alors que les narrateurs s'en sortent physiquement indemnes. Dans *Le nez qui voque*, Chateaugué se désagrège à mesure que l'âge adulte progresse, comme si son propre corps était marqué par la misogynie du discours de Mille Milles qui l'assaille, à l'image du mannequin volé et traîné jusque dans leur chambre, lequel n'était peut-être qu'un présage du sort qui l'attendait : « La mariée a le front arraché, le nez brisé ; il lui manque un bras d'un bord et trois doigts de l'autre » (NV-119). Dans le roman, alors que Mille Milles reçoit peu de coups, Chateaugué se fait frapper par une voiture et gît dans une flaque de sang ; plus tard, elle manque de « mourir d'une pneumonie » (NV-176), tandis que le narrateur, agacé par le bruit de sa toux, l'abandonne pour aller boire leurs cinq derniers dollars dans un bar où il rencontrera Questa ; Chateaugué est encore celle

32. « J'ai horreur de la femme. J'ai un souverain mépris pour la femme. La femme est basse et tout ce qui en moi m'incline vers elle me dégoûte » (NV-76).

33. Voire objectifié : « prêtée, échangée, vendue, perdue et donnée, comme un cheval » (NV-55).

34. Cette tendance, amorcée dans *L'avalée des avalés*, où Gloria sert de bouclier humain à Bérénice, se trouve réactualisée par les autres œuvres : dans *Dévadé*, la patronne est en fauteuil roulant ; dans *Va savoir*, Mamie fait une fausse couche et développe une tumeur qui la laisse dépressive.

qui s'évanouit dans le sang de ses règles, dans le restaurant où elle travaille; celle qui boite après être tombée sur l'asphalte et s'être blessée au genou, si bien qu'elle doit se laisser porter: « Elle se hisse sur le cadre de mon triporteur à deux roues et je l'emmène dîner. Elle se blottit dans le panier de ma draisienne à trois pattes, et je l'emmène manger des hot dogs sur le boulevard Saint-Laurent » (NV-310), ce qui la place dans une posture qui préfigure celle de la patronne de *Dévadé*.

Tout va en s'accélégrant. Après que Chateaugué s'est évanouie en découvrant ses menstruations, Questa disparaît en lui donnant les Anne, ses trois filles, ce qui marque son entrée dans le monde des femmes. Dès lors, Mille Milles l'embrasse sans lui demander la permission, comme s'il la vampirisait: « [...] je viens d'embrasser Chateaugué. J'ai la bouche pleine de son sang, et le sang chaud enivre » (NV-310). Mais la fidèle Chateaugué, qui a trop bien écouté les mises en garde de Mille Milles (« [t]u seras écœurante à regarder. Tu seras pire que de la merde » (NV-125)), ne veut surtout pas être une femme. Qui plus est, héroïne courtoise prisonnière d'un roman, personnage battu par le roman lui-même, elle est sans cesse remise à la place insignifiante qu'elle occupe et qu'elle a apprise à la perfection: « Ce n'est que moi, après tout » (NV-277), dit-elle à Mille Milles. Par peur de déranger, au cinéma où elle s'est fait rabrouer parce qu'elle faisait trop de bruit en mangeant ses chips, Chateaugué « a ravalé ses larmes et s'est résignée à sacrifier le meilleur de ses chips: leur croustillant. [...] Elle ouvrait la bouche, déposait, délicatement, le copeau doré et ondulé sur sa langue, et attendait, comme pour une hostie, qu'il se soit dissous dans sa salive » (NV-276), terminant ainsi en silence, tout en se faisant invectiver par un spectateur, « l'eucharistie de ses chips » (NV-277). Le mot « hostie », parce qu'il dévie pour la première fois de l'insulte vers le pain consacré, annonce peut-être le sacrifice à venir. Alors que Mille Milles revient d'une promenade avec Questa, signant leur communion, il découvre le cadavre puant de Chateaugué dans sa chambre et le roman s'achève sur son fragment le plus bref et peut-être le plus cruel, puisque le rire de Mille Milles et le suicide de Chateaugué s'y rencontrent pour former le point culminant de l'équivoque:

Chateaugué est morte. Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle! Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle s'est tuée pour rien, elle a manqué son coup. Je m'en fiche! J'ai failli m'évanouir quand j'ai ouvert la porte, mais maintenant je ne sens plus rien. J'ai comme envie de rire. Elle portait la robe de la mariée. Il y avait un lac de sang sur le carrelage. La robe de mariée était bien trop grande pour elle. Elle avait l'air d'une folle. Elle s'est tuée avec les deux poignards que nous avions volés, que nous avions volés pour jouer un tour au pharmacien, que nous avions volés pour rire. Elle se les est plantés dans le cou, où c'est mou, où il n'y a pas d'os. Elle était laide. Elle avait l'air stupide et médiocre dans sa robe trois fois trop grande, dans le lit défait, dans la chambre en désordre. L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique. (NV-334)

Le temps où Mille Milles pleurait en lisant le testament de sa sœur Chateaugué, qui annonçait au monde qu'elle n'avait rien à léguer, paraît bien loin : « laide », « stupide et médiocre dans sa robe trois fois trop grande », « pauvre folle », « idiote », Chateaugué s'est tuée pour rien, suscitant le rire méchant du narrateur qu'elle a échoué à attendrir, à moins qu'il ne « pleure en riant » (NV-265), comme il l'affirmait plus tôt. Celle qui ne servait qu'à « [l]'empêcher de [s]e hortensesturber » (NV-37) et que l'on disait « blanche d'un bout à l'autre » (NV-44) disparaît dans une flaque de sang, et avec elle l'enfance dont elle avait la garde. Ce n'est qu'en accomplissant sa part du pacte que Chateaugué, représentante du registre courtois selon Marcotte, pouvait mettre fin au roman contre lequel elle se débattait, mais elle devait par là se supprimer elle aussi. Elle scelle ainsi la fin abrupte d'une œuvre où plus rien ne pouvait arriver : « Tout ce qui arrive, arrive avant la mort [...]. En un mot, après la mort, il n'arrive rien » (NV-33), prévenait déjà le narrateur au moment d'énoncer son pacte. « Et ce rire devant la mort, se demande Martine-Emmanuelle Lapointe, ne peut-il être conçu comme l'ultime forme d'insoumission ? Peut-être est-ce là la seule manière de rester en arrière, de sortir du temps organisé, en vivant radicalement l'attente de la fin » (Lapointe, 2016 : 75).

Malgré son rire, Mille Milles avoue être fatigué « comme une hostie de comique », dans une dernière phrase plus énigmatique qu'elle en a l'air. Ici, au contraire des occurrences précédentes (« mon hostie de petit comique » (NV-96)), l'expression est précédée du déterminant féminin « une », comme si Chateaugué était désor-

mais le clown et la mort, son punch final. Le personnage compare peut-être aussi sa fatigue à l'hostie du comique, au corps christique sacrifié de son amie. La mention du pain béni et de l'eucharistie, quelques pages plus tôt, de même que le parallèle entre son corps et « l'agneau naissant » (NV-30), pointent vers le sacrifice.

En sacrifiant les Chateaugué aux Questa, avance Nardout-Lafarge, les romans consacrent « le triomphe de la salissure » (Nardout-Lafarge, 2001 : 191). Marcotte affirmait quant à lui qu'en devenant le lieu de l'écriture, la chambre ne pouvait qu'être le tombeau de Chateaugué, car « Mille Milles, romancier, ne peut écrire que contre Tate, contre l'amitié » (Marcotte, 1989a [1976] : 78). C'est que l'on « ne fait pas ce qu'on veut, quand on écrit un roman. On fait ce que veut le roman. Et le roman veut l'histoire, la ville, le sexe » (1989a [1976] : 79). Le narrateur n'aurait pas été contre cette assertion, lui qui disait attendre la défaite de l'amitié pour faire son entrée définitive dans le monde adulte : « J'attends que notre amitié ait perdu, qu'elle gise défaite dans l'eau boueuse et croupie, que les mouches vertes des marais aient fini de manger ses chairs pourries. C'est la loi des contraires. Je n'ai plus que notre amitié, et j'attends d'avoir posé le geste banal qui la ruinera » (NV-115). Marcotte, dans un autre texte, relativisait cependant cette défaite de l'amie : « [...] en acceptant de vivre de la vie du roman, de se laisser transformer par le roman, le narrateur se voue à l'enfer de la répétition. Par son suicide, Chateaugué reste elle-même, sa fin rejoint son commencement; Mille Milles, lui, devient adulte *comme tout le monde* » (Marcotte, 1989b : 180). Toujours est-il qu'au terme de sa transformation, qui signe la fin du roman, celui qui se présentait comme un dépossédé se révèle finalement être le monstre ducharmien par excellence : un homme.

L'idylle comme spectacle

Quand la tempête de l'âge adulte est passée sur les romans de l'enfance, quand tout s'est écroulé, c'est à croire que les Ferron sont demeurés terrés chez eux à parler en mal de tout. Au moment où s'ouvre *L'hiver de force*, ils paraissent étonnamment intacts bien qu'ils « fris[ent] la trentaine » (HF-22), un âge plutôt avancé dans l'univers ducharmien. Si l'on garde en tête que Mille Milles n'avait que seize ans quand il se sentait devenir un adulte, cela fait donc

d'André et Nicole Ferron de vieux enfants, une véritable anomalie. Malgré cet écart, on a parfois rapproché *L'hiver de force* du *Nez qui voque*. Aux yeux de Gilles Marcotte, par exemple, le roman de 1973 possède un coefficient de réalisme beaucoup plus élevé qu'aucun autre livre de l'écrivain³⁵. Bien qu'il porte la mention de récit, il « se présente comme un *remake* du plus romanesque [...] des romans de Ducharme, *Le nez qui voque*. André Ferron et Nicole ressemblent comme frère et sœur à Mille Milles et Chateaugué » (Marcotte, 1989a [1976] : 115). Cependant, le *remake* a ceci d'étrange que *L'hiver de force* évacue presque entièrement le « sexuel » qui minait le projet utopique de Mille Milles : « [...] l'érotique c'est comme la politique pour nous ; on n'est pas capables ; c'est au-dessus de nos moyens » (HF-239). En remplaçant ainsi l'obsession sexuelle de Mille Milles par l'asexualité des Ferron, une chose par son contraire, *L'hiver de force* peut aussi se donner à lire comme un anti-*Nez qui voque*, par lequel on observerait ce qu'il advient du pacte utopique une fois que la sexualité est retirée de l'équation. Pierre-Louis Vaillancourt écrit d'ailleurs que si « à vingt-huit ans, [André et Nicole] paraissent des adolescents, c'est qu'ils perpétuent les exigences de pureté dans l'amitié amoureuse qui en font des héritiers spirituels de Chateaugué plutôt que de Mille Milles » (Vaillancourt, 1994 : 44). *L'hiver de force* reprendrait ainsi le chemin du début, en explorant cette fois l'embranchement proposé par Chateaugué et que le roman de 1967 refusait d'emprunter. Épargnée par le sexuel, l'utopie des narrateurs enfants atteint peut-être avec les Ferron sa limite temporelle, la durée au-delà de laquelle il n'y aurait plus que des personnages étiolés dans le temps, figés comme des statues de sel.

35. Marcotte, pour qui réalisme et roman vont de pair, souligne pourtant que ce qui campe *L'hiver de force* du côté du récit, et non du roman, est son excès de réalisme : « L'excès même du réalisme, qui fait que sous chacun des personnages on reconnaît ou croit reconnaître des personnes réelles, déjoue le propos du réalisme romanesque qui vise à créer des types et à rejoindre par là des archétypes. » En raison même de cet excès, *L'hiver de force*, trop lié à son époque, court le risque de ne pouvoir être relu sans un arsenal de notes explicatives : « Ducharme prend ce risque, le risque du précaire, du momentané. "Roman", c'est ce qui dure, ce qui dit la durée ; "récit", c'est la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne entièrement au présent, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut » (Marcotte, 1989a [1976] : 119-120).

D'un autre côté, c'est la même résistance au changement, poussée très loin dans la durée, c'est-à-dire au-delà du passage physiologique de l'adolescence à l'âge adulte, qui fait d'eux de véritables héros au sein du roman. La résistance à la dépossession de même que l'utopie négative qui la porte sont encore une fois énoncées dès l'incipit et se trouvent liées à la société de consommation : pour se défendre contre « *tous ceux qui nous aiment* » (HF-15), dit le narrateur, contre ceux-là mêmes « qui veulent absolument que nous quittions l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague » (HF-15), les protagonistes se contentaient jusqu'ici de « passe[r] [leur] temps à dire du mal » (HF-15) comme malgré eux : « [...] nous n'avons pour nous défendre que les moyens donnés aux solitaires médiocres, malsains et malpropres : l'anathème, les potins, les farces » (HF-16), dont, affirme Pierre Popovic, « ils usent et abusent afin de ne pas se laisser déposséder d'eux-mêmes » (Popovic, 1995 : 121). De fait, en rabaisant ainsi les « beaux grands sauveurs » (HF-15), qui veulent les intégrer au « gros tas de braves petits crottés qui forment l'humanité » (HF-15), les protagonistes exhibent, comme ils le disent, « notre haine pour tout ce qui veut nous faire *vouloir* comme des *dépossédés* » (HF-16), car, ajoutent-ils encore, « nous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons (qui est si fugace qu'il est parti ou qu'il a changé aussitôt que nous croyons l'avoir trouvé, vu, nommé) » (HF-16).

On a souvent qualifié l'irrévérence des personnages ducharmiens de carnavalesque. Or, aux yeux de Pierre Popovic, le carnavalesque est récupéré à l'ère moderne par l'économie de marché et n'est plus présent dans les romans de Ducharme que dans une version dégradée³⁶ : le festivaesque, soit « une façon de concilier le festif et le mercantile » (Popovic, 1995 : 123), dont la portée transgressive est fortement réduite par rapport à sa forme originelle.

36. Michel Biron constatait lui aussi que, dans l'œuvre de Ducharme, la notion de carnavalesque ne colle pas parfaitement à la définition qu'en donne Bakhtine : « [...] nous assistons chez Garneau, Ferron ou Ducharme à un carnaval qui refuse de finir et qui a oublié ses origines. Nous participons à un monde carnavalesque *par défaut*, un monde qui ne s'élabore pas *contre* la structure, mais *dans l'absence* de structure. D'où le caractère souvent amer de la fête, qui tourne au désastre en un rien de temps, les participants n'étant plus sûrs de sa fonction » (Biron, 2000 : 13).

Si la notion de festivaiesque s'avère particulièrement éclairante, il n'est toutefois pas certain que les héros de *L'hiver de force* s'y cantonnent et se contentent d'un « consentement à l'état des lieux, [d']un abandon résolu de toute tentative pour générer quoi que ce soit » (1995 : 126), n'ayant plus pour seul espace de liberté que leur « dédain protégé » (1995 : 127), qui ne serait qu'une façon de succomber par les actes aux charmes de la société de consommation tout en ironisant à son sujet, en résistant par la parole. Contrairement au *Nez qui voque*, qui se concentrait sur la résistance au changement (et son échec), *L'hiver de force* s'ouvre à l'instant précis où les héros révisent leur stratégie et envisagent de délaisser la résistance par la parole – ce « dédain protégé » évoqué par Popovic³⁷ – pour passer à l'offensive : « [...] on a trouvé que ça n'avait plus de bon sens. Il faut que ça change » (HF-16). André et Nicole Ferron, deux correcteurs d'épreuves qui vivaient jusque-là retirés, occupés à traquer des fautes et à dire du mal de tout, qui n'ouvraient même plus les rideaux pour voir le jour et qui ne sortaient qu'à la noirceur, doutent soudainement de leur stratégie : « [...] on n'est pas si sûrs que ça de notre coup » (HF-16). C'est qu'en choisissant de rester terrés chez eux à médire, les protagonistes savent trop bien que l'ennui est en train de les gagner : « [...] on mène une vie platte » (HF-17). Ils sentent qu'ils doivent agir contre « l'amollissement dont ils sont menacés par la société dans laquelle ils vivent » (Leduc-Park, 1982 : 198). C'est Nicole qui annonce la teneur de leur offensive, chargée de radicaliser leur utopie négative : « Faisons qu'y ait plus rien ; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien » (HF-16). Ce projet, maintes fois réitéré dans l'œuvre et qui n'est pas sans parodier au passage l'art flaubertien du roman, témoigne, pour le dire avec Renée Leduc-Park, d'une « nostalgie de la dureté » (1982 : 198) propre aux enfants ducharmiens, c'est-à-dire que les héros « attribu[ent] le manque d'énergie qui les afflige au fait d'être des adultes » (1982 : 198). En fait, les personnages, qui « n'existent au départ qu'à travers le discours d'opposition qu'ils [...] ont appris » (Biron, 2000 : 257), sont conscients que leur attitude est en train de

37. « Ces railleries, rosseries, égratignures, coups de griffe, cette malice ironique, ces persifflages moqueurs, cette méchanceté forcenée et constante, quasiment thérapeutique, sont le moyen qu'ils ont trouvé afin de résister encore et toujours à l'envahisseur, afin de ne pas se laisser enrégimenter par les vendeurs d'espoir de tout acabit » (Popovic, 1995 : 121).

se retourner contre eux, que la dépossession les rattrape du côté où ils croyaient la fuir : « Qu'est-ce que c'est que nous faisons qui a fini par morpionner complètement notre affaire ? On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture » (HF-17). Le roman ducharmien est presque toujours structuré en fonction de la dépossession et, comme c'était le cas dans *Le nez qui voque*, l'inauguration de l'activité scripturale fictive se trouve encore une fois liée à la résistance, comme le note Marie-Andrée Beaudet : « Contre le désastre, une seule issue : faire table rase et se livrer pieds et poings liés à l'écriture du qui perd gagne » (Beaudet, 2001 : 111). Et, pour marquer le « début de [leur] vie enregistrée » (HF-17) (comme on enregistrerait une émission à la télé), ils choisissent de « fêter ça » (HF-17) avec du rhum White Sail, des médallions de filet de bœuf et des billets de Mini-Loto, qui annoncent une sorte de célébration de l'écriture que Popovic qualifie de « spectacle d'ouverture » (Popovic, 1995 : 122).

Comme l'a bien relevé Michel Biron, les personnages se sont tellement définis par la négative, c'est-à-dire par leur discours de contestation, « [qu']il n'est évidemment pas question de chercher à pallier le mal, sans lequel ils perdraient tout ce qui sert à les définir, à les identifier. Il s'agit au contraire de l'aggraver et de l'exhiber » (Biron, 2000 : 257). Toutefois, je ne partage pas l'idée selon laquelle le *rien* des Ferron « ne s'accompagne plus d'un désir de destruction, comme dans les romans précédents de Ducharme » (2000 : 259) et qu'avec ce roman est « fini le temps de la démolition » (2000 : 259). Aux yeux de l'auteur de *L'absence du maître*, « choisir le rien, c'est choisir justement la non-opposition, c'est inscrire le sujet dans une sorte de non-lieu, dans une non-durée » (2000 : 259). Or, le désir d'extermination, à mon avis, ne fait que s'adapter à la thématique du roman, tout comme l'opposition qui le porte. Le conflit est moins absent de l'univers fictif qu'habitent les héros qu'invisibilisé par un phénomène qui fait son entrée de façon fracassante dans *L'hiver de force* : le spectacle. C'est surtout par l'angle du spectacle que le romancier cherche à camper la société de consommation dans son roman, et ses héros, branchés sur la télévision, sont dépeints comme des spectateurs, y compris de leur propre vie qu'ils « enregistr[ent] » (HF-17). Le spectacle dépasse ici la stricte sphère télévisuelle. L'univers mis en place dans *L'hiver de force* s'apparente en fait à la société du spectacle telle que l'a définie

Guy Debord³⁸, avec laquelle étonnamment très peu de rapprochements semblent avoir été tentés, du moins à ma connaissance³⁹. Aux yeux d'Élisabeth Nardout-Lafarge, par exemple, le roman adopte, « de l'intérieur, le point de vue du spectateur et, plus que l'objet d'une description railleuse, la télévision devient ici un mode d'appréhension de la réalité, particulièrement distorsionné, producteur d'une rumeur confuse, générateur d'effets de trompe-l'œil, d'identification, de rétrécissement ou d'amplification du point de vue » (Nardout-Lafarge, 2001 : 195). Plusieurs critiques ont d'ailleurs souligné que les héros se plaçaient dans la posture du spectateur. Dans son essai, le situationniste français montre clairement que le spectacle et le capitalisme sont intrinsèquement liés : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord, 1992 [1967] : 15). Il convient de préciser que le spectacle n'est pas à proprement parler la dépossession exercée par la société de consommation : il est plutôt la représentation qui la dissimule, le masque par lequel elle fait diversion en brandissant l'illusion d'un monde où règnent la possession et l'harmonie. Il en résulte tout de même que « c'est la vie concrète de tous qui s'est dégradée en univers spéculatif » (Debord, 1992 [1967] : 24), lequel n'est pas sans rappeler celui d'André et Nicole Ferron,

38. *La société du spectacle* de Guy Debord paraît en 1967, un an avant les événements de Mai 68, dont il deviendra l'un des textes emblématiques. Rappelons que Mai 68 est un mouvement dont l'esprit de révolte, tourné notamment contre le capitalisme et la société de consommation, n'est pas sans faire penser à la contre-culture parodiée par Ducharme dans *L'hiver de force*.

39. Le mémoire de maîtrise de Guillaume Bellehumeur (2014) constitue à ce sujet une exception notable. Partant de l'idée que la trajectoire de Ducharme aurait croisé celle de Patrick Straram par l'intermédiaire de Gérard Godin, Bellehumeur a montré la proximité entre les discours ducharmien et situationniste, dont celui de Debord. Pour prouver qu'une interdiscursivité situationniste travaille l'ensemble des textes de Ducharme, l'auteur du mémoire a relevé plusieurs points de convergence assez convaincants : amour ironique pour les mauvais films, détournement de citations, critique des avant-gardes et de l'industrie culturelle, critique de la ville et de son urbanisme, présence de la dérive comme mode de déplacement, haine de l'automobile, refus d'adhérer au monde du travail, remise en question de l'autorité et, enfin, critique du spectacle. Par ailleurs, les nombreuses références, explicites ou cryptées, que l'on trouve dans le texte ducharmien s'apparenteraient à l'art situationniste du détournement, lui-même inspiré de Lautréamont, un auteur qui a influencé Ducharme, comme l'a prouvé Gilles Marcotte.

qui « donn[ent] plus de réalité aux personnages des films qu'ils regardent et re-regardent qu'aux êtres vivants qu'ils croisent » (Nardout-Lafarge, 2001 : 156). Face au spectacle, en effet, les personnages ne semblent plus vivre que par procuration, de sorte que la société de consommation les dépossède de leur expérience du monde et, partant, de leur identité :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. (Debord, 1992 [1967] : 31)

Si le spectacle s'avère particulièrement fécond pour mon analyse, c'est aussi parce que son succès, selon Debord, revient vers le sujet « comme *abondance de la dépossession* » (1992 [1967] : 31). Autrement dit, tout le temps et l'espace de son monde qui lui deviennent étrangers dans l'économie de marché, de même que les forces qui lui ont échappé, « *se montrent* à [lui] dans toute leur puissance » (1992 [1967] : 31), mais ils ne lui appartiennent plus. Le spectacle fait voir « par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable » (1992 [1967] : 23). Au contraire de la culture livresque, précise par ailleurs Marcotte, la télévision, le disque et le téléphone instaurent au sein de *L'hiver de force* « le règne du fugace, de ce qui passe et repasse, sans laisser dans la conscience d'autre trace que celle, justement, d'un passage » (Marcotte, 1989a [1976] : 117). Plus encore, « cœur de l'irréalisme de la société réelle » (Debord, 1992 [1967] : 17), le spectacle se présenterait selon Debord comme « *instrument d'unification* » (1992 [1967] : 17), ce qui renvoie au conformisme dont se méfient les héros : « Le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corolaire » (1992 [1967] : 17). D'une positivité indiscutable (qui suggère que ce qui apparaît est bon), le spectacle exige une « acceptation passive » (1992 [1967] : 20) de la part de l'auditeur, ce qu'André et Nicole lui refusent en dénigrant tout, d'où l'idée que la médisance et la négation, dans

un tel univers, sont bien une véritable résistance, que les héros comparent d'ailleurs à une bombe : « Nie, nie, nie, et recueille-toi comme une bombe dans chacun de tes *non*, et ne t'arrête jamais d'être sur le point d'éclater, et n'éclate jamais » (HF-31). À mon sens, en se radicalisant pour faire en sorte qu'il n'y ait plus « rien », toute l'entreprise utopique d'André et Nicole Ferron vise à mettre fin à la mascarade, à retirer le masque de l'adversaire-adjurant que revêt la société grâce au spectacle dans lequel elle se représente, à invalider « le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux » (Debord, 1992 [1967] : 26).

L'univers fictif dans lequel s'inscrivent les personnages n'est donc plus le même que celui que rêvaient d'affronter les narrateurs de *L'avalée des avalés* ou du *Nez qui voque*. Le héros de ce dernier roman, par exemple, parvenait encore assez facilement à contenir le monde à l'extérieur de sa chambre. Dans *L'hiver de force*, le monde semble avoir continué sa course folle, à tel point que, pour s'y aventurer et le combattre, les protagonistes n'ont plus besoin de sortir. C'est désormais lui qui vient jusqu'à eux, mais indirectement, par la médiation perpétuelle du spectacle, de sorte que l'espace intime est envahi par la télévision, la publicité, les biens de consommation les plus divers : « [...] mille masses en mouvement, armées de micros, de typos, de photos, de labos se disputent notre petite idée [...] » (HF-15). Les informations télévisuelles ne sont cependant qu'un « cordon ombilical technologique et froid » (Popovic, 1995 : 121) avec l'extérieur. Pire, « le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence » (Debord, 1992 [1967] : 36). Malgré ce changement, nous ne sommes pas très loin des lois régissant l'univers des premiers romans, dont le conformisme déshumanisant se trouve seulement accentué. La métaphore de l'avalement, qui a servi jusqu'ici de clé interprétative à mon analyse, réapparaît sous la variante de la consommation de masse⁴⁰, laquelle participe de la même trame générale de l'œuvre présentant des personnages en lutte contre le monde adulte qui menace d'engloutir leur identité

40. Martine-Emmanuelle Lapointe notait d'ailleurs au sujet de *Va savoir* que « Ducharme se plaît à réinvestir le vocabulaire économique en lui attribuant un poids existentiel » (Lapointe, 2009 : 80).

et de les faire entrer dans le moule du conformisme. Tout comme il brandissait les valeurs idylliques pour susciter l'adhésion du sujet, notamment dans *L'avalée des avalés*, le monde adulte se sert désormais du spectacle pour les donner à voir, mais la pression exercée demeure la même. *L'hiver de force* ajoute ainsi un éclairage supplémentaire à ma lecture du *Nez qui voque* : chez Ducharme, l'idée d'un monde apaisé, qui offre peu de résistance aux héros, n'est qu'un leurre. L'idylle, dit en somme le romancier, n'est qu'un spectacle visant à masquer la dépossession qui a cours dans le monde réel.

C'est donc la société de consommation qui remplit ici en grande partie le rôle auparavant dévolu à ce « tout » qui menaçait d'avaloir Bérénice, et que le reste de l'œuvre semble avoir déplié en des cas de figure particuliers. Dans *L'hiver de force*, comme le souligne Michel Biron, « [l]e centre et la périphérie échangent leurs signes au point de se singer l'un l'autre, la contre-culture devenant une "contre-culture de consommation" (H-194), l'avant-garde étant immédiatement récupérée par l'institution artistique » (Biron, 2000 : 261), de sorte qu'elle participe malgré elle du spectacle qu'elle conteste. Toujours selon Debord, dans un tel monde hégémonique, qui n'est par ailleurs pas sans évoquer la capacité d'absorption des différentes formes par le genre romanesque, « la contradiction, quand elle émerge dans le spectacle, est à son tour contredite par un renversement de son sens ; de sorte que la division montrée est unitaire » (Debord, 1992 [1967] : 51). Il en va de même sur le plan individuel : les héros, d'anciens étudiants des Beaux-Arts qui se placent en marge de tous les groupes, craignent d'être récupérés à leur tour par le système, qui fait de tout ce qu'il touche, y compris de l'humanité, un « *product* » (HF-201). En d'autres mots, Nicole et André Ferron ont peur de subir ce qui est en train d'arriver à plus large échelle à la contre-culture, et dont leur amie Lainou, une artiste-peintre plus âgée qu'eux, offre l'illustration parfaite (au même titre qu'Ina et Questa renvoyaient aux narrateurs le reflet de ce qu'ils allaient devenir). Alors qu'ils croyaient que les taches qu'elle peignait ne finiraient « pas par prendre » (HF-20) et qu'ils l'encourageaient hypocritement à persévérer dans la voie de l'échec pour être certains qu'elle ne réussisse pas, voilà que Lainou annonce aux protagonistes son triomphe au Concours international de Québec : « Ça a marché ! Ça marche ! » (HF-20) Après en

avoir dit du mal pendant dix ans (« [l]eur gloire, je l'ai de travers dans le cul; ma gloire c'est quand ils vont tous être d'accord pour dire que mon œuvre ne vaut pas de la marde » (HF-19)), Lăinou, les « poches pleines de fric » (HF-20), désormais triomphante, fait l'éloge des « requins de sa mythologie » (HF-20), ses adversaires d'hier : « C'est con mais ils aiment, ils pigent! Ils sont aussi fous, partis, paumés que nous! [...] Jusqu'au sous-ministre qui est un gars fucké! » (HF-20) Les héros, qui ont « hâte qu'elle soit partie, qu'elle expose à Brasilia, à Paris, tout partout » (HF-21), ont à leur tour son triomphe en travers de la gorge : « Triomphe toujours. (Dis-nous ce que tu veux que ça nous fasse puis on va faire comme si ça nous le faisait) » (HF-19). Une fois qu'elle est passée de l'autre côté, une fois qu'elle a été récupérée à la première occasion par le spectacle qu'elle honnissait et auquel elle donne désormais son adhésion, Lăinou se trouve dévaluée au regard des protagonistes.

Aimer ce que l'on n'a pas : la loi de l'offre et de la demande

Dans *L'hiver de force*, au même titre que les marchandises et les produits culturels, les relations interpersonnelles sont plus que jamais régies par la loi de l'offre et de la demande. Pour l'illustrer, le roman oppose Lăinou au personnage de Petit Pois, alias la Toune, actrice et cinéaste vedette. Immédiatement après la capitulation de Lăinou, André et Nicole Ferron rencontrent la Toune par l'intermédiaire de son conjoint, Roger Degrandpré, éditeur, militant nationaliste, ami d'enfance des protagonistes, personnage qui n'est pas sans rappeler Gérard Godin. Encore une fois, dans ce roman comme dans *Le nez qui voque*, les personnages secondaires représentent les deux pôles du conflit intérieur des héros, cette fois non plus ceux de la pureté (Chateaugué) et de l'impureté (Questa), mais de l'excédent (Lăinou) et du manque (Toune). D'un côté, la Toune, en offrant moins que ce que les autres demandent, en méprisant le spectacle auquel elle prend part, crée un effet de rareté et les personnages l'adulent; de l'autre, Lăinou, dont l'offre d'amitié excède de loin la demande, se dévalue et les héros la méprisent, malgré (et même à cause de) toute la bonté dont elle fait preuve à leur égard :

Elle nous traite comme des princes. Elle ne ménage aucun effort pour qu'on se sente chaleureusement accueillis. Ça peut avoir l'air pathétique et touchant mais c'est banal et stupide: les gens qu'on peut avoir, on les snobe; ceux qu'on ne peut pas avoir, on se fend en quatre pour leur plaire. Les gens sont tellement tous pareils et c'est tellement toujours la même chose qu'on se demande tout le temps comment ça se fait qu'on a pu durer si longtemps. (HF-204)

Au contraire de Lainou, qui « est tellement prête à tout pour [leur] rendre service que ça [les] déprime » (HF-158), la Toune, plutôt avare d'elle-même en amitié, ne cesse de reprendre le peu qu'elle a donné:

Petit Pois nous a tout bien expliqué: hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high*; ce soir, elle est *down* à cause qu'elle faisait un *bad trip*. Là, c'est l'asphyxie. Nos bras se noient dans les forces impuissantes qui tendent leurs muscles à bout. [...] Nous avions une amie *passionnée, chaude, bonne*, nous l'avons perdue. Toute une soirée, hier, elle nous a donné son cœur; toute une soirée, tout à l'heure, elle nous a arraché le nôtre. (HF-26)

Les deux protagonistes ont beau s'indigner lorsque Petit Pois les rejette (« Chipie! Intellectuelle de gauche! Poufiasse! Bûcheronne! Avionne! Toune! Reine des Tounes! ») (HF-29-30), ils n'en sont que plus prompts à accourir lorsqu'elle daigne les appeler pour qu'ils viennent vite la rejoindre, car elle sent qu'elle pourrait leur ouvrir son cœur, mais sans « garantir que ça va durer... » (HF-43), comme l'illustre cette scène qui se donne à lire comme une véritable parodie du vedettariat:

Affolés! On ne trouvait plus nos mains pour ouvrir la porte, plus nos pieds pour dévaler l'escalier. On ne prend jamais de taxi, on avait envie d'en prendre deux, douze, vingt-deux! En appeler un, ou en attendre un dans l'Esplanade, ça aurait pris trop de temps. On a pris nos jambes à nos cous, on a piqué à travers le parc jusqu'au carrefour. Le chauffeur nous a trouvé tellement essoufflés, hagards, blêmes, qu'il nous a crus quand on lui a dit que c'était urgent; il a pesé assez fort sur le gaz pour brûler les semelles de ses pneus.

Résultat, on est arrivé trop vite. Elle n'avait pas terminé la lettre qu'elle avait cru qu'elle pourrait bâcler dans le temps qu'on se rende. Ça l'a contrariée, désaccordée, déphasée, bloquée; ça l'a toute fuckée. Montée pour nous parler d'elle jusqu'au petit matin, elle n'a plus pu qu'effleurer le sujet. (HF-43)

Le drame, dans un tel monde, est bien ce décalage qui rend toute réciprocité impossible et fait que l'individu ne peut jamais aimer en retour les personnes dont l'amour est inconditionnel, l'amour étant toujours réservé à celles et ceux qui font preuve d'indifférence à son égard : à ce qu'il n'a pas. Une fois que l'on possède la chose (l'être, l'objet, la fonction) dans le monde réel, elle paraît sans valeur et n'est plus d'aucun intérêt, ce qui empêche tout sentiment de possession puisqu'il s'estompe dès que l'on atteint l'objet désiré. C'est de cette façon que la société de consommation, du moins telle que la représente le roman, fait des êtres qui la peuplent d'éternels dépossédés, d'éternels insatisfaits.

L'hiver de force est modulé par les *up and down* de la Toune (« [h]ier ardente. Aujourd'hui, pas là » (HF-26)), qui ne cesse d'attirer et de repousser les héros, selon qu'elle a besoin d'eux ou non, car chez elle tout principe de gratuité semble évacué. Les protagonistes sont eux-mêmes conscients de cette dynamique qu'ils tentent d'influencer à leur avantage, espérant sans cesse que les « crosseurs » et les « agace-pissette » (HF-163) déçoivent la Toune : « Qu'ils envoient fort, qu'ils te déçoivent tous ! C'est quand ils te donnent pleine et entière satisfaction que nos valeurs baissent. Dans un cœur heureux il n'y a pas de place pour des bouche-trous comme nous » (HF-163). Leur grande aspiration, au terme de ce combat, est de s'approprier la Toune, de l'avoir pour eux seuls, de la posséder (que leur valeur monte dans son cœur comme à la bourse). Ils souhaitent en fait lui insuffler leur propre utopie, de sorte que l'on pourrait dire que la volonté d'emprise, analysée par Julien-Bernard Chabot au sein de la trilogie de l'enfance, loin de s'essouffler, se déplace simplement à un autre niveau, lequel se décline moins sur le mode discursif que sur celui du désir mimétique. De fait, l'un des apports de Ducharme à l'art romanesque est sans contredit l'intégration de la notion de désir mimétique dans un univers fictionnel régi par la société de consommation. C'est là encore un cas de figure que René Girard n'a pas eu l'occasion de répertorier dans son célèbre essai. Dans le premier chapitre, nous avons vu que certains personnages cherchaient à imiter une version antérieure d'eux-mêmes (plutôt qu'un autre personnage), dont le souvenir agissait en médiateur. Cette version du désir mimétique se trouve reconduite dans l'œuvre de Ducharme – on pourrait même argumenter qu'elle structure toute l'utopie

négative des héros –, mais le roman y oppose cette fois un autre médiateur venu lui faire concurrence. Cette seconde médiation, extérieure aux personnages contrairement à la première, est structurée dans *L'hiver de force* par la société de consommation, qui est la forme particulière que prend le conformisme du monde adulte dans ce roman. Ducharme donne à voir ce qu'il advient lorsque les personnages, au sein d'un tel univers, passent à l'offensive et jettent le médiateur après usage. Pour Pierre-Louis Vaillancourt, la Toune fait office de médiatrice. Elle « devient cependant l'objet central de la quête, et non, malgré la règle, son intermédiaire. Ce à quoi elle aspire : gloire, fortune, sexe, voire drogue, est méprisé par les deux héros qui déploient tous leurs efforts pour arracher leur bien-aimée à ces pulsions. Le désir lui-même, au cœur de la poussée romanesque, est décentré au profit de son envers, l'envie » (Vaillancourt, 1994 : 39). Or, pour les raisons mêmes que Vaillancourt indique, la Toune me semble moins la médiatrice que l'objet du désir, désigné par l'univers télévisuel, par le spectacle dans lequel le personnage se produit. Ici, preuve supplémentaire de la déshumanisation du monde, ce ne sont plus des personnages, mais l'arsenal déployé par la société de consommation (télévision, publicité, journaux, etc.) pour régir le spectacle qui remplit l'office de médiateur, un médiateur terrible qui plus est, puisqu'il fait de tout un objet.

Dans un tel contexte, que signifie cette amitié singulière et mystérieuse pour la Toune, artiste bourgeoise *mainstream*, que tout semble opposer aux héros ? Cette relation étrange, dont la raison d'être n'est jamais complètement expliquée dans le roman, laisse une grande place à l'interprétation. Selon Gilles Marcotte, postés devant leur appareil, « Nicole et André vivent jusqu'au bout, jusqu'à l'absurde, le monde tel qu'il nous est donné par la télévision, comme appel et comme déception. Pour eux, *tout est TV* – et même ce qui se passe après la mise au rebut de l'appareil, puisque l'objet de leur amitié, Petit Pois, dite la Toune, joue dans leur existence le rôle d'un écran où se reflète et se dissout leur propre image » (Marcotte, 1989a [1976] : 118). Si les personnages sont si fascinés par la Toune, outre qu'elle leur résiste, c'est aussi qu'ils ont le sentiment que par elle ils pourront paradoxalement échapper à la vie ordinaire, au conformisme du monde adulte qui menace de les avaler, eux qui, comme le souligne Marcotte, « vivent l'extrême du

banal, du consommable, de l'actuel, du quotidien» (1989a [1976]: 120). C'est comme s'il fallait qu'une vedette intervienne pour les en sortir en les désignant, qu'une figure marquée du sceau de l'extraordinaire (du moins en apparence) brise le quatrième mur et les reconnaisse pour des êtres différents, épargnés, au milieu de la masse: «[...] quand elle retrouve son cœur, que n'ont pas brûlé les réflecteurs, elle aime mieux faire corps avec les crottés qu'avec les grosses légumes» (HF-24). Dans la société du spectacle, «une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure» (Debord, 1992 [1967]: 30). En plus d'être «comme dans ses films» (HF-23), de posséder «cette lenteur que l'assurance change en majesté» (HF-23), de sorte qu'on «sent tout de suite que c'est une vedette» (HF-23), ce qui envoûte les deux correcteurs d'épreuves, lorsqu'ils la rencontrent, c'est qu'elle se place à leur niveau: «Elle se met dans nos petits souliers et elle nous suit» (HF-24), leur donnant ainsi l'espoir de l'arracher au spectacle et de l'entraîner dans leur utopie. Mais, en même temps, la Toune, par son comportement, ne cesse de faire miroiter la rupture prochaine du lien qu'elle a créé: «Peur, nous avons peur, Toune, si peur que tu te refermes, que tu condamnes la seule porte qui nous expulsait de ces cachots, placards, poubelles, que tes envolées nous lâchent aussi sec qu'elles nous avaient saisis» (HF-46). L'étrange relation qui suit cette rencontre inaugurale tient donc autant de l'amitié que du combat: «L'idée de téléphoner à la Toune ne nous sort pas de la tête. Ce n'est pas nous qui l'avons, c'est elle qui nous a. Douée de sa propre volonté, elle mange nos âmes, elle croît et se renforce à leurs dépens. Ajoutant sans cesse du poids et de l'épaisseur à la masse de sa force indestructible, elle va bientôt nous faire éclater. Nous nous entendons déjà qui nous fissurons» (HF-144). Et les personnages, accrochés à leur téléphone, sont toujours à supplier la Toune pour qu'elle leur accorde quelques miettes («[a]ppelle, ne nous refuse pas cette miette» (HF-47)), mais celle-ci résiste: «C'est contre ma nature de Verseau de faire des projets. Je projette pas de vous téléphoner puis je projette pas de pas vous téléphoner» (HF-45). Les héros, qui se révoltent pourtant contre elle (du moins en parole: «Rappelez mon cul, ka manche da marde!» (HF-145)), sont conscients du fait que leur dépendance à l'égard de leur amie les entraîne sur une pente glissante: «Dans un mois, si on met pas le holà, on va se ramasser à l'Accrochage, p'lotes parmi les p'lotes.

Puis on va être contents qu'un poète invendable vienne s'asseoir à notre table. Puis qu'il nous bomme un drink. Puis qu'il nous traite de vendus » (HF-95).

La Toune rejoint les rangs des figures mystérieuses qui fascinent les protagonistes. Dans *L'hiver de force*, ces derniers projettent sur elles leurs désirs et leurs peurs, la possession et la dépossession. Porteuse d'ambiguïté, elle fait irruption dans la vie des héros et s'en retire une fois son œuvre de destruction achevée. Elle s'apparente ainsi aux survenants du roman canadien-français (et aux personnages-sorciers d'Anne Hébert), mais dans une version moins mythique que consumériste – voire montée de toutes pièces par la société du spectacle, comme en témoignent ses différents surnoms, qui sont autant de masques : celui de la vedette du star-système (Petit Pois) et celui de l'amie intime et exclusive (« notre » Toune), qui ne dissimule au fond que l'être ordinaire (Catherine). Quand elle répète « mot pour mot à Gros Plan ce qu'elle avait chuchoté comme un drame honteux épouvantable » (HF-76) à ses deux amis, trahissant le *scoop* des confidences qu'elle leur avait faites (« [c]'est comme si je vous avais attendus toute ma vie pour vous les dire... » (HF-44)), les personnages diront d'ailleurs d'elle : « Elle se prend pour Petit Pois, cette hostie-là ! » (HF-76) Mais la Toune, qui se « désirait elle-même, les yeux pleins de jus » (HF-45), est elle aussi prisonnière du spectacle auquel elle prend part. En témoigne, parmi d'autres exemples, le S.O.S. qu'elle fait parvenir aux Ferron dans un télégramme aux « airs suspects » (HF-153), truffé de fautes :

JE PENSE AU AVIONS QUE J'AI RENCO-
TRES DANS LE CIEL POURQUOI ALLAIENT-
TILS SI VIT SI LOIN POURQUOI POURQUOI
DANS LES RUES TANT DAUTOS CRIAIN-
TELLES ET PRESAIENT-ELLES NOTE
TAXI POURQUOI POURQUO POURQUOI
TOUS CES COURIR CONCOURIR DICOU
RIR QUAN LE GENS SONT TOUT A COTE ET
QUILS SONT LE PLUS LOIN QUON PEUT
ALLER POURQUOI IL NY A PAS DE DIS
TANC DE VOUS A MOI VOUS LE VERRIE SI
VOUS VOUS ARRETIEZ IL N'Y A PAS DOB-
TACLES VOUS LE VERRIEZ SI VOUS NE ME
FRAPPIEZ PLUS (HF-153)

À cet appel, les héros ne donneront pas suite: « On a comme l'impression que c'est un poème et qu'il ne s'adresse pas à nous mais à l'humanité dans son ensemble » (HF-153). Or, s'ils y avaient porté attention, peut-être auraient-ils pu saisir la nature profonde de la Toune, personnage beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Elle aussi cherche à se déprendre de la société du spectacle qui l'englué, comme l'atteste son étrange télégramme où elle accuse les Ferron de la frapper, de ne pas voir la proximité entre eux. Renée Leduc-Park note d'ailleurs que, ne parvenant pas à combler le vide et le manque, c'est « l'angoisse existentielle qu'elle ressent qui pousse Petit Pois à se rapprocher des deux Ferron, seuls individus "authentiques" de son univers factice » (Leduc-Park, 1982: 164). La Toune cherche cependant auprès d'eux un divertissement qui la détournerait de son angoisse: « Parlez, faites-moi guili-guili, faites-moi rire, faites quelque chose » (HF-27). Elle est également consciente du fait que les sentiments qu'elle éprouve pour les Ferron pourraient se tarir, alors elle leur demande, avec un petit sourire triste: « Vous avez pas peur de me décevoir, moi qui suis toujours déçue par tout le monde... ? » (HF-164) Toutefois, l'inverse est aussi vrai: une fois qu'ils l'auront, il est probable que les personnages la jetteront ou la dévaloriseront comme ils dévalorisent Lainou, ce qui explique peut-être que la Toune résiste, consciemment ou non, qu'elle ne veut pas se donner entièrement. Mais, plus elle résiste, plus elle fait monter sa valeur et plus on veut l'avoir⁴¹. S'ils avaient poursuivi leur idylle avec elle, Nicole et André auraient sans doute découvert que ce n'était *que ça*, la Toune, comme ils ont découvert que ce n'était *que ça*, Lainou, *que ça*, Roger Degrandpré, eux qui « traquent les fautes de Roger comme autant de signes de sa nullité » (Vaillancourt, 1994: 52). Une fois que l'on possède les êtres, au même titre que les biens de consommation, ce n'est pas long qu'on les épuise, tant ce qui les animait tenait au paraître plutôt qu'à l'être. Dans l'univers de *L'hiver de force*, régi par une médiation perpétuelle mais intangible, on ne peut jouir que de ce que l'on ne possède pas: sitôt que la distance se comble, les

41. Les confidences qu'elle fait, lors de son passage à *Gros plan*, prouvent d'ailleurs qu'elle en est consciente jusqu'à un certain point: « Je suis une p'lote et c'est ma passion comme Jésus Christ. Ou je l'assume, et je me perds dans la foule elle-même perdue. Ou je m'insurge et je me fais enfermer dans la tour d'ivoire avec mes petits copains les happy few... » (HF-76)

êtres et les choses perdent leur aura, de la même manière que la Toune, dans la dernière partie, alors qu'ils vivent en huis clos avec elle, devient simplement Catherine. C'est ce dépérissement qui pousse les héros à jeter par la fenêtre le disque de Boris Vian qu'ils viennent de se procurer à la pharmacie Labow. Après avoir longtemps réprimé le désir de l'acheter, ils l'écoutent le temps d'une soirée et s'en débarrassent, comme si l'instantanéité était la seule façon de soustraire le plaisir à l'ennui et à la médiation perpétuelle, que le sentiment de possession ne pouvait jamais s'installer de façon durable: « Quand *Le déserteur* revenait, à son tour, les frissons nous reprenaient; c'était si bon qu'on croyait qu'on ne pourrait jamais se lasser. De toute façon, ça n'arrivera pas demain puisqu'on a ouvert la fenêtre et lancé le disque dans le parc Jeanne-Mance » (HF-41). Dans le monde du spectacle, c'est là la seule manière de préserver son émerveillement, de protéger son désir véritable contre le désir médiatisé pour les choses que l'on n'a pas; autrement, on se lève un matin et on découvre que le réel est épuisé, que « le fonne c'est platte, que la chair est triste et qu'on a vu tous les films de Jerry Lewis ».

Allumer le contre-incendie de la dépossession

En choisissant de se départir de tous leurs biens matériels, en un autodafé qui rappelle le pacte de suicide du *Nez qui voque*, André et Nicole Ferron radicalisent leur rêve utopique de n'avoir rien et de ne rien faire: « On va tout vendre, même notre argent. On va garder juste notre TV. Après on va dormir sur le plancher (si personne ne veut l'acheter) » (HF-110). Dans la société du spectacle de *L'hiver de force*, les personnages, qui sont spoliés par ce qu'ils ont, comme par tout ce qui s'interpose entre le monde empirique et l'expérience qu'ils pourraient en faire, entreprennent donc de résister à la dépossession précisément en se dessaisissant de leurs avoirs, ce qui montre encore une fois que dépossession et résistance participent d'un même phénomène paradoxal, d'une « équivoque ». Or, en procédant ainsi, les héros opposent d'une certaine façon le dépouillement à la privation et s'emparent du processus qu'ils subissaient, comme s'ils cherchaient à combattre le feu par le feu, à allumer le contre-incendie de la dépossession. Comme le souligne Michel Biron, ils ne se préoccupent « à aucun

moment de la conséquence la plus évidente que leur nouveau programme de vie entraînerait si, par malheur, il venait à réussir, c'est-à-dire leur propre anéantissement » (Biron, 2000 : 261). Au contraire, « l'application des Ferron à se défaire de tout et à tuer le temps [est] une manière d'aller jusqu'au bout du désastre pour y trouver peut-être une sorte de rédemption » (Nardout-Lafarge, 2001 : 237), un peu comme s'ils se mettaient en quête de l'inespéré et de l'inattendu.

C'est au début de la seconde partie, intitulée « L'amarante parente (*Amaranthus graecizans*)⁴² », que les héros annoncent clairement leur décision de recommencer à zéro « [p]our y rester. Pour s'ancrer là » (HF-93), ce qui répond à l'injonction qu'ils lançaient dans l'incipit :

Nous regagnons notre base solide : notre rêve de ne rien avoir et de ne rien faire. Nous ne pouvons pas, tout de suite, d'un seul coup, nous débarrasser de toutes nos « suppossessions » et nous sortir toute la Toune de la tête. Notre décision vient de naître ; nous prendrons le temps de lui donner la force d'agir, de nous dominer, renverser ; nous prendrons le temps de la contempler, caresser, nourrir, élever. Mais sa nouveauté suffit pour le moment ; son souffle commence déjà à flétrir les mobiles tenaces de nos vieilles poursuites obscures ; nos têtes se redressent ; nous sommes tout « recommençants ». Dans quelques mois, déjà, nous pourrons passer notre temps à regarder le bout de nos chaussures sans que ça nous ennuie du tout, tout à la satisfaction de ne pas avoir à lutter pour échapper à quelque féroce angoisse. Être partis pour toujours mais rester là pour jouir de notre absence ; être morts mais garder nos yeux ouverts pour admirer notre repos. C'est en courant comme des prisonniers qui s'évadent qu'on a été acheter chez Kresge cet autre paquet de feuilles de rechange (*filler tablet*) Hilroy qu'on espère qu'il nous fera sortir de notre trou, oui oui ! (HF-93)

Dans ce roman, « c'est les zéros qui sont les vrais héros. (Farce platte) » (HF-98). C'est pourquoi l'étrange combat qui se dessine

42. Le choix de l'*Amaranthus graecizans* n'est sans doute pas anodin. Outre que s'y rattache le leitmotiv « gras et visqueux », cette plante, dont le « nom générique signifie : fleur inflétrissable », est une « [m]auvaise herbe de l'Ouest qui pénètre chez nous par les chemins de fer », soit une herbe « très nuisible », « très vigoureuse et [qui] s'arrache difficilement » (Marie-Victorin, 1947 [1935] : 199). Il est fort probable que le lexique du combat et de la résistance qui entre dans sa description représente d'une certaine façon l'opération à laquelle se livrent André et Nicole Ferron dans *L'hiver de force*. Il témoigne à tout le moins d'une radicalisation par rapport à « La zone des feuillus tolérants » qui donnait son titre au premier chapitre.

ici n'est pas à prendre à la légère. La critique a beaucoup souligné le fait que les Ferron se débarrassaient de leurs biens matériels, mais elle semble avoir peu relevé que le monde matériel se défaisait presque autant de lui-même. Étrangement, une fois qu'ils cherchent à s'en arracher, le décor se brise en même temps que les héros se dépouillent et gagnent en puissance (« en courant comme des prisonniers qui s'évadent »), comme si le monde était attaqué par ce geste et qu'il répliquait à l'éjection des marchandises. Quelques jours après que le disque de Vian ait été lancé par la fenêtre, par exemple, le *pick-up* connaît une « mort éclatante » (HF-100): ses lampes explosent d'elles-mêmes et l'appareil prend feu. Les héros sortent leurs derniers dollars et vont « fêter ça » (HF-101), comme une première victoire, au Café 79 et au Thalassa Bar, où ils avaient l'habitude d'aller boire la « moitié de [leur] paie » (HF-74). Quelques pages plus loin, écœurés d'entendre la *Symphonie n° 8* de Beethoven, ils enveloppent la belle radio que leur a donnée la Toune « comme un fœtus dans un sac à ordures Glad pour aller le vendre » (HF-155). Peu après, voilà que « [l]a TV est pétéée » (HF-160), privant les héros de la fin d'un film dont l'action n'est pas sans rappeler leur propre entreprise d'autosabotage carnavalesque (ou festivalessque): « On ne verra pas la suite de *Rome en flammes*. On ne verra pas Néron regarder flamber Rome du haut des marches de son palais en jouant, avec un sourire exquis, des airs impossibles sur sa lyre » (HF-160). Étonnamment, aussi attachés qu'ils étaient à leur téléviseur, qui constituait presque leur seule ouverture sur le monde avec le téléphone, ils se réjouissent de sa disparition: « Dans une vie platte, il faut des changements anyway » (HF-160). Ils en profitent pour « faire maison nette » (HF-261) et tout liquider, à commencer par leur Islet Ultramatic et leur Kelvinator, qu'ils vendent à perte au « suppôt de TV Bargains » (HF-160) qui leur en offre 20 \$, tout en leur demandant « \$ 12.95 pour un petit réchaud portatif à un rond pour faire bouillir de l'eau pour se faire du café pour se remonter le moral dix fois par jour » (HF-161). Puis, dans une apothéose finale, avant de se faire couper le téléphone par les « mercenaires de Graham Bell » (HF-169), ils font fondre dans le four leurs disques des Beatles, les seuls qu'ils prétendaient garder: « Ça a fondu, ça a coulé, ça a fumé, ça a pris en feu. C'était triste. Mais on a compris que les choses dépendent de notre volonté, qu'elles existent parce qu'on le veut bien, parce qu'on choisit à

chaque seconde de ne pas les détruire. Elles existent si peu qu'on peut dire que rien n'existe » (HF-162).

En faisant ainsi table rase, Nicole et André Ferron réactualisent en quelque sorte la figure du mauvais pauvre, que j'empruntais à Garneau pour analyser certains personnages du roman d'avant 1945. Non seulement ils ne peuvent tirer profit d'aucune opportunité qui s'offre à eux (tantôt ils imploront pour avoir de l'argent et des contrats, tantôt ils boivent leur paye et l'argent qu'on leur donne, en plus d'insulter les secrétaires des compagnies qui leur confient des textes à réviser, etc.), mais ils cherchent également l'échec. Malgré leurs soucis financiers, ce n'est pas pour empocher de l'argent que les héros se départissent de leurs biens matériels, qu'ils les laissent aller pour presque rien aux « voleurs sur gages de la rue Craig » (HF-108). Au contraire, ils cherchent à en obtenir le moins possible en retour : ils cèdent par exemple la carcasse de leur *pick-up* Telefunken pour 15 \$ (« \$ 15! Fuck! [...] On l'avait payé \$ 200 » (HF-109)), leur radio pour 5 \$ (« On aurait accepté *four, three, two*, les yeux complètement fermés » (HF-155)). Ils facilitent même la tâche du « suppôt de la TV Bargains » (HF-160), qui cherche à leur soutirer leur télévision Admiral, considérée comme un chef-d'œuvre par les collectionneurs : « Quand le coquin, après avoir peloté notre vieille compagne avec un air dégoûté, s'est mis à lambiner, louvoyer, tergiverser, pour voir si on accepterait moins que les \$ 25 que son boss lui avait dit de nous offrir, on n'y est pas allés de main morte par quatre chemins, on lui a fait carrément sentir quel petit minus habens stupide il était : "T'as pas besoin de te forcer le cul, bonhomme ; \$ 10 ça va faire !" » (HF-161)

Dans ce mouvement radical de dépouillement, où plusieurs objets, note à juste titre Michel Biron, « n'existent qu'au moment de disparaître » (Biron, 2000 : 262), les héros cherchent donc à se faire arnaquer, comme si en plus de provoquer le réel, ils voulaient le révéler pour ce qu'il est « dans l'espoir d'arriver un jour à ne plus rien ressentir que le vide de la réalité elle-même » (2000 : 262). Ce faisant, ils accomplissent en quelque sorte le vœu que formulait déjà Mille Milles avant eux : faire apparaître les ennemis, leur retirer le masque d'adversaire-adjurant⁴³ (comme en porte Roger

43. « Ça passe son temps à seriner que ça lutte contre la misère de l'homme québécois puis ça agit comme si la qu'hétude (oui oui, c'est bien comme ça qu'ils appellent ça) était leur club select [...] » (HF-68).

Degrandpré, qui « maîtrisa dès l'enfance les moyens d'écœurer le monde en faisant semblant de lui faire du bien » (HF-72)), rendre visible la dépossession, notamment en mettant fin au spectacle qui la dissimule. Dans *L'hiver de force*, les héros courent même au-devant d'elle: « À force de te faire fourrer tu deviens comme fataliste, résigné, doux, mou sous les coups » (HF-155).

Quand la serrure de leur appartement a été changée, quand ils n'ont plus rien, qu'ils se sont dépouillés de tout, y compris des fascicules de leur *Encyclopédie Alpha* « si tendrement acquis, lus, conservés, reliés » (HF-177) puis déchiquetés, les héros quittent leur appartement du Plateau Mont-Royal avec leur *Flore laurentienne* sous le bras⁴⁴, tandis que le chat, dont la SPCA a refusé de s'occuper (« si personne vient l'acheter, nous on va le gazer votre chat » (HF-109)), les suit penaud sur le trottoir. Il est vrai qu'il leur reste 50 \$ cachés sur Nicole, mais, comme pour faire affront à la société de consommation, ils n'entendent pas les dépenser: « Les \$ 50, on ne veut pas y toucher, on veut se faire enterrer avec, comme Néfertiti et Aménophis IV. On va écrire dans notre testament: "On n'a pas dépensé nos \$ 50 parce qu'on n'a rien trouvé dans vos hosties de rues qui valait \$ 50" » (HF-168). Les deux héros n'ont toutefois pas l'intention de mourir, car leur quête ne s'achève pas avec la liquidation de leurs biens matériels, comme le lecteur aurait pu être porté à le croire. En fait, ce n'étaient là que les préparatifs par lesquels ils s'équipaient (à n'avoir rien) et s'entraînaient (à ne rien faire), dans le but d'entamer leur étrange excursion dans le monde, comme le notent Brigitte Faivre-Duboz et Karim Larose:

Sorte de Don Quichotte québécois, au sens de l'honneur certes curieux mais toujours agissant, le couple s'attaque aux moulins à vent contemporains dans l'espoir d'un renversement décisif. De là à nourrir la croyance qu'un désir, si on y tient assez, puisse finir par agir sur leur réel et provoquer un événement inattendu, il n'y a qu'un pas qu'ils franchissent allègrement. Agissant en quelque sorte selon le principe de la pensée magique, ils s'amusent avec l'idée qu'en laissant sonner le téléphone ou la sonnette de l'entrée assez longtemps

44. Élisabeth Nardout-Lafarge fait remarquer que « [p]armi toutes les activités des Ferron, si ostensiblement répétitives et ritualisées, cette lecture seule échappe au schéma utilitariste de la consommation capitaliste ». L'ouvrage du frère Marie-Victorin offre aussi une métaphore du pays « où, malgré des accents vaguement groulxien, l'évocation du fleuve fait primer le territoire géographique, la région physique sur l'entité nationale et politique » (Nardout-Lafarge, 2001: 49).

quelque chose devra se produire. Cette volonté de défier le réel jusqu'à ce qu'il soit lui-même épuisé et qu'il demande grâce s'appuie sur la stratégie souterraine qui court dans l'ensemble du roman et qu'on peut définir comme une logique du record. (Favre-Duboz et Larose, 2001: 71)

Les personnages ducharmiens se placent donc encore une fois dans la lignée de Don Quichotte et, dans cette quête qui est la leur, ils se lancent non seulement à l'assaut du réel, qu'ils cherchent à défier par la pensée magique, mais aussi à la conquête de la Toune. De fait, ce mouvement de dépouillement est tout entier dirigé vers elle, qu'ils souhaitent assaillir⁴⁵ dans la volonté de se faire accepter par elle, comme l'exprime le narrateur dans un langage troublant: « On va la prendre d'assaut, la Toune. On va la forcer, l'hostie! Elle ne viendra pas nous chercher: plus d'affaire de s'écraser par terre puis d'attendre que la poussière nous enterre. On va s'imposer, plus d'affaire de s'offrir au bout d'une perche longue. On va déranger, ennuyer, solliciter » (HF-167). À présent, squattant la chambre de Lainou, les deux héros s'installent chaque jour comme des itinérants dans le parc Lyndon-Johnson, comme ils ont commencé à le faire quelques pages plus tôt. Et la riche maison de la Toune, située juste en face, devient l'écran qu'ils contemplent, le théâtre dans lequel les dépossédés observent les possesseurs sans que le regard soit filtré par un médiateur: « On guette. Nos oreilles sont prêtes: si la Toune ouvre la porte, on va entendre grincer les gonds, claquer le pêne. [...] La sentir là, derrière nous, de l'autre côté de cette rue chic, c'est bon. Quand c'est bon c'est assez » (HF-175). Les Ferron espèrent que la Toune apparaîtra: « Peut-être qu'elle viendra, tout à l'heure, étendre sa solitude oisive juste là, sur ce coin de pelouse, pour repenser son rôle dans notre société de consommation guettée par l'acculturation » (HF-174). À l'affût, ils surveillent les moindres mouvements depuis leur poste d'observation: ils assistent au retour de Roger, voient la porte du garage

45. Les héros l'avaient d'une certaine façon annoncé dès le début du roman: « Nous serons tellement contents qu'il n'y ait rien, demain, que c'est dans des spasmes de liberté que nous entreprendrons de nous venger. Nous recollerons les mille morceaux de notre monotonie puis nous irons la rebriser en millions de miettes sur sa figure photogénique d'écœurée de champagne. Même si c'est un cancer, le mal qu'elle nous a fait, nous guérirons puis nous irons l'accabler de notre santé! » (HF-29)

s'ouvrir pour laisser entrer sa Citroën, ils épient le livreur de chez Simpsons qui se présente à la porte, les bras chargés de paquets, et quand la Toune vient lui ouvrir, ils « détourn[ent] la tête par prudence comme des détectives de films » (HF-175). Ils ne quittent le parc « [qu']avec la tombée du jour » (HF-175), quand il fait noir, comme si l'écran s'éteignait.

Le moment où les personnages atteignent le fond, c'est-à-dire celui où, découvrant qu'ils n'ont même plus d'appartement, ils s'installent pour de bon dans le parc, contraste radicalement avec le parcours de la Toune, qui vit alors son triomphe artistique, puisque son film a été sélectionné à Cannes où elle s'envole. Maintenant que leur « coquille est détruite » (HF-176), s'étant départis de presque tout ce qu'ils possédaient et de ce sur quoi ils fondaient leur identité, les héros réalisent d'une certaine façon que celle-ci ne tenait plus qu'à un fil, comme l'exprime Élisabeth Nardout-Lafarge à propos de l'ensemble de l'œuvre :

Qu'on ne puisse se fier à rien, surtout pas à « son for intérieur », que celui-ci, même gardé, les armes à la main, comme un fort des temps héroïques, nous demeure inconnu, que les images les plus sûres, celles sur lesquelles se fondent nos discours et dont nous faisons le socle de nos identités, ces « imagos » maternelles et paternelles, sororales et fraternelles, ne soient souvent que des leurres, les unes cachant les autres indéfiniment, voilà bien, en effet, ce que *sait* l'œuvre de Ducharme. (Nardout-Lafarge, 2001 : 278)

Derrière le décor, les personnages aperçoivent la vacuité du monde qu'ils habitent : « [...] maintenant qu'il ne reste plus rien de ça, on peut le dire sans se tromper : il n'y avait rien, IL N'Y A RIEN tout court. En vidant l'appartement, on s'est vidés. Et là on voit, on sait, avec force, comme tous nus dans la neige, que ce qu'on est vraiment c'est un vide (un vrai vide, un qui aspire, un vacuum) [...] » (HF-176). Dans cette chute qu'ils ont eux-mêmes provoquée, les personnages ont toutefois le sentiment de « descend[re] trop vite vers où [ils vont] » (HF-184), de n'être « plus arrêtables » (HF-184). Déjà, quelques pages plus tôt, ils découvriraient qu'une fois que l'*avoir* est liquidé, « il nous reste... ce qu'on va faire » (HF-177). Et une fois qu'ils auront aussi « jeté » ce *faire*, notamment en ruinant tous leurs contacts professionnels dans le milieu de l'édition, « il va encore rester rien. C'est-à-dire qu'il va rester encore *toute la place*, c'est-à-dire [leur] pleine liberté... » (HF-177), qui ne semble

pouvoir être acquise qu'à ce prix, car « [q]uand c'est trop lourd, que ça t'écrase, c'est ramper qui est la liberté » (HF-150). Plus loin, ils affirment : « [...] on est là ; c'est tout ce qu'on est. Maintenant, on se prend où on se trouve, et puis c'est tout » (HF-184). Dans cette œuvre où, pour reprendre encore une fois la formule de Mille Milles, on devient ce que l'on a, les personnages deviennent leur propre volonté d'emprise sur la Toune : « On n'est plus peureux, anxieux, niaiseux ; on n'a plus d'âge, d'usages, de visage ; on a tout jeté ça. On a envie de voir notre Toune... puis c'est tout ce qu'on est... puis c'est tout ce qu'on a... puis c'est correct » (HF-186). Voilà que leur identité ne tient plus qu'à ce désir. Mais ce processus est pour le moins ambigu. Michel Biron relevait que « chaque fois que Nicole et André se débarrasseront par exemple d'un bien matériel, ils en acquerront un surcroît de vitalité, trouvant dans leur processus de dépossession la confirmation qu'ils existent » (Biron, 2000 : 262). De fait, c'est lorsqu'ils se départissent de toutes leurs choses, lorsqu'ils ont tout perdu ou presque, qu'ils recommencent par exemple à dessiner. Un peu comme Pierre Nepveu affirmait que la dépossession est « en même temps [la] découverte de ce que l'on possède réellement soi-même » (Nepveu, 1999 [1988] : 47), épuiser le réel, ajoute Michel Biron, « c'est une façon radicale de l'épouser, de le consommer, d'y participer à mort : seul ce que je jette m'appartient en propre, car seule la perte me permet de faire l'expérience de la réalité, de ressentir la réalité » (Biron, 2000 : 262).

Encore une fois, dès que les héros font un sacrifice, le monde répond en se brisant. Quand « TOUT S'ÉCROULE » (HF-213) pour la Toune, comme elle l'exprime dans un nouveau S.O.S. expédié en panique depuis l'aéroport d'Orly, les protagonistes sont fous d'une joie qui les tire vers le haut : « Une joie, une vraie, qui monte, qu'on est étourdis, que la terre entière escalade l'air comme un ascenseur rapide, qu'on est seuls dessus, même pas avec Catherine » (HF-213). Catherine leur demande de venir la chercher à l'aéroport et ils n'hésitent pas à y aller en taxi, sacrifiant les 50 \$ qu'ils avaient promis de ne jamais dépenser : « L'occasion est trop belle, on va se déshériter » (HF-214). Lorsqu'ils la rejoignent au bar de l'aéroport où elle les attend et qu'ils la voient défaite, les Ferron enregistrent leur victoire (qui ne sera cependant pas longue à se transformer en échec) : « [...] c'est, pour la première fois, pour cette seule seconde

peut-être, notre Toune. [...] C'est nous qui sommes attendus, c'est elle qui est mal prise » (HF-216). Tandis que la Toune, « les cheveux attachés comme de l'herbe fauchée » (HF-216), chancelle et se laisse tomber sur eux, les Ferron retiennent leurs « baisers de fous d'aimer, de prendre, d'avoir » (HF-216). Les deux protagonistes s'enfuient avec elle sur l'île Bizard, où sa famille possède le chalet Sam-Su-Fi. Là, Catherine est « cachée dans un sommeil qu'[ils sont] les seuls à connaître, dont [ils sont] les gardiens, les anges » (HF-226). Pour la première fois, l'amie est aussi décrite comme une dépossédée, comme si elle était ramenée à leur niveau: « On passe quelque temps encore à la regarder, à prendre plein les yeux de ce bien dépossédé, laissé là, plus capable de se refuser comme de se donner » (HF-268). Une fois sur l'île avec la Toune, le narrateur dévoile un peu plus ses cartes, donnant à voir que cette étrange expédition ne visait peut-être au fond qu'à lutter contre le vieil ennemi du roman québécois: le temps. De fait, le séjour en nature, marqué par l'amitié qui atteint son point fusionnel, est vécu comme un arrachement à la durée du temps romanesque: « [...] savoir que rien ne va se passer, et sentir que tout ce qui s'est passé dans les siècles des siècles est en train de s'effacer [...] » (HF-231). Plus encore, le temps humain, soumis au vieillissement, l'adversaire ducharmien par excellence, semble lui aussi pouvoir s'estomper en ce lieu idyllique, alors que les héros veillent sur le sommeil de leur amie, tout entière abandonnée à leur garde: « On ferme les yeux et on s'imagine qu'on prend sur sa figure son souffle, frais et léger comme si elle était redevenue petite » (HF-226). Juste avant de se dépouiller, le narrateur confiait par ailleurs: « [...] assez d'argent c'est trop d'argent. Une bonne indigence va nous rendre la vigilance de notre adolescence » (HF-78), car ne rien faire et ne rien posséder, se départir de tout, c'est aussi un moyen de retourner à l'enfance⁴⁶.

46. Au contact de la Toune, les héros se sentaient d'ailleurs redevenir des enfants: « Avec nos 28 et 29 ans nous sommes pas mal plus vieux que la Toune. Pourtant c'est elle qui mène, c'est nous qui nous sentons comme des enfants » (HF-42).

Revêtir l'âge adulte comme une camisole de force

Dans cette œuvre, plus que dans nulle autre avant elle, « [w]hat goes up must come down » (HF-247), de sorte que la fin de *L'hiver de force* ne peut que sceller l'échec de l'amitié singulière qui lie les personnages à la Toune. Selon Gilles Marcotte, l'amitié ducharmienne, en tant que nom pur de la communication, aurait pour fonction d'inscrire « l'utopie d'un langage libre » (Marcotte, 1989a [1976] : 121) au sein des univers fictionnels, mais, ce faisant, elle « demande l'impossible, et c'est pourquoi elle ne cesse de raconter l'échec, la défaite » (1989a [1976] : 121). Plus encore, l'amitié « est un mot un peu ridicule [...] ; il désigne peut-être, quand semblent s'épuiser les charmes et les prestiges de la littérature, ce qui fut et demeure la raison de ses entreprises » (1989a [1976] : 121). C'est pourquoi sa mise en échec ne peut qu'entraîner la faillite du projet d'utopie romanesque. La conquête de la Toune « n'est pas une entreprise d'appropriation de ses attributs. Il s'agit plutôt de l'en débarrasser pour y installer à leur place un cœur purifié » (Vaillancourt, 1994 : 47), les deux protagonistes cherchant, répétons-le, à l'enrôler dans leur utopie négative. Tout se gâte donc au moment où la Toune tente de son côté d'initier les héros à des pratiques jugées contraires à l'enfance. Elle insiste en effet pour que ses amis prennent de la drogue et pour avoir des rapprochements sexuels avec eux, comme si elle tenait à les dévergondner, à les faire entrer dans le monde des adultes :

En refusant tout rapport charnel avec leur amie, les Ferron ne font pas qu'exprimer leur peur du sexe, ils essaient en vain de préserver d'elle l'image qui leur permet de l'aimer. À l'île Bizard, où d'ailleurs la star a abandonné ses surnoms pour devenir simplement Catherine, elle dévoile au contraire crûment, dans ces scènes équivoques, ce qu'elle est, et que le roman n'a cessé de montrer tout en montrant aussi comment André et Nicole s'obstinaient à ne pas le voir : aussi snob que les pantins qui l'entourent, assez vulgaire et finalement plutôt sotté, intéressée, profitant sans en comprendre l'intensité de l'attachement des Ferron pour elle. Le jeu sexuel est donc refusé aussi en ce qu'il serait le terrible révélateur d'une désillusion [...]. (Nardout-Lafarge, 2001 : 203)

André et Nicole Ferron ne peuvent ainsi que repousser catégoriquement les avances de la Toune, d'autant plus que « [t]out ce qui risque de mettre en péril leur individualité les fait fuir » (Cambron,

1989: 165). En refusant la drogue et l'alcool, les deux héros, dit Vaillancourt, « rejettent avec force le dénouement imposé d'une intégration sociale corollaire à une initiation sexuelle, anticipant ainsi la fin de leurs propres aventures » (Vaillancourt, 1994 : 38). Sur la piste de danse du Manoir, au son de *Release Me*, la Toune se « frotte » (HF-259) sur André en riant de son malaise. Ce dernier l'éconduit « violemment » (HF-259) et voilà que, « dégrisée » (HF-259), elle cesse subitement de rire et s'écrie : « Con ! » (HF-259), avant de s'enfuir à l'extérieur où les héros la cherchent sans succès. Quelques pages plus loin, choisissant de réintégrer sa vie conjugale, la Toune quitte en douce le chalet. Elle laisse une lettre d'adieu derrière elle et le roman se termine sur son départ, annonciateur de désillusion et de violence :

Après avoir lu sa...

Après avoir lu l'hostie de lettre sale qu'elle a laissée sur la table avant de s'en aller avec son rédempteur de races québécoises crucifié en Citroën, avec son Ouigi (oui oui!), sur la pointe des pieds, pour ne pas nous réveiller, comme un coup de poignard entre les omoplates, pour ne pas qu'on crie, qu'on pleure, qu'on lui fasse une scène, hé! on l'avait assez hallucinée comme ça, man!...

Après avoir lu l'hostie de lettre platte qu'elle a griffonnée sur le bout de la table avant de partir sur la pointe des pieds, comme une putain courue, qui n'a pas de temps à perdre, qui fait des grosses affaires, comme une hostie de p'lote sale qui n'est pas sur la terre pour chômer...

Après avoir lu sa lettre d'adieu d'hostie de chienne sale, j'ai comme un peu perdu la boule. C'était tellement bas, méchant, injuste de nous faire ça, de nous fuir comme la peste, nous qui ne lui avons jamais rien demandé. Elle n'avait pas d'affaire à avoir peur, à se sauver comme une abusée, détrossée, exploitée, c'est nous qui donnions tout, elle ne levait pas le petit doigt, on la servait, la grosse vache... on y mettait toute notre tendresse par-dessus le marché...

Après avoir lu sa lettre de salut les culs vous ne me reverrez plus, j'ai perdu les pédales. C'était tellement banal et normal de nous faire ça, tellement prévu, ordinaire, moyen, dans l'ordre des choses qu'on sait par cœur jusqu'à ce qu'on se fatigue et qu'on jette son cœur, c'était tellement dans le style niaiseux de tout le reste de notre vie que ça ne se pouvait plus et que j'ai éclaté. Je ne sais pas trop ce que j'ai fait, quelle sorte de crise, mais ça a fait peur à Nicole, elle s'est jetée sur le téléphone en poussant des cris de mort.

Nicole a eu peur pour moi, que je me fasse mal, que je me tue, je ne sais pas quoi. Elle s'est jetée sur le téléphone, mais elle ne savait pas qui appeler, elle ne connaissait pas d'autres numéros que celui de

Lainou. Quand j'ai vu que c'était à Lainou qu'elle parlait, à cette mouillure sentimentale, à cette larve baveuse toujours en train de traîner son cul par terre, à cette dégoûtante qui fait la dégoûtée, à cette bûcheronne qui fait semblant de souffrir que personne ne l'aime d'amour, j'ai vu rouge, j'ai sauté sur Nicole. « Salope! Tu vois pas que tu te salis, que tu me salis, que tu salis toute la vie en parlant à cette salope! » Je la frappais, à tour de bras. Je la frappais, si fort que le sang giclait. Son nez saignait, sa bouche. Quand j'ai vu son chandail plein de sang, j'ai été saisi. Nicole si douce! Nicole si correcte! Ma petite colline si loyale! J'avais honte, peur, je me mettais à genoux, je la serrais, je l'embrassais, je léchais ses blessures, elle ne voulait pas me laisser faire.

J'ai eu si peur de perdre ma Nicole que ça m'a comme dégrisé. Quand elle m'a pardonné, qu'elle m'a dit qu'elle ne m'en voulait pas, qu'elle ne pourrait jamais m'en vouloir de rien, je me suis abandonné au silence profond du soulagement, à la bonne chaleur que ça répandait dans tout mon corps. J'ai laissé aller, et ce qu'il y avait d'incompressible dans ma colère et ma déception s'est écoulé tranquillement avec les larmes et la sueur... Et là c'est supportable; il y a juste le grand vide où je tombe quand je ferme les yeux; il s'agit de les garder ouverts. Ça va mieux. Tantôt je sens l'absence de tout et la tête me tourne et ça me fait rire. Tantôt je sens tout ce qu'il n'y aura plus et ça me serre à la gorge et je prends une grande respiration.

La lettre était pliée en deux. La Toune avait mis le sucrier dessus pour qu'elle ne parte pas dans un courant d'air, comme elle. Elle n'a pas trouvé de vrai papier à lettre; c'est écrit sur la page de garde arrachée d'un livre qu'on a retrouvé sur le comptoir de la cuisine et qui s'appelle *Rimbaud et la commune*, s'il vous plaît.

Je vous quitte, mon André, ma Nicole, mes trésors, mes oasis, et c'est épouvantable, car je vous quitte tout à fait, mes anges, mes nuages. Je ne veux pas que nous restions bons amis et que nous nous revoyions une fois par six mois, ça fait trop mal: c'est que nous vivions tout le temps ensemble que je voulais, mais je ne peux pas, j'ai marché trop loin dans un autre chemin. Je veux reprendre mon cœur comme je vous l'ai donné: tout entier; je ne veux pas vous en couper un morceau et partir avec le reste, ça fait trop mal.

Je ne peux pas rester avec vous parce qu'on ne peut pas tout lâcher, tout effacer comme au tableau noir, partir pour toujours; ça reviendrait à se quitter soi-même et ça ne se peut pas, croyez-moi. On ne peut pas arracher son cœur et le planter ailleurs: il est trop faible. Comprenez-vous, mes trésors ?

J'ai parlé à Roger pour qu'il vous trouve du travail dans la publicité. Il dit que si ça ne vous gêne pas, métaphysiquement parlant, de travailler pour des nationalistes, il peut vous placer au Parti Québécois. Quoi que vous fassiez, je sais que ça finira par s'unir avec ce que je ferai, car tout amour se fond dans tout l'amour. Adieu.

Puis c'est tout. Puis qu'est-ce que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareil? Puis qu'est-ce qu'on va faire? On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre *Flore laurentienne* sous le bras. On va partir tout à l'heure. Puis personne ne va vouloir nous embarquer à cause de la noirceur. Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même. (HV-270-274)

Les dernières pages de *L'hiver de force* saisissent les personnages au moment de leur capitulation, qui est aussi, paradoxalement, celui de leur triomphe, puisqu'ils obtiennent enfin l'emploi payant dans la publicité qu'ils lorgnaient depuis le début du roman⁴⁷. Ce faisant, ils doivent renoncer à leur quête vaguement nihiliste: «Non seulement les personnages de Ducharme renoncent-ils à l'objet de leur quête, de pureté, d'idéal, mais ils doivent encore renoncer à la quête elle-même, comprendre qu'elle est inutile et vaine» (Nardout-Lafarge, 2001: 174). Chez Ducharme, la fin des romans, parce qu'elle consacre l'échec des projets utopiques, l'abandon de toute quête, correspond à ce que Guy Larroux nomme une fin marquée (Larroux, 1995: 83) et compte tout autant que les incipit, qui retiennent souvent davantage l'attention des critiques. Selon Vincent Jouve, le dénouement «se signale par un certain nombre de marques indiquant aux lecteurs qu'ils entrent dans la dernière phase de l'histoire» (Jouve, 2010: 66). Ainsi, «la fin d'un roman commence bien avant la dernière phrase et nous est souvent annoncée par une série de signes» (2010: 66). Ce qui frappe le plus, quand on lit le dernier segment qui fait office de conclusion à *L'hiver de force*, c'est la rupture radicale de ton. L'humour s'est brutalement retiré de l'œuvre, emportant au passage le caractère enfantin du narrateur et, avec lui, le festivaesque. Ce changement de ton est aussi visible par deux champs lexicaux qui se croisent. D'abord, tout un vocabulaire de la vie ordinaire et tranquille se

47. «Nous nous enorgueillissons d'être à la pige. Faire une carrière de correcteurs d'épreuves ce n'est pas notre genre. Notre genre c'est la grandeur. C'est les loisirs absolus ou une job payante. Une situation. \$ 250 par semaine à se tourner les pouces dans une compagnie de publicité. On a les diplômes pour» (HF-51).

met en place⁴⁸. Ce champ lexical, présent dans le reste de l'œuvre, a ceci de différent qu'il côtoie ici celui de la violence⁴⁹. Le registre de la banalité et de la vie ordinaire n'est toutefois pas convoqué pour faire contrepoids à cette violence. Au contraire, et c'est le plus troublant, leur cohabitation crée une tension oxymorique au sein de laquelle les deux référents paraissent désormais aller de pair, comme si on entrait dans un monde où la violence était banalisée, pardonnée, voire normale.

André ne semble plus avoir envie de rire et, avec la gravité de la scène où il bat Nicole jusqu'au sang, sa misogynie, jusque-là latente, éclate au grand jour de façon déconcertante. Pour la première fois, la fusion des protagonistes principaux ne va plus de soi, bien que Nicole pardonne son geste à André. Nicole, symbole de loyauté et d'innocence, est rossée de coups, tandis que la Toune et Lainou sont associées très crûment et péjorativement à des prostituées. Le mépris d'André à l'égard de Lainou et de Nicole est éminemment gratuit, étant donné qu'elles ne se sont jamais opposées à lui, qu'elles l'ont au contraire toujours soutenu. Lainou en particulier est rabaissée à l'état d'une « larve baveuse » qui ne vaut rien parce qu'elle se dévoue entièrement à ses amis. Selon la loi de l'offre et de la demande qui président désormais aux relations humaines, et en vertu de laquelle l'objet et son médiateur sont jetables après utilisation, Lainou ne vaut rien. Elle est l'antithèse de la Toune, personnage désiré qui donne pourtant le moins possible et ne laisse aux héros qu'une lettre. Cette impossible fusion avec la Toune, dont l'intériorité semble échapper aux narrateurs, était cependant prévisible. Elle était même en quelque sorte annoncée par l'étrange télégramme contenant son appel à l'aide.

Pour quelle raison André se met-il en colère jusqu'à battre Nicole, sa « petite colline si loyale » ? « C'était tellement banal et normal de nous faire ça, dit-il, tellement prévu, ordinaire, moyen, dans l'ordre des choses qu'on sait par cœur jusqu'à ce qu'on se

48. « [B]anal », « normal », « prévu », « ordinaire », « moyen », « dans l'ordre des choses », « par cœur », « laissé aller », « écoulé tranquillement », « supportable », « enfermé dans sa chambre », « rien », « même ».

49. « [C]rucifié », « coup de poignard », « perdu la boule », « méchant », « injuste », « perdu les pédales », « crise », « peur », « cris de mort », « tuer », « frapper à tour de bras », « le sang giclait », « son nez saignait », « plein de sang », « me serre à la gorge », etc.

fatigue et qu'on jette son cœur, c'était tellement dans le style niais de tout le reste de notre vie que ça ne se pouvait plus et que j'ai éclaté.» Après l'excursion avec la Toune, qui les plaçait du côté de l'aventure, c'est donc le retour du balancier de la vie ordinaire qui déchaîne la colère d'André. Le schéma somme toute récurrent dans le genre romanesque, où le héros finit par être rattrapé par la vie ordinaire et devoir renier ses lubies, semble se répéter, mais la fin est ici plus violente et cette violence dit quelque chose. Dans un univers romanesque où les personnages craignent plus que tout leur entrée dans le monde des adultes, jusqu'à vouloir demeurer à jamais des enfants, jusqu'à tout quitter pour le banc d'un parc d'où ils peuvent épier la Toune, il n'est pas anodin qu'André, en pénétrant dans cet « hiver de force » qu'est l'âge adulte, devienne monstrueux, dénigrant les femmes, comme Mille Milles avant lui, jusqu'à s'en prendre physiquement à Nicole. C'est là une fin terrible, misogynne, désenchantée, qui donne une image terrifiante de l'âge adulte qui s'amorce. L'enfance, au même titre que l'amitié, est désormais consommée et les héros ne sont plus d'éternels « adulescents ». Avec le départ de la Toune, qui utilise un langage immature et qui est plus jeune qu'eux, c'est l'enfance qui quitte la vie des personnages, les confinant à l'âge adulte, cette camisole de force.

L'impression de changement de ton au dernier segment de l'œuvre est renforcée par un changement de temps de verbe dans la narration d'André, chargé d'enregistrer la vie qu'il mène avec Nicole. Alors que la plupart des fragments du roman sont écrits principalement au présent, le dernier fait davantage de place au passé composé, à l'imparfait ainsi qu'au futur. Seules six lignes, sur trois pages et demie, sont toujours écrites au présent au sein du récit encadrant. Tout se présente comme si, dans les dernières pages, passé et futur se resserraient à la manière d'un étoupe (ou d'une camisole) sur le narrateur de *L'hiver de force*, qui apparaît pour la première fois bien seul, car l'illusion de fusion androgyne est brisée par l'invective misogynne. Voici les six lignes énoncées au présent par André, dont le contenu entre d'ailleurs en résonance avec l'incipit de *L'avalée des avalés*, dans lequel Bérénice affirmait se fermer les yeux pour retrouver son identité⁵⁰ : « Et là

50. « Je suis seule. Je n'ai qu'à me fermer les yeux pour m'en apercevoir. Quand on veut savoir où on est, on se ferme les yeux. On est là où on est quand on a les

c'est supportable; il y a juste le grand vide où je tombe quand je ferme les yeux; il s'agit de les garder ouverts. Ça va mieux. Tantôt je sens l'absence de tout et la tête me tourne et ça me fait rire. Tantôt je sens tout ce qu'il n'y aura plus et ça me serre à la gorge et je prends une grande respiration.» Contrairement à Bérénice, qui les ferme pour se retrouver, André ouvre les yeux pour fuir le vide de son intériorité et se raccrocher à la réalité. Le présent de ces lignes semble exprimer une déception, alors que le passé évoque la colère et que le futur témoigne d'une capitulation. On voit sourdre une sorte de (dé)gradation du passé (colère) au présent (déception) et au futur (capitulation). Ainsi, la fin, par la progression des temps verbaux, contient en germe toute l'évolution des héros ducharmiens sur la ligne du temps. La découverte de la lettre et la violence envers Nicole auraient pu être racontées au présent, comme le reste du roman, mais Ducharme a choisi d'en faire une analepse, sans doute pour marquer la rupture, comme si le présent était brisé, que l'abandon de la Toune avait marqué un avant-après irréconciliable, une coupure dans l'enregistrement de la vie des personnages.

Après avoir cédé la parole à Catherine, qui devient narratrice de sa lettre, le récit encadrant est de retour, mais le temps d'un seul paragraphe, sous la forme d'une prolepse qui annonce la venue prochaine de l'hiver de force. Cette prolepse finale s'étend dans le tout dernier paragraphe du roman, en guise de conclusion. Les dernières lignes d'un récit, rappelons-le, «jou[ent] un rôle essentiel dans la construction du sens global» (Jouve, 2010: 69) de l'œuvre. Vincent Jouve estime qu'une fin a trois fonctions principales: en tant que bilan elle permet de hiérarchiser l'information, en tant que dénouement elle apporte des réponses aux principales questions et, enfin, en tant que clé, elle donne un certain nombre de directives interprétatives. Cette dernière fonction est très puissante dans la finale de *L'hiver de force*, ne serait-ce que parce que le roman se conclut par le dévoilement de son titre, qui agit aussi comme thématique. La fin souligne «ce qui mérite d'être retenu»

yeux fermés: on est dans le noir et dans le vide. Il y a ma mère, mon père, mon frère Christian. Mais ils ne sont pas là où je suis quand j'ai les yeux fermés. Là où je suis quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a jamais que moi. Il ne faut pas s'occuper des autres: ils sont ailleurs» (AA-11).

(Jouve, 2010 : 71) et toutes les actions en apparence incohérentes des héros depuis le début se voient en effet soudainement conférer un sens à l'aide du paragraphe final. Il n'est pas rare que les romans se terminent sur une image symbolique, comme le rappelle encore une fois Jouve. *Le rouge et le noir* de Stendhal s'achève sur le motif de la nuit, *Germinal* de Zola sur celui de la route. Le roman de Ducharme se clôt quant à lui sur le motif de l'hiver, mais un hiver qui, puisqu'il survient en juin, sert ici de métaphore, ce même hiver qui, chaque année, efface en quelque sorte la flore laurentienne si chère aux héros, leur seule et dernière possession.

Ce dernier paragraphe au ton sentencieux, désenchanté, semble d'ailleurs apporter un éclairage soudain au titre qui s'y trouve cité pour la seule fois de tout le roman. Mais si le dénouement éclaire le titre, il se présente également comme une réponse à l'incipit. Dans celui-ci, la narration martelait le refus de participer au monde adulte, qu'elle liait à l'idée de dépossession. Ce qui faisait de Nicole et André Ferron des héros, au sein de la galerie de personnages de *L'hiver de force*, c'est qu'ils étaient les seuls à avoir conscience de la dépossession qui menaçait de les avaler, et à y résister, d'abord en parlant en mal de tout, ensuite en annonçant leur volonté de faire qu'il n'y ait plus rien. Le contraste entre les deux héros et les autres adultes était d'autant plus grand que l'adhésion de Lainou à la contre-culture de consommation, son « avalement », était présentée dès le troisième fragment et servait de repoussoir. « Alors que les premières lignes mettent en place le drame (le déséquilibre) et pointent le vide à combler, comme le précise Jouve, la fin correspond souvent à l'instauration d'un nouvel équilibre » (Jouve, 2010 : 71). Or, dans *L'hiver de force*, il n'y a pas de victoire ou de repentir de la part des héros, mais une capitulation. Le dernier mot, qui laisse une impression ultime aux lecteurs, « apparaît naturellement comme le mot de la fin » (2010 : 70). Chez Ducharme, ce mot final, qui peut facilement passer inaperçu tellement il est banal, revêt pourtant une importance singulière. Il s'agit du mot « même », comme si le héros, s'apprêtant à joindre les rangs de la vie adulte, de la Milliarde pour le dire avec Iode, appréhendait la perte de son identité au profit d'une mêmété. Le mot « même », dans l'économie de *L'hiver de force*, est un clin d'œil évident au conformisme. La fin qui se donne à lire est à la fois ouverte et fermée : ouverte, car la vie des prétentinaires, dont

l'excipit annonce la suite, est loin d'être terminée; fermée, dans la mesure où le narrateur juge que plus rien n'est digne d'être raconté (enregistré). Ainsi, la capitulation actancielle des personnages se double d'une abdication de l'activité scripturale, car «à la fin, comme l'écrit Micheline Cambron, le récit ne leur aura pas permis d'accéder à un sens, mais plutôt à accepter une absence de sens» (Cambron, 1989: 168). Désormais, rien ne pourra plus compenser une réalité qui n'offre pas satisfaction.

Si l'on accepte de se placer dans une perspective pragmatique, la narration n'est en définitive qu'une fenêtre partiellement ouverte sur les univers romanesques dont elle rend compte, et «les textes réels ne sont que des représentations fragmentaires de leurs *Magna Opera*» (Pavel, 1988 [1986]: 135). En ce sens, le roman aurait pu continuer. Il aurait pu se poursuivre avec le retour des héros faisant de l'autostop sur la route vers Montréal. On aurait alors assisté à leur entrée sur le marché du travail comme publicistes au sein du Parti québécois, à la reprise de la vie ordinaire, cette fois avec un emploi stable et un horaire fixe. Il n'est donc pas anodin que le roman prenne fin ici. Tout se passe comme si, avec leur capitulation face à la vie adulte, se terminait leur histoire, voire leur aventure. Michel van Schendel, Jean-Charles Falardeau, Gilles Marcotte et Isabelle Daunais, comme on l'a vu dans l'introduction, reprochaient tous au roman québécois de ne pas être suffisamment romanesque, s'entendant plus ou moins, au-delà des carences qu'ils y détectaient, pour le dire incapable d'opérer une transformation. S'il est vrai que Nicole et André Ferron ne se transforment pas entre le début et la fin du roman, qu'ils restent les mêmes individus marginaux, aux comportements problématiques, cette absence de transformation doit une fois de plus être relativisée à la lumière de la finale du roman. Dans le dernier paragraphe, la prolepse n'annonce rien de moins que la transformation prochaine des personnages et leur récupération par le système même qu'ils méprisaient. Et le roman ne survit pas au conformisme de ses héros.

Rater son échec

Les romans ducharmiens des années 1990 mettent tous en scène la figure du « rada⁵¹ », c'est-à-dire de l'être déchu « qui tient à la grandeur de son échec » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 453) et qui s'y embourbe, comme l'affirme d'entrée de jeu Bottom, le narrateur de *Dévadé* : « Ce n'est pas pour me vanter mais ce n'est pas une vie. Mais ce n'est pas de ma faute, je fais de mon mieux, le plus mal possible, goguenard et égrillard » (Dv-11). De tels personnages semblent s'accrocher de toutes leurs forces à l'univers romanesque qu'ils squattent davantage qu'ils l'habitent : « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots » (GM-9), prévient Johnny, le protagoniste de *Gros mots* qui ressemble à s'y méprendre à celui de *Dévadé*, bien que ce dernier, un misogyne alcoolique, obsédé par la sexualité, un pauvre type, demeure, « de loin, le plus veule de cette série de personnages masculins » (Nardout-Lafarge, 2001 : 240).

Dans les œuvres qui précèdent le long silence romanesque de l'auteur, qui cesse de publier des romans entre *Les enfantômes* (1976) et *Dévadé* (1990), certains personnages, une fois leur pacte utopique mis en échec, se transformaient inévitablement en radas, bien avant que *Dévadé* ne les nomme ainsi. Dans les romans de la décennie 1990, cette transformation des héros en ratés a déjà eu lieu bien avant l'incipit, dans un passé qui n'est accessible que par analepse, de sorte que ces œuvres donnent à lire dès leur ouverture un univers de l'après-transformation, de l'après-dépossession, dans lequel la pureté identitaire de l'enfance n'est plus qu'un horizon lointain et à jamais dépassé. Dans *Dévadé* (1990), qui marque le retour de l'auteur sur la scène littéraire après un silence de quatorze ans, Bottom, à sa sortie de prison, noie son désespoir dans ses six canettes de bière quotidiennes et sert de chauffeur à la patronne, tout en étant obsédé par Juba. *Va savoir* (1994) repose sur le personnage de Rémi Vavasseur, qui retape une maison au

51. « À ces exclus volontaires, ces ratés militants, qui opposent au discours de l'engagement, de la réussite et de la performance, leur échec appliqué, leur retrait, leur déroute émotive et sociale, Ducharme donne le nom de rada » (Nardout-Lafarge, 2001 : 243).

bord de l'écroulement dans l'attente de sa femme, partie pour un voyage où elle mettra en scène sa propre disparition, tandis qu'il ne pense qu'à ses voisines. Enfin, le Johnny de *Gros mots* (1999), dernière œuvre publiée du vivant de l'auteur, fuit sa femme chez la Petite Tare et fréquente les bars de danseuses, en plus d'être fasciné par un manuscrit trouvé dans le fond d'un fossé. Se ressemblant comme des frères, ces narrateurs sont tous embourbés dans la même faillite identitaire. Quand bien même ils tentent de s'en déprendre, « les personnages masculins des derniers romans, sortes de Mille Mille vieilliss [demeurent] livrés aux malheurs du sexe et aux tyrannies de l'alcool » (Nardout-Lafarge, 2001 : 234). Aucun d'entre eux ne parvient véritablement à inverser le processus de sa dépossession. Certains s'accommodent tout juste des univers dans lesquels ils vivent sans devoir disparaître pour y arriver. En fait, la seule façon d'éviter la dépossession complète, c'est-à-dire l'avalement de leur identité par le conformisme de l'âge adulte, et d'exister en tant que personnages au sein des romans, consiste encore à rater leur défaite, plus particulièrement à rater leur entrée dans l'âge adulte comme on raterait sa dépossession dans le but d'en faire une performance par laquelle le sujet se surpasserait dans l'échec, en plus de l'exhiber. C'est pourquoi, sans doute, les héros s'accrochent à la grandeur de leur échec, mais cette résistance par le ratage donne encore une fois à voir cette singulière posture ducharmienne où dépossession et résistance semblent se fondre dans un même tout paradoxal.

Si *Va savoir* m'intéresse davantage que *Dévadé* et *Gros mots*, qui mettent tous deux en scène des radas exemplaires, c'est parce que le narrateur de ce roman, Rémi Vavasseur, se livre à une entreprise en tous points contraire à celle des Ferron : plutôt que de tout liquider, il tente de se reconstruire une maison à partir de rebuts, de retailles, ce qui en fait un rada bien plus ambivalent que Johnny et Bottom, bien que son échec soit aussi patent. Se dessine ainsi, entre Mille Mille qui cherchait à préserver l'intégrité de sa « planque » et les Ferron qui voulaient détruire la leur en la vidant de tout ce qu'elle contenait, un troisième cas de figure : celui qui tente tant bien que mal de la refonder. En attendant le retour de Mamie auquel il feint de croire, Rémi Vavasseur trouve refuge « au fond du vallon d'un village, au bout d'une rue mal ressuscitée d'où l'eau salopée par les prospérités de la guerre

avait chassé une Petite Pologne en chalets d'été» (VS-10). Là, dans «une entreprise qui tient à la fois du tissage de Pénélope et du nettoyage des écuries d'Augias» (Nardout-Lafarge, 2001 : 245), il se porte acquéreur d'une «ruine» (VS-10) qu'il tente de retaper et de rendre habitable dans l'espoir d'y recommencer une nouvelle vie à deux : «J'ai déployé mon lit de camp dans la pièce où j'aménagerai notre chambre à recommencer» (VS-12). Avec *Va savoir*, nous sommes cependant bien loin de l'esprit qui prévalait dans un «roman extrêmement poussiéreux» (Marcotte, 2009 : 18) comme *Jean Rivard, le défricheur*. Bien entendu, la différence entre ces deux œuvres, publiées à plus d'un siècle d'intervalle, ne peut être qu'évidente. Ce qui importe ici, c'est donc moins leurs spécificités esthétiques que la mesure du changement qui s'est opéré dans le regard que le roman québécois pose sur la modernité, en particulier à partir de la notion de fondation. À l'utopie positive des origines d'Antoine Gérin-Lajoie s'oppose celle, négative, de Réjean Ducharme : «[...] dans la maison en déshérence, comme l'affirme Martine-Emmanuelle Lapointe, la négativité reflue, signe d'un enracinement, voire d'une refondation, profondément aporétiques» (Lapointe, 2009 : 84). Dans le roman de 1994, la foi dans l'avenir semble avoir été complètement évacuée, comme l'annonce sans ambages la première phrase du roman : «Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs» (VS-9). Jamais le futur n'aura été si peu associé à l'idée de progrès, qui aux yeux de plusieurs, dont François Hartog, est constitutive du régime moderne d'historicité (Hartog, 2003). Dans *Va savoir*, où les personnages vivaient jusque-là «[b]lottis dans le trou qu'[ils ont] creusé en s'écrasant» (VS-9), la tentative de refondation ne constitue pas une négation de la destruction qui a eu lieu, comme c'était le cas chez Gérin-Lajoie. Au contraire, elle travaille avec elle, à partir des débris qu'elle a engendrés et que le narrateur, qui les reçoit en héritage, tente de mettre bout à bout : «Les portes arrachées empilées avec les châssis crevés, la bergère étripée où rouille un radiateur et moisit un abat-jour, les réservoirs, cuvettes et flotteurs de closets, le bidon de vieille huile à moteur, le vieux grillage à poulailler replié en accordéon, on a hérité du bordel dans toute sa splendeur» (HF-10). Car cette demeure en miettes, rappelle Michel Biron, Rémi «ne l'a pas choisie : il hérite en quelque sorte de la seule maison dont personne ne veut, toutes les autres

de la rue étant déjà occupées et, de toute manière, au-dessus de ses moyens » (Biron, 2000 : 303). Pire, comme le note Martine-Emmanuelle Lapointe, cette maison ne lui appartient même pas, il n'en est pas l'héritier, puisque la mise de fonds provient de sa belle-famille : « C'est dire que les efforts de Rémi sont vains. Pourquoi préserver de la disparition une maison qui ne lui appartient pas, qui ne sera jamais son propre ? Comment habiter un lieu qui porte, en creux, les signes d'une future dépossession ? » (Lapointe, 2009 : 83) À la dépossession du passé se superpose en effet celle du futur, le narrateur cherchant paradoxalement à ordonner ce bordel pour s'en faire une « chambre à recommencer » (VS-12), comme si l'on pouvait créer une possession future à partir de la dépossession passée, une œuvre à partir de déchets, une maison à partir de ce que la société a rejeté après l'avoir avalé. Dans *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Élisabeth Nardout-Lafarge affirme qu'en s'adonnant à la confection de ses Trophoux, des sculptures composées de déchets qu'il amalgame et qu'il signe du nom de Roch Plante, le romancier « s'installe alors dans le débris, l'éclat d'un monde déjà explosé, recomposant des formes à partir de ses déchets et jouant ironiquement sur les titres, donnés eux-mêmes comme des vestiges d'œuvres virtuelles » (Nardout-Lafarge, 2001 : 16). Non seulement cette démarche artistique du recyclage illustre parfaitement le travail de l'écriture romanesque chez Ducharme (qui récupère les discours de la doxa, les références littéraires, les épisodes de l'histoire, etc.), mais la maison que tente d'assembler Rémi Vavasseur, dans *Va savoir*, semble de surcroît être l'exacte transposition littéraire d'une œuvre qui, à mesure qu'elle avance, s'érige à partir des débris de la modernité. Depuis le premier titre publié se tresse ainsi une longue métaphore filée de l'avalément à travers toute l'œuvre⁵² : l'avalément (exploré principalement dans les romans de la trilogie de l'enfance, pressenti par Bérénice, vécu par Mille Milles), la consommation (*L'hiver de force*), la déjection (que thématise surtout *Dévadé*) et le recyclage (*Va savoir*), qui

52. Par exemple, la remarque de Rémi à propos de l'amoureuse de Vonvon montre bien que la métaphore de l'avalément est constamment réactivée au fil des publications pour traiter de la dépossession : « S'il ne lui fait pas de bien, il ne lui fera pas de mal non plus, il est déjà fait, elle est toute mangée, elle ne peut plus gigoter sans avancer dans le boyau digestif collectif » (VS-57).

marque une nouvelle étape dans l'utopie négative imaginée par les narrateurs ducharmiens.

Ce « bordel » reçu en héritage, le narrateur cherche à lui donner forme, mais il n'est pas dupe ; ce n'est pas l'espoir de réussir qui l'anime. Si Rémi Vavasseur se livre à une telle entreprise compensatoire, c'est parce qu'elle n'est pas dangereuse ; il se doute d'avance qu'elle est vouée à l'échec : « J'ai foncé sans regarder dans quoi je m'embarquais. Je me suis métaphoriquement ramassé aussi raide au fond de notre propre gâchis stagnant, propre sous-sol en solifluxion, oubliant à la première difficulté que j'ai entrepris ces travaux parce qu'ils sont impossibles, et qu'en réalisant l'impossible on sort de sa situation impossible, on se hisse au-dessus des possibilités de sa condition » (VS-48). À nouveau, le personnage ducharmien se fixe un programme utopique irréalisable (rendre habitable ce qui ne l'est pas) pour s'extirper de la dépossession, et le roman observe son échec, mais aussi le combat qui le précède. Tout au long de *Va savoir*, la maison semble opposer une résistance au personnage et la ruine dont elle est issue ne paraît jamais bien loin : « La maison tient toujours le coup mais elle ne s'habitue pas à ses béquilles. Chaque fois qu'on met le pied dedans, même un chien, même un bout de chou, elle remue » (VS-36). Dans cette lutte acharnée contre la casse et le néant, le narrateur prend même de façon ironique ses échecs pour des victoires : « Mission accomplie, la bétonnière a défoncé le vieux puisard et elle est tombée dedans » (VS-51).

Malgré tout, les derniers romans de l'œuvre ducharmienne sont aussi ceux où point une mince lueur d'espoir. À la fin de *Dégradé*, la patronne parvient à se lever de son fauteuil roulant et à faire quelques pas. Dans *Gros mots* apparaît le personnage de la Petite Tare, intellectuelle diplômée en lettres, qui « manifeste sa révolte contre le traitement infligé aux femmes, en particulier en littérature » (Haghebaert, 2009 : 153). Dans *Va savoir*, outre l'amitié qui lie le narrateur à Fanie, ce sont les éléments que celui-ci réussit à extirper de la casse qui sont consignés comme autant de petites victoires éphémères, car « [l]es petits riens, ça marche toujours. Ce sont les grands machins qui ont la manie de foirer » (VS-146). Tout se présente comme si, pour pouvoir enfin posséder, il fallait avoir été dépossédé et avoir fait l'apprentissage des « petits riens ». Cependant, « [l]a récupération, rappelle Michel Biron, exclut toute

possession véritable, durable : ni propriété ni vol, elle relève d'une logique de la circulation aléatoire » (Biron, 2000 : 300). Aussi, dans cette œuvre où le narrateur n'achète pratiquement rien de neuf (il préfère « trouv[er] aux puces » (VS-214) les choses dont il a besoin), le but de l'entreprise est-il moins de posséder les objets que de les ranimer : il faut peut-être les sauver *in extremis* de la disparition pour que leur vraie valeur soit révélée. Si, dans *L'hiver de force*, les objets ne semblaient exister qu'à la seconde où les héros les jetaient, il en va bien autrement dans *Va savoir*, où la maison n'est jamais donnée à voir dans son entièreté : ses différents éléments ne sont nommés qu'au moment où ils sont sauvés de l'anéantissement, où l'on tente de les réparer. « [L]'abominable égout en fonte » (VS-45), « le mur en madrier de pin traité » (VS-66), « le bout de galerie en béquilles » (VS-107), les marches ou encore les cloisons prennent d'autant plus d'éclat qu'ils apparaissent tous comme de petites pièces arrachées à la destruction, à la casse à laquelle on les destinait. Ainsi en va-t-il aussi des êtres qui forment la communauté liminaire de l'ancienne « Petite Pologne en chalets d'été » (VS-10). Mis au rebut de la société, avec leurs vies présentant toutes des brisures qui les poussent vers la marge, ils se regroupent entre eux : Jina, l'ex-danseuse à gogo qui attend que son mari sorte de prison, Mary, orpheline de père et de mère, comme son demi-frère Vonvon, « un bon à rien mais [qui] sait tout faire » (VS-13), un joueur, un ivrogne, qui a une femme et des enfants à l'insu de tous, Hubert, l'époux de Mary, ex-enseignant déclassé par la réforme et qui se meurt du cancer, jusqu'au chien « chass[é] à grands coups de pied » (VS-11) qui, au moment où Rémi le recueille, est qualifié d'« itinérant » (VS-11). Tous ensemble, ces marginaux, ces dépossédés, ces « dévadés », s'offrent le roman en partage plutôt que de se braquer les uns contre les autres comme dans *L'hiver de force*. *Va savoir* est l'une des rares œuvres de Ducharme où les dépossédés forment une communauté au sein de laquelle de véritables liens de solidarité se tissent : pour avoir l'électricité, Rémi « branch[e] [sa] lampe et [son] réchaud sur un câble connecté dans le disjoncteur de [sa] voisine d'à côté » (VS-12). Et celle-ci, Jina, vient se cacher dans sa garde-robe quand la pègre lui envoie des appels anonymes qui lui font craindre pour sa vie. Il se crée, peu à peu, une rare utopie positive dans l'œuvre ducharmienne. Plutôt que de « rest[er] tout seul chez personne, avec un chien pour tout avenir »

(VS-146), le narrateur aimerait mieux rassembler tous les résidents de la Petite Pologne sous le même toit: « On devrait tous dormir ensemble. On se retrouverait quand on se réveillerait et on pourrait continuer ce qu'on avait commencé, qu'on a été forcé de briser. On déjeunerait ensemble et ainsi de suite, en un cercle fermé, où rien ne se perdrait et nul ne se sentirait dépossédé. C'est donc mal organisé » (VS-146). Cependant, malgré ce rêve d'une famille d'adoption composée de tous les dépossédés de la Petite Pologne, malgré ce rêve d'un monde où rien ne se perdrait, « [l]a cellule familiale que tente de recréer Rémi s'avère tout aussi fuyante. De l'impossible avenir, incarné par les jumelles *enfantômes*, au rêve d'un recommencement absolu, en passant par l'effacement du personnage de Mamie, le roman entier repose sur la présence spectrale d'une famille mort-née » (Lapointe, 2009: 86).

Parmi toute la galerie de personnages secondaires, celui qui est appelé à jouer le plus grand rôle, c'est Fanie, l'enfant désœuvrée, qui a tout l'air d'une Iode Ssouvie non plus sujet, mais objet de la narration⁵³. Si l'enfance est bel et bien un « espace » épargné, l'appel qu'il lance au personnage principal n'obtient pas une réponse aussi entière que chez Roy. Le narrateur ne peut pas tout quitter pour y répondre. Il peut tout au plus faire semblant d'y prendre part, dans une sorte de pacte qui repose encore une fois sur un malentendu et qui n'est pas sans rappeler le jeu de la fausse aventure dont parlait Isabelle Daunais à propos du *Nez qui voque*: « Que j'aie une mamie, grand comme je suis, c'était dur à avaler, même avec les yeux tout écarquillés. Mais elle a bientôt vu quel parti tirer de cette anomalie: je suis un enfant à ma façon et elle n'a plus à se gêner pour venir jouer avec moi quand elle s'ennuie sous sa galerie » (VS-10). Dans *Va savoir*, ce jeu tient tant et aussi longtemps que Fanie croit que Rémi est un enfant, comme elle. La fillette, qui selon Marie-Andrée Beaudet « semble échapper à la matière et au temps, à ce qui dégrade et se dégrade » (Beaudet, 2011: 25), est aussi celle dont le regard permet de renverser la dépossession: « [...] j'ai

53. Élisabeth Nardout-Lafarge note par ailleurs la part de nostalgie qui teinte le regard que l'œuvre porte sur l'enfance: « Faut-il en conclure que l'œuvre s'est dé faite de ce qu'incarnait l'enfance dans les premiers romans? On pourrait répondre qu'elle s'est, en quelque sorte, installée dans le deuil, non pas tant de ce qui a été, que de ce qui n'a pas pu être, pas pu naître, comme l'indique métaphoriquement la fausse couche de Mamie » (Nardout-Lafarge, 2001: 181).

Fanie. Et elle m'aime comme je suis, comme je me détruis. Elle ne me voit pas. Elle a, comme ses dents de lait, ses yeux d'éternité, qui voient à travers vous et qui vous trouvent, en quelque état que vous soyez, toujours identique à vous » (VS-177). Malgré les tentatives de Rémi de jouer le jeu de Fanie, de vivre la jeunesse par procuration, « le texte ne cesse de creuser la distance avec l'enfance » (Nardout-Lafarge, 2001 : 180), qui se révèle « un monde auquel il n'a plus accès » (2001 : 180). Rémi, à l'inverse de son amie, ne peut s'empêcher de voir qu'elle va devenir adulte, qu'elle « se réveillera dans la peau d'une autre Raïa » (VS-83), ce qui est aussi une façon de jeter un regard dépréciatif sur l'enfant, qui est parfois jaugée en futur objet de désir⁵⁴.

Va savoir présente, comme les deux autres romans étudiés, une misogynie qui progresse entre le début et la fin de l'œuvre. Si Mille Milles dérapait dès les premiers signes de l'âge adulte, qu'André parvenait à contenir son sexisme pour ne céder à la violence conjugale qu'à la fin de *L'hiver de force*, la progression est ici plus subtile. À mesure que le roman avance et que Rémi entrevoit l'abandon de Mamie et l'illusoire de son entreprise de rénovation, les mots doux dont est ponctuée la correspondance fictive laissent place à des propos hargneux, victimisants, misogynes. Le machisme, présent dès le début mais contenu au même titre que les pulsions sexuelles, déborde aussi à l'extérieur de la correspondance, jusqu'à contaminer l'univers de la Petite Pologne, jusque-là harmonieux : Rémi commet une « agression » (VS-203) à l'égard de Mary en lui mettant « la main aux fesses » (VS-203), en plus de demander à Hubert de la lui léguer après sa mort (comme si elle était un objet) et de tenir des propos dégradants sur Jina : « [...] elle a les drôles de scrupules et susceptibilités propres aux repenties salopes » (VS-223). Encore une fois, plus le roman approche de sa fin, qui est aussi son échec, plus le héros apparaît pour ce qu'il est : un pauvre type, un rada.

Va savoir est le seul roman qui explore ce qu'il advient du personnage principal lorsqu'on lui retire sa doublure et il pourrait se donner à lire comme une suite de *L'hiver de force*, lui-même perçu par la critique comme un *remake* du *Nez qui voque*. Aussi

54. « [E]lle s'amusera à provoquer les forces de réduction, à leur résister, à leur lever sa jupe et leur montrer par où passer pour commencer... Je l'ai vue faire et rien qu'à y penser je suis prêt à recommencer » (VS-172).

n'est-ce pas surprenant si, dans la trame que tissent les différents romans de Réjean Ducharme, les personnages semblent souvent poursuivre le combat commencé par d'autres. Dans *Le nez qui voque*, la résistance des narratrices de *L'avalée des avalés* et de *L'océantume* était reprise d'une certaine façon par Chateaugué, laquelle, pour rester à jamais une enfant et ne pas se laisser avaler, se suicidait, alors que Mille Milles capitulait devant l'arrivée du « sexuel » qui le transformait en monstre, en homme adulte. Dans *L'hiver de force*, André et Nicole Ferron se plaçaient dans la lignée de Chateaugué, mais passaient à l'offensive en vidant le réel de sa substance, pour finalement être rattrapés par la vie ordinaire après le départ de la Toune. Dans *Va savoir*, c'est Mamie qui paraît hériter du combat des Ferron, en le poussant un peu plus loin. Après avoir vidé l'appartement de son contenu, comme André et Nicole avant elle⁵⁵, plutôt que d'abdiquer face à la vie adulte, elle abandonne Rémi, part en voyage avec la maîtresse de ce dernier (avec qui il l'a d'ailleurs « envoyée savoir ») dans le but d'organiser sa propre disparition, tandis que le narrateur, réfugié dans l'illusion⁵⁶, cherche en vain à retaper une maison abandonnée pour l'y accueillir à son retour. À la fin de *Va savoir*, Rémi apprend par une lettre de Raïa que Mamie s'est sauvée, nu-pieds, sans ses papiers, dans le paysage d'Israël, « [d]ans une disparition plus radicale encore qu'une mort » (Nardout-Lafarge, 2001 : 208). Quelques jours après qu'un avis de recherche a été lancé, le narrateur reçoit par la poste le passeport de Mamie, sur lequel celle-ci a gratté son visage avec une aiguille « [j]usqu'au blanc » (VS-264) :

L'image ruinée, grattée jusqu'au blanc, connote certes de manière littérale l'effritement, le rognage, voire la destruction volontaire, mais elle représente également la transformation définitive de l'absente

55. « Tu t'y es mise en sortant de l'hôpital, en éliminant peu à peu tout ce qui pouvait t'être encore arraché. Tu as jeté ta robe habillée et ton manteau préféré dans l'incinérateur, donné tes petits bijoux et bibelots à tes sœurs, détruit les photos, les souvenirs, brûlé ton journal intime, envoyé les meubles à l'Armée du Salut, y compris le lit ; on a couché sur le matelas, dos à dos... Tu as commencé par la chaîne stéréo, le premier bien que tu t'étais payé avec ta paye, ton trophée d'indépendance économique. Levée au milieu d'une autre nuit d'insomnie, tu l'as ramassée en une brassée, portée sur le balcon, jetée par-dessus bord et regardée se fracasser sur le trottoir. C'était fini, foutu, ça ne te ferait plus mal. Tu t'es endormie en te recouchant » (VS-49).

56. Il lit d'ailleurs *Illusions perdues* de Balzac, que lui a prêté Hubert.

en spectre. Stéphane Inkel, dans sa thèse consacrée aux œuvres de Samuel Beckett et de Réjean Ducharme, soutient fort pertinemment que « ce “blanc” est l’image. Image fantomatique parce qu’image indiscernable, ce blanc [...] semble si important pour le roman parce qu’il en est pour ainsi dire sa condition ». Rémi ne cesse en effet de revenir sur les ratés du passé, tente de les passer au blanc sans pour autant arriver à se débarrasser de leur emprise. Il invite littéralement le spectre chez lui : « Je me suis pris à rêver que tu me ferais la faveur de hanter la maison, de l’habiter enfin » (*VS*, 257). Par là même, il renverse la logique de la revenance puisque ce n’est pas le spectre qui visite le vivant, mais bien le vivant qui s’accroche à son spectre, qui l’installe à demeure. (Lapointe, 2009 : 87)

Alors que le héros masculin entre de plain-pied dans le monde adulte (Mille Milles, André) ou cherche à y aménager sa demeure (Rémi) par une série d’accommodements qui altèrent la radicalité de son utopie, la disparition de Mamie confirme une tendance amorcée dès les premiers romans, à savoir que, dans le monde des adultes, ce sont les doublures, les personnages féminins, demeurés fidèles aux principes de l’enfance, qui sont supprimés (Chateaugué), qui prennent les coups (Nicole), se font broyer les jambes par une voiture (la patronne), disparaissent (Mamie)⁵⁷, entraînant presque chaque fois le roman dans leur chute et révélant les personnages masculins pour ce qu’ils sont : des dépossédés-déposseurs, ce qui marque encore une fois une filiation avec la crise de la possession du roman des années 1930. Samia Selmani, qui a étudié la représentation du personnage féminin dans trois romans francophones, dont *Va savoir*, affirme que l’énonciation y réalise la mise à mort de l’héroïne :

Cette dernière est escamotée sur le plan narratologique, dans la mesure où elle n’assume pas de fonctions dans les récits, elle demeure vide de tout rôle narratif. Comme la narration tourne autour d’elle, l’héroïne est partout dans le texte, mais paradoxalement, elle n’est nulle part, dans la mesure où elle ne participe pas à sa propre histoire. L’héroïne demeure catégoriquement absente en tant que sujet, le personnage féminin n’accomplit aucun rôle actif. (Selmani, 2012 : 155)

57. C’est aussi vrai dans le théâtre, où l’effacement du féminin repousse les limites scéniques. À la toute fin de *Ha ha!...*, Mimi, symbole de l’innocence, qui n’en peut plus de subir le « show » des autres personnages et de se faire toucher par eux, saute en bas de la scène : « Mimi, hystérique, onirique, aveuglée, assourdie, cernée se sauve vers le devant de la scène, où elle se voit plus cernée encore. Mimi est perdue. Elle hésite. Elle va sauter en bas de la scène. Elle saute » (Ducharme, 1982 : 108).

Dans la majorité des romans de Ducharme, excepté *L'avalée des avalés* et *L'océantume*, on pourrait dire à la suite de Selmani que l'héroïne est « une perception abstraite, une image mentale » (Selmani, 2012 : 155) des narrateurs et que ces derniers, eux-mêmes perdus, se cherchent dans l'autre féminin, mais que « dans la décomposition de l'héroïne, [ils] ne peu[vent] être que dans la désagrégation, et c'est là où surgit l'éclatement des personnages » (Selmani, 2012 : 156). Leur propre misogynie se retourne alors contre eux et les ruine : d'une certaine façon, ils scient la branche de l'amitié sur laquelle ils étaient assis. Dans *Va savoir*, par exemple, le narrateur, privé de destinataire depuis la disparition de Mamie, ne peut plus écrire comme on écrit des lettres à sa fiancée⁵⁸, pour reprendre le mot de Mille Milles, et le roman se saborde⁵⁹.

De fait, l'entreprise de refondation n'est qu'une « dépense d'énergie excessive qui épuise le sujet et le dépossède » (Lapointe, 2009 : 83). Malgré tous les efforts de Rémi, la maison où il cherche à établir sa retraite, sa « planque », semble plus que jamais au bord de l'anéantissement, de sorte que « [l]e plus étrange, c'est que l'irréalité de cette maison se révèle au fur et à mesure que le héros se débat avec les matériaux mêmes qui la composent » (Biron, 2000 : 302). Après avoir tout tenté pour faire tenir ce « cloaque en planches » (VS-39) dans une « fameuse entreprise de rénovation qui peine à effacer le legs négatif du passé » (Lapointe, 2009 : 87), le narrateur prend acte de sa faillite : « Non, il n'y a rien à sauver, la maison est condamnée, j'ai assis les fondations dans une boue qui les moisit et les disloque » (VS-190). À la fin du roman, alors qu'il y a « de l'eau plein la cave » (VS-228) et que le personnage se sent « en proie à [son] abîme » (VS-228), il décide de réintégrer la vie ordinaire, associée ici aussi à l'hiver : « Je pense à travailler pour payer l'hypothèque et c'est tout. L'hiver s'en vient et je n'ai pas vraiment envie de coucher dehors » (VS-234). Appelé pour travailler au Château, un bar où il est allé donner son nom

58. Réjean Beaudoin soulignait d'ailleurs le caractère factice de la forme intercalaire épistolaire au sein du roman : « Toutes les marques de la forme épistolaire ne sont qu'autant de leurres, la narration incluant plusieurs commentaires qui ne peuvent pas être destinés à la principale intéressée, pour des raisons qui tiennent à la nature même de la relation menacée » (Beaudoin, 1995 : 137).

59. La relation, même illusoire, avec Mamie parvenait encore à repousser la dépossession : « Je ne suis pas si nécessaireux, si dépossédé, je t'ai » (VS-159).

comme serveur, réalisant ainsi le programme contenu dans son patronyme⁶⁰, Rémi revêt le pantalon propre d'Hubert et se lance dans sa nouvelle existence: «Ça y était, j'étais fin prêt, mon autre vie allait commencer, ma vie sans toi» (VS-254). En endossant ce rôle, «le narrateur accepte d'adhérer en apparence à la logique capitaliste qui récompense les individus, non pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils font» (Lapointe, 2009: 93). Rémi, qui ne se reconnaît plus dans la glace et se sent «vieill[ir] de dix ans» (VS-246), est bel et bien avalé par le conformisme de la vie ordinaire, auquel son temps est désormais asservi: «Je travaille et je dors. [...] Ma journée finit au milieu de la nuit et je reste au lit jusqu'à ce qu'il soit bien temps de me préparer à la recommencer. Je n'ai plus de problèmes. J'ai réglé la question en ne me posant plus de questions» (VS-257). Élisabeth Nardout-Lafarge relève à juste que titre que «[c]omme c'est aussi le cas de la maison qui s'enlise sur ses fondations viciées, les amours de Rémi succombent aux lois de la pesanteur» (Nardout-Lafarge, 2001: 246). À mesure que le narrateur renonce à sa quête, les personnages féminins, à l'image de Mamie, se sont presque tous éclipsés du roman, entraînant dans leur sillage tout ce qui sortait le narrateur de l'ordinaire: Mary refuse catégoriquement les avances de Rémi, qui voulait refaire sa vie avec elle à la mort d'Hubert; après avoir lancé le sac contenant sa drogue sous le balcon de Rémi, Jina s'enfuit pour échapper à une descente policière; Mûla, à la suite d'une nuit passée avec le narrateur, est mutée par son agence d'escortes; Fanie, chassée de la chambre de Rémi par Mûla qu'elle a vue toute nue, boude celui qu'elle ne reconnaît plus comme l'un des siens. Pire, elle se sauve lorsqu'elle l'aperçoit, emportant l'enfance avec elle, rompant l'illusion. Dans les toutes dernières pages du roman, Rémi est seul dans sa maison saccagée et reçoit des appels anonymes au milieu de la nuit: «Il n'y a rien qui réponde à l'autre bout du fil, sinon, à la longue, et ce n'est pas assez long, un souffle, une respiration. Il y avait bien quelqu'un, puisque ça avait raccroché» (VS-265). Il s'imagine que le fantôme de Mamie habite les grattements entre les cloisons, les craquements au grenier et il l'appelle: «Viens, n'aie

60. À ce sujet, Martine-Emmanuelle Lapointe souligne que «le patronyme de Rémi, Vavasseur, connote la dépossession et l'absence de lieu propre. Au Moyen Âge, le vavasseur occupait le dernier rang de la vassalité» (Lapointe, 2009: 84).

pas peur, je n'aurai pas peur, tu ne me feras jamais peur, même déguisée en précipice, en abîme» (VS-265). À la toute fin de *Va savoir*, serveur au Château, Rémi chasse l'ivrogne Vonvon venu semer le trouble, faisant du demi-frère de Mary la seule « chose » jetée au sein d'un roman où tout est recyclé : « Je lui ai tordu un bras, puis je l'ai envoyé rouler dans la gadoue. Un orphelin de père et de mère. Un pierrot de clocher. C'est dégueulasse. Mais tu l'as dit, ça n'a pas d'avenir, il ne faut pas investir là-dedans » (VS-267). Par ce congédiement radical, comme l'affirme Martine-Emmanuelle Lapointe, « Rémi met aussi à distance sa propre identité passée, sa vie conjugale ruinée tout comme les dettes qu'il a contractées auprès de Mamie » (Lapointe, 2009 : 93). Plus encore, en expulsant la figure du rada par excellence hors du roman, en prenant partie pour la vie rangée et ordinaire, pour l'action de *jeter* plutôt que celle de *recycler*, Rémi réussit enfin son échec, mettant fin au roman.

Conclusion : la modernité en creux

Chez Ducharme, les romans se terminent le plus souvent par l'entrée définitive des narrateurs dans le monde, alors qu'ils vivaient jusque-là plus ou moins en retrait. Si tout indique que leur vie se poursuit, ce passage marque cependant le seuil au-delà duquel leur histoire n'est plus possible. En fait, comme on l'a vu, la finale des romans consacre chaque fois l'échec des programmes utopiques défendus par les narrateurs : Mille Mille, qui disait ne pas vouloir changer, découvre le cadavre de Chateaugué, symbole de l'enfance, et perd avec elle ce qui l'empêchait de se métamorphoser tout à fait en un adulte ; après s'être départis de leurs biens matériels, les Ferron sont abandonnés par leur jeune amie, la Toune, et doivent réintégrer le conformisme de la vie ordinaire, le spectacle auquel ils souhaitaient mettre fin ; la récupération se révélant une entreprise de refondation illusoire, Rémi, renié par une enfant, échoue à mettre en place sa « chambre à recommencer » et intègre le monde des adultes par le bas de l'échelle. Au fond, peu importe la stratégie qu'il adopte, l'utopiste ducharmien échoue à faire passer son idéal dans le monde des adultes, ainsi que dans le roman comme forme. « Écrire contre le roman, pour le dire avec Anne Éline Cliche, consiste à écrire “à rebours”,

pour que le temps ne “passe” pas, et ne finisse pas » (Cliche, 1992: 101). Mais c’est là un projet irréalisable. L’enfance ne peut que s’éloigner dans le temps, et le héros être emporté malgré lui par la durée. Or, cette défaite est surtout celle de l’unicité, car cette utopie, qui avait l’enfance pour modèle, visait avant toute chose à maintenir la singularité des personnages au sein des univers fictionnels auxquels ils appartiennent. Ainsi, dépossédés de leur identité à mesure que leur utopie se décompose, les personnages, d’iconoclastes qu’ils étaient, deviennent de « pauvres » types, des radas misogynes, porteurs d’idéologies négatives, dont ils ne sont que les illustrations.

La conséquence est terrible : l’échec progressif des pactes utopiques – ou de leur réparation – marque une défaite face à l’indifférenciation qui gagne peu à peu les héros ducharmiens à mesure que l’œuvre avance dans le temps. Aussi n’est-il pas surprenant que la production s’arrête en 1999 avec *Gros mots* qui, en plus de se présenter explicitement comme une conclusion, témoigne de façon exemplaire du cul-de-sac vers lequel l’œuvre se dirigeait : « Là, mon petit gars, je ne sais pas si tu le sais, mais tu y es, tu es arrivé où tu ne savais pas que tu allais. Nulle part ! Ça n’avance plus, même en me *passant sur le corps* » (GM-9), comme l’exprime dès l’incipit Exa Torrent à Johnny, le narrateur. Ce dernier, outre qu’il n’est arrivé « nulle part », est confronté assez rapidement à la sérialité dans laquelle il s’inscrit désormais, alors qu’il découvre par terre le manuscrit d’un journal intime qui lui semble émaner de son double : « [J]’ai trouvé, tout ouvert, tout de travers, comme jeté par-dessus bord, un petit cahier de vrais mots. De paroles. Les travaux et les jours, on dirait, d’un impossible auteur, un complexe des grandeurs, un épris dont on n’a pas cru les cris trop forts en métaphores... Et la première page, et c’est ce qui m’a rachevé, est datée d’aujourd’hui, sans préciser l’année » (GM-19). Il n’y a pas que la datation du journal qui coïncide avec sa propre vie : son auteur, Walter, qu’il surnomme « Alter Ego », raconte une vie presque identique à la sienne et à celle des autres personnages qui peuplent *Gros mots*, soit la Petite Tare, Exa, Poppée, Julien, comme si les personnages, appartenant désormais à la vie ordinaire, n’étaient que le décalque les uns des autres. En découvrant le manuscrit, Johnny aura paradoxalement l’impression de se trouver lui-même : « Ce n’était pas pour rien que j’avais l’œil agité, le pied fourré par-

tout. C'était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres. Pour me sauver en refusant qu'elle ait été jetée, qu'il en ait été fait un déchet» (GM-19). Les autres personnages, à l'instar du demi-frère Julien, croiront même que le manuscrit est non pas de Walter mais de Johnny, que c'est « un tour qu'[il] leur joue » (GM-123). Pire, la Petite Tare, qui recopie le journal, dit à Johnny : « [L]e plaisir que je prends à bricoler le cahier de Walter c'est de t'y trouver fourré partout, je t'interpelle, à haute voix, et tu me réponds, avec ma propre voix » (GM-154). Il n'y a donc pas que la voix de Johnny qui se confond avec celle de Walter. En effet, signe de l'indifférenciation qui atteint avec *Gros mots* son sommet, les voix paraissent presque toutes identiques, interchangeables, si bien qu'il n'est pas toujours aisé de savoir à quel personnage appartiennent certaines répliques. Qui plus est, si les personnages de *L'hiver de force* ou encore des *Enfantômes*, en plus de se singulariser davantage, ne semblaient pouvoir exister que dans les romans où ils apparaissaient, ceux des trois derniers livres, et en particulier de *Gros mots*, pourraient tous passer d'un univers à l'autre sans que rien y paraisse, tant ils sont interreliés, à commencer par Johnny. Ce dernier, en allant finalement porter son nom à la Rose d'argent, réintègre lui aussi le marché du travail par le bas de l'échelle, comme Rémi avant lui, et Bottom, devenu plongeur au Pallas. Dans *Dévadé*, Juba s'éprend d'ailleurs du malheur de Bottom, justement du fait qu'il se confond avec celui des autres : « Il la sécurise. Elle y retrouve, comme une patrie, le désespoir des hommes de sa famille. Dépossédés, déracinés, tor-dus ; elle y reconnaît la drôle de fièvre dans leurs yeux, la disgrâce dans leurs visages trop vite vieux. Je n'ai pas à craindre de me diminuer en devenant plongeur. Ça me met au contraire sur un pied d'égalité d'honneur avec son père, mort livreur de poulets frits » (Dv-238). Ainsi, si les incipits des œuvres sont tous marqués par une singularité forte, leurs finales, au contraire, sont chaque fois porteuses d'une « mêmeté », d'un schème récurrent qui « ravale » les personnages et les rend semblables aux autres, mettant fin à leur aventure.

Additionnés de la sorte l'un à l'autre, les schémas actanciels des trois romans sur lesquels je me suis concentré dans ce chapitre forment une sorte de boucle : dans *Le nez qui voque*, Mille Milles quitte

la campagne de Berthier pour aller chercher l'infortune en ville; dans *L'hiver de force*, Nicole et André Ferron sont plongés dans le Montréal urbain des années 1970, tandis que Rémi Vavasseur, dans *Va savoir*, a laissé la ville derrière lui pour tenter de refaire son nid dans une campagne en périphérie de la métropole, un peu comme si l'œuvre cherchait à revenir d'où elle était partie. En fait, il n'y a pas que l'enfance qui s'éloigne dans *Va savoir*. À l'image des personnages qu'elle met en scène, lesquels se sont tellement définis en fonction de la dépossession qu'ils ne peuvent en venir à bout sans s'effacer eux-mêmes, l'œuvre ne semble pas pouvoir survivre bien longtemps à la modernité contre laquelle elle s'érige. Les trois romans de la décennie 1990 n'appartiennent plus à proprement parler à l'époque qui délimite le corpus principal de cette étude, soit celle allant de 1945 jusqu'aux années 1980, et que l'on associe habituellement à la modernité littéraire québécoise. Or, il n'est pas anodin que les trois derniers romans soient aussi obsédés par les déchets, les débris, les restes, renvoyant ainsi une image de l'éclatement. Si je me suis permis de conclure ce chapitre sur la dernière période romanesque de Réjean Ducharme, en particulier sur *Va savoir*, c'est que les univers fictionnels contenus dans ces romans appartiendraient tous aux décennies 1960 et 1970, lesquelles seraient observées depuis le monde de l'après, offrant ainsi un regard rétrospectif sur le régime moderne d'historicité. À la suite de Pierre Ouellet, qui affirmait au sujet des romans de la décennie 1990 que « [l']histoire ne s'est pas arrêtée, mais [que] ce qui bat en son milieu, c'est le cœur d'une autre époque » (Ouellet, 2000 : 24), Élisabeth Haghebaert constate en effet que « le temps dans lequel se déroulent les derniers romans de Ducharme semble s'être arrêté aux années 1960 ou 1970 » (Haghebaert, 2009 : 208). De la même façon que, dans le premier chapitre, la modernité se dessinait en creux par le biais d'œuvres qui l'appréhendaient, parfois même longtemps à l'avance, on pourrait dire que la production ducharmienne des années 1990 vient en quelque sorte compléter le portrait en la regardant s'éloigner, alors qu'elle ne laisse visiblement derrière elle que des débris, ces mêmes débris que Rémi Vavasseur ne parvient pas à aménager pour relancer son histoire.

CONCLUSION

Vers un *safe space* romanesque

J'admire ces oiseaux qui voyagent à travers l'espace et le temps, construisant partout leurs nids pour chanter leurs chansons. Pour s'envoler, il faut qu'ils sachent se déposséder, surtout de leur origine. Ils ne considèrent pas leurs nids comme leur propriété ni comme leur raison d'être. Voilà pourquoi ils ne connaissent pas la nostalgie ni n'éprouvent de rancune à l'endroit de leur nouveau pays. Au fond, ils n'ont pas de pays, puisque leur cœur simple ne connaît pas les frontières. Et ils sont heureux.

YING CHEN, *Lettres chinoises*, 1993

Répondre comme les oiseaux

C'est bien de leur origine que les personnages du roman moderne québécois sont incapables de « se déposséder ». Au contraire, même lorsqu'ils en perdent l'accès, comme c'est le cas chez Ducharme, ils sont plongés plus que jamais au cœur de la « nostalgie » ou encore de la « rancune », signe qu'ils connaissent les « frontières » et qu'une fois qu'ils les franchissent, l'origine continue toujours d'exercer son influence sur eux, mais par la négative. Il n'y a d'ailleurs pas que chez Ducharme que l'idée se dédouble dès l'instant où elle s'énonce. La citation de Ying Chen en exergue rappelle peut-être qu'une autre lecture de la dépossession plane, même timidement, sur le roman québécois depuis ses débuts : celle d'une joie, d'une légèreté de la dépossession, dont étaient par exemple porteurs tous les survenants qui cognaient aux portes du roman canadien-français, ces « oiseaux de passage » (S-36), comme les appelait méchamment Phonsine. Les personnages inventés par

les romanciers et romancières québécois, au premier chef ceux de Gabrielle Roy et de Germaine Guèvremont, semblent même avoir regardé avec une certaine envie les « heureux nomades » qui leur proposaient la dépossession comme idéal, n'étant plus certains tout à coup que la solution se trouvait du côté de la possession, de la permanence, de l'occupation du territoire. « Le besoin de s'envoler, écrit Ying Chen dans *Quatre mille marches*, fait partie de notre nature profonde, il est au moins aussi fort que l'instinct de s'enraciner » (Chen, 2004 : 18). La narratrice de *La détresse et l'enchantement* voit même dans l'atmosphère de départ et de voyage sa seule patrie, « me consolant en quelque sorte, dit-elle, de n'en avoir pas d'autre, me soufflant que nous ne sommes jamais que des errants et qu'il est mieux de ne rien posséder si l'on veut du moins bien voir le monde que nous traversons en passant » (DE-547). Cependant, pas plus que les héroïnes royennes, les héros qui forment le triangle amoureux des *Lettres chinoises*, le roman épistolaire de Ying Chen, n'atteindront cet idéal de la dépossession porté par le motif de l'oiseau, symbole par excellence dans cette œuvre de l'immigrant épanoui. Se sentant trahie par le départ de son amoureux, Sassa, restée à Shanghai, ne semble pas convaincue par cette métaphore que contient la lettre qu'elle reçoit de l'étranger. Elle n'ira pas rejoindre son fiancé Yuan, parti vivre à Montréal, même si elle se sait « née étrangère dans [s]on propre pays » (LC-66). Elle fera plutôt un séjour à l'hôpital, tandis que sa rivale, Da Li, qui elle n'hésite pas à partir, découvre après coup que « tant de monde partait à ce moment-là sans savoir exactement pourquoi, mais chacun avec une illusion mourante qu'il espérait sauver dans un endroit plus prometteur, sinon s'en débarrasser définitivement » (LC-128).

La raison de cet échec repose peut-être sur le fait que les oiseaux, comme le dit Nicole à André Ferron, qui les prend aussi comme modèle de son utopie négative, représenteraient une forme trop radicale de la dépossession par soi-même :

- Moi je veux qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va faire du bruit, c'est tout... On va répondre cui-qui-kui comme les oiseaux; ils vont penser qu'on fait des farces mais ça va être pour vrai...
- Euh...

— Moi je suis sûre que si on reste couchés assez longtemps on va finir par ne plus comprendre ce que le propriétaire veut dire par *payer le loyer*. Si tu comprends pas le mot payer, tu peux pas payer... tu comprends ? Pourquoi les moineaux paient pas ? Parce que personne est capable de leur faire comprendre le mot payer... tu comprends ? (HF-17)

Le langage des oiseaux, comme celui des végétaux que contient *La flore laurentienne* que lisent les Ferron, échappe à tout utilitarisme. Le monde adulte ne peut le soumettre. Voilà sans doute pourquoi les héros disent que « [...] c'est le langage des fleurs qu'on cherche » (HF-68). Mais, pour l'atteindre, il faut se lancer dans une entreprise impossible : se départir de tout, y compris de sa propre compréhension du monde, aller vers l'altérité totale, ne plus pouvoir répondre aux « sollicitations gréguerres » (En-118) que par un insensé « cui-qui-kui ». C'est seulement à ce prix que la liberté ducharmienne paraît envisageable, mais si cette liberté, en se rangeant du côté des fleurs et des oiseaux, rappelle par sa gratuité qu'une certaine beauté a été dès le départ associée à la dépossession, elle s'avère totalement irréalisable et contre-productive. Il y a, avance de son côté Ying Chen, « dans la nature humaine quelque chose qu'on ne surmonte pas » (LC-76).

Il est par ailleurs curieux que le motif de l'oiseau ait plus d'une fois été porteur d'une dépossession « positive », laquelle s'oppose à la dépossession négative que mon analyse avait pour projet d'explorer. Aussi les mouettes reviennent-elles hanter les narratrices royennes à quelques reprises, semblant les appeler, comme l'idéal inatteignable d'une liberté qui ne serait plus « entravée par les possessions » (TM-600). Symboles des mers lointaines, messagères des espaces épargnés, elles s'invitent au cœur du continent, planent au-dessus de la cathédrale de Saint-Boniface pour inciter les personnages au départ, leur insuffler « [l']envie d'être libre[s] » (RD-89). Elles apportent la promesse d'un ailleurs où tout posséder, à commencer par soi-même, serait enfin possible, mais à la condition seulement de tout quitter avec l'espoir bien incertain de tout retrouver. À la fin de *La détresse et l'enchantement*, alors que Gabrielle est contrainte de quitter Londres sans être devenue l'écrivaine qu'elle rêvait de devenir, ce sont encore elles qui reviennent la narguer pour rappeler qu'elles ne sont peut-être au fond qu'une image, moins un idéal qu'un mirage, voire une

chimère: «[...] leur cri renforçait mon sentiment de n'avoir pas avancé d'un pas depuis, d'en être toujours, dans ma vie, comme en ce jour désolé, à chercher un chemin impossible à travers le brouillard, la pluie et d'étranges cris étouffés dont je n'arrivais pas à saisir d'où ils venaient et contre quoi ils essayaient de me mettre en garde» (DE-497). Incarner le dépossédé heureux que représente l'oiseau s'avère impossible. Le symbole d'une dépossession positive semble toujours n'être qu'un piège tendu par les romans¹, comme si, pour l'atteindre, il exigeait que le sujet se départisse de ses possessions, pour finalement ne pas lui offrir la liberté et la légèreté promises en retour.

Dans *Les fous de Bassan*, les personnages en font l'expérience sur le plan collectif. Ils sont installés en rangs serrés comme les oiseaux qui donnent son titre au roman, mais la proximité des êtres vivant trop près les uns des autres, qui devait au départ préserver leur communauté, ne peut que conduire à la folie, au meurtre, à la dépossession. Aussi cette image vire-t-elle au cauchemar chez Hébert. À la fin du roman, les oiseaux de mer reviennent hanter Stevens et le pousser à la folie. Ils le pourchassent jusque dans la chambre de l'hôtel Victoria où il se terre, des années après le double meurtre qu'il a commis, tentant en vain de «[s]upplier le vide pour que ça cesse» (FB-506).

«Mon véritable foyer, écrit Ying Chen, est là où je deviens ce que je veux être. Plus encore, mon vrai nid se trouve dans les mots, entre les lignes, dans ce presque-rien qu'on ne peut même pas désigner comme "une place"» (Chen, 2004: 13). L'oiseau, ajoute Gabrielle Roy, ne peut «écrire», c'est-à-dire se muer en écrivain, que s'il «tombe sur le seuil». Il ne faut donc pas s'étonner si, chez certains romanciers et romancières québécois, l'écriture est associée à la perte, au deuil, à ce «presque-rien», au même titre que chez les romanciers fictifs mis en scène dans les romans. L'écriture elle-même procéderait d'une certaine dépossession, comme en témoigne ce passage de la correspondance d'Anne Hébert, écrit

1. Dans la deuxième partie de *Trente arpents*, intitulée «Été», alors que le héros se sait arrivé au sommet de son existence, c'est d'ailleurs par l'oiseau que le malheur est annoncé: «[...] par la fenêtre ouverte est entrée une hirondelle qui, affolée, se jette aveuglément sur les murs» (TA-108). Alphonsine Moisan, qui mourra quelques pages plus loin, affirme: «[...] un oiseau dans la maison: c'est signe de malheur... c'est signe de mort!» (TA-108)

quelque temps après la rédaction du «Torrent» : «Je crois que c'est justement cette conscience de la perte des moments où l'on a été le plus pur, le plus ouvert, le plus donné, le plus dense, qui est la grande blessure des artistes. Plus que les autres hommes ils sont sensibles au vide de leurs mains, eux qui ont possédé avec la conscience de la possession².» Gabrielle Roy, tout aussi sensible au vide qui se refait entre ses mains après chaque publication, appréhende quant à elle, un peu comme ses personnages d'ailleurs, la perte non pas de ce qui a été, mais de ce qui aurait pu être : «[...] le meilleur, le plus beau livre, ce sera celui qu'on n'aura pas le temps de faire. Et en un sens, c'est mieux ainsi. On meurt sur sa faim, ce qui est la meilleure mort³.» Toujours est-il, conclut Roy dans *La détresse et l'enchantement*, que «[l']oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce qu'on dit, connaît déjà son chant⁴».

Tomber de son nid

Or, un peu comme l'oiseau de Gabrielle Roy qui connaît son chant dès l'origine, le roman québécois, en cherchant à exprimer la dépossession, tire lui aussi une certaine connaissance des vieux romans dont il est issu et qui n'ont cessé d'explorer cette question. Dans le premier chapitre, en relevant au moyen d'une série de portraits la posture existentielle des personnages par rapport à la dépossession, j'ai voulu montrer que le traitement de cette question dans le roman d'avant 1945, loin de n'être que sociohistorique, revêt au contraire une dimension ontologique assez forte, lui conférant une ambiguïté qui va un peu à l'encontre de l'idée généralement admise, quoique de plus en plus relativisée par les chercheurs, que «la littérature canadienne-française ne vise qu'à resserrer l'unité du groupe dans la cohésion sacrée d'un système de valeurs dont font partie la langue, la religion et la nationalité»

2. Lettre à Pierre Hébert, Québec, 19 octobre 1945, fonds Pierre Hébert, Université de Sherbrooke.

3. Lettre à François Ricard, Québec, 28 mars 1975 (Roy citée dans Ricard, 1996 : 484).

4. Cette dernière phrase de *La détresse et l'enchantement* est celle de l'édition de 1984, parue à titre posthume chez Boréal. La version la plus récente du texte, qui est celle de l'«Édition du centenaire», s'appuie sur une autre version des manuscrits retrouvés, et la dernière phrase se lit plutôt comme suit : «Pourtant l'oiseau, de très bonne heure à ce qu'il me semble, connaît déjà son chant» (DE-550).

(Beaudoin, 1991 : 29). En fait, on a vu que, dès le départ, deux types de dépossession se côtoyaient au sein des romans canadiens-français : l'une, en quelque sorte inaugurale, d'ordre spatial, associée au contexte sociohistorique, et l'autre, que je qualifiais à la suite de Ringuet de « seconde conquête », celle opérée par le temps, « lente et sournoise », saisissable dans la durée. Alors que le roman a beaucoup été lu à l'aune de la première, en particulier dans les années 1960 et 1970, il me semble que ce n'est pas celle-ci que les œuvres cherchent à problématiser, mais la deuxième. En choisissant d'évoquer une dépossession d'ordre existentiel, les romancières et les romanciers se sont placés devant un problème beaucoup plus grand, mais aussi plus romanesque : l'ordre déréglé du temps, qui ne permet plus au personnage de se structurer comme sujet de façon cohérente et d'inscrire cette identité dans la durée. Les œuvres, depuis *Les anciens Canadiens* jusqu'au *Survenant*, témoignent à cet égard d'une certaine appréhension de la modernité. Le lent passage d'un régime ancien d'historicité au régime moderne est observé au sein des univers fictionnels longtemps à l'avance, alors même que la permanence tranquille, une notion qui désigne le maintien contre toute vraisemblance du régime ancien dans le présent, cherche à y faire écran. Or, du narrateur de Philippe Aubert de Gaspé jusqu'aux habitants du Chenal du Moine, en passant par Angéline de Montbrun, les personnages romanesques n'ont cessé non seulement de faire l'expérience du côté illusoire de la permanence tranquille, dont les œuvres s'emploient à souligner l'artifice, à rompre le charme grâce auquel elle se maintient, mais aussi d'explorer jusqu'aux aspects les plus cauchemardesques du décalage temporel ainsi créé.

Les figures romanesques du dépossédé dont j'ai brossé le portrait dans ce chapitre, qui servaient de prolégomènes à mon analyse du roman moderne, se regroupent donc autour de postures d'ordre existentiel, saisissables dans la manière d'être au temps des personnages. Les illusionnés, représentés par les d'Haberville dans *Les anciens Canadiens*, auront permis de voir que la permanence tranquille repose sur une illusion. Cette illusion se joue du décalage entre une première conquête, brusque et définitive, sur l'espace géographique et une seconde conquête, lente et sournoise, dans et par le temps : alors que les personnages célèbrent la relative résolution de la première, ils sont inconscients du fait que plane

au-dessus de leur tête cette seconde conquête, qui ne se révèle que dans la durée. Cette figure de l'illusionné n'équivaut d'ailleurs pas à un stade que les œuvres subséquentes, plus « évoluées », auraient vite fait de dépasser, bien au contraire. Par exemple, tous les personnages secondaires ducharmiens, ne voyant pas leur propre dépossession à l'œuvre parce que subjugués par le spectacle de l'idylle, actualisent d'une certaine façon cette figure, qui traverse une bonne part du roman québécois. Déjà, le narrateur-romancier des *Anciens Canadiens*, qui représente la figure de l'écrivain face à la dépossession, prend subitement conscience du passage du temps, que l'on peut mesurer à la distance qui le sépare de ses propres personnages. À la fin de sa vie, il découvre que le monde auquel il appartenait, celui des « anciens », enrayé par le progrès, a cessé de se répéter dans le présent et n'existe plus que dans son souvenir : la permanence tranquille, chargée de le maintenir dans la durée, n'aura été qu'un leurre, une tromperie, et il se lance donc dans la rédaction d'un roman conçu comme un mémorial. Dans *Angéline de Montbrun*, que j'ai analysé sous l'angle de la réclusion, l'héroïne de Laure Conan, chassée brusquement du monde de la permanence alors que l'univers protégé de son enfance s'écroule, se retrouve prise dans le *péritemps*, qui consiste en une sorte d'impasse temporelle. Ne pouvant plus imiter le passé ni se projeter dans le futur, elle prend la mesure, en l'absence de la médiation sur laquelle reposait cette permanence, de toute la difficulté de se structurer non plus comme objet, mais comme sujet de sa propre histoire. Les résistants et résistantes, quant à eux, plutôt que de vivre en reclus, tentent tous de combattre la dépossession, de regagner ce qui a été perdu et de lutter contre l'ambiguïté en cherchant à fonder leur identité. Mais, ils découvrent que cette lutte pour le maintien de leur identité peut aussi se retourner contre eux : Blanche d'Haberville demeure un personnage figé, coupé de tous ses possibles, tandis que Menaud est la victime parfaite du décalage temporel entre la première et la seconde conquête : son identité, qui s'apparente à celle des anciens Canadiens, est non seulement incompatible avec le monde de l'après, que les déposseurs ont en fait déserté, mais la conserver revient à pousser la cohérence jusqu'à la folie et à la xénophobie. Les mauvais pauvres, eux, traversent une crise où ils perdent jusqu'à la capacité même de posséder, en plus de découvrir que le retour de la richesse – dont

ils ne savent tirer profit – ne met pas fin à leur dépossession. Le père Chapdelaine, une fois qu'il a défriché sa terre, se prend de haine pour ses biens, et ne peut qu'aller recommencer ailleurs, retourner à la dépossession où il entraîne les siens. Séraphin Poudrier, qui domine le monde ordinaire que cherchait à fuir le père Chapdelaine, ne parvient pas à posséder quoi que ce soit, malgré l'or qu'il accumule dans son grenier et qui le possède. Euchariste Moisan survit à la perte de ses biens, découvrant que toutes ses possessions étaient extérieures à lui et que ce n'est pas là que se trouve, au fond, la véritable permanence. En fait, ces mauvais pauvres font la démonstration que la permanence tranquille aurait dépossédé les personnages plutôt que de les protéger, comme en témoignait déjà, d'une certaine façon, la longue cohorte de femmes mortes prématurément qui accompagne le roman canadien-français depuis ses débuts. Enfin, la possession et son envers, la dépossession, fusionnent dans la figure des survenants qui représentent le mouvement, la modernité, la transformation, mais qui, avant le roman de Guèvremont, n'étaient pas parvenus à s'installer de façon durable dans les univers fictionnels. Au contact du Survenant, qui paraît posséder toutes les qualités dont l'univers de la permanence a été dépouillé, les paysans du Chenal du Moine ne sont soudainement plus aussi certains que l'enchantement se trouve de leur côté. À l'inverse, pour le Survenant, il ne semble plus possible d'inscrire son enchantement dans la permanence, comme s'il était condamné au mouvement, à l'instantanéité, ce qui s'avère représentatif de la forme que prendra la dépossession au sein de la modernité.

Dans un deuxième chapitre consacré aux narrateurs auto-diégétiques d'Anne Hébert, on a d'abord vu que «Le torrent» confirmait le tournant existentiel adopté par le roman canadien-français dans son rapport à la dépossession. À partir d'Anne Hébert, il ne fait plus de doute que la dépossession s'accomplit indépendamment du contexte et qu'elle est un phénomène intériorisé. En effet, dans cette novella, le déposseur (Claudine, la mère de François) meurt, mais la dépossession du narrateur, elle, continue, bien que le personnage tente de prendre la parole et de réécrire son passé. Dans les classiques du roman québécois qui suivent, mes recherches m'ont permis de découvrir que le déposseur n'est pratiquement jamais représenté ni même

clairement identifié, comme le présentait Marcotte en 1958 lorsqu'il évoquait la disparition du personnage de l'Anglais dans le roman des années 1930. En réalité, au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, le dépossessionneur devient de plus en plus abstrait, mais la dépossession, elle, demeure toujours l'un des enjeux de l'œuvre. Cette absence ou ce retrait du dépossessionneur comme personnage ou comme institution marque tout le rapport du roman moderne québécois à la dépossession. Qui plus est, le fait que sa voix revienne hanter le sujet, jusqu'à saper la cohésion de son récit, conduit à une nouvelle découverte : l'impossibilité de se départir de son origine, même lorsque celle-ci n'est plus répétée dans le présent. Pour l'attester, ce chapitre a surtout exploré le rapport entre la dépossession et l'énonciation, qui se trouve largement problématisée par les œuvres autodiégétiques de l'écrivaine. En fait, j'ai montré que la résistance à la dépossession passe chez Anne Hébert par la prise de parole, comme l'a vu Albert Le Grand, mais que cette parole, toujours hantée par le dépossessionneur, nourrissant un rapport problématique au dialogisme, véhicule la remémoration d'un passé « qui ne passe pas » (Hartog, 2003 : 206). En plus du « Torrent », où l'énonciation de François est parasitée par les phrases de sa mère, cette volonté de (se) dire est particulièrement visible dans *Les fous de Bassan*, où une lutte se joue entre les personnages dépossédés et le collectif – Griffin Creek – pour la prise de parole, ainsi que dans *Kamouraska*, où Élisabeth entreprend de raconter son passé et, pour ce faire, affronte différentes voix sociales qu'elle a intériorisées, tout en tentant de tirer profit de l'impasse temporelle qui est la sienne. Cependant, dans tous les cas, la libération est entravée : les personnages découvrent qu'ils n'ont jamais fini d'en découdre avec la dépossession et de la rejouer en eux, comme si les voix de la permanence tranquille revenaient saper leur volonté de libération au sein même de l'acte énonciatif, dans l'intimité de leur récit, leur « seule et épouvantable richesse ».

Le troisième chapitre a été l'occasion de prolonger l'étude de la dépossession dans son rapport au temps et à l'espace. On y a vu que, dans l'œuvre royenne, comme c'est le cas dans le roman d'avant 1945, la dépossession est bel et bien associée au temps, dont se trouve porteur le *roman*, un terme qui désigne selon Northrop Frye la forme romanesque canonique et son réalisme. Chez Roy,

les personnages sont dépossédés moins de ce qu'ils étaient que de ce qu'ils auraient pu être, de leurs rêves, de leurs aspirations, auxquels ils doivent renoncer pour se soumettre au *côté concret, ordinaire de la vie*. À cette dimension, portée par le roman de type *novel*, les narratrices royennes opposent toutefois une autre forme de roman : le *romance*, plus près de l'épopée et du romantisme. Si, dans le roman hébertien, la prise de parole constitue un acte de résistance face à la dépossession, le roman royen fait reposer cette résistance sur les espaces épargnés, un ailleurs enchanté qui n'aurait pas encore été atteint par la dépossession et qui permettrait de s'arracher à la durée du temps romanesque, porteuse de la détresse et, partant, de la dépossession. À cet égard, le lac de monsieur Saint-Hilaire, les collines de la mère ou encore les grands espaces romantiques des narratrices sont des espaces épargnés, en ce sens qu'eux seuls échappent au processus de dépossession qui affecte les personnages et qui n'a de cesse d'emporter tout ce qui participe de leur identité, jusqu'à leurs souvenirs, leur famille ou encore leur vie. Les œuvres de Gabrielle Roy racontent la façon dont les personnages parviennent à conserver ces espaces et à les ériger en lieux de résistance face aux menaces de la dépossession. Toutefois, comme le découvrent les narratrices elles-mêmes, le bonheur que ces espaces communiquent n'est pas de l'ordre de l'euphorie : il apparaît davantage comme une consolation face aux ravages du temps, comme un rêve non réalisé mais non pas impossible, comme un espace virtuel, donc, qui semble suffisant pour que le personnage y projette le meilleur de lui-même. L'accès à ces espaces, cependant, ne peut être que momentané, la réalité finissant toujours par rattraper les personnages. Tout se présente comme si la seule chose qui peut échapper à la dépossession, pour reprendre les mots de la romancière, n'est pas le *véritable* bonheur, mais seulement un « bonheur d'occasion ».

Contrairement à ce qui se donne à lire chez Roy, aucun espace n'échappe à la dépossession ou à la mort dans l'univers de Ducharme, car les personnages fondent leur résistance sur des utopies négatives et irréalisables, qui visent toutes à rejeter le conformisme du monde adulte, où l'idylle se donne en spectacle pour masquer la dépossession, et à prolonger le monde de l'enfance, lieu de la pureté identitaire. Ainsi, chez Ducharme, le dépossesseur est plus abstrait, voire carrément invisible : ce ne sont

plus des individus s'étant retirés de l'histoire tout en continuant d'exercer leur influence (Hébert) ni les obligations du quotidien (Roy), associées à la vie ordinaire, qui déposèdent les personnages de leur identité, mais le simple passage de l'enfance à l'âge adulte, c'est-à-dire le temps lui-même. Devant ce phénomène implacable, les romans proposent différentes stratégies : la résistance (*Le nez qui voque*), l'offensive (*L'hiver de force*) ou encore la réparation (*Va savoir*), selon le stade plus ou moins avancé de vieillissement qu'ont atteint les héros. Dans tous les cas, cependant, peu importe que l'utopiste ducharmien entreprenne de résister à la dépossession qui l'attend et qu'il le fasse de façon souvent incohérente, parfois violente, son entreprise est d'avance vouée à l'échec : le héros, marqué par les idéologies dont il devient le type, ne peut empêcher son entrée dans le monde adulte, et il se transforme alors en un être monstrueux, un « rada », une sorte de déposédé-déposseur qui cherche avant tout à performer son échec, comme si c'était là une ultime façon de refuser le conformisme du monde adulte.

Par la nature problématique de ses héros, l'œuvre de Réjean Ducharme reconduit d'une certaine façon la crise de la possession terrienne du roman des années 1930. En mettant en procès la possession et en montrant sa négativité, les romanciers de cette décennie (en particulier Ringuet et Grignon) ont brisé une illusion qui jusque-là s'avérait tenace : le personnage québécois n'est pas qu'une victime de la dépossession. Le rôle qu'il joue dans le processus est beaucoup plus complexe et incriminant, comme le donnent à voir après eux Guèvremont, Hébert et Roy. Le chapitre consacré à Anne Hébert ainsi que celui qui passe en revue plusieurs opus romanesques d'avant 1945 ont aussi montré que le roman québécois a tôt fait d'explorer la part négative de la permanence tranquille, associée depuis les romans de la décennie 1930 à une dépossession contre laquelle elle était pourtant censée protéger les personnages. Or, parce qu'elle repose sur une dimension grégaire, cette permanence brime l'individualité et déposède les narrateurs hébertiens, tout comme elle participe chez Roy, où elle se trouve liée à la vie ordinaire, d'un discours qui cherche à décourager les narratrices de quitter ce qu'Albert Le Grand nomme le petit espace⁵. Chez

5. Alors que les narrateurs hébertiens sont hantés par la voix des déposseurs, les narratrices royennes sont rattrapées par celle des dépossés.

Ducharme, cette crise de la possession est poussée jusqu'à son point le plus radical. Forte de ses nombreux paradoxes, l'impasse ducharmienne prend aussi la forme d'un véritable tourbillon, dont les personnages peinent à s'extirper. Autant Roy oppose une chose et son contraire, soit le *roman* et le *roman*, le temps et l'espace, la dépossession et la résistance, dans des œuvres où ces éléments sont facilement repérables (leur ambiguïté opérant à un autre niveau), autant Ducharme fusionne les contraires en un même tout paradoxal où dépossession et possession s'équivalent, tant et si bien qu'il devient presque impossible de les départager. Dans cette Babel ducharmienne, dans ce maelstrom où sont plongés les personnages et qui n'est pas sans rappeler le périemps des dépossédés (à la différence qu'il n'est plus que temporel, comme s'il avait emporté toutes les autres dimensions du roman dans son sillage), tous les aspects de la dépossession évoqués dans les chapitres précédents se trouvent repris (la vie ordinaire, la mêmété, l'illusion, le périemps, la crise de la possession, les mauvais pauvres, la réclusion, etc.), à commencer par la notion d'avalément comme métaphore de l'assimilation. Cette notion n'est d'ailleurs pas très éloignée dans son essence de la deuxième conquête – *dans* et *par* le temps – dont parlait Ringuet, et que le roman québécois préfère encore une fois à la première, confirmant qu'une certaine ligne de force a su s'installer dans le corpus romanesque québécois au fil des décennies. Chez Ducharme, les différents aspects de la dépossession s'entrechoquent les uns les autres et leurs portées respectives se trouvent radicalisées, jusqu'à l'absurde, jusqu'à la caricature parfois, faisant de l'énonciation ducharmienne un véritable théâtre intérieur de la dépossession.

Ainsi, peu importe que les personnages entreprennent de résister à la dépossession par la prise de parole, par la fuite dans des espaces épargnés ou par l'imposition d'une utopie négative, leurs quêtes se soldent toutes plus ou moins par un échec : aucun de ces héros ne parvient tout à fait à être en possession du monde et, partant, de lui-même. Le plus souvent, ce que la fin des romans indique, notamment chez Ducharme avec la défaite des Ferron qui réintègrent malgré eux le monde des adultes, cet « hiver de force », c'est que le personnage québécois, en résistant à sa transformation, tente de résister à sa dépossession ; c'est là, selon moi, l'enjeu qui est au centre de son aventure.

Une certaine inadéquation entre le roman québécois et la vision qu'a la critique du genre romanesque tient peut-être au fait que cette dernière paraît avoir eu une confiance suffisante dans la notion d'être-au-monde, que ce soit Michel van Schendel qui appuie son analyse sur l'amour comme mutation sociale, Isabelle Daunais sur l'aventure transformatrice ou encore Gilles Marcotte qui prend comme critère le grand affrontement avec le réel du roman réaliste, et qu'elle ne l'a que très peu remise en question. Or, l'aventure ou même l'amour peuvent-ils véritablement transformer l'être ? Est-il même possible qu'un grand affrontement avec le réel permette d'habiter le monde et de prendre possession de soi-même ? La maturité est-elle seulement atteignable par le réalisme ? Si l'on se fie aux romans québécois que j'ai lus, rien n'est moins certain. À l'opposé de la confiance de ces critiques, ce que le roman moderne québécois semble chercher à dire, c'est que la notion d'être-au-monde ne va pas de soi. En effet, la situation québécoise paraît faire planer un doute sur l'être-au-monde et sur l'identité et c'est peut-être cette expérience historique, cette remise en question, qui se transpose sur le plan ontologique dans la littérature. Toujours est-il que si la mission du roman, comme l'affirme René Girard, est bien de déboulonner les grands mythes, ces « mensonges romantiques » qui ne découlent jamais de l'expérience, le roman québécois, parce qu'il laisse entendre que l'idée que l'individu puisse être en possession de lui-même et du monde n'est qu'une illusion, serait peut-être, finalement, infiniment plus romanesque qu'on le pensait.

En choisissant de faire de la dépossession l'un des enjeux de leurs œuvres respectives, force est de constater que les trois principaux auteurs et autrices retenus pour cette analyse auront mis la forme romanesque en procès⁶, empruntant trois avenues

6. À cet égard, l'une des théories du roman qu'altère le plus la pratique québécoise du genre est peut-être celle du désir mimétique proposée par René Girard, qui se base sur des cas exclusivement européens pour statuer que le désir des personnages, en étant orienté par un médiateur, fonctionne toujours de façon triangulaire. Or, dans certains romans d'avant 1945, on a vu que les personnages n'imitaient pas un médiateur, mais une version antérieure d'eux-mêmes, qu'ils cherchaient à reproduire dans le présent pour contrer leur dépossession. Chez Anne Hébert, c'est malgré eux que les héros, à l'image de François, imitent leur déposseur et qu'ils reproduisent ce qu'ils voudraient ne pas voir se répéter, en une sorte de désir antimimétique. Dans l'univers de la pauvreté que met en scène

possibles : 1) chez Anne Hébert, le dialogisme, qui ouvre la porte à des voix refoulées par les personnages, vient saper la prise de parole des narrateurs qui tentent sans grand succès de reprendre le contrôle de leur propre histoire ; 2) chez Roy, le résultat est plutôt le *statu quo*, le *roman*, considéré comme la forme par excellence du roman moderne parce que plus réaliste, arrivant *ex æquo* avec une forme ancienne plus près du romantisme, qualifiée de « *romance* » par les théoriciens, d'où la possibilité – et l'importance – non pas d'une victoire sur la dépossession, mais de la consolation dans un monde déchiré entre la détresse et l'enchantement ; 3) chez Ducharme, la durée du temps romanesque entraîne par la force des choses les narrateurs dans le monde adulte, dont le conformisme menace de les déposséder de leur identité, de faire d'eux des types. Au terme de ce « procès », tout se présente comme si le roman, par sa modernité et le principe de transformation qui l'anime, était au fond synonyme de dépossession, que ce soit par le biais d'une polyphonie dans laquelle la parole du sujet demeure hantée par la voix du déposseur ou ne parvient simplement pas à prendre le contrôle de son énonciation (Hébert), par le prosaïsme de la vie ordinaire porteur d'une détresse qui menace l'enchantement (Roy) ou encore par la « maturité », cet âge adulte qui risque d'avaloir l'identité des personnages et de les faire renoncer à leur idéal (Ducharme). Dans tous les cas, les personnages des romanciers et romancières étudiés dans cet essai sont aux prises avec ce qu'on pourrait nommer, au terme de cette analyse, une *dépossession romanesque*.

Qu'elles montrent des œuvres stoppées dans leur dialogisation, des narrations coupées (Hébert), des trames narratives qui progressent par arrachement à la durée du temps romanesque (Roy) ou encore des formes (et des valeurs) plus anciennes, associées à l'enfance, qui visent à mettre en échec le genre romanesque ou à le détourner mais sans y parvenir, ne pouvant qu'être « avalées » par

Roy, le drame repose sur le fait qu'il n'y a pas de médiateur (ou si peu) pour montrer la voie aux héroïnes, celles-ci identifiant à l'inverse des contre-modèles, des êtres dont le destin sert de repoussoir et dont elles cherchent à se différencier. Chez Ducharme, le désir mimétique se trouve reconfiguré par la société du spectacle et les héros observent ce qu'il advient au sein d'un tel univers lorsque l'on jette le médiateur. Ce dernier cas de figure était annoncé dans le roman de Laure Conan, où le médiateur, Charles, décédait abruptement, tandis que l'œuvre se poursuivait sans lui.

le roman (Ducharme), les recherches formelles mises en lumière dans cette étude convergent. Mon hypothèse est qu'en procédant de la sorte, loin de pâtir d'une simple *incapacité romanesque*, les romancières et les romanciers cherchent surtout à adapter la forme du roman, héritée des modèles européens, à ce qu'ils ont à dire, soit « tant de pensées brisées, de souvenirs défaits, d'élan non résolu, tout ce qui échappe et se perd irrémédiablement⁷ », en un mot : la dépossession. Ces torsions opérées sur la forme romanesque sont d'ailleurs tout aussi visibles dans certains romans d'avant 1945, que ce soit dans *Les anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, où le canevas très rigide du roman historique européen est étouffé par les notes et éclaircissements, ou encore dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, où la dépossession met abruptement fin au roman épistolaire pour s'exprimer sur des feuilles qualifiées de « détachées ». Ainsi, le problème de la dépossession, loin de se limiter au référent sociopolitique, se double dès le départ d'une dimension ontologique et formelle.

Or, cette mise à l'examen du genre romanesque que présentent les œuvres d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy et de Réjean Ducharme, de même que celles de leurs devanciers, loin d'écarter ces auteurs et autrices de la forme romanesque, les y ancre au contraire peut-être davantage. C'est du moins le cas si l'on accepte la thèse d'Áron Kibédi Varga qui affirme, à la suite de Northrop Frye, que dans tout roman moderne se cache un antiroman (Kibédi Varga, 1982). L'« antiroman » renvoie toutefois plus à une fonction qu'à un corpus. Kibédi Varga explique bien que le roman moderne est né en s'opposant au roman de chevalerie et qu'une fois que ce dernier a cessé d'être lu, qu'*Amadis de Gaule* par exemple a cessé d'être une référence pour le lectorat, l'antiroman issu de sa contestation est devenu à son tour un genre autonome, indépendant des anciens romans qu'il parodie. Cependant, si l'on en croit les spécialistes, le principe d'opposition n'a pas disparu de ses pages en même temps que la chevalerie. Nathalie Piégay-Gros rappelle d'ailleurs à propos du genre romanesque que « [p]lus que tout autre genre, sa dynamique est liée à la contestation des romans déjà écrits et au soupçon jeté sur les principes fondateurs de son

7. Lettre d'Anne Hébert à Pierre Hébert, Québec, 13 février 1945, collection Pierre Bouillon (citée dans Godbout, Tanguay et Watteyne, 2015 : 643).

écriture» (Piégay-Gros, 2005 : 14), soupçon dont témoignent assez bien les charges menées par le Nouveau Roman contre le modèle balzacien. On pourrait donc dire que, dans l'après-guerre, l'opposition analysée par Kibédi Varga s'est simplement reconfigurée et retournée contre ce qui faisait dorénavant autorité : la forme classique, réaliste, du roman. De fait, c'est bien en tant que genre autonome que le roman moderne est reçu au XIX^e siècle et, encore plus, au XX^e siècle au Canada français. C'est pourquoi, en contexte québécois, il faut inverser la proposition de Kibédi Varga pour qu'elle soit opératoire : la fonction d'antiroman échoirait non pas au roman réaliste, qui agit désormais comme référence, mais à des éléments qui appartiennent peut-être davantage à une autre version du genre, peu importe qu'il s'agisse d'expériences formelles avant-gardistes s'apparentant au Nouveau Roman ou au contraire de formes plus anciennes revenant hanter la modernité, quand ce ne sont pas les deux à fois. Dans les œuvres à l'étude, cet « antiroman » qui s'oppose au roman moderne me semble représenté par la prise de parole monologique, presque poétique (Hébert), le *romance* (Roy) ou encore l'utopie, même négative (Ducharme), soit les moyens par lesquels les personnages résistent – sans grand succès d'ailleurs – à la dépossession, à la transformation, au « roman-roman » (Mailhot, 1992 [1980] : 117).

Qu'une éclipse

Cette étude s'est concentrée sur les romans d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy et de Réjean Ducharme, mais elle aurait très bien pu prendre comme objets d'étude les œuvres de ces autres romanciers de la modernité québécoise que sont Marie-Claire Blais, André Langevin, Gérard Bessette, Naïm Kattan, Jean Basile, André Major, Hubert Aquin, Jacques Ferron ou encore Victor-Lévy Beaulieu, qui se réclame d'ailleurs de Ferron. Si ces trois derniers, en particulier, tirent davantage que les autres la question de la dépossession vers sa dimension politique, la dépossession ontologique n'en demeure pas moins présente dans leurs œuvres. Le célèbre incipit de *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin, par exemple, montre assez bien que la dépossession collective se double d'une part individuelle et existentielle : « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (PE-7). C'est précisément cette

descente du « je » qui, dans ce faux roman d'espionnage, sera mise à l'avant-scène, à mesure que le personnage perd toute capacité d'action, comme le remarque d'ailleurs Anne Éléine Cliche: « Aquin écrit le roman de la poursuite. Poursuite du roman qui formalise l'impossible ou l'inaccomplissable de toute action ouverte sur le désir qui la hante » (Cliche, 1992: 207). On pourrait dire que le désenchantement politique du narrateur aquinien, dont le roman commence après l'échec révolutionnaire, présente un schéma proche dans son principe du désenchantement des univers ferro-niens, où les éléments propres au conte cèdent presque toujours devant le prosaïsme et le réalisme de la vie ordinaire, un peu comme ce trois-mâts insolite qui, en s'échouant, met fin aux rêves des Batiscais, dans le *Saint-Élias* (1972). De cette dégradation, *L'amélanchier* (1970) est sans doute l'exemple le plus représentatif. Dans ce roman, Tinamer de Portanqueu cherche à retrouver le monde merveilleux que son père avait jadis inventé pour elle et qu'elle a perdu en entrant dans l'âge adulte: « Mon enfance je décrirai pour le plaisir de me la rappeler, tel un conte devenu réalité, encore incertaine entre les deux. Je le ferai aussi pour mon orientation, étant donné que je dois vivre, que je suis déjà en dérive et que dans la vie comme dans le monde, on ne dispose que d'une étoile fixe, c'est le point d'origine, seul repère du voyageur » (A-27). Voilà un autre roman moderne québécois hanté par l'origine, incapable de s'en déprendre ni d'y revenir, ce qui nous ramène encore une fois du côté de Hébert, Roy et Ducharme.

En les analysant, la critique a parfois eu l'impression que certaines de ces œuvres étaient symptomatiques d'une fin du roman, laquelle a d'ailleurs été maintes fois annoncée, ici comme ailleurs. En 1980, au seuil d'une nouvelle décennie, relisant Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme et cherchant à y départager l'ancien du nouveau, Gilles Marcotte prend conscience du fait que la modernité romanesque québécoise n'a duré que l'instant d'une « brève parenthèse ». En conclusion de son article, le critique se demande:

Ne disent-ils pas, également, la fin du roman? Je parle du roman classique, selon la définition implicite qu'en ont donné au 19^e siècle un grand nombre d'œuvres prestigieuses, le roman du passé simple et de la troisième personne, dont Roland Barthes a montré qu'il était formellement apparenté au récit historique déroulant la succession

des causes et des effets. Ce roman n'a régné que durant peu d'années au Québec, avant et après la Seconde Guerre mondiale, et il semble parfois que nous en attendions encore la renaissance, c'est-à-dire des œuvres qui feraient le portrait, aussi ressemblant que possible, de ce que nous sommes. Il arrive même que l'on tente de lire les œuvres récentes dans cette optique – ce qui conduit à des contradictions gênantes, comme on l'a vu pour le personnage de Grand-Mère Antoinette. Dans d'autres pays, qui ont profondément vécu l'expérience du 19^e siècle, le roman classique peut se survivre dans une certaine mesure, avec quelques modifications. Mais, pour nous, le siècle de la rationalité, de l'histoire, du roman, n'a été qu'une brève parenthèse, tardivement vécue d'ailleurs, et nous sommes entrés sans coup férir, presque sans bagages, dans le nouvel âge, qui est l'âge de l'éclatement. « Un monde qui se fait sauter lui-même, a dit Hermann Broch, ne permet plus qu'on en fasse le portrait ». Notre roman nous représente, représente notre monde, précisément parce qu'il n'a plus de lieu fixe, parce qu'il n'est pas une forme stable. S'il évoque le texte ancien, ce n'est pas par simple piété, comme le faisaient les romans historiques du 19^e siècle, pour donner une vie nouvelle aux mythes de l'origine, mais bien pour fabriquer l'image de ce qui se passe, ici et maintenant. Le roman manœuvre comme nous manœuvrons nous-mêmes depuis que l'univers, sous le regard ironique du sputnik et dans l'œil globuleux de la télévision, est devenu un champ d'expériences où les rapports les moins attendus se font comme d'eux-mêmes. (Marcotte, 1980 : 71)

Le roman québécois se serait-il joint à la modernité une fois seulement que celle-ci entamait sa tournée d'automne ? Toujours est-il que certains critiques de l'incapacité romanesque, au terme de leur carrière, n'ont pas reçu le roman qu'ils espéraient, alors même qu'à leurs yeux se refermait une fenêtre dans l'histoire du genre. La modernité tant appelée de leurs vœux et imaginée comme l'avènement d'un état permanent n'était au fond qu'une « brève parenthèse » qui s'achevait sans même avoir donné le « pays⁸ » et le « chef-d'œuvre » qu'ils attendaient, ce roman classique « du passé simple et de la troisième personne » qui ferait « le portrait, aussi ressemblant que possible, de ce que nous sommes ». Alors

8. Au lendemain de l'échec référendaire de 1980, dans un article de *Liberté* intitulé « On ne meurt pas de mourir », Belleau y allait d'ailleurs d'une mise en garde : « Nous ne pouvons plus, nous ne devons plus continuer à mettre l'accent sur les aspects collectifs de notre culture. Comme elle n'a pas de corrélat politique suffisant, elle risque, ainsi vécue et "communiquée", de se dégrader en folklore » (Belleau, 1980 : 5).

que la critique espérait en vain sa «renaissance», la modernité au Québec n'aura donc été qu'une éclipse, plus longtemps appréhendée que vécue. À peine commencée, voilà qu'elle céda le pas à «l'éclatement», comme si le Québec n'avait rejoint la modernité qu'à l'instant où elle prenait fin partout ailleurs dans le fracas⁹. L'expérience temporelle qui en découle est donc singulière, puisque de son vivant la génération de romanciers et de critiques nés dans l'entre-deux-guerres au Canada français aura côtoyé en accéléré trois régimes distincts d'historicité, une possibilité qu'offrent peu de sociétés occidentales, la modernité y étant en général beaucoup plus précoce et se déployant sur plusieurs générations. Or, le Québec a toujours procédé d'un étrange rapport au temps, que teinte sa relation trouble à la modernité dont rendent compte les romans à l'étude par l'angle de la dépossession existentielle¹⁰.

Pour le romancier québécois, cependant, l'idée contemporaine d'une sortie de l'Histoire serait, du moins si l'on en croit Michel Biron, «d'autant plus séduisante qu'il renonce ainsi à ce qu'il n'a jamais vraiment possédé – et dont l'absence, jusqu'à récemment, était mise sur le compte d'une immaturité, d'un manque à combler» (Biron, 2012 : 16). En 1992, prenant la mesure de la diversification du corpus romanesque québécois, qui paraît de plus en plus insaisissable et «éclaté», Marcotte interroge justement la viabilité de l'histoire littéraire :

Qu'est-ce qu'un roman québécois ? Comment ramener à une certaine forme d'unité des œuvres si diverses, et dont le rapport avec ce qu'on a coutume d'appeler la culture québécoise devient parfois si ténu ? On pourra sans doute, comme on l'a déjà fait selon quelques points

9. Élisabeth Nardout-Lafarge, qui affirme que l'indexation à la modernité a été un critère de légitimation littéraire de même qu'une garantie de lisibilité, rappelle quant à elle que le «moment moderne», «conventionnellement situé entre les années soixante et les années quatre-vingt, [est] assez fort pour imposer durablement ses critères, mais finalement relativement circonscrit dans le temps et considéré comme désormais révolu» (Nardout-Lafarge dans Michaud et Nardout-Lafarge (dir.), 2004 : 286).

10. Cette réalité expliquerait peut-être le fait que les critiques ont parfois repéré les traces des trois régimes d'historicité au sein d'une même œuvre. Par exemple, alors que le lieu commun veut que l'œuvre de Ducharme soit emblématique de la modernité québécoise, Gilles Marcotte repère en 1980 des éléments du régime ancien dans *Le nez qui voque*, tandis qu'en 1990, en conclusion de *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Janet M. Paterson voit dans ce même roman de Ducharme les prémisses de la postmodernité.

de vue différents, décrire une évolution générale, mais on devra – et de plus en plus franchement, en s'éloignant de 1960 pour aller vers 1985 – admettre l'existence d'une marge où se trouvent des œuvres de valeur, difficilement attribuables à l'intention dominante. Celle-ci ne désigne plus qu'une majorité, ou une probabilité. (Marcotte dans Gallays, Simard et Vigneault (dir.), 1992 : 34)

Lorsque la modernité s'achève et que le roman lui-même menace, selon certains, de tirer sa révérence, il est assez révélateur que l'on se tourne vers les marges, constituées des personnes qui n'entraient pas vraiment dans le récit commun, ce « récit historique déroulant la succession des causes et des effets », attaché à un « lieu fixe » et qui, à mesure qu'il s'effrite, leur cède enfin la parole. On pourrait même dire, d'une certaine façon, que le récit commun s'était érigé en partie contre les marges, en les prenant parfois comme boucs émissaires. Par exemple, en 1964, au fameux colloque « Littérature et société canadiennes-françaises » au cours duquel se cristallise une certaine vision du roman québécois par la négative, Hubert Aquin fonde quant à lui la modernité romanesque sur une rupture entre l'homosexualité et l'hétérosexualité. Réagissant à la communication de van Schendel sur l'absence du thème amoureux, Aquin se livre en effet à une interprétation homophobe de l'incapacité romanesque de la littérature canadienne-française, qui serait selon lui dominée par les homosexuels refoulés¹¹ : « [...] ce déviationnisme sexuel [l'homosexualité] me paraît l'explication la plus vraisemblable et la plus inavouable d'une littérature globalement faible, sans éclat et, pour tout dire, vraiment ennuyeuse¹² » (Aquin, 1964 : 191). Heureusement arrivent les nouveaux romanciers des années 1960, qu'Aquin juge moins symptomatiques d'une aliénation coloniale : « [...] cette littérature

11. Rappelons toutefois que le premier roman à traiter ouvertement d'homosexualité, *Orange sur mon corps*, n'est publié à petit tirage qu'en 1944 par André Bélant et qu'il est bien éloigné des considérations religieuses de l'époque, auxquelles Aquin associe l'« inversion ».

12. Aquin poursuit d'ailleurs son analogie : « Cela [les romans religieux qui abondent dans les librairies] me fait penser à des romans sentimentaux, mouillés de larmes et d'effusions, dont les personnages – des homosexuels – oublieraient de révéler leur identité vénérienne. Pour moi, il ne fait aucun doute que l'inflation des jeunes prêtres modernes et des situations sacerdotales dans nos romans signifie une sur-valorisation de toutes les situations humaines qui se rapprochent de l'inversion. Si cette inflation devait continuer, je m'en tiendrais à la lecture des romans de contre-espionnage » (Aquin, 1964 : 192).

nouvelle me rassure sérieusement quant à l'orientation sexuelle globale de notre pays où, si l'on avait continué de sacrifier les ambivalents et les castrés, je me serais senti de trop » (1964 : 192). Le commentaire d'Acquin, dont on trouve des échos dans l'intervention de Claude Jasmin et dans la communication de van Schendel, de même que dans certaines œuvres littéraires, montre bien que le récit commun s'est construit en fonction d'une certaine norme, écartant les membres des communautés LGBTQIA2+¹³, mais aussi les femmes¹⁴ et les personnes racisées, qui expérimentent pourtant tous et toutes une certaine forme de dépossession, dont leurs œuvres témoignent.

En ce sens, Ying Chen n'est pas la seule écrivaine ayant immigré au Québec à renouveler le regard que le roman porte sur la dépossession. La figure de l'immigrant, « sujet postmoderne » (Paterson dans Michaud et Nardout-Lafarge (dir.), 2004 : 325) par excellence selon Janet M. Paterson, semble jeter un regard comparatiste sur la « dépossession » de sa société d'accueil, lequel permettrait sans doute d'en saisir la spécificité, mais aussi d'en relativiser la portée. Plusieurs romans ont d'ailleurs comme point commun d'aborder la question sous l'angle de l'écartèlement identitaire. Dans *Passages* (1991), Émile Ollivier met en scène le drame de la diaspora haïtienne, condamnée à l'errance et à la dispersion, déchirée entre Port-au-Prince, Miami et Montréal. Dans *Le pavillon des miroirs* (1994), le narrateur de Sergio Kokis est prisonnier d'un entre-deux ontologique, dans lequel il ne se sent partie prenante ni de sa société d'origine ni de sa société d'accueil. Alors même qu'il demeure hanté par la grande misère de son enfance, le héros jette un regard critique sur la « dépossession » qui, dans son nouveau pays où règne l'abondance, apparaît comme une

13. Robert Schwartzwald a d'ailleurs consacré un article à la question (Schwartzwald, 1997).

14. Ce récit commun tendait par exemple à invisibiliser les discours féministes. Patricia Smart rappelle à cet égard que la tradition du grand récit national était « définie selon les critères de l'écriture masculine » (Smart, 2003 [1988] : 13) et que certains thèmes proposés par les écrivains de sexe masculin « ont toujours semblé correspondre aux grandes lignes d'une quête d'identité associée à la problématique "nationale" et vouée à la circularité par l'impossible situation du pays » (2003 [1988] : 14). Dans *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Isabelle Boisclair montre que la lecture nationaliste des textes a longtemps fait écran aux enjeux féministes présents dans la production, bien avant les années 1980 et 1990.

continuité historique chez ses concitoyens : « Tout pue l'échec, l'insatisfaction, la déprime, et ce, malgré tout le temps libre dont ils disposent. Ils s'attachent à une langue qu'ils méprisent, à leur passé et à leurs défaites comme moi aux cadavres de mon enfance » (PM-304). À la mort de son père, dans *L'énigme du retour* (2009), le narrateur de Dany Laferrière évoque lui aussi la sensation d'être partagé en deux, entre le Nord et le Sud, le voyage et le retour, le passé et le présent, si bien qu'il « arrive toujours ce moment / où l'on ne se reconnaît plus / dans le miroir / à force de vivre sans reflet » (ER-27). Pour exprimer la « dépossession » de l'immigrant, Laferrière recourt à son tour à une torsion de la forme romanesque : ce balancement identitaire entre deux pôles, *L'énigme du retour* le donne à voir en ses pages en faisant constamment alterner le poème et la prose romanesque. Mais il se produit ceci de particulier que les sections écrites en vers sont étonnamment plus prosaïques que celles en prose qui se trouvent pour leur part chargées de poésie, comme si les deux formes se dépossédaient l'une l'autre de leurs propriétés respectives.

Si le thème de la dépossession se renouvelle à partir des années 1990 grâce au regard porté sur la question par les écrivains néo-québécois et leurs personnages, dans les années 2000, il passe aussi dans le roman autofictif, en particulier celui écrit par des femmes qui abordent des sujets brisant les tabous : certaines des plus belles pages de *Borderline* (2000) de Marie-Sissi Labrèche ou encore de *Putain* (2001) de Nelly Arcan pourraient être à rapprocher d'une dépossession contemporaine. Chez cette dernière en particulier, Cynthia, la narratrice de *Putain*, semble être dépossédée de sa propre image, qui lui échappe continuellement, qu'elle ne parvient à retrouver momentanément que dans le regard que les clients posent sur elle, et qu'elle cherche dans le miroir lorsqu'elle est seule. On pourrait même dire qu'Arcan, par rapport aux romanciers étudiés dans cet ouvrage, pousse la dépossession un cran plus loin : alors que les héros étaient auparavant dépossédés de leur être, de leur *faire* ou encore de leur *avoir*, chez elle, c'est aussi le *paraître* qui risque d'être ravi, ce qui ouvre en quelque sorte un nouveau champ d'exploration.

Aux yeux de Jean-François Lyotard – dont les thèses, ainsi que celles de Guy Scarpetta, ont exercé une grande influence

sur les critiques littéraires québécois à partir des années 1980¹⁵, au moment même où la lecture psychonationale s'essouffait –, la postmodernité se définit en premier lieu par « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard, 1979: 7). À partir des années 1980, à mesure que l'on « pass[e] de la catalogne à la courtepoincte » (Cambron, 2001: 84), selon la belle formule de Micheline Cambron, l'hétérogène, estime Pierre L'Hérault, « s'introduit par trois brèches: celle de la critique du discours nationaliste (même décapé), celle de l'écriture immigrante et celle de l'écriture au féminin. Plusieurs textes issus d'horizons différents reprennent la question de l'identité dans la perspective de l'hétérogène » (L'Hérault, 1991: 57). De fait, malgré leur pluralité, ou plutôt en raison même de cette pluralité, les œuvres contemporaines qui abordent la question de la dépossession semblent toutes avoir en commun d'interroger, explicitement ou non, les différents angles morts du récit collectif qui a longtemps présidé à la façon dont on ordonnait et classait la littérature. Ces derniers sont en effet discutables, à commencer par l'absence des Autochtones dans le roman québécois qui a pourtant fait de la dépossession l'une de ses lignes directrices¹⁶. On trouverait à cet égard une lecture de la dépossession dans la littérature autochtone du Québec, que ce soit du côté de la poésie écrite qui émerge en force au début du XXI^e siècle (Mestokosho, Bacon, Kanapé Fontaine, Gill, Picard-Sioui, Cousineau Mollen, etc.) ou du côté de la prose narrative, avec *Kuessipan* (2011) de Naomi Fontaine, qui aborde la vie dans la

15. C'est du moins ce qu'affirme André Lamontagne, qui évoque « [l']adhésion presque instantanée aux thèses de Lyotard et de Scarpetta, que l'on observe dans la critique québécoise, au début des années quatre-vingt » (Lamontagne, 1995: 36). En 1994, dans « Le postmodernisme québécois: tendances actuelles », Janet M. Paterson y va du même constat. On trouve d'ailleurs les traces de la pensée de Lyotard chez certains critiques, dont Lucie Robert, pour qui « la fin des Grands Récits, c'est d'abord la fin des grands systèmes d'interprétation. À travers la perte du récit, c'est-à-dire de la mise en intrigue, ce sont les *grandes entités* qui disparaissent elles aussi » (Robert dans Cellard et Lapointe (dir.), 2012: 27).

16. L'exception notable, parmi les auteurs à l'étude, demeure Gabrielle Roy, qui fait paraître en 1970 *La rivière sans repos*. Ce roman s'attache à la figure d'Elsa, une Inuite de l'Ungava, violée par un soldat américain. Plus largement, l'œuvre expose les ravages de l'impérialisme des Blancs et de l'acculturation dont sont victimes les peuples autochtones. Il est d'ailleurs significatif que ce roman, qui a peu retenu l'attention de la critique lors de sa parution et jusqu'à très récemment, soit aujourd'hui revisité. En 2019, Marie-Hélène Cousineau en a en effet proposé une adaptation cinématographique, avec la collaboration de Madeline Ivalu.

réserve innue de Uashat, en particulier celle des femmes autochtones.

Mettre fin à la parade des pompiers

Enfin, qui de mieux pour m'aider à conclure cette étude que Marie-Claire Blais, cette autre écrivaine de l'immaturité et de l'inachèvement selon Marcotte, qui, comme Hébert, Roy et Ducharme, n'a cessé d'écrire sur la dépossession, à laquelle elle ajoute une perspective queer. L'ouverture et la fermeture des parenthèses historiques n'ont d'ailleurs jamais paru la gêner, pas plus qu'elles n'ont entravé la course de son écriture. L'activité scripturale de Blais s'amorce dans les années 1950, dans la période dite de la Grande Noirceur, avec la parution de *La belle bête* (1959), passe avec force dans la Révolution tranquille dont *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) constitue l'une des œuvres phares, traverse la modernité et lui survit (s'il est exact d'affirmer que cette dernière est maintenant chose du passé), la laissant derrière elle¹⁷ pour continuer d'explorer le présent. Si elle a semblé quelque peu négligée à partir des années 1980¹⁸, notamment parce qu'elle délaissait les thèmes propres au récit commun, son œuvre, qui n'a jamais cessé de dire et d'actualiser la dépossession depuis les marges, fait un retour en force ces dernières années, alors que s'achève le vaste cycle romanesque amorcé par *Soifs* en 1995 et que Blais apparaît rétrospectivement comme une pionnière du queer au sein de la littérature québécoise.

L'une des grandes différences entre l'œuvre de Blais et celles des autres romanciers à l'étude repose sur le fait qu'à partir des *Manuscrits de Pauline Archange*, les personnages n'ont plus chez elle à lutter *contre* le roman. Trilogie publiée la même année que *L'océantume*, qui est d'ailleurs dédié à Blais, et née d'une cruauté

17. Contrairement à Ducharme par exemple qui, dans les années 1990, campe toujours l'action de ses romans dans la décennie 1970, jetant ainsi un regard rétrospectif sur la modernité, Blais inscrit ses romans dans le monde contemporain.

18. Oriël MacLennan, qui propose une étude bibliographique de l'œuvre, constate aussi un désintéressement relatif de la critique entre 1980 et 1995 (voir MacLennan dans Letendre et Nardout-Lafarge (dir.), 2019). On pourrait également ajouter que Blais a longtemps été associée presque exclusivement à *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, alors que son œuvre n'a cessé de se renouveler par la suite.

toute semblable à celle dont font preuve les narrateurs enfants de Ducharme, *Manuscrits de Pauline Archange* (1968) montre à mon avis un nouvel embranchement qu'aurait pris la réponse à la dépossession chez l'écrivaine. De fait, alors que la critique récente a relevé un contraste entre la cruauté ironique des premiers romans, qui dépeignaient les affres de la Grande Noirceur, et la compassion dont sont empreintes les œuvres qui composent le cycle *Soifs*¹⁹, *Manuscrits de Pauline Archange* marquerait selon moi le point de bascule entre l'ironie et la compassion, la cruauté et le «*care*», alors que s'y exprime, pour le dire avec la narratrice, ce «*chœur de mes lointaines misères, vieilles ironies que le temps a revêtues du sourire de la pitié*» (MPA-9).

Pour la première fois, du moins parmi les œuvres analysées jusqu'ici, le roman comme forme se range du côté des dépossédés et les soutient en quelque sorte dans leur résistance²⁰. Déjà, de façon symbolique, à la fin du premier volet de la trilogie des *Manuscrits*, Pauline, Jacquou et Huguette, les enfants tourmentés, aident dans un geste de solidarité leur amie Julia Poire, qui crache du sang et qui est à l'article de la mort, à descendre dans la rue pour assister à la parade des pompiers, la seule distraction qui est offerte dans tout le roman aux populations des quartiers défavorisés :

[...] du coin de la rue, apparaissaient encore vingt, trente, quarante pompiers, ils défilaient par centaines devant le palais de justice, traînant derrière eux, comme dans un rêve, les tombes des sept héros tombés avec les flammes du toit. «*Une vraie mort d'homme*», disait mon père avec admiration, car à eux sept, les pompiers avaient eu le temps de sauver une femme «*sauf qu'elle avait expiré de ses blessures quelques heures plus tard*». Ils passaient sans fin devant nous, implacables et fiers, et leur gros œil bleu brillait sous leur casque, dans la chaleur. (MPA-119)

Que découvrent au juste les déshérités lorsqu'ils se solidarisent ? À première vue, il est pour le moins ironique que tous les enfants marginaux des *Manuscrits*, les battus, les malades, les dévergonnés, les adolescentes lesbiennes, se rassemblent sur le trottoir

19. Voir notamment Biron (2010).

20. Gabrielle Roy faisait preuve d'une compassion toute semblable pour la misère humaine, mais chez elle, on l'a vu, la forme romanesque demeurerait hostile aux personnages, qui cherchaient refuge dans le *romance*.

pour battre des mains devant la parade des pompiers, symbole du patriarcat. Or, ce que le roman donne à voir, dans cette finale vers laquelle tout converge, c'est justement que ce qui leur faisait autrefois peur et les écrasait, l'autorité, le patriarcat, les institutions, l'hétérocentrisme, en un mot, le centre, semble désormais risible, petit, minable, à l'image du discours ampoulé du chef des pompiers qui monte sur l'estrade, alors qu'il n'a au fond aucun exploit à célébrer. À la fin du premier tome des *Manuscrits de Pauline Archange*, le vaste « récit commun » du patriarcat, que singent les personnages de Ducharme lorsqu'ils se transforment en hommes, est révélé pour ce qu'il était : une mascarade, un spectacle dérisoire, une parade.

Impossible de savoir si Marie-Claire Blais est bien la nouvelle Virginia Woolf, comme certains le prétendent²¹, mais toujours est-il que les invalides et les queer, Mr. Carmichael, le vieillard essoufflé, et Lily Briscoe, la peintre lesbienne, sont ceux qui à la fin de *To the Lighthouse* regardent depuis le rivage la barque emportant la famille nucléaire formée par les Ramsay s'éloigner vers le phare, petit point rapetissant à l'horizon, minuscule. Si cette séquence finale du roman de Woolf n'est pas très loin de la parade des pompiers, c'est en ce que Blais, chez qui un chemin semblable a été parcouru, s'inscrit bel et bien à la suite de la romancière anglaise. Dans son œuvre, les véritables marginaux, ceux dont la marginalité ne relève pas *que* d'un choix paradoxal, pour le dire avec Élisabeth Haghebaert, en ont fini avec la parade des pompiers : ils et elles cessent de se contenter d'admirer les mondes auxquels on ne leur donne pas accès.

Alter ego de l'écrivaine, sauvée de la dépossession par la compassion qu'elle se découvre pour les siens, Pauline Archange se dresse à l'image de cette voix auctoriale qui, dans *Soifs*, plutôt que de les opposer, rallie les marges derrière elle à mesure qu'elle écrit : les enfants battus de la Grande Noirceur, les leucémiques, les fillettes aux yeux crevés, les sourd·e·s, les violé·e·s, les révolté·e·s, les adolescent·e·s en fugue, les artistes, les drogué·e·s, les prostitué·e·s, les sidéen·ne·s, les mendiant·e·s, les féministes, les danseuses transsexuelles, les lesbiennes, les gais, les victimes de tueries, les *boat people*, les migrant·e·s, les réfugié·e·s haïtien·ne·s et

21. Voir Colbert (2019).

cubain·e·s, les femmes musulmanes, les militant·e·s pour les droits civiques, les personnes racisées, les survivant·e·s de la Shoah, les enfants criminalisés, les androgynes, les punks, les intimidé·e·s, les expulsé·e·s, les jeunes sans avenir, tous et toutes embarqué·e·s à bord du même bateau de la résistance à la dépossession qu'est, au fond, l'œuvre.

Et j'aime à penser que Marie-Claire Blais éclaire l'une des avenues que le roman contemporain québécois prendra pendant la décennie qui s'amorce, soit celle du roman comme *safe space*. Le roman comme *safe space* ne signifie pas qu'aucun malheur n'arrive plus au sein des mondes fictionnels, encore moins que les œuvres ne proposent que des contenus édulcorés (bien au contraire), mais simplement que la dépossession des personnages est consignée par une voix qui non seulement les comprend et les écoute, mais les intègre au sein d'une forme romanesque qui se présente comme leur alliée, en même temps qu'elle cherche, par exemple, à comprendre avec humanisme ce qui pousse d'autres à commettre des crimes, comme si elle voyait en certains criminels des dépossédés. Le roman comme *safe space* de Blais est un peu à l'image des Jardins des Acacias, ce vaste complexe immobilier que Yinn fait d'abord construire pour les anciennes danseuses transsexuelles devenues incapables de performer sur scène, et à l'entrée duquel s'affiche un écriteau sur lequel est inscrit: «BIENVENUE AU PARADIS, BIENVENUE À TOUS» (AJA-14). Avec leur mémorial aux victimes du sida, les Jardins des Acacias, une «île dans l'île» comme les qualifie Élisabeth Nardout-Lafarge (Nardout-Lafarge, 2023: 169), recueillent les déshérité·e·s: «tous sont acceptés qui ne sont pas admis ailleurs» (AJA-44). Le lieu, cependant, apparaît «à la fois comme séjour édénique, selon l'un des sens du mot "jardin", et comme antichambre de la mort» (2023: 169), un lieu de convalescence qui n'est pas une négation de la violence et de la misère humaine. Sa solidarité n'est pas non plus sans faille. Nardout-Lafarge rappelle bien que chez Blais «tout rassemblement s'inscrit dans un présent fragile: ils ne peuvent être que des "réunions", comme celle qui doit se tenir "près de la mer" dans le dixième livre, [...] des fêtes aux préparatifs desquelles les personnages accordent tous leurs soins et leur énergie, sachant pourtant qu'elles ne dureront pas» (2023: 177).

Pour parvenir au roman comme *safe space*, il faut se livrer à une torsion sans précédent de la forme romanesque, tant l'idée que l'on se fait de cet art paraît incompatible avec les bons sentiments. Blais parvient toutefois – et c'est son exploit – à faire de la compassion une forme romanesque, dont la littérarité, rappelle Biron, repose aussi sur sa composition : « [...] la valeur romanesque de la compassion tient au fait que celle-ci permet de lier les événements les uns aux autres et devient un principe de composition » (Biron, 2010 : 38). En fait, tout se passe comme si ce que le monde avait voulu effacer, ce qui ne cadrerait pas dans le récit commun depuis soixante ans, était « recomposé » et regardait le monde droit dans les yeux : l'écrivaine, par cette forme, « transporte du côté de la lumière ceux que la société condamne à la noirceur » (2010 : 38). Cette œuvre conçue comme une arche recueille en effet les effacé-e-es, ces personnes que l'Amérique tue ou qu'elle cherche à ne pas voir, les remettant à la face du monde même qui les avait jetées, un peu à l'image du roman de Bersianik qui emmenait les femmes pique-niquer sur l'Acropole, en un grand banquet qui les replaçait enfin au cœur de l'Histoire. Mais, comme on le voyait déjà poindre chez l'autrice de *L'Euguélionne* et du *Pique-nique sur l'Acropole*, aucun des dépossédés, des assoiffés que Blais met en scène n'occupe véritablement le centre du récit, car ce récit n'a pas de centre : la parade des pompiers est terminée depuis longtemps et Blais a réussi l'exploit de créer une œuvre qui ne serait qu'une accumulation de marges, qu'une succession de scènes secondaires poignantes, les donnant chaque fois à voir dans toute leur profondeur, mais sans véritablement les hiérarchiser, ne laissant aucun personnage devenir le personnage principal, bien que certains se démarquent quelque peu. Les déshérités qui peuplent ses pages, elle ne fait que les transporter, les sortir du déluge où ils se débattaient pour les mener vers d'autres rives. Les critiques évoquent d'ailleurs quasi unanimement le faible poids hiérarchique de la voix énonciatrice au sein de l'œuvre. Nathalie Roy relève que les voix qui parcourent le cycle *Soifs* s'expriment en partie depuis une « conscience partagée » (Roy, 2011 : 105). L'énonciation, avance quant à elle Andrée Mercier, met en place « une voix capable d'orchestrer la multiplicité, de percer les apparences et de pénétrer les consciences, mais sans exercer une domination ironique, sentencieuse ou judiciaire ; une voix capable de se projeter dis-

crètement et d'en arriver ainsi à une unité supra-individuelle» (Mercier, 2019: 147). Un peu dans le même ordre d'idées, Kevin Lambert met en lumière le fait que le roman «est pensé comme un dispositif permettant de réunir des éléments multiples, et ce, sans les unir, c'est-à-dire sans les homogénéiser, sans les réduire à une même et unique gouverne» (Lambert, 2019: 118).

Ainsi, Blais montre bien que, même après Anne Hébert, Gabrielle Roy et Réjean Ducharme, nous n'en avons pas encore fini avec la dépossession. Depuis le début de cet ouvrage, nous avons vu que les personnages devaient sans cesse lutter contre la forme romanesque elle-même, qui menaçait de les priver de la possibilité de témoigner de cette dépossession contre laquelle ils se débattaient. Chez Marie-Claire Blais, l'œuvre déserte le centre pour investir l'*underground*, abat les hiérarchies narratives, s'érige en *safe space*, c'est-à-dire un lieu où les dépossédés peuvent enfin exister dans toute leur pluralité sans craindre que la régie romanesque les dépossède de leur identité sitôt qu'ils cherchent à se structurer comme sujets. Ce faisant, la voix qui résonne au cœur de ses œuvres ne cherche-t-elle pas à écrire comme on accueille? Elle me semble à tout le moins se saisir d'une dépossession qui, avec *Soifs*, aurait peut-être enfin trouvé chez Blais sa forme, sa véritable forme romanesque.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres étudiées

1.1 Corpus romanesque primaire

Aubert de Gaspé, Philippe, *Les anciens Canadiens*, Montréal, Boréal (coll. « Compact »), 2002 [1863], 490 p.

Conan, Laure, *Angéline de Montbrun*, Montréal, BQ, 1990 [1884], 173 p.

Ducharme, Réjean, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1967, 333 p.

—, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1973, 273 p.

—, *Va savoir*, Paris, Gallimard (coll. « Blanche »), 1994, 266 p.

Gérin-Lajoie, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur*, suivi de *Jean Rivard, économiste*, Montréal, BQ, 1993 [1862], 464 p.

Grignon, Claude-Henri, *Un homme et son péché*, Montréal, Éditions Alain Stanké, 1977 [1933], 207 p.

Guèvremont, Germaine, *Le Survenant*, Montréal, BQ, 2005 [1945], 221 p.

Hébert, Anne, « Le torrent », dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. 5. Théâtre, nouvelles et proses diverses*, édition établie par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 2015 [1950], 1036 p.

—, *Kamouraska*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. 2. Romans (1958-1970)*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 2013 [1970], 490 p.

—, *Les fous de Bassan*, dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. 3. Romans (1975-1982)*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 2014 [1982], 592 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, BQ, 1990 [1913], 214 p.

Ringuet, *Trente arpents*, Montréal, Flammarion (coll. « Bis »), 2001 [1938], 288 p.

- Roy, Gabrielle, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2010 [1955], 287 p.
- , *La route d'Altamont*, suivi de *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2011 [1966], 253 p.
- , *La détresse et l'enchantement*, suivi de *Le temps qui m'a manqué*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2013 [1984], 633 p.
- Savard, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, BQ, 1992 [1937], 167 p.

1.2 Corpus romanesque secondaire

- Aquin, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, 174 p.
- Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, 196 p.
- Aubert de Gaspé (fils), Philippe, *L'influence d'un livre*, Montréal, Boréal (coll. « Compact »), 1996 [1837], 152 p.
- Béland, André, *Orage sur mon corps*, Montréal, Éditions Serge, 1944, 179 p.
- Bernier, Jovette, *La chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931, 137 p.
- Bersianik, Louky, *Le pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB, 1979, 235 p.
- Blais, Marie-Claire, *Manuscrits de Pauline Archange*, suivi de *Vivre! Vivre et Les apparences*, Montréal, Boréal (coll. « Compact »), 1991 [1968], 322 p.
- , *Aux jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014, 221 p.
- Boucher de Boucherville, Georges, *Une de perdue, deux de trouvées*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1874, t. 1, 375 p.; t. 2, 356 p.
- Bourassa, Napoléon, *Jacques et Marie. Souvenirs d'un peuple dispersé*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866, 306 p.
- Chen, Ying, *Lettres chinoises*, Montréal, Leméac (coll. « Babel »), 1993, 141 p.
- Conan, Laure, *La sève immortelle*, Montréal, L'Action française, 1925, 231 p.
- Desrosiers, Léo-Paul, *Les engagés du Grand Portage*, Paris, Gallimard, 1938, 216 p.
- Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1966, 378 p.
- , *L'océantume*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1968, 262 p.
- , *Les enfantômes*, Paris, Gallimard (coll. « Blanche »), 1976, 296 p.
- , *Dévadé*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1990, 278 p.
- , *Gros mots*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1999, 356 p.
- Ferron, Jacques, *L'amélanquier*, Montréal, Typo, 1992 [1970], 207 p.
- , *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour (coll. « Romanciers du jour »), 1972, 186 p.
- Fontaine, Naomi, *Kuessipan*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011, 108 p.
- Gélinas, Pierre, *Les vivants, les morts et les autres*, Montréal, Cercle du livre de France, 1959, 314 p.

- Girard, Rodolphe, *Marie Calumet*, Montréal, s. e., 1904, 396 p.
- Harvey, Jean-Charles, *Les demi-civilisés*, Montréal, Éditions du Totem, 1934, 223 p.
- Hébert, Anne, *Les chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, 190 p.
—, *Un habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999, 136 p.
- Kokis, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ (coll. « Romanichels poche »), 1995 [1994], 371 p.
- Laberge, Albert, *La Scouine*, Montréal, s. e., 1918, 134 p.
- Labrèche, Marie-Sissi, *Borderline*, Montréal, Boréal, 2000, 159 p.
- Laferrière, Dany, *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, 285 p.
- Marmette, Joseph, *Le chevalier de Mornac*, Montréal, HMH, 1973 [1873], 259 p.
- Ollivier, Émile, *Passages*, Montréal, L'Hexagone, 1991, 172 p.
- Proulx, Monique, *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec Amérique, 1987, 328 p.
- Roy, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2009 [1945], 463 p.
—, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2010 [1954], 295 p.
—, *La montagne secrète*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2011 [1961], 199 p.
- Savard, Félix-Antoine, *L'abatis*, Montréal, Fides, 1943, 209 p.

1.3 Autres textes littéraires mentionnés

- Browning, Robert, *The Ring and the Book*, Londres, Smith, Elder & Co., 1868-1869, 4 t.
- Cervantès, *Don Quichotte*, traduction de César Oudin, revue par Jean Cassou, Paris, Gallimard (coll. « Folio classique »), 1988 [1605], t. 1, 634 p.; t. 2, 768 p.
- Ducharme, Réjean, *Ha ha!...*, Paris, Gallimard, 1982, 108 p.
- Garneau, Hector de Saint-Denys, *Journal*, édition intégrale préparée par François Dumont, Québec, Nota bene, 2012 [1954], 615 p.
—, « À Jean Le Moyne; Sainte-Catherine, 3 juin 1936 », dans *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, 1970, p. 195-204.
- Hébert, Anne, « Lettre à Pierre Hébert, Québec, 13 février 1945 », collection Pierre Bouillon; cité dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert. 5. Théâtre, nouvelles et proses diverses*, édition établie par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 2015, 734 p.
—, « Lettre à Pierre Hébert, Québec, le 19 octobre 1945 », fonds Pierre Hébert, Université de Sherbrooke.
—, *Le tombeau des rois*, dans *Œuvres complètes. 1. Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau monde »), 2013 [1953], 734 p.
- Lamartine, Alphonse de, « Le lac », *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard (coll. « Poésie »), 1981 [1820], p. 46-49.

- Pasternak, Boris, *Le docteur Jivago*, Paris, Gallimard, 1958 [1957], 652 p.
- Roy, Gabrielle, *Cet été qui chantait*, suivi de deux contes pour enfants, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2012 [1972], 214 p.
- , *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2012 [1975], 177 p.
- , « Lettre à François Ricard, Québec, 28 mars 1975 »; cité dans François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 484.
- , *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal (coll. « Édition du centenaire »), 2013 [1982], 249 p.
- Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, Londres, Hogarth Press, 1927, 224 p.

2. Travaux critiques portant spécifiquement sur le corpus

2.1 Le roman québécois d'avant 1945

- Beudet, Marie-Andrée, « Laure Conan à l'épreuve du livre de piété : hétéronomie et individuation dans la littérature québécoise du dix-neuvième siècle », *Voix et images*, vol. 32, n° 3 (printemps 2007), p. 59-71.
- Biron, Michel, « L'héritage de la folie : le père Chapdelaine », *La conscience du désert*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 2010, p. 77-90.
- Boivin, Aurélien, « Introduction », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 2007, p. 8-71.
- Bouchard, Pierre-Olivier et Marie-Frédérique Desbiens, « À l'aune d'Angéline : la vie romancée de Laure Conan », *Voix et images*, vol. 44, n° 1 (automne 2018), p. 13-26.
- Brunet, Michel, « Trois dominantes de la pensée canadienne-française : l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme », *Écrits du Canada français*, n° 3 (1957), p. 31-118.
- Cambron, Micheline, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », *Études françaises*, vol. 33, n° 3 (hiver 1997), p. 23-35.
- Décarie, David, « Les relais des survenants chez Germaine Guèvremont », *Voix et images*, vol. 26, n° 2 (hiver 2001), p. 359-383.
- Deschamps, Nicole, « Les anciens Canadiens de 1860 : une société de seigneurs et de va-nu-pieds », *Études françaises*, vol. 1, n° 3 (octobre 1965), p. 3-15.
- Desrosiers, Pierre, « Séraphin ou la dépossession », *Parti pris*, vol. 2, n° 4-5 (janvier-février 1967), p. 52-62.
- Gallays, François, « Angéline de Montbrun : reflets et redoublements. L'infra-textuel », *Incidences*, vol. 4, n° 1 (janvier-avril 1980), p. 51-66.
- Garcia Méndez, Javier, « Les romanciers du XIX^e siècle face à leurs romans : notes pour la reconstitution d'une argumentation », *Voix et images*, vol. 8, n° 2 (hiver 1983), p. 331-343.
- , « Le silence de *Trente arpents* », *Voix et images*, vol. 12, n° 3 (printemps 1987), p. 452-469.
- Gaulin, André, « Une relecture de Menaud », *Cap-aux-Diamants*, vol. 3, n° 4 (1988), p. 41-43.

- Grutman, Rainier, « Effets hétérolingues dans le roman québécois du XIX^e siècle », *Littérature*, n° 101 (1996), p. 40-52.
- Guèvremont, Germaine, « Les petites joies d'un grand métier », conférence donnée en 1945 à la bibliothèque municipale de Montréal, BANQ, fonds Alfred DesRochers, P6, Centre d'archives de l'Estrie, 19 p.
- , « Au pays du Survenant », *La revue moderne*, vol. 39, n° 1 (mai 1957), p. 12-14.
- Lacroix, Michel, « Angéline de Montbrun et Lévi-Strauss: l'inceste comme structure élémentaire », *Voix et images*, vol. 44, n° 1 (automne 2018), p. 93-103.
- Lavoie, Michelle, « Du coureur des bois au Survenant (filiation ou aliénation ?) », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1 (1970), p. 11-25.
- Le Moine, Roger, « Laure Conan et Pierre-Alexis Tremblay », *La Revue de l'Université d'Ottawa* (avril-juin 1966), p. 258-271.
- Lemire, Maurice, « Présentation », dans Léo-Paul Desrosiers, *Les engagés du Grand Portage*, Montréal, BQ, 2004 [1938], p. 7-15.
- Lepage, Yvan, « Introduction », dans Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 1989, p. 9-52.
- Marcotte, Gilles, « C'est un vieux roman... », *Le devoir*, 1^{er} avril 1950, p. 8.
- , « Brève histoire du roman canadien-français », *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH (coll. « Constantes »), 1962 [1958], p. 11-50.
- , « Restons traditionnels et progressifs, disait Onésime Gagnon », *Études françaises*, vol. 33, n° 3 (hiver 1997), p. 5-13.
- , « Postface: comment devenir un "Ancien Canadien" », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, Montréal, Boréal, 2002, p. 477-491.
- Piette, Alain, « Un homme et son péché: l'innocente avarice ou le masque idéologique », *Voix et images*, vol. 4, n° 1 (septembre 1978), p. 107-126.
- Plante, Jean-René, « L'échec de la littérature québécoise du XIX^e siècle: les *Anciens Canadiens* comme révélateur de la problématique littéraire québécoise de l'époque », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1982, 265 f.
- Provost, Augustin, « *Les anciens Canadiens* et M. de Gaspé », *La Minerve*, 26 octobre 1865.
- Robert, Lucie, « Angéline de Montbrun ou la dissolution de l'utopie ultramontaine », *Voix et images*, vol. 44, n° 1 (automne 2018), p. 51-61.
- Roquebrune, Robert de, « Philippe Aubert de Gaspé », *L'Action*, 4 avril 1914, p. 4.
- Roy, Camille, « Les anciens Canadiens », *Nouveaux essais sur la littérature canadienne*, Québec, L'action sociale, 1914, p. 2-63.
- , *Manuel de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'action sociale, 1918, 201 p.

- Roy, Gabrielle, « Germaine Guèvremont, 1900-1968 », *Délibérations de la Société royale du Canada*, 4^e série, t. 7 (1969), p. 76-79.
- Sirois, Antoine, « Trente arpents », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1900-1939)*, t. 2, Montréal, Fides, 1980, p. 1082-1087.
- Vanasse, André, « *Le Survenant*, roman de Germaine Guèvremont », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1940-1959)*, t. 3, Montréal, Fides, 1982, p. 953-957.
- Vien, Myriam, « La défiguration comme reconquête de soi : le portrait d'Angéline de Montbrun », *Voix et images*, vol. 44, n^o 1 (automne 2018), p. 63-75.

2.2 Anne Hébert

- Ancrenat, Anne, *De mémoire de femme. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene (coll. « Littérature(s) »), 2002, 315 p.
- Beauchemin, Mélanie, « Du temps de l'asservissement au temps sauvage : étude des univers et frontières symboliques dans *Kamouraska* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n^o 6 (2005), p. 57-68.
- Bishop, Neil, « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 9, n^o 2 (hiver 1984), p. 113-129.
- , *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils. Essai*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, 311 p.
- Briand, Sylvie, « *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon », *Études françaises*, vol. 36, n^o 2 (2000), p. 149-162.
- Brochu, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (coll. « Œuvres et auteurs »), 2000, 228 p.
- Doray, Michèle, « *Le torrent* d'Anne Hébert ou le mythe devenu roman », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1973, 197 f.
- Féral, Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 1, n^o 2 (décembre 1975), p. 265-283 ; repris dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Sainte-Foy, Voix et images et Presses de l'Université du Québec (coll. « De vives voix »), 2006, p. 11-29.
- Francoeur, Louis, « Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique) », *Études littéraires*, vol. 9, n^o 2 (août 1976), p. 341-365.
- Gauvin, Lise, « Les nouvelles du *Torrent*, un art d'échos », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 211-222.
- , « Une entrevue avec Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 223-228.
- Gosselin, Michel, « Étude du discours narratif dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1974, 120 f.

- Harvey, Robert, *Kamouraska d'Anne Hébert. Une écriture de La Passion, suivi de « Pour un nouveau Torrent »*, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Cahiers du Québec/Littérature »), 1982, 211 p.
- , « Pour un nouveau *Torrent* », préface de Anne Hébert, *Le torrent*, Montréal, BQ, 1989, p. 7-17.
- Hayward, Annette, « *Le torrent* à travers un jeu de miroirs », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 229-243.
- Kassim, Zarin, « Une lecture pragmatique de *Kamouraska*: un roman de "stream of consciousness?" », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1 (automne 1998), p. 119-131.
- Le Grand, Albert, *Anne Hébert. De l'exil au royaume*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Conférences J. A. de Sève »), 1967b, 37 p.
- , « *Kamouraska* ou l'ange et la bête », *Études françaises*, vol. 7, n° 2 (mai 1971), p. 119-143.
- Lintvelt, Jaap, « Narration transgressive et recherche identitaire dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », dans Susan Van Dijk et Christa Stevens (dir.), *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam, Rodopi (coll. « Faux titre »), 1994, p. 123-132.
- , « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1 (1999), p. 49-59.
- Lombard, Bernard (pseudonyme de l'abbé Émile Bégin), « *La Petite Poule d'Eau, Le torrent* et autres ouvrages », *La revue de l'Université Laval*, vol. 5, n° 5 (janvier 1951), p. 465-472.
- Maccabée-Iqbal, Françoise, « *Kamouraska*, "la fausse représentation démasquée" », *Voix et images*, vol. 4, n° 3 (avril 1979), p. 460-478.
- Major, Ruth, « *Kamouraska* et *Les enfants du sabbat*: faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. 7, n° 3 (printemps 1982), p. 459-470.
- Marcheix, Daniel, « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 27, n° 2 (hiver 2002), p. 317-334.
- , *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, 546 p.
- Marcotte, Gilles, « Le torrent, d'Anne Hébert », *Le Devoir*, 25 mars 1950, p. 8.
- , « Réédition d'un grand livre: "Le torrent" d'Anne Hébert », *La Presse* (« Supplément »), 18 janvier 1964, p. 6.
- , « Anne Hébert: "Un bruit de soie" », *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (hiver 1999), p. 301-309.
- Merler, Grazia, « La réalité dans la prose d'Anne Hébert », *Écrits du Canada français*, n° 33 (1971), p. 45-83.
- Michon, Jacques, « Perception et réception des premières œuvres d'Anne Hébert (jusqu'en 1960) », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 21-32.

- Noël, Alex, « Prendre date chaque fois qu'on y revient : les désirs critiques et la réception changeante du *Torrent* d'Anne Hébert », dans Louis-Daniel Godin-Ouimet (dir.), *Les personnifications du Québec. Entre fiction et théorie*, Montréal, Nota bene, 2021, p. 29-62.
- Paterson, Janet M., « À la source de l'énigme : "Le torrent" d'Anne Hébert », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 7-19.
- , « L'envolée de l'écriture : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 9, n° 3 (printemps 1984), p. 144-151.
- , *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.
- Pelletier, Sylvain, « Soi ou autre : le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1 (1999), p. 29-47.
- Picard, Anne-Marie, « L'enfant du "Torrent" ou le sujet de l'œuvre en puissance », *Voix et images*, vol. 25, n° 1 (automne 1999), p. 102-125.
- Randall, Marilyn, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et images*, vol. 15, n° 1 (automne 1989), p. 66-82.
- Vanasse, André, « L'écriture et l'ambivalence : entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n° 3 (printemps 1982), p. 441-448.
- Véronneau, Pierre, « *Kamouraska* : étude du roman et de son adaptation cinématographique », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1976, 221 f.
- Wagner, Glenda, « Les métalepses narratives de *Kamouraska* ou comment l'auteure s'immisce dans son propre texte (jusqu'à y devenir l'un des protagonistes ?) », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 265-278.
- Whitfield, Agnès, « *Kamouraska* ou la confession occultée », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997, p. 119-161.

2.3 Gabrielle Roy

- Beudet, Marie-Andrée (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota bene (coll. « Séminaires »), 1999, 264 p.
- Brault, Jacques, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, vol. 14, n° 3 (printemps 1989), p. 387-398.
- Brochu, André, « *La détresse et l'enchantement*, ou le roman intérieur », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12 (été-automne 1986), p. 201-210.
- Cadioux, Micheline, « Une question d'écriture », *Études françaises*, vol. 25, n° 1 (1989), p. 114-125.
- Daunais, Isabelle, Marcotte, Sophie et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal (coll. « Les cahiers Gabrielle Roy »), 2010, 330 p.

- Dumont, François, « La poésie de Gabrielle Roy », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal (coll. « Les cahiers Gabrielle Roy »), 2010, p. 74-89.
- Fortier, Anne-Marie, « Présentation », dans François Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Nota bene, 2001 [1975], p. 5-13.
- Gaulin, Michel, « La route d'Altamont », *Incidences*, Ottawa, n° 10 (août 1966), p. 27-38.
- Hahn, Cynthia, « Disappearing Horizons: Closures Strategies in Gabrielle Roy's Short-Story Sequences », *The French Review*, vol. 70, n° 2 (décembre 1996), p. 280-291.
- Hébert, François, « Que de force derrière l'apparente précarité », *Le Devoir*, 6 octobre 1984, p. 28.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Gabrielle Roy et le canon littéraire de la Révolution tranquille », *Québec français*, n° 170 (2013), p. 42-44.
- Le Grand, Albert, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », *Études françaises*, vol. 1, n° 2 (juin 1965), p. 39-65.
- Marcotte, Gilles, « Gabrielle Roy dialogue avec son enfance », *Les bonnes rencontres. Chroniques littéraires*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 150-153.
- , « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », *Voix et images*, vol. 14, n° 3 (printemps 1989c), p. 408-413.
- , « Un chef-d'œuvre de Gabrielle Roy », *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 2009 [2005], p. 57-61.
- Marcotte, Sophie, « Être écrivain : Gabrielle Roy et les discours de l'intime », *Québec français*, n° 170 (2013), p. 36-38.
- , « Le récit d'enfance comme moteur du roman », dans Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Éditions du Boréal (coll. « Les cahiers Gabrielle Roy »), 2010, p. 215-226.
- , « Les origines intimes de l'écriture chez Gabrielle Roy », *Littératures*, vol. 17 (1998), p. 157-177.
- McPherson, Hugo, « The Garden and the Cage », *Canadian literature*, n° 1 (été 1959), p. 46-57.
- Ouellet, Lise, « Du récit d'apprentissage au discours des adieux dans *La détresse et l'enchantement* », *Dalhousie French Studies*, n° 23 (1992), p. 69-77.
- Ricard, François, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Nota bene, 2001 [1975], 199 p.
- , « Les mémoires secrets d'une jeune fille pas très rangée », *L'Actualité*, octobre 1984, p. 15-18.
- , « Gabrielle Roy: petite topographie de l'œuvre », *Écrits du Canada français*, n° 66 (1989), p. 23-38.
- , *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996, 646 p.
- Rivard, Yvon, « Croire au paradis », *Une idée simple*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 2010, p. 129-140.

- Robinson, Christine, « *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy, épave de *La saga d'Éveline* ? », *Voix et images*, vol. 23, n° 1 (automne 1997), p. 135-146.
- Roy, Alain, *Gabrielle Roy. L'idylle et le désir fantôme*, Montréal, Boréal (coll. « Les cahiers Gabrielle Roy »), 2004, 276 p.
- Saint-Martin, Lori, « Réalisme et féminisme : une lecture au féminin de *Bonheur d'occasion* », dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota bene, 1999, p. 63-95.
- , *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Boréal (coll. « Les cahiers Gabrielle Roy »), 2002, 391 p.
- Sirois, Antoine, « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. 14, n° 3 (printemps 1989), p. 380-386.
- Socken, Paul. G., « L'enchantement et la détresse : l'irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. 14, n° 3 (printemps 1989), p. 433-436.
- Valiquette, Bernard, « La route d'Altamont », *Échos Vedettes*, 23 avril 1966, p. 30.
- Wiktorowicz, Cécilia, « Retracer les configurations de la culpabilité et de la réparation dans *La détresse et l'enchantement* », dans André Fauchon (dir.), *Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 181-204.
- ## 2.4 Réjean Ducharme
- Beaudet, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion : lecture des épi-graphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, n° 79 (2001), p. 103-112.
- , « Danser sur le fil des mots entre enfer et paradis », *Québec français*, n° 163 (automne 2011), p. 25-27.
- Beaudoin, Réjean, « Venez-y voir », *Liberté*, vol. 37, n° 3 (juin 1995), p. 134-142.
- Bellehumeur, Guillaume, « Discours situationniste dans l'œuvre de Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, 130 f.
- Biron, Michel, « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 189-306.
- Cambron, Micheline, « Un roman montréalais à la Ducharme : *L'hiver de force* », *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 161-171.
- Chabot, Julien-Bernard, « L'autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013, 133 f.
- , « Une nostalgie moderne », *Liberté*, n° 310 (hiver 2016), p. 72-73.
- Cliche, Anne Élane, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ (coll. « Théorie et littérature »), 1992, 214 p.

- Dupriez, Bernard, « Ducharme et des ficelles », *Voix et images du pays*, vol. 5, n° 5 (1972) p. 165-185.
- Faivre-Duboz, Brigitte et Karim Larose, « Stylisations de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 27, n° 1 (automne 2001), p. 59-73.
- Finnel, Susanna, « Jean Rivard comme biblio-texte dans *Les enfantômes* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 11, n° 1 (1985), p. 96-102.
- Haghebaert, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, Montréal, Nota bene, 2009, 337 p.
- Hamel, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance : pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe*, vol. 4 (2001), p. 93-118.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Réjean Ducharme, le tiers inclus », *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 2008, p. 229-313.
- , « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (2009), p. 77-93.
- , « Rester en arrière », *Liberté*, n° 310 (hiver 2016), p. 74-75.
- Larochelle, Marie-Hélène, « Équivoque d'une agression : relecture du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 36, n° 2 (2004), p. 91-104.
- Leduc-Park, Renée, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982, 306 p.
- Marcato-Falzone, Franca, *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne, essai*, traduit de l'italien par Javier Garcia Méndez, avec une préface de Naïm Kattan, Montréal, VLB, 1992, 264 p.
- Marcotte, Gilles, « Dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 6, n° 1 (automne 1980), p. 63-73.
- , « Raconter, qu'est-ce à dire ? », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 179-191.
- , « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. 26, n° 1 (printemps 1990), p. 87-127.
- , « En arrière, avec Réjean Ducharme », *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 2009, p. 15-21.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 2001, 308 p.
- , « Réjean Ducharme : l'utopie des origines », *Liberté*, n° 310 (hiver 2016), p. 71.
- Ouellet, Pierre, « Grands mômes », *Spirale*, n° 172 (mars-avril 2000), p. 24.
- Popovic, Pierre, « Le festivaesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n° 48 (octobre 1995), p. 116-127.

- Selmani, Samia, *Romans francophones et représentations du féminin. Autour de Va savoir de Réjean Ducharme, Agave de Hawa Djabali et La femme qui attendait d'Andreï Makine*, Paris, L'Harmattan, 2012, 191 p.
- Seyfrid-Bommertz, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, 268 p.
- Vaillancourt, Pierre-Louis, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.
- Valenti, Jean, « L'épreuve du *Nez qui voque*: des savoirs partagés au ludisme verbal », *Voix et images*, n° 59 (1995), p. 400-423.
- van Schendel, Michel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Conférences J. A. de Sève »), 1967, 24 p.

3. Articles et ouvrages théoriques généraux

3.1 Articles, ouvrages ou parties d'ouvrages consacrés exclusivement ou non au roman québécois

- Allard, Jacques, « Le roman québécois des années 1960 à 1968 », *Europe*, vol. 47, n° 478-479 (février-mars 1968), p. 41-50.
- Aquin, Hubert, « Commentaires : I », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n° 1-2 (1964), p. 191-193.
- Arguin, Maurice, « Symptômes du colonialisme et signes de libération dans le roman moderne québécois », *Québec français*, n° 44 (décembre 1981), p. 34-36.
- , *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 277 p.
- Beaudoin, Réjean, *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal, 1989, 212 p.
- , *Le roman québécois*, Montréal, (coll. « Boréal Express »), 1991, 128 p.
- Belleau, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, 1999 [1980], 229 p.
- Bessette, Gérard, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1968, 320 p.
- Biron, Michel, « La compassion comme valeur romanesque: l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1 (2010), p. 27-39.
- , *Le roman québécois*, Montréal, Boréal (coll. « Boréal Express »), 2012, 126 p.
- Bosco, Monique, « L'isolement dans le roman canadien-français », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université de Montréal, 1953, 205 f.
- Colbert, Jade, « Quebec Writer Marie-Claire Blais Is the Next Virginia Woolf », *The Globe and Mail*, 13 septembre 2019.

- Dandurand, Albert, *Le roman canadien-français*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1937, 252 p.
- Daunais, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 224 p.
- Étienne, Gérard, *La question raciale et raciste dans le roman québécois*, Montréal, Les éditions Balzac, 1995, 213 p.
- Falardeau, Jean-Charles, « L'évolution du héros dans le roman québécois », *Littérature canadienne-française*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Conférences J. A. de Sève »), 1969, p. 237-266.
- Filiatrault, Jean, « Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n^{os} 1-2 (1964), p. 177-190.
- Hébert, Pierre, « La rupture formelle du roman québécois vers 1960 : jalons d'étude », *Études littéraires*, vol. 14, n^o 1 (avril 1981), p. 81-103.
- , « Un problème de sémiotique diachronique : norme coloniale et évolution des formes romanesques québécoises », *Recherches sémiotiques*, vol. 2, n^o 3 (1982), p. 211-239.
- Lambert, Kevin, « Une réunion par le livre : le multiple et l'écriture dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais », dans *Séminaire « Lectures de Soifs (Marie-Claire Blais) »*, textes réunis par Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Nouveaux cahiers de la recherche (CRILCQ), 2019, p. 115-143.
- Lapointe, Jeanne, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », *Cité libre*, n^o 10 (octobre 1954), p. 17-34.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides (coll. « Nouvelles études québécoises »), 2008, 357 p.
- Le Grand, Albert, « Une parole enfin libérée », *Maintenant*, n^{os} 68-69, 16 septembre 1967, p. 267-272.
- Loranger, Caroline, « Imaginaires du "roman canadien" : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939) », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université de Montréal, 2019, 377 f.
- MacLennan, Oriel, « Quelques aperçus sur les études blaisiennes d'un point de vue bibliographique », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 149-160.
- Mailhot, Laurent, « Classiques canadiens : 1760-1960 », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1992, p. 45-57 ; d'abord paru dans *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 3-4 (octobre 1977), p. 263-278.
- , « Le roman québécois et ses langages », *Ouvrir le livre*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1992, p. 115-139 ; d'abord paru dans *Stanford French Review*, vol. 4, n^{os} 1-2 (1980), p. 147-170.
- Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH (coll. « Constantes »), 1962, 307 p.
- , « La religion dans la littérature canadienne-française contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n^{os} 1-2 (1964), p. 167-176.

- , *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, Typo (coll. « Essai »), nouvelle édition revue et corrigée, 1989a [1976], 257 p.
- , « Le roman de 1960 à 1985 », dans François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p. 33-51.
- Mercier, Andrée, « Le parcours de l'autorité narrative dans l'œuvre de Marie-Claire Blais », dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 135-148.
- Michon, Jacques, « Esthétique et réception du roman conforme : 1940-1957 », *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Sherbrooke, document de travail du FCAC, Université de Sherbrooke, 1979, p. 4-20.
- Moisan, Clément, « Le roman canadien (1945-1960) », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2 (août 1969), p. 143-156.
- Nadon, Rachel, « La vie économique dans le roman québécois (1956-1983) : représentations, histoire et pratiques », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2020, 341 f.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Écriture de l'inachèvement dans le cycle Soifs de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2023, 202 p.
- Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993 [1990], 142 p.
- Pelletier, Jacques, *Le roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB (coll. « Essais critiques »), 1991, 237 p.
- Rannaud, Adrien, *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 328 p.
- Raoul, Valerie, *Distinctly Narcissistic. Diary Fiction in Quebec*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, 307 p.
- Robidoux, Réjean et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 213 p.
- Rousseau, Guildo, *Préfaces des romans québécois du XIX^e siècle*, Montréal, Éditions Cosmos, 1970, 111 p.
- Roy, Nathalie, « Narration et traitement des personnages : du visible à l'« espace derrière » dans le cycle *Soifs* », *Voix et images*, vol. 37, n° 1 (automne 2011), p. 99-112.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ, 2003 [1988], 372 p.
- Vachon, Georges-André, « L'espace politique et social dans le roman québécois : l'idéologie nationaliste et l'évolution du Québec », *Une tradition à inventer*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 1997 [1966], p. 65-94.
- van Schendel, Michel « L'amour dans la littérature canadienne-française », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n° 1-2 (1964), p. 153-165.

- Vien, Myriam, « L'obsession de la laideur dans le roman québécois », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université McGill, 2019, 286 f.
- Whitfield, Agnès, *Le je(u) illocutoire. Formes et contestations dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, 342 p.

3.2 Travaux théoriques sur le genre romanesque

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1978, 488 p.
- Blanc, Jean-Noël, « Pour une petite histoire du “roman par nouvelles” et de ses malentendus », dans Vincent Engel (dir.), *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Frasne/Echternach/Québec, Canevas/Phi/L'instant même, 1995, p. 173-178.
- Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin (coll. « Lettres sup. »), 2005 [1990], 232 p.
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1981 [1978], 315 p.
- Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, 175 p.
- Daunais, Isabelle, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008, 127 p.
- Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des Sciences humaines »), 1969 [1957], 451 p.
- , *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, traduit de l'anglais par Cornelius Crowley, Belfort (France), Circé, 1998 [1976], 201 p.
- Gide, André, *Dostoïevski*, Paris, Plon (coll. « La critique »), 1923, 309 p.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, 312 p.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p.
- , « Le héros et ses masques », *Le personnage romanesque. Cahiers de narratologie*, Nice, Presses de l'Université de Nice, 1995, p. 249-255.
- , *La poétique du roman*, troisième édition, Paris, Colin, 2010, 224 p.
- Kibédi Varga, Aron, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48 (1982), p. 3-20.
- Larroux, Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, 239 p.
- Lintvelt, Jaap, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec/Paris, Nota bene/L'Harmattan (coll. « Littérature(s) »), 2000, 306 p.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, et suivi de « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukacs » par Lucien Goldmann, Paris, Gonthier, 1979 [1920], 196 p.

- , *Balzac et le réalisme français*, Paris, François Maspero, 1967 [1951], 111 p.
- Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard (coll. «Nrf essais»), 2003, 436 p.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Le roman*, Paris, Flammarion (coll. «Corpus»), 2005, 255 p.
- Renaud, Kiev, «Le roman par nouvelles: essai de définition d'un genre suivi du texte de création *Notes sur la beauté*», mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2015, 105 f.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil (coll. «Tel quel»), 1967, 206 p.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard (coll. «Tel»), 1972, 364 p.
- Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset (coll. «Figures»), 1985, 389 p.

3.3 Autres références critiques

- Aquin, Hubert, «Littérature et aliénation», *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977 [1968], p. 127-135.
- Barthes, Roland, «L'effet de réel», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982 [1968], p. 81-90.
- Bédard, Mylène, *Écrire en temps d'insurrections. Pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, 335 p.
- Belleau, André, «On ne meurt pas de mourir», *Liberté*, vol. 22, n° 5 (septembre-octobre 1980), p. 3-5.
- Biron, Michel, Dumont, François et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.
- Boisclair, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene (coll. «Essais littéraires québécois»), 2004, 391 p.
- Brault, Jacques, «Introduction», *Alain Grandbois*, textes choisis et présentés par Jacques Brault, nouvelle édition revue et corrigée, Montréal/Paris, Fides (coll. «Classiques canadiens»), 1967, 96 p.
- Cambron, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989 (coll. «Essais littéraires»), 201 p.
- , «Des petits récits et du grand récit: raconter l'histoire de la littérature québécoise», *Littérature*, n° 124 (2001), p. 81-97.
- Casgrain, Henri-Raymond, «Le mouvement littéraire en Canada», *Le foyer canadien*, vol. 4 (1866), p. 1-31.
- Chen, Ying, *Quatre mille marches*, Montréal, Boréal (coll. «Papiers collés»), 2004, 128 p.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), 1992 [1967], 208 p.

- Desbiens, Marie-Frédérique, *Le premier romantisme au Canada. Entre engagement littéraire et politique*, Montréal, Nota bene, 2018, 347 p.
- Doiron, Normand, *Errance et méthode. Interpréter le déplacement d'Ulysse à Socrate*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, 146 p.
- Dumont, Fernand, « Les années 30 : la première Révolution tranquille », dans Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy (dir.), *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 1-20.
- Fortin, Nicole, *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, 353 p.
- Gehrmann, Susanne et Flora Veit-Wild (dir.), *Innovations génériques dans les littératures africaines*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier (coll. « Studien zu Literaturen und Kunst Afrikas »), 2012, 316 p.
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, 234 p.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, 272 p.
- Heidegger, Martin, *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964, 324 p.
- Kattan, Naïm, *L'écrivain migrant. Essais sur des cités et des hommes*, Montréal, HMH, 2001, 203 p.
- Lacan, Jacques, *Séminaire IV. La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1998 [1973], 434 p.
- Lambert, Vincent, « Le mythe de l'aîné tragique », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 143-171.
- , *L'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français 1860-1930*, Montréal, Nota bene, 2018, 448 p.
- Lamontagne, André, « Être ou ne pas être postmoderne au Québec », *Littérature et théorie*, vol. 37, n° 4 (août 1995), p. 35-43.
- Le Moyne, Jean, « La femme dans la civilisation canadienne-française », *Convergences*, HMH, 1961 [1957], p. 69-100.
- L'Hérault, Pierre, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires dans les années 1980 », dans Sherry Simon (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ (coll. « Études et documents »), 1991, p. 53-114.
- Livernois, Jonathan, *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*, Montréal, Boréal, 2014, 146 p.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, Typo (coll. « Essais »), 1997 [1974], 445 p.
- Major, Jean-Louis, « Journaux fictifs/fiction diaristique », *Voix et images*, vol. 20, n° 1 (1994), p. 200-205.
- Marcotte, Gilles, « Pauvreté d'Hector de Saint-Denis Garneau (1912-1943) », dans Gilles Routhier et Jean-Philippe Warren (dir.), *Les visages de la foi*.

- Figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fides, 2003, p. 107-120.
- Marie-Victorin, *La flore laurentienne*, Montréal, Les Frères des écoles chrétiennes, 1947 [1935], 916 p.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, «La valeur “modernité” en littérature québécoise: notes pour un bilan critique», dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 285-301.
- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal (coll. « Compact »), 1999 [1988], 243 p.
- , *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.
- Paterson, Janet M., «Le postmodernisme québécois: tendances actuelles», *Études littéraires*, vol. 27, n° 1 (été 1994), p. 77-88.
- , «Le postmodernisme et la “pensée migrante” au Québec», dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 319-331.
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1988 [1986], 210 p.
- Planté, Christine, «Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l'imaginaire générique (*Constance de Salm, Vingt-quatre heures d'une femme sensible*)», dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion (coll. « Littérature et genre »), 2012, p. 275-296.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1975, 416 p.
- , «L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social», *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil (coll. « Esprit »), 1986, p. 379-392; d'abord paru dans *Autres temps: les cahiers du christianisme social*, n° 2 (1984), p. 53-64.
- , *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1997, 410 p.
- Rivard, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 2006, 264 p.
- Robert, Lucie, *Le manuel d'histoire de la littérature canadienne de Mgr. Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (coll. « Edmond de Nevers »), 1982, 196 p.
- , *L'institution du littéraire au Québec*, présenté par Marie-Andrée Bergeron et Jonathan Livernois, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019 [1989], 252 p.
- , «La littérature québécoise: “québécoise” avez-vous dit?», dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmissions et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 17-31.

- Savoie-Bernard, Chloé, « Inventaire pendant liquidation : expériences du temps dans les écritures au féminin au Québec 1970-1990 », thèse de doctorat en études littéraires, Montréal, Université de Montréal, 2020, 341 f.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1989, 184 p.
- Schwartzwald, Robert, « La fédérostrophie, ou les lectures agitées d'une Révolution tranquille », *Sociologie et société*, vol. 29, n° 1 (printemps 1997), p. 129-143.
- Semujanga, Josias, « Le genre comme procès axiologique et esthétique : éléments pour l'enseignement du roman africain », *Tangence*, n° 44 (décembre 1995), p. 94-111.
- , *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, 207 p.
- , « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2 (2001), p. 133-156.
- Solecki, Sam (dir.), *Imagining Canadian Literature. The Selected Letters of Jack McClelland*, Toronto, Key Porter Books, 1998, 300 p.
- Stalloni, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2007, 122 p.
- Tholoni, Yann, « Polyphonie et décentrement dans *The Ring and the Book* de Robert Browning », *Imaginaires. Polyphonies dans les littératures de langue anglaise*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2004, p. 61-74.
- Vachon, Georges-André, « Les aînés tragiques », *Une tradition à inventer*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 1997 [1967], p. 49-62.
- , « Une tradition à inventer », *Une tradition à inventer*, Montréal, Boréal (coll. « Papiers collés »), 1997 [1967], p. 13-30.
- Vadeboncoeur, Pierre, *La dernière heure et la première*, Montréal, L'Hexagone, 1970, 78 p.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est adapté d'une thèse de doctorat déposée en décembre 2020 à l'Université Laval. C'est pourquoi j'aimerais d'abord remercier toutes les personnes qui rendent possible notre présence en ces lieux qu'est l'Université. J'aimerais remercier les secrétaires des départements que j'ai fréquentés, tant à titre d'étudiant que professeur, et qui nous rendent toujours de grands services, ainsi que le personnel de soutien et les employé-e-s du CRILCQ. J'aimerais remercier les employé-e-s de la cafétéria, qui cuisinent pour nous, de même que le personnel d'entretien qui nettoie les lieux dans lesquels nous travaillons et dont, souvent, même après plusieurs années passées sur le campus, nous ne connaissons même pas les noms. J'ai aperçu ces employé-e-s en restant très tard à l'Université certains soirs. Ces personnes entretiennent nos locaux à des heures tardives, quand nous ne sommes pas là, pour ne pas nous gêner dans notre travail, mais peut-être aussi pour ne pas que l'on voit à quel point nous sommes des privilégié-e-s face à elles. J'aimerais remercier toutes ces personnes, principalement des femmes, sur qui l'écosystème universitaire repose encore, et dont les emplois demeurent plus fragiles que d'autres.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance infinie à François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, qui ont dirigé mes travaux de doctorat dans un alliage parfait – et très rare – entre la rigueur académique et la bienveillance. J'estime avoir été énormément choyé de pouvoir travailler à leurs côtés dans des conditions humaines et intellectuelles exemplaires. Il faut une grande intelligence pour être capable de les offrir.

Plusieurs autres professeur-e-s ont marqué ma vision de la littérature et je ne pourrais toutes et tous les nommer ici. Je me

permets toutefois d'adresser des remerciements plus que sincères à Marie-Andrée Beaudet, dont la rencontre a marqué à jamais mon parcours. Il y a plus de dix ans, j'ai suivi deux cours avec cette dernière pendant mon baccalauréat : l'un portait sur Réjean Ducharme, l'autre sur Gabrielle Roy et Anne Hébert. Il va sans dire que sans son enseignement cet ouvrage aurait été complètement différent. Grâce aux savoirs que Marie-Andrée Beaudet m'a transmis, l'étudiant de première génération que j'étais alors a rattrapé une partie du retard qu'il avait pris sur lui-même.

J'aimerais aussi remercier mes étudiant·e·s, en particulier celles et ceux du séminaire de littérature québécoise que j'ai offert à l'Université Jawaharlal Nehru de New Delhi à l'Hiver 2014 : Aditi, Ajay, Anjali, Bipin, Devika, Harsh, Neha, Shivam, Tulika, ainsi que Nimisha et Sindhuja. C'est en tentant de leur expliquer tant bien que mal le roman québécois que m'est venue l'hypothèse qui est au cœur de cet ouvrage.

Travailler toutes ces années sur la dépossession aurait été trop triste sans la présence dans ma vie de l'amitié. J'aimerais donc exprimer ma gratitude aux nombreux ami·e·s qui m'ont côtoyé pendant que je travaillais à ce projet, dont Catherine Parent, ma compagne de bureau. Son écoute fidèle et son érudition m'ont accompagné du début à la fin du processus, même en plein confinement.

J'aimerais également remercier celui qui, un jour, m'a dit s'être reconnu dans le sujet de mes recherches, mon amoureux, Francis Paradis. Pendant les longs mois où j'étais en rédaction intensive, non seulement il a été d'un immense soutien, mais sans lui je ne serais pas parvenu à terminer la thèse qui a donné lieu à ce livre. Pendant tout le confinement, alors que beaucoup de chercheur·se·s vivaient en huit clos avec des personnes qui ne s'intéressaient pas à ce qu'ils faisaient, j'ai eu la chance d'habiter avec un artiste qui m'inspire et de pouvoir parler de littérature au quotidien.

Rien ne me prédestinait un jour à déposer une thèse de doctorat, encore moins à l'adapter pour la publier sous forme de livre. Enfant, j'étais un piètre élève. Au fur et à mesure que j'ai franchi les échelons d'un parcours scolaire que personne autour de moi, à commencer par moi-même, n'aurait cru aussi long, j'ai vu les autres enfants avec qui j'avais entamé mes études disparaître les uns après les autres à chaque étape du processus. J'ignore

pourquoi c'est moi qui ai persévéré plutôt que d'autres. C'est sans doute grâce à ma mère qui, le soir, après ses longues journées de travail éreintantes à l'usine, après toutes les tâches ménagères qui lui incombait, trouvait encore l'énergie de me faire épeler mes mots, qu'à cette époque je n'aimais pas. Je veux ici la remercier d'avoir toujours trouvé le moyen de m'offrir ce qu'elle-même n'avait pourtant pas reçu.



J'aimerais enfin remercier l'équipe des Presses de l'Université de Montréal, qui a accueilli avec beaucoup de générosité ce livre dans son catalogue, de même que le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), le Programme d'aide à l'édition savante (PAES) et la Bibliothèque de l'Université de Montréal pour leur appui financier.

La thèse qui a donné lieu à ce livre a été évaluée par Michel Biron, Marie-Andrée Beaudet et Jonathan Livernois, sans compter les généreux conseils reçus d'Isabelle Daunais au tout début de mon parcours doctoral. Le manuscrit a également été relu par Judy Quinn et Cécile Delbecchi, qui à une étape ou une autre du projet en ont fait la révision linguistique.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations	9
INTRODUCTION	
L'incapacité romanesque comme tradition de lecture	11
CHAPITRE 1	
Galerie de portraits du dépossédé (de 1863 à 1945)	43
Les illusionnés	50
L'écrivain comme passeur	59
La recluse	69
Résistant(e)s	76
Les « mauvais pauvres » du roman de la terre	90
Les survenants	113
Conclusion : au seuil d'une transformation	128
CHAPITRE 2	
Anne Hébert : hantise de la parole	131
La dépossession existentielle	131
La dépossession en héritage	134
Toucher au monde par fragments	139
L'âge de la parole hébertienne	143
Le retrait du déposseur	146
L'être ravalé	151
L'intériorisation du crime	153
Le passé impossible à tuer	159
Une lutte pour le contrôle du récit	161
L'absence au réel	167
L'embourgeoisement : la vie est ailleurs	173
Le statut problématique de la polyphonie hébertienne	179

La dépossession par le collectif	185
Désir et prise de conscience	188
Prise de parole	191
Un roman stoppé dans sa dialogisation	196
Conclusion : un combat perdu d'avance	197

CHAPITRE 3

Gabrielle Roy : les espaces épargnés **201**

Les héros sans espace du « grand réalisme »	201
Une forme particulière de romans	205
Temps réaliste et espace romantique	211
Le « chant impérissable » des espaces royens	215
Errer sur les routes d'Altamont	228
Porter les autres en soi	235
Perdre son espace épargné	242
Prison avec vue sur l'infini : le peuple des dépossédés	247
La voix des étangs	260
Héroïnes en quête de romanesque	264
Deux mondes en lutte	269
Multiplier les espaces épargnés	278
Être rattrapé par le réel	284
Revenir en écrivant : l'écrivain(e) face à la dépossession	291
Conclusion : c'est le temps qui a manqué	303

CHAPITRE 4

Réjean Ducharme : le feu par le feu **307**

Des utopies négatives	307
Ne pas finir fini : le suicide comme pacte de lecture	319
Explorer le roman européen en sens inverse	326
Quand les idées se dédoublent	330
Son nom est Personne	335
Les redditions	344
Devenir le monstre	348
L'idylle comme spectacle	355
Aimer ce que l'on n'a pas : la loi de l'offre et de la demande	364
Allumer le contre-incendie de la dépossession	371
Revêtir l'âge adulte : comme une camisole de force	380
Rater son échec	389
Conclusion : la modernité en creux	401

CONCLUSION

Vers un *safe space* romanesque 405

Répondre comme les oiseaux 405

Tomber de son nid 409

Qu'une éclipse 420

Mettre fin à la parade des pompiers 428

Bibliographie 435

Remerciements 455

Dans la collection

NOUVELLES ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Titres parus aux Presses de l'Université de Montréal

Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*

David Bélanger, *Appelée à comparaître. La littérature dans les fictions québécoises du XIX^e siècle*

Charlotte Biron, *D'Arthur Buies à Gabrielle Roy. Une histoire littéraire du reportage au Québec (1870-1945)*

Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*

Chantal Bouchard, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*

Chantal Bouchard, *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*

Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*

Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Transmission et héritages de la littérature québécoise*

David Décarie, *Le rêve de Phonsine. Poétique/psychocritique du Cycle du Survenant de Germaine Guèvremont*

Sophie Dubois, *Refus global. Histoire d'une réception partielle*

Sophie Dubois et Louis Patrick Leroux (dir.), *Esti toastée des deux bords. Les formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy-Beaulieu*

Louis-Daniel Godin, *Les père-mutations. La paternité en question chez Hervé Bouchard et Michael Delisle*

Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises. Histoire, formes et pratiques (XX^e-XXI^e siècle)*

Hervé Guay, *L'éveil culturel. Théâtre et presse à Montréal, 1898-1914*

Martin Jalbert, *Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin*

Daniel Laforest, *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*

Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*

Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*

Laurance Ouellet Tremblay, *Le scandale et l'incommensurable. Engendrement et assujettissement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*

Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*

Philippe Rioux, *Alter ego. Le genre superhéroïque dans la BD au Québec (1968-1995)*

Frédéric Rondeau, *Le manque en partage. La poésie de Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*

Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*

Nathalie Watteyne (dir.), *Le centenaire d'Anne Hébert. Approches critiques*

Titres parus chez Fides

Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*

Antoine Boisclair, *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*

Chantal Bouchard, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*

Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*

Micheline Cambron, *Le journal Le Canadien. Littérature, espace public et utopie, 1836-1845*

Daniel Chartier, *L'émergence des classiques. La rédemption de la littérature québécoise des années 1930*

Nicole Deschamps et Jean Cléo Godin, *Livres et pays d'Alain Grandbois*

Sous la direction de Carla Fratta et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Italies imaginaires du Québec*

Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérologuisme au XIX^e siècle québécois*

André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*

Gilles Lapointe, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*

Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature. Le Libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*

Sous la direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic, *Saint-Denys Garneau et La Relève*

Ginette Michaud, *L'autre Ferron*

Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*

Jean-Christian Pleau, *La Révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*

Pamela V. Sing, *Villages imaginaires. Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin*

Christine Tellier, *Jeunesse et poésie. De l'Ordre du Bon Temps aux Éditions de l'Hexagone*

Agnès Whitfield, *Le métier du double. Portraits de traducteurs et traductrices littéraires*

